

Gesellschaft für Musikforschung

**Alte Musik  
als ästhetische  
Gegenwart**

**Bach  
Händel  
Schütz**

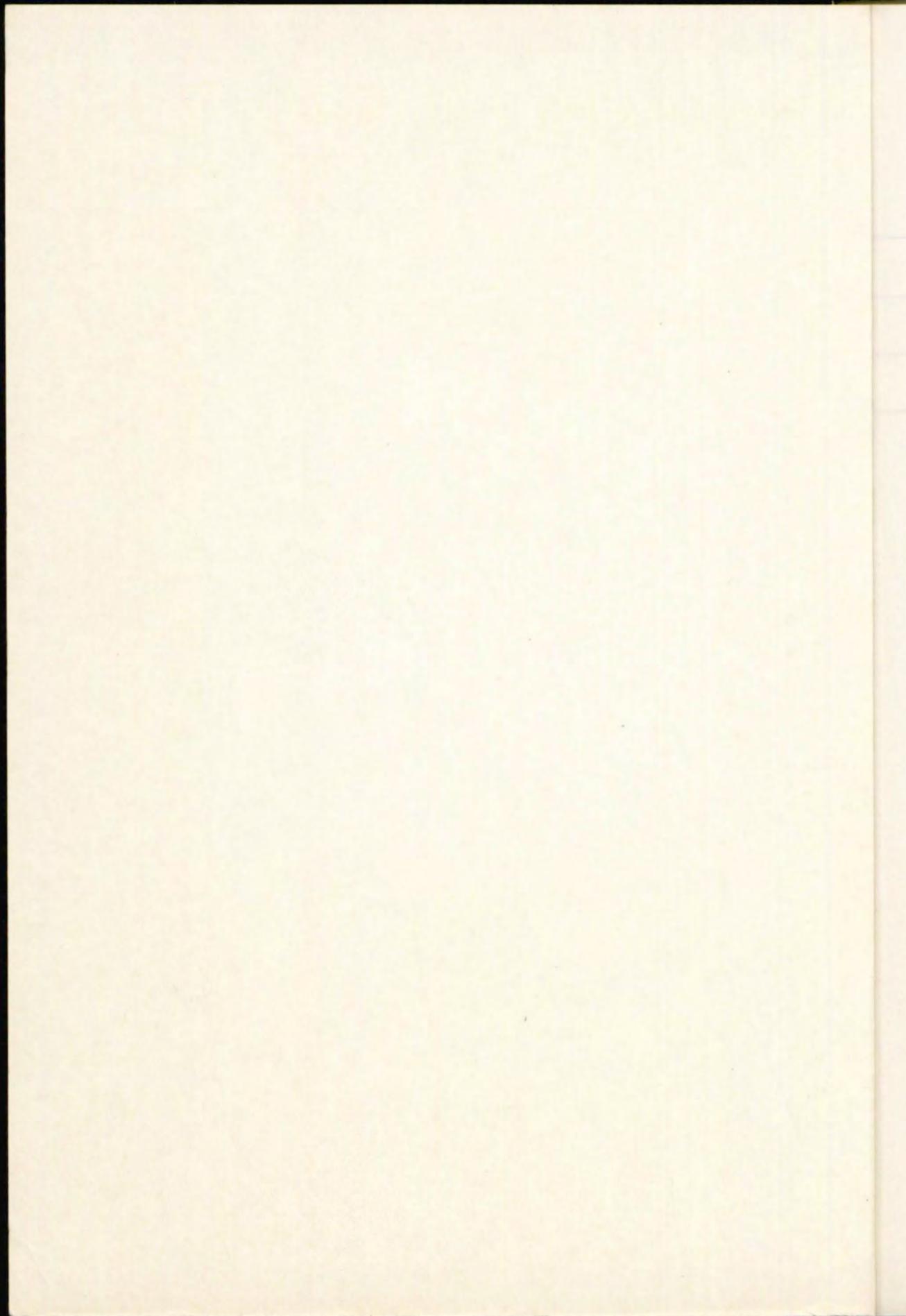
Bericht über den  
internationalen  
musikwissenschaftlichen  
Kongreß  
Stuttgart 1985

Band **2**

Bärenreiter

Kassel · Basel · London · New York





Kongreßbericht Stuttgart 1985

Gesellschaft für Musikforschung

**Alte Musik  
als ästhetische  
Gegenwart**

**Bach  
Händel  
Schütz**

Bericht über den  
internationalen  
musikwissenschaftlichen  
Kongreß  
Stuttgart 1985

Band **2**

Herausgegeben  
von Dietrich Berke und  
Dorothee Hanemann

Bärenreiter

Kassel · Basel · London · New York





Gesellschaft für Musikforschung

**Alte Musik**

**Bach**

**als ästhetische**

**Händel**

**Gegenwart**

**Schütz**

Bericht über den  
internationalen  
musikwissenschaftlichen  
Kongreß  
Stuttgart 1985

Band **2**

Herausgegeben  
von Dietrich Berke und  
Dorothee Hanemann

Bärenreiter

Kassel · Basel · London · New York



Zell 1 FM P1 / LP 13000 5937.985-2

VORSTAND DER GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG

Rudolf Stephan, Berlin, Präsident  
Friedhelm Krummacher, Kiel, Vizepräsident  
Christoph-Hellmut Mahling, Mainz, Schriftführer  
Wolfgang Rehm, Salzburg, Schatzmeister

VORBEREITENDE WISSENSCHAFTLICHE KOMMISSION

Ludwig Finscher, Heidelberg  
Friedhelm Krummacher, Kiel  
Christoph-Hellmut Mahling, Mainz  
Wolfgang Rehm, Salzburg  
Rudolf Stephan, Berlin

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 Musik-  
wissenschaftlicher Kongreß <Gesellschaft für Musik-  
forschung, 1985, Stuttgart>; Gesellschaft für Musikforschung

Bd. 2 (1987)

© 1987 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel  
Umschlaggestaltung: Bernd Scheller, Kassel  
Satz: Doris Mollwitz, Kassel-Lohfelden  
Druck- und buchbinderische Verarbeitung:  
Werbedruck GmbH Horst Schreckhase, Spangenberg  
Printed in Germany

2007 8 070624

Stuttgart: Carl Hanser Verlag, 1985. Pp. 1-100. ISBN 3-446-12000-0.

Ronald Jackson

AESTHETIC CONSIDERATIONS IN REGARD TO HANDEL'S BORROWINGS

Handel's borrowings allow us to look deeply into his process of composition, and to observe a first-rate musical mind at work. Although it cannot automatically be assumed that his subsequent changes represent improvements, whatever theory entered into a score by way of revision needs to be carefully weighed. His second thoughts - what he kept, what he discarded - offer probably the most certain means we have of forming judgments concerning his style.

The abundance of Handel materials available for comparison, borrowings from others, borrowings from his own works, along with revisions or reworkings of previous drafts, was Handel's music's fertile field for evaluative studies, comparable only with Beethoven's in its potential for revealing the creative process. And yet Handel studies have scarcely begun to catch those on Beethoven in regard to the aesthetic implications of successive changes.

Reports concerning Handel's borrowings make up a sizable part of the Handel life picture, and aesthetic observations have often found a place in them, but usually as incidental to other considerations. Moreover, the basic criterion of musicological aesthetics, that impressions concerning a work be supported or reinforced by an analysis of the musical techniques involved, has rarely found application. The earlier studies leaned toward subjectivity, while the more recent ones have tended to omit aesthetic references. In either case, a correlation of the two sides - analytic and aesthetic - has been very little attempted. This applies both to detailed and to wide-ranging aspects of Handel's music.

In the present paper not only Handel's self-borrowings, but his borrowings from other composers will be considered in regard to certain aesthetic questions that arise in regard to each.

Handel's Self-Borrowings

In the self-borrowings - here taken to include not only the adoption of earlier individual ideas but the full-scale reworking of earlier works - Handel's alterations tended to be more liberate than in his borrowings from other composers. They could be such things as a fresh realization of a thematic idea, giving prominence to some new feature, or wholly adopting material to different voices or instruments. Concerning successive versions of Handel's own music two views have developed. According to the first (which has its origins in a 19th-century outlook) Handel the artist is given priority, the assumption being that his efforts were always consciously directed toward the goal of achieving the best possible work. The second view (of more varied origin) has qualified this idea, placing more emphasis on Handel as a practicing musician, as one who sought appropriate solutions to musical problems. According to this latter view, we cannot really speak of one version as being superior to another. A. Ferrill

2007 FM P1 / LP 13000 5957.985-2

VORSTAND DER GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG

Rudolf Stephan, Berlin, Präsident  
Friedhelm Krausscher, Kiel, Vizepräsident  
Christoph-Killian Müller, Mainz, Schriftführer  
Wolfgang Fehr, Salzburg, Schatzmeister

Kongressbericht Stuttgart 1987

Band 2

WISSENSCHAFTLICHE KOMMISSION

Ludwig Finscher, Weissenberg  
Friedhelm Krausscher, Kiel  
Christoph-Killian Müller, Mainz  
Wolfgang Fehr, Salzburg  
Rudolf Stephan, Berlin

LEITER DER SYMPOSIA

Schutz: Werner Breig, Wuppertal  
Stefan Kunze, Bern  
Bach: Friedhelm Krausscher, Kiel  
Dietrich Wolff, Cambridge, MA  
Mozart: Ludwig Finscher, Weissenberg  
Richard Strauss, New Haven, CT



CIP-Kurztitelaufnahme

Alte Musik als ästhetische Gegenwart: Bach, Händel, Schütz;  
Bericht über d. Internat. Musikwiss. Kongress, Stuttgart 1987 /  
Ges. für Musikforschung, Hrsg. von Dietrich Berke und  
Dorothea Harmsorn. - Kassel; Basel; London; New York:  
Bärenreiter ISBN 3-7618-0767-8

NE: Berke, Dietrich (Hrsg.): Internationaler Musik-  
wissenschaftlicher Kongress Gesellschaft für Musik-  
forschung, 1983, Stuttgart; Gesellschaft für Musikforschung

Bd. 2 (1987)

© 1987 Bärenreiter-Verlag Maxi Völlerle GmbH & Co.-KG, Kassel  
Gesamtextaufstellung: Bernd Scheller, Kassel  
Satz: Doris Hollwitz, Kassel-Lohfelden  
Druck- und Buchbinderische Verarbeitung:  
Verlagsgesellschaft Peter Schönbauer, Paderborn  
Printed in Germany

2007 8 070624

## Georg Friedrich Händel I

Leitung: Sieghart Döhring

Teilnehmer: Karl Georg Berg, Anke Bingmann, Cecil Hill, Roland Jackson, Andrew D. McCredie, Jürgen Schläder

Roland Jackson:

### AESTHETIC CONSIDERATIONS IN REGARD TO HANDEL'S BORROWINGS

Handel's borrowings allow us to look deeply into his process of composition, and to observe a first-rate musical mind at work. Although it cannot automatically be assumed that his subsequent changes represent improvements, whatever Handel entered into a score by way of revision needs to be carefully weighed. His second thoughts - what he kept, what he discarded - offer probably the most certain means we have of forming judgements concerning his music.

The abundance of Handel materials available for comparison, borrowings from others, borrowings from his own works, along with revisions or reworkings of previous drafts, make Handel's music a fertile field for evaluative studies, comparable only with Beethoven's in its potential for revealing the creative process. And yet Handel studies have scarcely begun to match those on Beethoven in regard to the aesthetic implications of successive changes.

Reports concerning Handel's borrowings make up a sizable part of the Handel literature, and aesthetic observations have often found a place in them, but usually as incidental to other considerations. Moreover, the basic criterion of musicological aesthetics, that impressions concerning a work be supported or reinforced by an analysis of the musical techniques involved, has rarely found application. The earlier studies leaned toward subjectivity, while the more recent ones have tended to omit aesthetic references. In either case, a correlation of the two sides - analytic and aesthetic - has been very little attempted. This applies both to detailed and to wide-ranging aspects of Handel's music.

In the present paper not only Handel's self-borrowings, but his borrowings from other composers will be considered in regard to certain aesthetic questions that arise in regard to each.

#### Handel's Self-Borrowings

In the self-borrowings - here taken to include not only the adoption of earlier individual ideas but the full-scale recomposing of earlier works - Handel's alterations tended to be more limited than in his borrowings from other composers. They could involve such things as a fresh realization of a thematic idea, giving prominence to some new feature, or simply adapting material to different voices or instruments. Concerning successive versions of Handel's own music two views have developed. According to the first (which has its origins in a 19th-century outlook) Handel the artist is given priority, the assumption being that his efforts were always consciously directed toward the goal of achieving the best possible work. The second view (of more recent origin) has qualified this idea, placing more emphasis on Handel as a practicing musician, as one who sought appropriate solutions to musical problems. According to this latter view, one cannot really speak of one version as being superior to another. J. Merrill

Knapp, for example has recently questioned the premise, once held by Chrysander and others, that Handel's sources can be seen as necessarily evolving toward a definitive final form. Rather, each version along the way (this is in reference to the operas) might reveal certain individual strengths and virtues all its own, making a multiple modern transcription of the works in question the ideal<sup>1</sup>. As Gerald Abraham more succinctly expresses it: in Handel "the second thoughts are not always in every respect the better"<sup>2</sup>.

Such a characterization of Handel as a man of expedience, concerned primarily with problems of the moment, gains credence in regard to two aspects of his composition in particular: (1) to the revisions that involve changes of texts, and (2) to the recasting of compositions for differing media.

#### Settings for Different Texts

Handel, in adapting his own earlier music to another text, usually inserted whatever changes were required to bring out the implications of the different words. He was unusually responsive to verbal images, and adjusted his music accordingly, so as to underscore whatever new text phrases were encountered. This means that a later version is to be regarded simply as an alternative, and should not necessarily take precedence in an aesthetic sense over an earlier one.

In example one we encounter a melodic pattern drawn upon by Handel in any number of works (only two are cited here). In "Apollo e Dafne" the pattern begins with a falling 7th, which effectively allows the initial word, "deh," to stand out. In "Alexander Balus", however, the opening interval is modified into a perfect 4th, which is less overtly expressive, but more in keeping with the text idea of "fair virtue"<sup>3</sup>.

#### Ex. 1

"Apollo e Dafne," 'Deh, lascia addolcire', HG 52B, p. 18.

"Alexander Balus," 'Fair virtue shall charm me', HG 33, p. 38.

Found also in "La Ressurrezione," 'D'amor fù consiglio', HG 39, p. 12.

The image shows two musical staves in G major (one sharp). The first staff is for the example from "Apollo e Dafne" with the lyrics "Deh, lascia ad-dol-ci-re". The melody starts with a descending seventh interval (G4 to B3), followed by a quarter note (C4), a dotted quarter note (D4), and an eighth note (E4). The second staff is for the example from "Alexander Balus" with the lyrics "Fair vir-tue shall charm me". The melody starts with a perfect fourth interval (G4 to C5), followed by a quarter note (D5), a dotted quarter note (E5), and an eighth note (F5).

Example two shows two other parallel passages, the first from "Il Trionfo del Tempo", the second from "Rinaldo". In the latter the new text words "martiri" (torments) and "pietà" (pity) are intensified with appoggiaturas.

Ex. 2

"Il Trionfo del Tempo," 'Lascia la spina cogli la rosa', m. 43, HG 24, p. 77.

"Rinaldo," 'Lascia ch'io pianga', m. 35, HG 58, p. 61.

giun-ge- rì quan- do nel cre- de il cor

de' miei mar- ti- ri sol per pie- tà

And in example three the 32nd-note accompanimental patterns in "Imeneo", which suggestively depict the words "palpitar ... in seno" (to palpitate in my bosom), are softened to 16th notes in "Saul", along with a great enrichment of scoring and harmonic color, all of which better bring out the changed text, "In sweetest harmony".

Ex. 3

"Imeneo," 'Pieno il core', HG 93, p. 80.

"Saul," 'In sweetest harmony', HG 13, p. 223.

pal- pi- tar io sen- to in se- no, qual

In each of these examples, neither one nor another version can actually be adjudged aesthetically preferable, in that Handel sought in each a kind of music most suitable to the text being set.

David Kimbell (1977) comes to a similar conclusion in comparing the music and texts of "Il Trionfo del Tempo" and "The Triumph of Time" across a fifty-year time-span, 1707-1757<sup>4</sup>. He contends that in each of the versions Handel developed a unique and equally valid form of expression, and that the sensuousness and external virtuosity characteristic of "Il Trionfo del Tempo", performed in Italy in 1707, was no longer appropriate to "The Triumph of Time", presented in the more staid atmosphere of London in 1757. Thus one cannot justly claim that the later version should be regarded as taking aesthetic priority, only that it reflects a different time, place, and attitude.

#### Reworkings for Differing Media

When Handel recast his own works for a different medium, he showed considerable discernment in his handling of the voice parts or instruments newly called upon. As with new words, he also entered into the spirit of a new scoring and transformed his music accordingly. Here again, however, it would be quite unwarranted to regard the subsequent version as necessarily constituting an improvement, in that both the earlier and later tend to display qualities peculiar to the instruments in question. This point has been brought out in a number of recent writings.

Wilhelm Mohr (1967-68) describes Handel's borrowing of musical material from flute sonata movements in fashioning certain sections of his organ concertos. He demonstrates how Handel skillfully transformed a musical substance, whereby, for instance, the long-breathed lines idiomatic to the flute were turned into broken and more vigorous figures suitable to the strings in the concertos<sup>5</sup>. In other words, each version was constructed in such a way that the instruments called upon were heard to best advantage.

And William Gudger (1980) makes the point that Handel, when composing an aria for another voice type (e.g. a soprano aria recast for alto voice), was attentive to bringing out qualities that were propitious to whatever voice part was being utilized<sup>6</sup>.

In these and numerous other examples it can be established that the earlier as well as the later versions had their own legitimacy. Handel in such cases cannot be thought of as seeking an ideal final form for his material, but rather one suitable to the circumstances.

#### The Treatment of Musical Details

In one notable respect, however, successive versions in Handel's own music do appear to reflect a concern on his part to achieve an improved later realization. This is to be found in his alterations involving musical details, either in the harmony (apparently to achieve greater strength or clarity) or in the rhythm (often for the sake of greater cogency). In an aria from "Agrippina", for example, one that both musically and textually duplicates an earlier aria found in the cantata "Arresta il passo", Handel appears to have corrected a flawed cadence, one that is indeed difficult to harmonize convincingly. In "Agrippina" he not only mitigated the harsh dissonances, but made more regular the cadential succession of the original.

Ex. 4

"Arresta il passo," 'E un foco', m. 27, HG 52A, p. 42.

"Agrippina," 'E un foco', m. 24, HG 57, p. 41.

Handwritten musical notation for the first system. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter notes: fa, — e, con-su-mar ti fa, with a fermata over the final 'fa'. The bottom staff shows a piano accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Handwritten musical notation for the second system. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter notes: fa, — e, con-su-mar ti fa, with a fermata over the final 'fa'. The bottom staff shows a piano accompaniment with eighth and sixteenth notes.

A more significant alteration appears in the two versions of "Laudate Pueri". Here an underlying three-measure ostinato pattern took on a more distinctive melodic profile through the addition of octave leaps, and a firmer cadence was achieved through a lengthening of the dominant from one to two beats.

Ex. 5

"Laudate pueri Dominum," c. 1706, 'Sit nomen', HG 38, p. 3.

"Laudate pueri Dominum," 1707, 'Sit nomen', HG 38, p. 28. Transposed up a minor 3rd.

Handwritten musical notation for two versions of "Laudate pueri Dominum". The top system is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody is: Sie no-men Do-mi-ni sic be-ne-dic-tum. The bottom system is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody is: Sie no-men Do-mi-ni sic be-ne-dic-tum. The bottom staff includes a bass line with a fermata and a dotted line.

In a reworking of an instrumental introduction in "Terpsicore" as part of "The Triumph of Time" the melodic line is invested with an exactly repeated pattern. Harmonic considerations seem to underlie the reworking. Observe how in m. 3-4 the theme proceeds firmly to the tonic c, and in m. 5-6 (the repetition) to the dominant g.

Ex. 6

"Terpsicore," 'Hai tanto', HG 84, p. 64.

"The Triumph of Time," 'Sharp thorns despising', HG 20, p. 138.  
Transposed up a Perfect 5th.



These last examples bring to light a side of Handel's composition different from that shown in his word adjustments and new scorings. In the minutiae of his designs, in the details of harmony, melody, and rhythm he reveals himself as being keenly attentive to the amelioration of earlier works.

#### Handel's Borrowings from Other Composers

In the earlier writings on Handel's borrowings from others (mid-19th to early 20th century) general observations concerning Handel's superiority appear fairly frequently but they are lacking in technical, analytical support. Ebenezer Prout (1871), for instance, in ascertaining the differences between Urio's "Te Deum" and Handel's "Dettingen Te Deum" draws attention to Handel's addition of "a brilliant coda"<sup>7</sup>. Max Seiffert (1907), describing two of Handel's models for the Concerto Op. 6, No. 11, a Kuhnau sonata and a Kerll capriccio, ascribes to Handel "a more energetic rhythm" than had been present in the former and "a sharper melodic profile" than had existed in the latter<sup>8</sup>. And Sedley Taylor (1906), comparing (among other works) the "Hailstone chorus" from "Israel in Egypt" with the Stradella trio sonata from which it was derived, comments that Handel "works up Stradella's original into a colossal sound"<sup>9</sup>. These writers, however, do not explain the manner in which Handel accomplishes "brilliance", "energy", "a sharp melodic profile", or "a colossal sound".

More recent studies (from the mid 20th-century to the present) appear to represent a reaction. Judgmental remarks are made very sparingly, and the emphasis is placed almost entirely on the technical aspects of Handel's changes. Two examples are representative. Harold Powers (1962), explores the parallels between Handel's "Serse" and Giovanni Bononcini's setting of the same text. The closest he comes to aesthetic evaluation is in a pair of incidental allusions, first to Handel's "more integrated treatment of motives", secondly to his "wider range of harmonies"<sup>10</sup>. And Franklin Zimmerman (1978), comparing Handel's Overture to "Susanna" with its model, an overture by Blow, points out in passing that Handel creates more interest in his fugal section by varying the entries<sup>11</sup>. Other writers as well since 1950 have seemed quite hesitant to enter into evaluations, preferring instead to concentrate on Handel's craftsmanship.

#### Deletions and Additions

A quite remarkable aspect of Handel's borrowing technique in respect to other composers was his elimination of certain segments of an original work and the adding of new ones. Why such deletions and additions in his estimation contributed to a more satisfactory work remains an intriguing question. To attempt an answer we need to compare each borrowing in some detail, and attempt to determine why each change was made.

An especially interesting case is Handel's reworking of a Courante (1735-39)<sup>12</sup> from the "Componimenti Musicali" by Gottlieb Muffat as part of his overture for the "Ode to St. Cecilia's Day" (1739)<sup>13</sup>. To be sure, the two examples are quite removed from one another in spirit and purpose, the first being a rather unpretentious dance for keyboard, the second a grand French overture for orchestra. Nonetheless, when examined from a purely musical standpoint, they bring to light some important differences in the compositional approaches of the two composers<sup>14</sup>.

Muffat's composition is replete with fascinating details, but these are treated rather as ends in themselves. Handel's opening can be reduced to a fairly simple scheme, in which an upward-moving, triadic (fanfare-like) outline reaches its apex on the higher octave, and is thereupon followed by figurations that emphasize one after another the descending notes of a D-major scale. This essential design was already present on Muffat's original, but is less decisively brought out. Muffat, after making an initial ascent, 1-3-5, fails to follow it immediately by the upper tonic (as does Handel), but lingers instead on the 4th and 3rd degrees for several measures, and only then abruptly ascends to the octave (see the markings in the example). Handel apparently recognized these essential melodic features, which lay (as it were) embedded in Muffat's original. He eliminated the discursive measures and proceeded directly, 1-3-5-8; and he lent further strength to this formula by preceding it with the 5th degree on the downbeat of the initial measure. Later, from the high point in the melodic line (m. 5), Handel further adopted the melodic contour already present in Muffat's piece by placing emphasis on the tonal degrees of 6, 5, 4, 3, 2, and then #4 (preparatory to the dominant key). This time, contrary to what he does in the beginning, Handel expanded in Muffat's basic scheme, adding elaborate decorative patterns to it. The reason seems to lie in Handel's ability thereby to sustain at greater length the effect of the climax that had been reached in m. 5 (whereas Muffat immediately dissipates his climax by quickly descending from it).

Ex. 7

Gottlieb Muffat. "Componimenti Musicali per il Cembalo," 'Courante', HG Supplement V, p. 8.  
Handel. "Ode for St. Cecilia's Day," Overture, HG 23, p. 1.

The musical score for Ex. 7 is presented in two systems. The top system is the piano part, written in treble clef with a 3/4 time signature. It features a melodic line with fingerings 1, 3, 5 above the first three measures and 5, 1, 3, 5 below the next four measures. The bottom system shows the string parts for Violin 1, Violin 2, Viola, and Bass, with the instruction "Larghetto e staccato" written above the Violin 1 part. The string parts provide harmonic support for the piano's melodic line. A page number "7" is located in the bottom right corner of the score.

2 (3) #4

2 1 #4

(4) 1 (4) 8 \*

8

Vi

6 5

#### The Coordinating of Musical Elements

Handel's excerpt can be differentiated from Muffat's in yet another important respect: in his ability to coordinate the various musical elements into a single conception. Rhythm, texture, and harmony are each utilized so as to enhance the principal melodic and formal continuity.

Rhythmically, a significant change from Muffat's model may be seen in Handel's repositioning of the opening motivic pattern, making it conclude on the first rather than the second beat of the measure. This places an increased emphasis on the principal melodic notes (5, 1, 3, 5, etc.), and at the same time, by extending the upbeat from three to five notes Handel greatly increased the sense of anticipation prior to the beat.

Handel's texture is organized similarly, that is to give maximum weight to the initial part of each measure. The full orchestral entries on the first beat stand in striking contrast with the single-line upbeat patterns, played only by the violins and oboes in unison. In this way the tutti sound substantially contributes to the accentuating of the main notes in the melodic line (to 5 1 3 5 8).

Finally, in the harmonic design an especially effective touch is provided by the substitution of a submediant chord in place of the expected tonic in m. 5, a change that coincides effectively with the high point in the melodic line.

These aspects taken together reveal Handel's considerable powers of integration, whereby the several musical elements (rhythm, texture, scoring, harmony) are correlated with melody in order to form a convincing whole.

In music, as in the other arts, the superior work can be judged so primarily in terms of its internal relationships. As Stefan George wrote ("Über Dichtung"), "poetic excellence is not the result of a single, happy gesture; it is the interconnectedness, the relatedness of the individual parts, the inevitable succession of one event by another that characterizes the best poetry". These are indeed the very qualities that become apparent in Handel's music the more we examine it. If Muffat's opening motive may be said to represent a happy find (and was what attracted Handel perhaps to his work in the first place), Handel achieved from it a sense of inevitable flow, and of interrelatedness between the elements that ultimately elevated his work above Muffat's.

Where then do we stand in the study of Handel aesthetics? Especially needed is a comprehensive overview of the borrowings (an attempt has not been made since Sedley Taylor's pioneering effort of 1906). And we need to examine these borrowings, keeping in mind aspects such as I have mentioned: textual and scoring changes (where aesthetic improvements are perhaps not a question), the minute changes, along with large-scale deletions and insertions (where aesthetic considerations do come into play). This is no small undertaking, but it would contribute much to the clarification of Handel's creative process<sup>15</sup>. Large numbers of examples need to be interrelated and particular techniques established as typical through Handel's frequent or consistent use of them. In this way we will acquire a better awareness of Handel's intentions: whether a change was introduced out of mere expediency (for the requirements of a given performance) or whether it was introduced for artistic reasons. Only upon such a basis can we come closer to an understanding of Handel's music and of the nature of his genius<sup>16</sup>.

#### Footnotes

- 1) J. Merrill Knapp, Probleme bei der Edition von Händels Opern, in: Händel-Jb. (1967-68), p. 113.
- 2) Gerald Abraham, Handel: a Symposium, London 1954, p. 272.
- 3) HG = G.F. Händels Werke, ed. F.W. Chrysander (Leipzig and Bergedorf; 1858-94).

- 4) David Kimbell, Aspekte von Händels Umarbeitungen und Revisionen eigener Werke, in: Händel-Jb. (1977), p. 51.
- 5) Wilhelm Mohr, Händel als Bearbeiter eigener Werke, in: Händel-Jb. (1967-68), p. 83.
- 6) William D. Gudger, Skizzen und Entwürfe für den Amen-chor in Händels 'Messias', in: Händel-Jb. (1980), p. 84f.
- 7) Ebenezer Prout, Urio's 'Te Deum', and Handel's Use Thereof, in: The Monthly Musical Record (1871), p. 141.
- 8) Max Seiffert, Händels Verhältnis zu Tonwerken älterer deutscher Meister, in: JbP (1907), pp. 45 und 53.
- 9) Sedley Taylor, The Indebtedness of Handel to Works by Other Composers, Cambridge 1906, p. 71.
- 10) Harold S. Powers, Il Serse transformato - II, in: MQ 48 (1962), p. 88.
- 11) Franklin Zimmerman, Händels Parodie-Ouvertüre zu Susanna: eine neue Ansicht über die Entlehnungsfrage, in: Händel-Jb. (1978), p. 19.
- 12) Muffat's Courante appears in the HG supplements, V:8. The dating cited here is suggested by Bernd Baselt, Muffat and Handel: A Two-way Exchange, in: MT 120 (1979), p. 906.
- 13) Handel again drew upon the same material in the Overture to "Alexander's Feast" as well as in the Concerto, op. 6 no. 5.
- 14) Walther Siegmund-Schultze's suggestion (Zu Händels Schaffensmethode, in: Händel-Jb. 1961-62. p. 79) that Muffat's Courante must have remained latently in Handel's mind for some time before he called it up appears to be contradicted by Handel's incorporation of the most minute details of Muffat's work into his own.
- 15) A comprehensive study of this kind has also been proposed by Siegmund-Schultze, *ibid.*, p. 92. It might best be achieved through scholarly cooperation and perhaps through the establishing of a central archive, in which examples of Handel's borrowings would be made available in an aligned format.
- 16) An abbreviated version of this study was presented at the Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß Stuttgart, 19 September 1985.

Anke Bingmann:

ZUR GATTUNGSTYOLOGIE VON OPER, ORATORIUM UND KANTATE,  
DARGESTELLT AN HÄNDELS ITALIENISCHEN WERKEN

Als Georg Friedrich Händel im Herbst 1706 nach Italien aufbrach, hatte er in Hamburg u.a. mit seinen Opern "Almira", "Nero", "Florindo" und "Dafne" bereits erste Erfolge gefeiert.

"Italien: das hieß die Anwartschaft auf Weltruhm, wenn man sich unter den Franzosen, Spaniern, Portugiesen, Deutschen und Einheimischen durchsetzen konnte, die da unter den

Augen sehr verwöhnter, sehr kunstsinniger und sehr kritischer Mäzene konkurrierten. Wer in Italien auch nur gelernt und studiert hatte, als Maler, Architekt, Musiker, der galt daheim etwas und konnte auf Anstellung und Protektion rechnen. Wer in Italien anerkannt wurde, konnte als Maestro die höchsten Ansprüche machen<sup>1</sup>. In diesem Sinne müssen auch Händels italienische Jahre als Lehr- und Wanderjahre verstanden werden.

Die italienische Vokalmusik hatte durch Alessandro Stradella, Alessandro Scarlatti und - vor allem auf dem Gebiet des Oratoriums - durch Giacomo Carissimi ihre besondere Prägung erhalten. Kennzeichnend für die drei genannten Komponisten ist ihre Einschätzung der Kantate als "Vorschule" für eine der beiden großen Gattungen Oper und Oratorium: "Kantate, Serenata, Schäferspiel, Oratorium, Oper - man kann sie anscheinend nicht auseinanderhalten und unterscheiden; sie überschneiden sich und fließen ineinander, und auf den ersten Blick fällt es schwer, Kategorien aufzustellen, nach denen die Gattungen definiert werden können. Aber wir können gleich zu Anfang wenigstens die äußeren Grenzlinien feststellen. Dies sind die Solokantate mit Generalbaß und die Oper, alles übrige liegt dazwischen"<sup>2</sup>.

Auch Händels in Italien entstandene Kompositionen weisen sowohl inhaltlich wie auch formal ähnliche Strukturen auf, unabhängig davon, ob es sich um Opern, Oratorien, Serenaden oder Kantaten handelt. Sie stellen fast immer "einen dramatischen Konflikt in den Vordergrund, der sich musikalisch in der Regel aus dem Kontrast von Rezitativ und Da-capo-Arie entwickelt und inhaltlich auf die Darstellung von Affekten abzielt. Diesem ästhetischen Programm genügten die genannten Ausdrucksmittel; mit Ausnahme von einigen Duetten und Terzetten in Da-capo-Form sowie kurzen konventionellen Ensembles, um die großflächiger angelegten Werke im Sinne einer befriedigenden Schlußlösung formal abzurunden, fehlt eine chorische Ausgestaltung hier völlig"<sup>3</sup>. Die stoffliche Einheitlichkeit innerhalb der verschiedenen Gattungen wird zudem noch durch die Aufführungspraxis deutlich: "Obwohl z.B. in Rom die öffentliche Aufführung von Opern durch Einspruch der geistlichen Behörden untersagt war, hatte dies auf die defacto geübte Musikpraxis kaum Einfluß. Händels dort entstandene Oratorien 'Il Trionfo del Tempo e del Disinganno' und 'La Resurrezione' sowie die Serenata 'Aci, Galatea e Polifemo' sind ihrer ganzen Struktur und ihrem Ausdrucksgehalt nach rein opernmäßig aufgebaut, und wir wissen sogar, daß 'La Resurrezione' in fast theatermäßiger Darstellung am 8. April 1708 im Palazzo Bonelli (?) aufgeführt wurde. Ähnliches gilt für die über 100 Kantaten, die Händel in Italien schrieb, und in denen in Form von kurzen Episoden eine ganze Reihe beliebter Opernstoffe behandelt wurde, so z.B. 'Armida abbandonata', 'Agrippina condotta a morire', 'Apollo e Dafne', 'La Lucrezia' oder 'Ero e Leandro'<sup>4</sup>. Der Begriff Gattung<sup>5</sup> läßt sich nach Wulf Arlt definieren als "eine Merkmalskonstellation, bei der es primär um den Zusammenhang zwischen musikalischer Struktur und Funktion (sowie gegebenenfalls einen bestimmten Zweck) in einem an Konventionen faßbaren Erwartungshorizont geht, der mit einer abgrenzbaren (historischen) Begrifflichkeit verbunden ist"<sup>6</sup>. Diese typischen und für die Gattungen Oper, Oratorium und Kantate an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert konstitutiven Merkmale gilt es zu beschreiben.

Ausgangspunkt für eine gattungstypische Untersuchung von textgebundenen Gattungen muß die grundsätzliche Bewertung von Libretto und Musik als interdependente Elemente eines Kunstwerks<sup>7</sup> sein, eine Tatsache, der bisher in der Sekundärliteratur zu wenig Beachtung geschenkt worden ist. Dies führte u.a. dazu, daß einerseits Kantate und Oper als nur graduell unterschiedene, prinzipiell aber gleiche Aneinanderreihung gegensätzlicher Gefühlsbilder<sup>8</sup> verstanden, andererseits jedoch Oratorium und Kantate in Opposition zur Oper gesehen werden<sup>9</sup>.

Die musikalischen Gestaltungsprinzipien in den drei Gattungen Oper, Oratorium, Kantate sind - wie bereits angedeutet - prinzipiell gleich: instrumentalen Einleitungssinfonien folgt eine Reihung von Rezitativen und Arien. Die Rezitative sind wahlweise, je nach situativem Stellenwert, als Secco, Stromentato oder Accompagnato gestaltet; bei den Arien sind als charakteristische Merkmale neben der Affektausdeutung vor allem die Da-Capo-Form und der Deviseneinsatz der Singstimme zu nennen<sup>10</sup>. Aufgrund dieser "einheitlichen" musikalischen Gestaltung der drei Gattungen darf der gattungstypische Unterschied in der Textgestaltung, -konzeption und -vermittlung und demzufolge in der Funktion und dem Verhältnis von Rezitativ und Arie erwartet werden. Dies soll vor dem jeweiligen gattungsgeschichtlichen Hintergrund anhand von exemplarischen Analysen einer geistlichen Kantate ("Donna che in ciel"), einer weltlichen Kantate ("Tu fedel? Tu costante?"), der Oper "Agrippina" und dem Osteroratorium "La Resurrezione" untersucht werden.

Händel schrieb 72 Solokantaten mit Generalbaß- und 28 mit Orchesterbegleitung; letztgenannte entstanden zum Teil jedoch erst während seines Londoner Aufenthaltes. Kennzeichnend für die italienischen Generalbaßkantaten ist die Aufeinanderfolge von meist zwei bis drei Arien, denen ebenso viele Rezitative vorangestellt sind. Tonartenwechsel und Themenvorgabe im Baß sind häufig zu beobachten. Die musikalische Gestaltung der Arien, die nahezu ausschließlich in Da-Capo-Form komponiert wurden, ist von Tonmalerei, Situationsschilderung und Textausdeutung geprägt.

a) Geistliche Kantate "Donna che in ciel"

Die geistliche Kantate für Sopran-Solo, gemischten Chor, Streichorchester und Basso continuo "Donna che in ciel", eine Kantate zum Lobe Mariens, ist undatiert, wurde aber wahrscheinlich Anfang des Jahres 1708 zum Fest Mariae Lichtmeß bei Händel in Auftrag gegeben; dieses Fest fand alljährlich zur Feier der Danksagung für die Errettung Roms bei den Erdbeben im Winter 1702/03 statt<sup>11</sup>. Die zweiteilige, nach Art der französischen Ouvertüre komponierte Introduction mit langsamem ersten und fugiertem zweiten Teil arbeitete Händel später als Ouvertüre zu "Agrippina" um; auch andere Abschnitte<sup>12</sup> benutzte Händel in späteren Werken.

Der formale Aufbau gliedert sich in Einleitungssinfonie, drei Arien und abschließenden zweiteiligen Chor. Die Nummern sind jeweils durch Rezitative miteinander verbunden<sup>13</sup>. Alle drei Arien haben Da-Capo-Form.

Der Aufbau der Arientexte ist antithetisch zweiteilig; dies läßt sich nicht nur in der Gesamtaussage, sondern auch in der Wortwahl nachweisen. In der ersten Arie werden der Mensch und der Sündenfall gegen Mariens Auge und die Vertreibung des Verderbens gestellt:

Vacillò per terror del errore con la terra ogni mortale.	] A/A'	Erschüttert ward, wie beim ersten Sündenfalle, mit der Erde jeder Mensch.
Sigirò un tuo sguardo tutto amore, che sbandì l'ira fatale.	] B	Da uns traf dein so liebe- volles Auge, floh hinweg alles Verderben.

In den einzelnen Versen kontrastieren jeweils:

erschüttert	vs.	traf (im freundlichen Sinne)
Sündenfall	vs.	liebvolles Auge
Erde/Mensch	vs.	dein (Mariae) Vertreibung des Verderbens

In der zweiten Arie wird eine Opposition zwischen Maria (die metaphorisch umschrieben ist) und dem reuigen Menschen hergestellt:

Tu sei la bella serena stella ch'il porto addita della pietà.	}	A/A'	Du bist das schöne, klare Gestirne, das uns hinweist zur Lauterkeit.
--	---	------	---

E per te lieta alla sua meta, alma pentita cura vâ.	}	B	Durch dich erfreuet geht, wer bereuet, sicher und unbeschweret seine Bahn.
--	---	---	---

Die Einzelbegriffe stehen sich jedoch nicht antithetisch, sondern komplementär gegenüber:

Gestirn	vs.	Bahn
du	vs.	wer bereuet
Lauterkeit	vs.	unbeschwert

In der dritten Arie schließlich

Sorga, sorga pure dal orido Averno, nera vampa d'eterno furor.	}	A/A'	Auf nur, auf nur, schreck- liche Mächte der Hölle, dunkle Flammen, voll grimmiger Wut.
---	---	------	---

Un sol lampo del alma tua luce, tanto lume in un core produce, che più vede nel mezzo all'orror.	}	B	Schon ein Strahl deines freundlichen Lichtes, schenkt dem Herzen sonnige Helle, daß es leuchtet von innerer Glut.
---	---	---	--

werden Hölle und (Mariens) Himmelglanz kontrastiert; die einzelnen Worte stehen sich wieder antithetisch gegenüber:

Hölle	vs.	Licht
dunkel	vs.	sonnig
etc.		

Diesen beiden jeweils gegensätzlichen Aussagen des Arientextes entsprechen musikalisch die Formteile A und B der Da-Capo-Arie. Erst die - variierte - Wiederholung des ersten Arienteles ermöglicht die Konstituierung eines einheitlichen Affektes. Affekteinheit schließt somit den Kontrast im Mittelteil ein<sup>14</sup>. Durch die Wiederholung des ersten Arienteles wird einer der beiden Teilaffekte überproportional akzentuiert und demzufolge die kontrastierend-reflektierende Zusammenfassung der jeweils vorausgehenden Rezitativ-Abschnitte, die in der Arie dargeboten wird, einseitig pointiert.

Die einzelnen Rezitativ-Abschnitte bilden, jeder für sich genommen, einen sinnvoll gefügten und sukzessiv entwickelten Gedanken, der zwar von einem Extrem ins andere führen kann und somit den thematisch-inhaltlichen bzw. gedanklichen Kontrast der nachfolgenden Arie auch bietet, jedoch nicht als schroff formulierten Gegensatz, sondern als logisch stringent gefügte Argumentation. Im Text des zweiten Rezitativs wird dies 'offenkundig:

Torna immobile in grembo  
 all'antico suo centro  
 il grave pondo.  
 S'apre l-orido nembro  
 e lascia a'rai del sole  
 aperto il varco;  
 ton bei solori in arco  
 già trionfa la pace  
 e lo dimostra  
 il pianeta maggior  
 con cuoi spendori.  
 Grida dal bosco suolo:  
 Ecco sereno il polo  
 ecco il segno gradito!  
 il popolo pentito.  
 E tu dell'alto  
 l'opera tua rimiri  
 li nostri voti accogli  
 ed i sospiri.

An den Ort ihrer Ruhe  
 ist nun wieder gelangt  
 die Last der Erde.  
 Offen wird schon der Nebel  
 und läßt den Strahl der Sonne  
 hell uns durchscheinen.  
 Mit schönem farbigem Bogen  
 im Triumphe den Frieden  
 sie uns hier kündet.  
 Strahlend hell' wird die Sonne  
 mit ihrem Glanze.  
 Jubel erhebt sich draußen:  
 "Seht, wie heiter der Himmel,  
 seht, wie lieblich das Zeichen!"  
 so ruft das Volk in Reue.  
 Die du von oben  
 betrachtetest deine Werke,  
 hör an unser Gelöbnis  
 und unser Seufzen.

das Erdbeben ist vorbei, die Erde hat sich beruhigt und das geregelte Leben nimmt wieder seinen Lauf; die Menschen bekunden ihre Reue und Dankbarkeit und loben und preisen schließlich Maria, der sie den positiven Ausgang der Naturkatastrophe zu verdanken glauben.

Der Unterschied der beiden Textarten von Rezitativ und Arie liegt also nicht in der metaphorischen Ausdrucksweise, die im Rezitativ genauso zu beobachten ist wie in der Arie, sondern in der logischen Syntax. Die affektive Konsequenz, die aus der Argumentation im Rezitativ erwächst, wird durch die Da-Capo-Form der Arien in eine Richtung betont; die Arie ist Deutung des erzählten Faktums. Anders zusammengefaßt: die im Rezitativ "erzählte Ereignisfolge" wird in der Arie reflektiert; sowohl Rezitative wie auch Arien sind zweiteilig antithetisch aufgebaut, im Rezitativ jedoch als logische Argumentation, in der Arie als schroffer, weil affektiv wirkungsvoller Gegensatz. Durch die Da-Capo-Form wird ein Teilaffekt zum dominierenden Hauptaffekt.

Dieses kleinformale Kontrastprinzip ist in der Kantate "Donna che in ciel" auch großformal innerhalb der Arien und dem abschließenden Chorsatz beibehalten. Nacheinander werden Sündenfall - Lauterkeit - Hölle - Heil und Hoffnung akzentuiert. Der Schlußchor (geführt vom Solosopran) ist zusätzlich gleichsam dramaturgisch-logisch motiviert durch die Bitte um Erhörung des (gemeinsamen) Gebetes im vorangestellten Rezitativ.

b) Weltliche Kantate "Tu fedel? Tu costante?"

Die weltliche Kantate für Solosopran, zwei Violinen und Generalbaß "Tu fedel? Tu costante?" entstand wohl etwa gleichzeitig mit der genannten geistlichen Kantate in Rom<sup>15</sup>. Der einleitenden Sonata folgen vier Arien mit vorangestellten Secco-Rezitativen, von denen jedoch nur die erste und dritte als Da-Capo-Arie gestaltet sind. Die zweite und vierte Arie haben jeweils eine zweiteilige Form, wobei der zweite Teil kompositorisch als Fortspinnung des ersten angesehen werden kann.

Die textliche Gestaltung von Rezitativ und Arie unterscheidet sich in dieser Kantate nicht; semantisch-affektiv kongruente Aussagen werden durch differenzierende syntaktische Ausprägungen kontrastiert. Das im Rezitativ ausführlich "erzählte Geschehen" wird auf zwei Kernaussagen verkürzt in der Arie wiederholend dargeboten; dies läßt sich an der vierten und letzten Kombination von Rezitativ und Arie verdeutlichen:

Rezitativ:

Ma il tuo genio incostante  
non può lasciar d'amare,  
e ti fa sempre amante  
or di questa, or di  
quella,  
che sembra a gli occhi  
tuoi vezzosa e bella,  
che farò, dunque? che farò?  
spietato, infido, traditor,  
spergiuo, ingrato,  
più non mi tradi rai.  
Si lascerò d'amarti,  
e tanto t'odierò  
quanto t'amai.

Doch dein unstetes Wesen  
kann nie die Liebe lassen;  
es treibt dich in die Arme  
bald der einen, bald der  
andern,  
die eben deinem Aug'  
begehrenswert scheint.  
Was soll ich also nunmehr tun?  
Herzloser! Treulosser! Lügner du!  
Betrüger! Verräter!  
du trügst mich nun nicht mehr.  
Ich laß es, dich zu lieben,  
und hasse dich so sehr,  
wie ich dich liebte.

Arie:

Si crudel, ti l'ascierò,  
novo amante troverò,  
che per me sia tutta amor.

A

Lügner du, ich lasse dich;  
neue Liebe finde ich,  
geb' mein Herz in ihren Bann.

Se non trovo, tornerà  
all antica libertà  
senza amar questo mio  
cor.

B

Find ich nicht, so kehrt  
mein Sinn sich zur alten  
Freiheit hin,  
ohne Liebe leb' ich dann.

Die liebende Frau zieht aus dem unsteten Wesen des Geliebten die Konsequenz und verläßt ihn.

Die vier Stationen Rezitativ und Arie bilden eine Entwicklungsreihe, an deren Ende die Emanzipation der liebenden Frau steht:

- I Die Unbeständigkeit und Treulosigkeit des Geliebten wird allgemein festgestellt.
- II Die Treulosigkeit wird an Phyllis, Lykoris und Lydia konkretisiert.
- III Die liebende Frau macht ihre Einstellung klar: sie kann das Nicht-Geliebt-Werden akzeptieren, das Betrogen-Werden nicht.
- IV Aufgrund des unsteten Wesens des Geliebten wird konsequent auf dessen Liebe verzichtet.

Das für Kantaten typische Aufbauschema von Rezitativ und Arie, das auch in "Donna che in ciel" zu beobachten war, ist zwar in dieser Kantate beibehalten. In den Arien erfolgt jedoch nicht die Deutung des zugehörigen Rezitativtextes in eine Richtung (durch die musikalische Gestaltung als Da-Capo-Arie), sondern die Aussage des Rezitativs wird durch Präzisierung und Verkürzung auf zwei Kernaussagen in der Arie noch verstärkt. Das tradierte musikalische Gestaltungsmuster - Aneinanderreihung von Rezitativ und Arie - dominiert somit über die innere Logik des Textes.

Die italienische Oper gegen Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts erfüllte genau die Unterhaltungsfunktionen, die im 20. Jahrhundert zunächst vom Film und später auch vom Fernsehen übernommen wurden. Der Opernbesuch bot die Verbindung des Angenehmen mit dem Nützlichen: man lauschte den Sängern und ihren Arien und lernte gleichzeitig Stoffe der Leseliteratur kennen<sup>16</sup>. Das Hauptinteresse des Publikums galt jedoch nicht den starren musikalischen Grundformen, sondern dem Inhalt. Dazu gehört einerseits die solistische Leistung beim Vortrag der (Da-Capo-)Arien, d.h. "die Kunst des Sängers, das vorher Erklungene gleichsam spontan zu verändern und zu verzieren"<sup>17</sup>, sowie andererseits der ebenfalls nach einem tradierten Handlungsschema dargebotene Stoff: ein "in der Führung der Handlung (kompliziertes) Intrigendrama mit komischen Nebenepisoden, (meist) um zwei, farblos gezeichnete, Liebespaare, deren Schicksale durch Intrigen, Mißverständnisse, Verkleidungen und Verwechslungen ineinander verschlungen und wieder entwirrt werden"<sup>18</sup>. Dabei steht die Handlung als "Spiegel des höfischen Lebens und aristokratischer Lebensauffassung im Zeitalter des Barock" der Darstellung menschlicher Gemütsbewegungen gegenüber: "Affektdarstellung heißt Zustandsschilderung, bedeutet ein Verweilen. Die Oper als Verkörperung eines dramatischen Geschehens verlangt in erster Linie ein Weitergehen, Fortschreiten, eine Bewegung, kurz gesagt: eine Handlung. Aktion und Reaktion, Handlung und gefühlsmäßige Rückwirkung des Geschehenen werden nun in der Oper gegen 1700" in der Koppelung von Rezitativ und Arie alternierend dargeboten. Die dramatis personae als "Träger bestimmter Eigenschaften" stehen von "vornherein in festgeregelten Beziehungen zueinander"; von entwicklungsfähigen Charakteren kann kaum gesprochen werden. Demzufolge überwiegt sowohl im Arientext wie auch in der Musik das Typische und Allgemeingültige, nicht das Besondere<sup>19</sup>. Diese Konzeption der Barockoper soll anhand des ersten Aktes von Händels "Agrippina" verdeutlicht werden.

Das Libretto zu dieser 1709 in Neapel komponierten Händel-Oper verfaßte Kardinal Vincenzo Grimani. Die Uraufführung fand am 26. Dezember 1709 in Venedig im Teatro San Giovanni Crisostomo statt. "Agrippina" "lief siebenundzwanzig Abende - damals ein ungewöhnlicher Erfolg für eine erste Spielzeit"<sup>20</sup>. Wesentliche Handlungselemente sind "die Großmut des Monarchen, (der) Konflikt zwischen Liebe und Staatsräson, (der) Sieg von Ehre und Treue über die Intrige des Bösewichts"<sup>21</sup>, Elemente, die auch zahlreiche

andere Opern der Zeit kennzeichnen. Zwei Handlungsstränge werden dramatisch ausgestaltet: zum einen die Agrippina/Nerone-Handlung, gekennzeichnet durch das Bemühen Agrippinas, ihren Sohn aus erster Ehe zum Thronfolger zu ernennen, und andererseits die Poppea/Ottone-Handlung, eine Liebeshandlung, die durch die politischen Ereignisse und Intrigen kompliziert wird. Handlungsbestimmend sind jeweils die beiden Frauen; dies wird schon durch die Besetzung der einzelnen musikalischen Nummern und die Anzahl der Arien verdeutlicht:

1 Quartett (Akt I: Agrippina, Nerone, Pallante, Narciso)

1 Terzett (Akt I: Claudio, Poppea, Lesbo)

2 Arietten (Akt I: Claudio, Lesbo)

2 Ariosi (Akt I: Nerone; Akt II: Ottone)

stehen 37 Arien gegenüber:

			Akt I	Akt II	Akt III
Claudius	B	4 =	1	+ 2	+ 1
Agrippina	S	9 =	4	+ 3	+ 1
Nerone	S	5 =	1	+ 2	+ 2
Poppea	S	9 =	4	+ 4	+ 1
Ottone	A	6 =	1	+ 3	+ 2
Pallante	B	2 =	1	+ 1	
Narciso	A	2 =	1	+ 1	
Lesbo	B				
Giunone	A	1 =			1

Die Exposition der beiden Handlungsstränge ist am Ende des I. Aktes beendet. Die Peripetie ist in das zweite Bild des zweiten Aktes verlegt: Poppea und Ottone gestehen sich endlich ihre Liebe in der Gartenszene und durchschauen aufgrund ihrer gegenseitigen Geständnisse die Pläne Agrippinas. Der Konflikt des zweiten Handlungsstranges ist somit gelöst. Poppea nimmt nun auch auf das Geschehen des ersten Handlungsstranges Einfluß, so daß sie im zweiten Teil der Oper Agrippina in der Funktion als Hauptfigur ablöst.

Die dramaturgische Funktion der Arien als Auftritts- oder Abgangsnummern trifft auf alle Arien im ersten Akt der "Agrippina" zu, 11 Abtritts- stehen zwei Auftrittsarien (Poppeas Nr. 10 und Claudios Nr. 4) gegenüber. Der Akt beginnt mit einem Rezitativ Nerone/Agrippina, in dem durch das Verlesen eines Briefes dem Zuschauer die Vorgeschichte vermittelt wird: Claudio ist auf dem Meer umgekommen, und Agrippinas Sohn Nerone kann nun Kaiser werden. Erst das Ende dieser Szene bietet die Möglichkeit zu einer Arie: Nerone bringt seine Freude über die genannten Ereignisse zum Ausdruck. Die Titel- und Hauptfigur des ersten Teils Agrippina singt ihre erste Arie erst am Ende der sechsten Szene und somit des ersten Bildes: nachdem sie Pallante und Narciso in ihre Dienste genommen hat, reflektiert sie über ihre Versuche, das Geschehen zu steuern. Die Arien sind also affektive Konsequenz des vorangegangenen Rezitativs, handlungsmotiviert und demzufolge personen- und situationsgebunden: in der jeweiligen Situation kann nur die eine bestimmte Person eine Arie mit diesem Affekt singen.

Die Briefszene im ersten Akt wäre im 19. Jahrhundert sicherlich als große musikalische Nummer (Arie oder Duett) ausgestaltet worden; in der spätvenezianischen

Oper ist eine Arie als Opernbeginn jedoch nicht genügend motiviert, da der dargestellte Affekt in keiner Weise begründet wäre.

Dementsprechend müssen die beiden Auftrittsarien im ersten Akt der "Agrippina" im vorausgehenden Rezitativ ausdrücklich vorbereitet werden. Am Ende des zweiten Bildes gesteht Ottone Agrippina seine Liebe zu Poppea und bittet die Kaiserin gleichzeitig darum, ihm dabei zu helfen, Poppea für sich zu gewinnen. Durch das Liebesgeständnis wird der zweite Handlungsstrang in die Oper eingeführt, so daß dessen Hauptfigur Poppea ohne ein von ihr vorgetragenes Rezitativ mit einer Arie, in der sie selbst ihre Schönheit lobt, auftreten kann. Die Auftrittsarie des Claudio wird weniger ausführlich, aber umso deutlicher dadurch vorbereitet, daß Lesbo mit den Worten "Claudio è qui." (Scena XX) die Ankunft des Kaisers meldet.

Der grundsätzliche Unterschied zwischen Oper und Solokantate besteht folglich darin, daß es für die künstlerische Konzeption einer Kantate - abgesehen von den stimmlichen Erfordernissen - prinzipiell unwichtig ist, wer die Arien singt. Allgemeine Affekte werden konsequent aus dem Rezitativ entwickelt, "anonym" dargeboten. In der Oper wird im Gegensatz dazu die musikalische Ausdeutung von Affekten aus dem dramatischen Geschehen heraus motiviert. Die handelnden Personen dienen der Darstellung der einzelnen Affekte und sollen gewissermaßen als typisierte Verkörperungen dieser Affekte verstanden werden. Gleichzeitig wird die Handlung durch die Arien in Sinnabschnitte gegliedert. Die einzelnen Arienaffekte spiegeln den jeweiligen Gemütszustand der handelnden Personen sowie die konkrete Handlungssituation, so daß sich aus der Reihung dieser Affekte die (abstrakte, nicht an eine konkrete Ereignisfolge gebundene, aber nur über eine spezifische Ereignisfolge zu vermittelnde) Handlung ablesen bzw. rekonstruieren läßt<sup>22</sup>.

Das italienische Oratorium im 17. Jahrhundert erfuhr seine entscheidende Prägung durch Giacomo Carissimi. Seine vorwiegend lateinisch-sprachigen Oratorien sind gekennzeichnet durch eine umfangreiche Testo-Partie, die abwechselnd von verschiedenen Solostimmen getragen wird, auch zweistimmig als kanonisches Duett oder als Chor gestaltet sein kann. Die Partien des handelnd oder kommentierend als Träger einer dramatischen Idee zentral eingesetzten Chores sind vorwiegend homophon komponiert, wobei der sprachliche Akzent den Rhythmus regelt<sup>23</sup>. Galten diese Oratorien nicht wirklich als eine Art geistliches Drama, sondern eher als eine Beschreibung eines solchen Dramas, so führte die Eliminierung der Testo-Partie einerseits sowie die dialogische Konzeption des Oratorientextes andererseits zu einer Dramatisierung der Gattung gegen Ende des Jahrhunderts. Diese "Reform" geht nicht zuletzt auf die Bestrebungen eines der führenden Librettisten der Zeit, Arcangelo Spagna, zurück, der seine Ansichten 1706 in Rom unter dem Titel "Oratorii ovvero melodrammi sacri" veröffentlichte. Die Oratorien, die in den aristokratischen Kreisen aufgeführt wurden, in denen Händel damals verkehrte, entsprachen im wesentlichen den Vorstellungen Spagnas; sie "waren in der Tat geistliche Opern, für kleine Gruppen von Virtuosen komponiert; die dramatische und musikalische Struktur - eine Reihe von Secco-Rezitativen und Solo-Arien - entsprang genau der der Oper (...) Sie wurden auch beinahe wie Opern aufgeführt; nicht wirklich gespielt, aber in Kostüm und mit Bühnenbildern in den Sälen der großen aristokratischen Paläste der Stadt"<sup>24</sup>.

Den Kompositionsauftrag für ein Oratorium mit dem Auferstehungsthema zum Osterfest 1708 erhielt Händel vom Marchese di Ruspoli<sup>25</sup>, das Libretto schrieb Carlo Sigismondo Capece. Die Uraufführung "(zwei Wochen nach Scarlattis 'Oratorio della Santissima Annunziata') fand im Palazzo Ruspoli in üppiger Aufmachung und mit großem Orchester

unter Corellis Leitung statt. Die Mitwirkung einer Primadonna in der Rolle der Maria Magdalena verstärkte noch den opernhafte Charakter der Aufführung. Ruspoli wurde vom Papst streng getadelt, weil er sich gegen das Verbot, eine offenkundige Oper zu bringen (ein Vorwurf, dessen Berechtigung im folgenden zu untersuchen ist), vergangen habe<sup>26</sup>. Einige Arien dieser "durchschnittlichen Produktion im opernhafte Stil" finden sich in der "Agrippina" wieder. Mit Ausnahme des gemeinsamen Schlußgesanges am Ende der beiden Teile enthält "La Resurrezione" keine Chornummern, ein Ausdruck der "Zeitströmung", wie Paul Henry Lang es formuliert<sup>27</sup>.

Das Personal des zweiteiligen Oratoriums besteht aus Luzifero (Baß), Angelo (Sopran), Maddalena (Sopran), Cleofe (Alt) und S. Giovanni (Tenor); ein Evangelist fehlt. Es gibt keinen (epischen) Erzähler, die Figuren stehen als handelnde Personen für sich. Die Dramatisierung des Stoffes scheint somit Absicht des Librettisten gewesen zu sein. Dramatisch ausgestaltet werden zwei Handlungsstränge: zum einen das Ereignis der Auferstehung, d.i. die Magdalena/Kleophas/Johannes-Handlung, zum anderen die Bedeutung der Auferstehung, d.i. die Luzifer/Engel-Handlung.

Die nicht in der Stoff-Tradition begründete Einführung der zusätzlichen Figur des Luzifers ermöglicht erst die Konstituierung eines zweiten Handlungsstranges, durch den die außergewöhnliche Bedeutung der Auferstehung hervorgekehrt wird. Beide Handlungsstränge werden im ersten Teil des Oratoriums getrennt exponiert. Der dramatische Konflikt der Magdalena/Kleophas/Johannes-Handlung entsteht zwischen der Mutlosigkeit von Maria Magdalena und Kleophas und dem Glauben an die Auferstehung seitens Johannes. Diesen Glauben bestätigt der Engel am Ende des ersten Teils mit der Verkündung der Auferstehung. Die Affekte der Arien zeigen die Entwicklung, die Magdalena und Kleophas durchlaufen - von maßloser Trauer über Hoffnung bis zur Freude über die Auferstehung.

Der dramatische Konflikt der Luzifer/Engel-Handlung besteht im Gegensatz zwischen dem himmlischen und höllischen Prinzip; die Affekte des Luzifer kontrastieren mit denen des Engels aufs schärfste. Eine Lösung des Konflikts bedeutet den Sieg der einen Seite und zieht den völligen Untergang der anderen nach sich.

Beide Handlungsstränge konvergieren in der Figur des Engels. Der Wechsel von der Luzifer/Engel-Handlung zur Maria/Kleophas/Johannes-Handlung ist zu Beginn des zweiten Teils in der Aussage des Engels zu Luzifer "A loro il Ciel commanda ch'io l'arcano riveli" präzise festgelegt. Das himmlische Prinzip triumphiert über das höllische, und das ist gleichbedeutend mit Luzifers Untergang. Sein Ende wird logisch konsequent dramatisiert dargeboten: nicht als Arie, sondern als eingeschobenes Rezitativ zwischen zwei von den Empfindungsqualitäten Hoffnung und Zuversicht geprägten Arien von Magdalena und Kleophas, die sich auf dem Weg zum Grab befinden<sup>28</sup>. Die Peripetie der Handlung liegt - vom Engel kommentiert - am Ende des ersten Teils, wenn der Engel mit den Worten "Di quel Signor, che ha vinto per voi la morte e'l contumace averno, il trionfo seguite" das Ereignis der Auferstehung verkündet. Der Engel als dramatische Figur ist somit nicht handelnd oder kommentierend, sondern multifunktional handelnd und kommentierend eingesetzt<sup>29</sup>.

"La Resurrezione" ist der Versuch, die nur erzählt überlieferte Auferstehungsgeschichte zu dramatisieren und beide Handlungsstränge in einer Ereignisfolge motiviert zu kombinieren. Die Handlung läßt sich aus den Arienaffekten ablesen, da in den Arien, entsprechend wie auch in denen der "Agrippina", die affektive Konsequenz aus den vorangestellten Rezitativen gezogen wird. Als kontemplative lyrische Ruhepunkte dienen die Arien der Reflexion über das in den Rezitativen vermittelte Geschehen<sup>30</sup>, die jeweilige Affektdarstellung ist aufs engste mit der spezifischen Situation und Person verknüpft. Das italienische Oratorium, als das Händel seine "La Resurrezione" komponierte, ist

demzufolge nachweislich eine biblische Oper, da es sich nur in der Stoffwahl und nicht in der dramatischen oder musikalischen Ausgestaltung von der zeitgenössischen Oper unterscheidet.

Vergleicht man "La Resurrezione" mit dem vier Jahre zuvor in Hamburg 1704 entstandenen Passionsoratorium Händels (?), so zeigt sich, daß letztgenanntes im Anschluß an die deutsche und italienische Oratorien-Tradition konzipiert wurde: es enthält noch die Figur eines Testa bzw. Evangelisten, und die Arien haben nur allgemeine affektive Funktion, der Affekt ist also nicht personen- und situationsgebunden. Bei Carissimi sind jedoch schon beide Gestaltungsmuster zu beobachten: die Historien sind rein dialogisch gestaltet; in den Oratorien wird die Ereignisfolge durch einen Testa vermittelt. "La Resurrezione" stellt also in Händels Oratorien schaffen ein Übergangswerk dar, bei dem die äußere Form des Oratoriums - Zweiteiligkeit - beibehalten, aber von innen her dramatisch aufgebrochen wird. Alle nachfolgenden Oratorien Händels sind im Grunde biblische Opern, sie weisen drei Akte und keinen Testa auf<sup>31</sup>.

Entscheidend in den biblischen Opern ist der dramatische Eigenwert der handelnden Personen und die Funktion des Chores, der, wie in Johann Sebastian Bachs Passionen, Figur und Erzähler bzw. Kommentator zugleich ist, eine Art künstlerischer Gestaltung, die man bis ins 19. Jahrhundert hinein verfolgen kann und die in den Oratorien Felix Mendelssohn Bartholdys<sup>32</sup> deutlich zum Ausdruck kommt: während Mendelssohn sich im "Paulus" an den Passionen Bachs orientierte und einen epischen Bericht mit quasi-dramatischen Episoden vertonte, in dem der Chor als Figur "Volk" auftritt, komponierte er "Elias" im Stil von Händels großen Oratorien, bei denen der dramatische Aufbau dem einer Oper entspricht und der Chor in der Funktion einer handelnden Figur<sup>33</sup> eingesetzt wird.

#### Anmerkungen

- 1) Georg Friedrich Händel in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, dargestellt von Richard Friedenthal, Hamburg 1959, <sup>ii</sup>/1979 (= rowohlts Monographien, hrsg. von Kurt Kusenberg, Bd. 36), S. 30.
- 2) Paul Henry Lang, Georg Friedrich Händel. Sein Leben, sein Stil und seine Stellung im englischen Geistes- und Kulturleben, Basel 1979, S. 48.
- 3) Bernd Baselt, Zum Parodieverfahren in Händels frühen Opern, in: Händel-Jb. 21/22 (1975/76), Leipzig 1977, S. 19.
- 4) Baselt, a.a.O., S. 19f.
- 5) Anknüpfend an Klaus W. Hempfer (Gattungstheorie. Information und Synthese, München 1973) werden Gattungen verstanden als "historisch konkrete Realisationen allgemeiner Schreibweisen" (S. 27).
- 6) Wulf Arlt, Gattung - Probleme mit einem Interpretationsmodell der Musikgeschichtsschreibung, in: Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens, hrsg. v. Friedhelm Krummacher und Heinrich W. Schwab, Kassel 1982 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. XXVI), S. 18f.  
Carl Dahlhaus beschreibt ganz entsprechend Gattung als "tradierte (...) Norm für einen Zusammenhang zwischen Kriterien verschiedener Dimension" (Carl Dahlhaus, Was ist eine musikalische Gattung, in: NZM 135 (1974), S. 621).

- 7) Auch der zu vertonende Text einer Kantate wird hier als Libretto bezeichnet.
- 8) Vgl. Hermann Abert, Wort und Ton in der Musik des 18. Jahrhunderts, in: Gesammelte Schriften und Vorträge von Hermann Abert, hrsg. von Friedrich Blume, Halle 1929, S. 185f.
- 9) Vgl. Franz Liszt, Gesammelte Schriften, hrsg. von Lina Ramann, Bd. 4: Aus den Annalen des Fortschritts. Konzert- und kammermusikalische Essays, deutsch bearbeitet von Lina Ramann, Leipzig 1882, S. 51f.: "Obwohl das Auftreten und der Dialog von Personen dem Oratorium und der Kantate den Anschein geben mit dem Drama (und somit der Oper) verwandtschaftliche Ähnlichkeit zu besitzen, so ist letztere doch nur scheinbar, was eine nähere Betrachtung sofort schon an der Verschiedenheit ihrer Anlage erkennen läßt. Der Mangel an Kampf der Leidenschaften, an Schilderung der Charaktere, an unerwarteten Peripetien und verknüpfter Handlung tritt bei ihnen noch fühlbarer hervor als der Mangel an wirklicher Darstellung, so daß wir keinen Augenblick darüber im Zweifel sind, ob hier eine nähere Verwandtschaft mit dem Drama bestehe. Wir würden sogar eine solche bestreiten; denn wir sind im Gegentheil überzeugt, daß die Musik sich mit diesen Formen viel mehr dem antiken Epos genähert hat als dem Drama und daß sie so, wie sie sind, die wesentlichsten Züge des Epos am besten wiedergeben konnte. So wenig wie das Epos haben Kantate und Oratorium mit der Bühne eine andere Gemeinsamkeit, als die in Folge des Darstellungstoffes entstandenen und mit ihm verknüpften Gespräche. Die Neigung aber zu beschreiben haben Oratorium und Kantate mit dem Epos gemein. Beide besitzen sie als ihr natürliches Wesen. Episode und Anrede nehmen hier wie dort fast dieselbe Stellung ein und die Wirkung des Ganzen stellt sich bei beiden Kunstarten als die der feierlichen Erzählung eines denkwürdigen Ereignisses dar, dessen Einzelheiten ungeteilt zur Verherrlichung eines einzigen Helden dienen".
- 10) Der Vollständigkeit halber sei ergänzt, daß aufgrund des geistlichen Sujets eine gewisse Beschränkung in der musikalischen Gestaltung eines Oratoriums von vornherein gegeben war. So finden sich in dieser Gattung beispielsweise keine Tanzarien.
- 11) Vgl. Georg Friedrich Händel, Donna che in ciel (Herrin, du strahlst im Himmel). Kantate für Sopran-Solo, gemischten Chor, Streichorchester und Basso continuo, hrsg. von Rudolf Ewerhart, Köln o.J., Vorwort S. 2.
- 12) Auf diese wie auch andere Umarbeitungen einzelner Nummern aus den untersuchten Werken wird an dieser Stelle nicht eingegangen.
- 13) Es handelt sich mit Ausnahme des zweiten Rezitativs um generalbaßbegleitete Secco-Rezitative.
- 14) Diese Tatsache betont auch Carl Dahlhaus nachdrücklich in seinem Aufsatz "Zum Affektbegriff der frühdeutschen Oper", in: Hamburger Jb. für Musikwissenschaft 5, hrsg. von Constantin Floros, Hans Joachim Marx und Peter Petersen, Laaber 1981, S. 107-111, besonders S. 108.
- 15) Vgl. Georg Friedrich Händel, Du bist treu und beständig? (Tu fedel? tu costante?). Kantate für eine Sopranstimme, zwei Violinen und Generalbaß, übersetzt von Emilie Dahnk-Baroffio, eingerichtet und hrsg. von Hermann Zenck, Kassel 1973, Vorwort S. 2.

- 16) Vgl. Reinhard Strohm, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, Wilhelmshaven 1979 (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft, hrsg. von Richard Schaal, Bd. 25), S. 12f.
- 17) Strohm, a.a.O., S. 21.
- 18) Anna Amalie Abert, *Libretto*, in: MGG Bd. VIII, Kassel 1960, Sp. 714.
- 19) Erst aufgrund dieser Konzeption ist es überhaupt möglich, Arien aus einem Werk in das andere zu "verpflanzen" und sie entsprechend den zum Ausdruck gebrachten Affekten Trauer, Freude, Wut, Rache, Zorn usw. zu gruppieren. Vgl. dazu Rudolf Gerber, *Vom Wesen der Händel-Oper*, in: *Die Göttinger Händel-Festspiele. Festschrift*, Göttingen 1953, S. 7-9.
- 20) Lang, a.a.O., S. 80. Händel vertonte den gleichen Stoff bereits 1705 in Hamburg in seiner Oper "Nero", die jedoch weit weniger erfolgreich war.
- 21) Strohm, a.a.O., S. 22. - Analog zum aristotelischen Handlungsbegriff und im Unterschied zu den Begriffen "Ereignisfolge" und "Geschehen" wird im folgenden Handlung verstanden als "Aneinanderreihung von jeweils absichtsvoll gewählten, nicht kausal bestimmten Situationswechseln". Handlung ist somit das abstrakte Substrat der Ereignisfolge; jeder Geschehensablauf erlaubt genau eine Abstraktion eines Handlungsschemas, jedes Handlungsschema läßt sich aber über verschiedene Ereignisfolgen konkretisieren. (Vgl. Manfred Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München 1977, S. 269.)
- 22) Dieses Schema ist jedoch nur für die Barockoper charakteristisch, da im weiteren Verlauf der Operngeschichte in zunehmendem Maße auch die Geschehensebene musikdramatisch ausgestaltet wird. In diesem Zusammenhang sei z.B. auf die immer häufiger nachzuweisende Verwendung des Akkompagnato-Rezitativs verwiesen.
- 23) Vgl. Luigi Ferdinando Tagliavini, *Das Oratorium in Italien im 17. Jahrhundert*, in: MGG Bd. X, Kassel 1962, Sp. 127 und Willi Fleming (Hrsg.), *Oratorium. Festspiel*, in: *Deutsche Literatur, Reihe Barock, Barockdramen*, Bd. 6, Darmstadt 1965, S. 9.
- 24) David R.B. Kimbell, *Aspekte von Händels Umarbeitungen und Revisionen eigener Werke*, in: *Händel-Jb. 23 (1977)*, Leipzig 1977, S. 52.
- 25) Vgl. Julian Herbage, *The Oratorios*, in: Gerald Abraham (Hrsg.), *Handel. A Symposium*, London 1963, S. 72.
- 26) Lang, a.a.O., S. 73.
- 27) Lang, a.a.O., S. 72f.
- 28) Vgl. Georg Friedrich Händel, *Agrippina*, Leipzig 1874 (= Georg Friedrich Händel. Werke, Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft, hrsg. von Friedrich Chrysander, Bd. 57), S. 53-61.
- 29) Eine Aussage wie die folgende "The plot is of the simplest, and almost completely devoid to incident, and the only variety obtained is by an alternation of the scenes between Lucifer and The Angel, and of those devoted to the three mortal characters" (Herbage, a.a.O., S. 72) wird diesem sorgsam ausgearbeiteten Libretto in keiner Weise gerecht.
- 30) Die dramaturgische Notwendigkeit von Auftritts- und Abgangsarien ist in einem zur nichtszenischen Aufführung bestimmten Werk nicht gegeben; vgl. dazu die Definition

von Oratorium in: Günther Massenkeil, Das Oratorium, Köln 1970 (= Das Musikwerk. Eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte, hrsg. von Karl Gustav Fellerer, Bd. 37), S. 7: Oratorium ist "die zu außerliturgischer und nichtszenischer Aufführung bestimmte Vertonung eines meist umfangreichen geistlichen Textes, der auf mehrere Personen oder Personengruppen verteilt ist".

- 31) Ausnahmen: "Il Trionfo del Tempo e del Disinganno" (1708; Testo, zweiteilig); "Israel in Egypt" (1739; Testo, zweiteilig); "Messiah" (1741/42; undramatisch); "Occasional Oratorio" (1746; Testo, dreiteilig; Mischform in der "La Resurrezione" entgegengesetzten Richtung).
- 32) Vgl. Arntrud Kurzhals-Reuter, Die Oratorien Felix Mendelssohn Bartholdys, Tutzing 1978 (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft Bd. XII).
- 33) Dieses Prinzip ist im zweiten Teil des Oratoriums nicht konsequent beibehalten worden; vgl. Kurzhals-Reuter, a.a.O.

Andrew D. McCredie:

#### DIE FRÜHEN BEARBEITUNGEN VON HÄNDELS OPERN FÜR HAMBURG UND BRAUNSCHWEIG

mit besonderer Berücksichtigung der textkritischen Geschichte von "Riccardo Primo"

Im Laufe des letzten Vierteljahrhunderts wurde die historische Musikwissenschaft Zeuge, wie zwei verschiedenartige, doch sich gegenseitig ergänzende Strömungen der philologischen Forschung miteinander verschmolzen und sich weiter entwickelten. Die erste, allgemein als Entstehungsgeschichte bekannt, befaßt sich mit den einzelnen Wachstumsstadien eines Werkes, von der ursprünglichen Textwahl, den ersten Entwürfen, Korrekturen, Streichungen und Arbeitspartituren bis hin zu der endgültigen Fassung des Originals. Die zweite, die Wirkungs- oder Rezeptionsgeschichte, beschäftigt sich mit der weiteren Geschichte des Musikstücks, den später vorgenommenen Korrekturen, der Übersetzung und Bearbeitung für spätere Aufführungen, den beharrlich immer wieder auftauchenden Nachahmungen aller Art, der Bedeutung des Werkes als Quelle für thematische Anleihen und seiner Rezeption bei der Kritik. In diesen Bereich fällt auch die Frage, ob das Werk mit den vorherrschenden Normen des Genres und der Zeitepoche übereinstimmt, ob es davon abwich oder ihnen etwa gar widersprach...<sup>1</sup>

In der beträchtlichen Fülle von neueren wissenschaftlichen Publikationen über das Werk Händels gibt es einen Bereich, in dem die Probleme der Entstehungs- und der Rezeptionsgeschichte gelegentlich auf faszinierende Weise miteinander verwoben sind: Ich meine die frühen Aufführungen von Händels "Londoner" Opern in Landessprache wie auch in ihren gemischtsprachigen Fassungen für das kommerzielle Publikum des Hamburger Theaters am Gänsemarkt und für die Zuhörerschaft der Großherzoglichen Hofoper in Braunschweig sowie der entsprechenden Bühnen in Wolfenbüttel und Salztal<sup>2</sup>.

Bei all diesen Bühnen erwachte das Interesse an einer Aufführung von Händels Opern schon sehr früh. Vier von Händels fünf ersten Opern, "Almira" (1705), "Nero" (1705), "Der beglückte Florindo" und "Die verwandelte Daphne" (beide aus dem Jahr 1708) wurden für die im Hamburger Theater am Gänsemarkt bevorzugten gemischtsprachigen Aufführungen geschrieben. Den beiden ersterwähnten Opern lagen Libretti von Friedrich C. Feustking zugrunde, den beiden letzteren Stoffe von Heinrich Hinsch<sup>3</sup>. Die eigentlichen hamburgi-

schen Opernbearbeitungen haben eine lange Geschichte, die sich über fünfzehn Werke - von "Rinaldo" (1715) bis zu "Rodelinda" (1734) - erstreckt. Eine Reihe von literarischen Bearbeitern und Übersetzern lieferten deutsche Versionen der Rezitative und einiger Ariosi und fügten, je nach Oper verschieden, deutsche Arien, Ensembles und Chöre mit neuen Szenen und Charakteren hinzu. Die Textdichter, die man sich für diese neuen deutschen Libretti und Umarbeitungen holte, waren für gewöhnlich literarische Persönlichkeiten der hamburgischen Musikbühne. Zu den bekannten Namen gehörten Feind, Beccau, Mattheson, Lediard, Glauch und Wend. In Braunschweig erstreckte sich die Geschichte der Bearbeitungen, beginnend gegen Ende des Jahres 1723 mit einer Aufführung von "Ottone", auf insgesamt zwölf Opern. Davon waren sieben bearbeitet und ins Deutsche übersetzt, die fünf übrigen in italienischer Sprache belassen und auch so aufgeführt. Das war in etwa der Rahmen der Modifikationen in den zwei Jahrzehnten zwischen "Ottone" und "Berenice, Königin von Egypten" im Jahr 1743. Zur Zeit der letzten drei Aufführungen in Braunschweig, "Alcina" im Jahr 1735, "Justinus" im Jahr 1741 und der eben erwähnten "Berenice" hatte das Hamburger Theater am Gänsemarkt aufgehört, Opern zu inszenieren und bot verschiedenen Theatertruppen, wie beispielsweise der der Neuberin, langfristige Aufführungsmöglichkeiten<sup>4</sup>.

Die Tabellen im Anhang spiegeln eine Chronologie und andere Einzelheiten zur frühen Operntradition Händels wider - einer Tradition, die in Hamburg, Braunschweig und den dazugehörigen Bühnen ihren Anfang nahm. Es läßt sich jedoch daraus auch eine Reihe von bemerkenswerten Unterschieden ablesen, in denen die deutschen Bearbeitungen für Hamburg von denen für die Braunschweiger Bühnen abweichen. Das Libretto ist in jedem Fall Ausdruck der Vorliebe für gemischtsprachige Aufführungen, bei denen die Rezitative in die Landessprache des Publikums übersetzt, die Arien und die Musikpartien hingegen italienisch belassen wurden. In Hamburg waren genaue Angaben zur Person des Textdichters üblich, in Braunschweig bleibt er zumeist anonym, auch wenn die Texte in einigen Fällen dem Kapellmeister und Opernkomponisten Georg Caspar Schürmann zugeschrieben werden<sup>5</sup>. Man hat behauptet, jedes der beiden Theater habe seinen ganz eigenen Stil mit dem Ziel, eine spezifisch deutsche Barockoper besonderer Prägung zu schaffen, verfolgt. So war es in Hamburg üblich, mehr und mehr Arien in italienischer Sprache in die ansonsten deutschen Opern einzubauen. Der Braunschweiger Opernkapellmeister hingegen schreibt in einem Brief vom 11. März 1726 an Johann Friedrich von Uffenbach: "Die Opera anlangend, so machen wir die teutschen Opern pur teutsch, wann wir aber etliche Mahl italienische Opern ins teutsche übersetzt, so haben wir wohl die Arien mehrenteils italienisch gelassen, wir machen zuweilen lustige Partien hinein, zuweilen nicht, wie sich denn schicken will. Ballette haben wir ordinair nach dem ersten und zweiten Akt eins"<sup>6</sup>. Im Hinblick auf den Spielplan erwähnt Schürmann in einem anderen Brief vom 3. Juli 1727, daß man für die jährlich stattfindenden Festspiele üblicherweise zwei deutsche Opern und eine italienische Oper neu inszenierte. Bei der Textvorlage achtete man sorgfältig auf die Auswahl von deutschen historischen Themen mit möglichst stark ausgeprägtem Lokalkolorit. Ein weiterer Aspekt in der Rezeption von Händels Opern in Braunschweig ist Schürmanns Überarbeitung seiner frühen Oper "Porsenna" (1718) unter dem Titel "Clelia" (1730). Die Handlung ist nahezu identisch mit der von "Muzio Scevola". In dieser Partitur verwendete Schürmann vier Arien von Graun, sieben Arien und ein Duett aus Händels "Teseo" (1713) und ein weiteres Duett aus "Rodelinda" (1725). Alle Texte wurden dabei ins Deutsche übertragen. Trotz Schürmanns beachtlicher Bemühungen als Übersetzer und Bearbeiter von Texten, oder auch als musikalischer Entleiher, brachten die Veränderungen nicht so durchgreifende Neuerungen wie dies bei den hamburgischen Opern der Fall war. Das bemerkenswerteste Beispiel in diesem Zusammenhang ist "Der

mißlungene Brautwechsel oder Richardus I König von England".

Der Verfasser dieser Zeilen hatte vor etwa fünfundzwanzig Jahren zum ersten Mal Gelegenheit, die Partitur der Hamburger Bearbeitung von Händels "Riccardo Primo" zu studieren, die in der Oxenstierna-Sammlung, einem Teilbestand der Bibliothek der Königlich-Schwedischen Musikakademie, aufbewahrt wird<sup>7</sup>. Die Oxenstierna-Sammlung geht auf die Bemühungen des schwedischen Hofdiplomaten Gustav Graf Oxenstierna zurück, der diese Partitur zusammen mit anderen musikalischen Kostbarkeiten von einer seiner diplomatischen Missionen mit nach Hause nach Schweden gebracht hatte. Seine Sammlung ging 1859/60 in den Besitz der Königlich-Schwedischen Musikakademie über. Ursprünglich hatte man das Manuskript Reinhard Keiser zugeschrieben, ein Fehler, der korrigiert werden konnte, nachdem es dem Verfasser dieser Zeilen gelungen war, das Manuskript textlich und musikalisch einwandfrei als Wends und Telemanns Bearbeitung von Händels "Riccardo Primo" für die Februar-Aufführungen des Jahres 1729 am Hamburger Theater am Gänsemarkt zu identifizieren.

In jüngerer Zeit ist es durch Forschungen von Winton Dean und Merrill Knapp möglich geworden, eine genaue Aufstellung der Quellen des "Riccardo Primo" vor den ersten deutschen Versionen zu machen<sup>8</sup>. Die Genealogie des Libretto hat sich im wesentlichen als Ergebnis vergleichender Studien des Hamburger Textes mit den Texten und Analysen dreier anderer Quellen der Paolo Rolli/Händel Editionen herauskristallisiert und ist Merrill Knapp zuzuschreiben<sup>9</sup>. Knapps bemerkenswerter Abhandlung "The Autograph of Handel's 'Riccardo Primo'" gingen vergleichende Studien des Manuskripts von Händels "Riccardo Primo", der Partitur in der Chrysander-Sammlung und der gedruckten Version der Händel-Gesellschaft voraus. Während die Hamburger Partitur und die Version der Händel-Gesellschaft bis auf den dritten Akt fast identisch sind, war es auch bekannt, daß das Manuskript sowohl ein Großteil der Musik enthält als auch drei Textschichten, die auf Grund von Knapps Nachforschungen die Geschichte der Version zu ergeben scheinen, aus der Wend das den Hamburger Aufführungen von 1729 zugrunde liegende Libretto schuf. Knapps Analysen erhellten die Themenbehandlung, aus der Paolo Rolli das Szenario und das Argumento seiner beiden Libretti formte. Die Textvorlage war das Briani zugeschriebene Libretto, das zur Musik von Antonio Lotti im Herbst des Jahres 1710 als Oper mit dem Titel "Isacio Tiranno" in Venedig zur Aufführung kam<sup>10</sup>. Das "Argomento" von "Isacio Tiranno" handelt von Isacius Comenus, einem Prinzen, der vom Kaiser als Gouverneur auf die Insel Zypern entsandt wird, die er schließlich als Diktator beherrscht. Sein Erfolg hat ihn zu einem Tyrannen gemacht, der eine Gruppe von englischen Schiffen in Gewahrsam nimmt, die auf Kreuzzugfahrt an seinen Küsten gestrandet waren. An Bord eines der Schiffe befindet sich Berengaria, Prinzessin von Navarra. Sie ist mit Richard dem Ersten verlobt, dessen Schiff in dem Sturm von den anderen getrennt worden war. Als Richard schließlich doch noch in Zypern landet, verlangt er von Isacius Rechenschaft über den Verbleib der Damen. Da Isacius eine überhebliche Haltung an den Tag legt, greifen Richards Truppen Isacius' Heer an und befreien Berengaria und ihre Zofen. Der geschlagene Isacius schickt seine Tochter, um Gnade zu erwirken. Richard kommt dem Ersuchen nach und heiratet Berengaria in Limisso.

Aus dem "Argomento" schuf Briani ein Libretto, in dem Berengaria in Costanza umbenannt wurde. Eine Gestalt namens "Berardo" kommt als Costanzas Vetter und Vormund hinzu, Corrado (eine Figur, die in Rolli/Händel 2 fehlt) wird zu Richardus' Verbündetem, Oronte, Prinz von Syrien, ist zu Anfang ein Verbündeter von Isacius. Briani bringt nun in seinem Originallibretto die Handlung in Gang, indem diese Personen als Liebhaber und angebliche, opportunistische Freier für entsprechende Verwirrungen und Verwicklungen sorgen. Die Angelegenheit kommt ins Rollen, nachdem die Schiffbrüchigen Costanza und

Berardo die Bekanntschaft von Isacio, Oronte und Pulcheria machen. Die beiden geben sich als Doride und Narsete, Gefolgsleute von Riccardo, aus, und Isacio verliebt sich in Doride-Costanza. Als Riccardo und Corrado zu Ohren kommt, daß Berardo und Costanza sich in der Gewalt des Tyrannen befinden, beschließen sie, Isacios Festung zu stürmen. Unterdessen versucht sich Oronte, der ebenfalls von Costanzas Schönheit gefangen genommen ist, an Isacios Hof an Costanza heranzumachen. Dabei wird er heimlich von Pulcheria beobachtet. Isacios eigenes Werben um Costanza wird von der Nachricht des bevorstehenden Überfalls von Riccardos Truppen und der Forderung, Costanza freizugeben, jäh unterbrochen. Erst jetzt wird das Pseudonym Dorides gelüftet und die wahre Identität preisgegeben.

Im zweiten Akt versucht Isacio ein zweifaches Täuschungsmanöver. Er verspricht Costanza, sie werde schon bald mit Riccardo zusammentreffen. Gleichzeitig will er Pulcheria (statt Costanza) zu Riccardo schicken, der seine Verlobte noch nicht kennt. Berardo, der von diesem Vorhaben erfährt, berichtet Costanza und Oronte davon, die dem perfiden Isacio Rache schwören. Das Täuschungsmanöver nimmt so lange seinen Lauf, bis Oronte das vertraute Treffen von Riccardo und Pulcheria stört, indem er ihre wahre Identität enthüllt. Pulcheria bietet sich als Geisel für Costanza an, und Oronte stellt sich ganz auf Riccardos-Seite.

Im dritten Akt weist die verzweifelte Costanza weitere Annäherungsversuche Isacios zurück. Dieser erfährt in einem Brief von Pulcheria, daß sein Täuschungsmanöver aufgedeckt worden ist, Oronte sich auf Riccardos Seite geschlagen hätte und sie selbst in unmittelbarer Gefahr sei, wenn sie nicht zu Riccardo zurückkehre. Isacio sucht eine militärische Lösung des Konflikts, Pulcheria will vergeblich von der Hand Orontes sterben. In der folgenden militärischen Auseinandersetzung wird Isacio geschlagen und gefangengenommen. Costanza wird gerettet. Sie will den Tod Isacios, doch gelingt es Pulcheria, für ihn Gnade zu erwirken. In einer Atmosphäre allgemeinen Wohlwollens finden die Liebenden zueinander.

Aus diesem Szenario schuf Paolo Rolli zwei Libretti. Das zweite diente eindeutig als Grundlage des Librettos, das Christoph Gottlieb Wend für Hamburg schrieb. Wend, der von 1700-1745 lebte und Textbearbeiter von "Admetus", "Poro", "Partenope" und "Rodelinda" war, schuf in seiner Hamburger Zeit zwölf solcher Librettobearbeitungen. Die Vorworte zu diesen, wie beispielsweise zu Telemanns "Emma und Eginard" (1728) und zum Prolog "Die aus Einsamkeit in die Welt zurückgekehrte Oper", gaben ihm die Möglichkeit, seiner persönlichen Vorstellung von Opernästhetik Ausdruck zu verleihen. Seiner Meinung nach durfte die Oper jedes Thema nach ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten mit all ihren dichterischen und bühenmäßigen Freiheiten behandeln<sup>11</sup>. Die Oper war für ihn eine für Unterhaltung geradezu prädestinierte Theaterform, die sich derartige Situationen, Intrigen und Charaktere durchaus erlauben konnte, sofern es nur zur Unterhaltung des Publikums gereichte. So kam es, daß Wend sinnenhafte Verführungskünste in den Vordergrund stellte und sich dabei herzlich wenig um gängige Moralvorstellungen scherte - eine Einstellung, die auch von Barthold Feind und Johann Philipp Praetorius geteilt wurde.

Werfen wir nun einmal einen Blick auf die Beziehung von Wends Libretto zu dessen Vorgängern. Bei den Dramatis Personae tauchen einige Namen aus dem ursprünglichen Argomento für Brianis Text wieder auf. So ersetzt der Name Berengera wieder den Namen Costanza, obgleich die Verbindung zu letzterer im ersten Akt im Pseudonym Doride statt der Costantia aufrechterhalten ist. Berardo taucht als Philippus auf, Pulcheria als Formosa, und statt italienischer Gegenstücke haben wir jetzt die germano-latinisierten Namen Richardus, Isacius und Orontes. Die Figur des Corrado fehlte bereits in

Rolli/Händel II. In dieser Beziehung gibt es eine Übereinstimmung mit der gedruckten Edition der Händel-Gesellschaft von 1877, in der diese Figur auch nicht vorkommt. Wends persönliche Vorstellung von Opernästhetik ist zumindest eine teilweise Erklärung für zwei neue, komisch-ironische Figuren, nämlich Gelasius, "ein alter Philosophus von der Stoichen Secte, des Isacii ehemaliger Praeceptor" und Murmilla, "der Formosa gewesene Säugamme". Die Aufgabe dieser beiden Charaktere bestand einerseits in einem "comic relief", andererseits sollte sich die Persönlichkeit des Isacius durch die Einführung dieser Figuren noch stärker von den übrigen absetzen, ein Kunstgriff, der zweifellos auf Shakespeare zurückgeht.

Im Vorwort zu dem Libretto faßt Wend seine eigenen Vorstellungen so zusammen: "Die übrigen Umstände finden sich in dem Singspiele selber und die hinzugefügte comische Untermischung wird der geneigte Leser sich desto weniger misfallen lassen, weil dergleichen Abwechslung nicht nur zur Mode, sondern auch fast zur Nothwendigkeit geworden ist, womit man sich zugleich zu dessen beständiger Erwogenheit empfiehlt und sich einer frequenten Gegenwart getrösten will"<sup>12</sup>.

Die sechs komischen Szenen mit Gelasius und Murmilla haben bei Wend mehr Bedeutung als nur den Konflikt in dem üblichen komischen Nebenspiel von anderer Seite zu beleuchten. Die beiden Charaktere dienen auch dazu, die Gestalt der Formosa von einem anderen Blickwinkel zu sehen. Die kurze Begegnung von Isacius und Gelasius (II, 9) legt Zeugnis ab von der Verachtung, die der alternde Philosoph für die Motive und das irrationale Verhalten des Tyrannen empfindet, der seine zynische Meinung über die Staatskunst in einer deutschen Arie kundtut: "Die Staatskunst wirfft die Sittenlehre als ein schulsächsisch Bauerwerk um"<sup>13</sup>. Damit verleiht er seiner Bereitschaft Ausdruck, die Moral dem politischen Ehrgeiz und der Zweckdienlichkeit zu opfern. Einige der anderen Arien und vornehmlich die beiden Duette von Gelasius und Murmilla haben die Gegensätzlichkeit der Persönlichkeit und die Unausweichlichkeit des Konflikts zum Thema. Insgesamt haben die sechs Szenen (I/8, 9, 10, II/9, 10 und III/10) zehn Musiknummern (acht Arien und Duette, all da Capo).

Das Gefühl des Unbehagens und der Unsicherheit sowie der Verzweiflung ob der unabdingbaren Schwäche des menschlichen Bewußtseins findet seinen musikalischen Ausdruck in Telemanns Verwendung für die Molltonart - c-Moll, C-Dur, g-Moll und e-Moll - bei Gelasius' Arien. Murmillas drei Arien sind in g-Moll, F- und C-Dur, während die beiden Gelasius-Murmilla Duette in F-Dur sind und damit enden, daß der dramatische Status Quo des getrennten Daseins aufrechterhalten bleibt. Im letzten Duett beschließt jeder der beiden, seinen eigenen Weg zu gehen. Die Differenzierung in der Tonart, wie sie eine hermeneutische Analyse in Einklang mit wiederholten Anwendungen der Affekten Kunstgriffe sieht - Reinhard Gerlach hat 1970 eine solche hermeneutische Analyse von "Riccardo Primo" erstellt<sup>14</sup> - spiegelt Gelasius' Herausforderung an die Tyrannei Isacius', "Ich will die Wahrheit geigen" (C-Dur), den Wunsch nach Rache (g-Moll), "Halt ein und laßt mich gehen", Verzweiflung und Unglück (c-Moll) "Ey, ey thut man das noch", wider. Wend und Telemann bringen noch vier weitere Nummern, alle mit deutschen Texten, in die Oper ein. Da ist für Philippus "Weine nur, gekränkte Seele" (D-Dur) (I/1), "In den Schlauff der Sicherheit" (mit B-Vorzeichen) (II/12), das Duett Berengera und Phillipus "Genug, genug geklaget" (F-Dur) (III/8) und das Bauernlied mit Chor "Frisch, ihr lieben Cameraden" (C-Dur) (I/3).

Abgesehen von diesen beigelegten Arien, Duetten, Chören und Tänzen oder Orchester-sätzen von Telemann stimmen die übrigen Arien mit Ausnahme von Berengaras "Torrente cresciuto" (II/2) in Plazierung und Ausführung mit denen in Rolli/Händel II und mit denen der Edition der Händel-Gesellschaft überein.

Eine vergleichende Untersuchung der Arientexte im Briani/Lotti "Isacio Tiranno", der beiden Rolli/Händel Versionen mit den abweichenden deutschen Hamburger und Braunschweiger Fassungen fördert eine Reihe von Kategorien oder Stationen im Überlieferungsprozeß zutage.

1. Arien mit Texten aus dem "Isacio Tiranno" von Briani/Lotti, die in allen vier späteren Libretti beibehalten wurden. Im ersten Akt finden sich die meisten dieser Arien, z.B. "Se peri l'amato bene" (I/1), "Vado per ubidritti" (I/2), "Bella teco non ho" (Hamburg I/5, Braunschweig I/4) und "Lascia la pace a l'alma" (Hamburg I/6, Braunschweig I/5).

2. Arien, deren Texte aus der ersten Version von Rolli/Händel stammen. Zum Beispiel kommt Isacius' Arie in Braunschweig III/5 "Dell Cielo e del Abisso" der Rolli/Händel I Version "Del coelo nell abisso" (III/1) sehr nahe.

3. Arien, deren Texte nicht über die zweite Rolli/Händel Fassung hinaus zurückverfolgt werden konnten.

4. Man kann sicherlich davon ausgehen, daß die zweite Rolli/Händel Fassung üblicherweise der Ausgangspunkt für die beiden deutschsprachigen Fassungen war, von denen die braunschweigische sich enger an das italienische Vorbild anlehnt als die hamburgische<sup>15</sup>. Die Abweichungen zeigen sich nicht nur in den zusätzlichen Szenen, die Gelasius und Murmilla zugestanden werden und in weiteren Arien für Philippus und Isacius. Auch in anderen Bereichen, wie beispielsweise im Aufbau, in der Namensgebung der Dramatis Personae und besonders in der Auswahl einiger italienischer Arien stellen wir erhebliche Unterschiede zwischen der Hamburger und der Braunschweiger Fassung fest<sup>16</sup>. Zu den italienischen Arien, die in der Braunschweiger Version, nicht jedoch in der Hamburger Fassung auftauchen, zählen Isacius "Prove sono di grandezza" (Braunschweig I/6) und Berengarias "Di notte de Pellegrino" (Braunschweig II/2), die in Hamburg durch das wahrscheinlich aus der Feder Telemanns stammende "Torrente cresciuto" ersetzt wurde. Der Text "Quell innocente afflito core" (Braunschweig II/5) wird Orontes zgedacht, während er in der Hamburger Fassung (III/2) von Formosa dargebracht wird. Berardos Arie (III/5) "Benche stringa la spada rubella" kommt in der Hamburger Version nicht vor, Formosas Arie aus der Hamburger Fassung (II/11) hingegen fehlt im Braunschweiger Libretto. Ein interessanter Unterschied im Text besteht bei Isacius' Arie "Dell Cielo e del Abisso" (Braunschweig III/5) wie auch bei Rolli/Händel I, wo anders als bei Hamburg (III/4) der Text von Rolli/Händel II "Nell mondo 'nell Abisso" verwendet wird. Schließlich ist auch noch ein Unterschied bei den letzten Coro-Sätzen erwähnenswert, vor allem das Hamburger Ensemble (III/11) "La Memoria di Tormenti" und der deutsche Chor der Braunschweiger Fassung "Was bisher hat uns gekränkelt".

Während sich also bei den frühen Aufführungen von Händels Opern im norddeutschen Raum eine Vorliebe für gemischtsprachige Libretti mit Rezitativen in der Landessprache herauskristallisierte, deutete eine Untersuchung der deutschen "Richardus"- Fassungen darauf hin, daß der Bogen der textlichen, szenographischen und musikalischen Varianten mindestens genauso groß war wie bei den beiden Rolli-Fassungen von "Riccardo Primo" selbst.

#### Anmerkungen

- 1) Carl Dahlhaus, Grundlagen der Musikgeschichte, Köln 1977, passim.
- 2) Stephan Stompor, Die deutschen Aufführungen von Opern Händels in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Händel-Jb. 24 (1978), S. 31f.

- 3) Helmut Christian Wolff, Die Barockoper in Hamburg I, Wolfenbüttel 1957, S. 240f., S. 338f. Wolff spricht von einem expressiveren Stil in Telemanns Bearbeitung von "Ottone" mit größeren melodischen Sprüngen als in Händels italienischen Rezitativen.
- 4) Stompor, a.a.O., S. 80.
- 5) Gustav Friedrich Schmidt, Die frühdeutsche Oper und die musikdramatische Kunst Georg Kaspar Schürmanns, Regensburg 1933, 2 Bde., I, S. 69; Renate Brockpähler, Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland. Die Schaubühne (= Quellen und Forschungen zur Theatergeschichte Bd. 62), Emsdetten 1964, S. 193f., S. 84f.
- 6) Schmidt, a.a.O., S. 92; Stompor, a.a.O., S. 81.
- 7) Manuskript Partitur in der Bibliothek der Kungl. Musikaliska Akademin Stockholm von Andrew D. McCredie: Die Hamburger Fassung von Händels "Riccardo Primo", Göttinger Händel-Tage 1960 (Göttingen 1960), S. 26-29.
- 8) Winton Dean, Handel's "Riccardo Primo", Musical Times cv (1964), S. 498. Emilia Dahnk-Bacoffio, Handel's "Riccardo Primo" in Deutschland, in: 50 Jahre Göttinger Händel-Festspiele hrsg. von Walter Meyerhoff, Kassel 1970, S. 150; Reinhard Gerlach und Emilia Dahnk-Baroffio, Über Georg Friedrich Händels Oper "Riccardo I", in: Festschrift der Göttinger Händel-Festspiele, Göttingen 1970, S. 75.
- 9) J. Merrill Knapp, The Autograph of Handel's "Riccardo Primo", in: Studies in Renaissance and Baroque Music in Honor of Arthur Mendel, hrsg. von Robert Marshall, Kassel 1974, S. 331-358.
- 10) Ebda., S. 336f.
- 11) Gloria Flaherty, Opera in the Development of German Critical Thought, Princeton N.J. 1978, S. 71-72.
- 12) Christoph Gottlieb Wcnd, Vorbericht zur Oper "Der Mißlungene Braut Wechsel oder Richard I. König von England", Libretto, Sammlung Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek.
- 13) Marxistisch orientierte Wissenschaftler interpretieren in diese Szenen soziale und politische Kritik hinein; vgl. Stompor, a.a.O., S. 78.
- 14) Reinhard Gerlach, a.a.O., S. 76.
- 15) Der Braunschweiger Titel lautet: "Richardus, genannt des Löwen-Herz, König in Engelland in einer OPERA vorgestellt auf dem großen Braunschweigischen Theatro in der Winter-Messe 1729", Libretto, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Textbuch 216.
- 16) Es gibt sechs Charaktere: Richardus, Berardo, Isacius, Berengaria, Pulcheria, Orontes. Die Pseudonyme für Berengaria und Berardo sind dieselben wie die für Berengera und Philippus in der Hamburger Fassung. Da die Braunschweiger Fassung komischen Szenen sehr wenig Bedeutung beimißt, ist sie auffallend anders als die für Hamburg bearbeitete Version. Der Aufbau des Librettos ist folgendermaßen: Akt I - 6 Szenen, Akt II - 10 Szenen, Akt III - 11 Szenen.

CORROBORATION OF LIBRETTO (C.G. WEND) AND MANUSCRIPT SCORE (G.F. HÜNDEL ADAPT G.P. TELEMANN) OF  
 "DER MISSLUNGENE BRAUT-WECHSEL ODER RICHARDUS I KÖNIG VON ENGLAND" (HAMBURG, 1729)

Stelle im dramatischen Aufbau	[Character] Dramatis Personae	Text	Arientyp	Sprache	Tonart	Instrumentation (Schlüsselung)	Taktart	Tempo
1.1	Berengera	"Weine nur, gekränkete Seele"	da Capo	Deutsch	D	2 Fl, V1, V2 F4 (G2 G2 G2 T4) (no continuo in vocal sections) and in ritornelli	$\frac{3}{8}$	
1.1	Berengera	"Se peri l'amato bene"	da Capo	Ital	c moll	2 V, Bc, (G2 G2 F4)	$\frac{3}{4}$	Larghetto
1.2	Formosa	"Vado per ubidritti"	da Capo dal segno	Ital	A dur	unisoni Bc	$\frac{4}{4}$	Allegro
1.2	Orontes	"V'adoro o luci belle"	da Capo	Ital	G dur	G2 Flauti G2 Violin F4	C	(Allegro?)
1.3	Bauer und chor	"Frisch ihr lieben Cameraden Lacht bey anderer Leute Schaden"	da Capo	Deutsch	C dur	Vn C2 C3 F4 with violas	C	(?)
		Entrée	:12: :16:	-	C dur	Violin 2 alla	C	(?)
1.4	Richardus	"Cessata e la procella"	da Capo	Ital	B dur	G2 G2 C3 F4	C	Andante
1.5	Formosa	"Bella, teco non ô"	da Capo	Ital	G dur	G2 C3 F4	$\frac{3}{8}$	Andante
1.6	Berengera	"Lascia la pace all'alma"	da Capo	Ital	g moll	G2 G2 C3 F4	$\frac{3}{8}$	Allegro
1.8	Gelasius	"Ey! Ey! thut man das noch"	da Capo	Deutsch	c moll	G2 G2 C3 F4	C	?
1.9	Murmilla	"Kein Wunder ist, dass ich mich kranke"	da Capo	Deutsch	g moll	G2 (min) C3 F4	$\frac{3}{8}$	Moderato
1.9	Gelasius Murmilla	"Du Schlagbaum vor die Liebe" "Du ausgetreugte Rdbe"	Duett da Capo	Deutsch	F dur	G2 G2 C3 F4	C	(?)
11.10	Richardus	"Agitata da fiere Tempeste"	da Capo	Ital	C dur	G2 G2 C3 F4	C	Allegro
11.1	Berengera	"Se m'e contrario il cielo" "Ist mir die Himmel selbst entgegen Was soll ich wohl für Hoffnung hegen, da ich so viel erdulden muss"	Recit. accomp.	Deutsch	A-E	cont.	C	?
11.1	Philippus	"Dell' empia frode il velo"	da Capo	Ital	B dur	G2 (unison) C3 F4	$\frac{6}{8}$	?
11.2	Isacius	"Torrente cresciuto Per torbida piena"	da Capo	Ital	E dur	G2 G2 C3 F4	C	Allegro
11.3	Isacius	"Ti vedro regnar su'l trono"	da Capo	Ital	g moll	G2 G2 C3 F4	C	?
11.3	Formosa	"Quel Gelsomino, che imperla il prato"	da Capo	Ital	F dur	G2 (unison) F4	C	Allegro
11.4	Berengera	"Caro, vieni a me"	da Capo	Ital	A	G2 (unison) F4	$\frac{3}{8}$	Andante
11.5	Richardus	"Quanto tarda il caro bene, le mie pene"	-	Ital	D	cont. aria	C	Largo
11.6	Formosa	"A i guardi tuoi"	da Capo	Ital	E	C2 C3 F4	$\frac{3}{8}$	Allegro
11.6	Richardus	"O vendicarmi/Sapro con l'armi"	da Capo	Ital	D	G2 (unison) F4	C	Vivace
11.6	Orontes	"Dall'onor di giuste imprese"	da Capo	Ital	G	G2 G2 (corni) G2 G2 (V.Oboe)F4	$\frac{3}{8}$	Andante
11.8	Richardus	"Nube che il sole adombra"	da Capo	Ital	F	G2 (unison) F4	$\frac{3}{4}$	Allegro
11.9	Gelasius	"Ich will die Wahrheit geigen"	da Capo	Deutsch	C	G2 (V.ob.) G2 (V.ob.) C3 F4	C	?
11.9	Isacius	"Die Staats-Kunst wirfft die Zitten-Lehre"	da Capo	Deutsch	B dur	G2 (unison) C3 F4	$\frac{3}{8}$	Allegro
11.9	Gelasius	"Halt ein/: und lasst mich gehen"	da Capo	Deutsch	g moll	G2 (unison) C3 F4	C	?
11.10	Murmilla	"Man kann den Stockfisch nicht geniessen"	da Capo	Deutsch	F dur	G2 (unison) C3 F4	C	?
11.11	Berengera	"Si m'e contrario il cielo"	Recit Arioso	Deutsch	d moll - E	Cont.	$\frac{12}{8}$	Largo
11.11	Formosa	"D'aquila altera"	da Capo	Ital	a moll	G2 (unison) C3 F4	C	Allegro
11.11	Richardus Berengera	"T'amo si sarai tu quella" "T'amo si e pui m'appaga"	Duett da Capo	Ital	E dur	G2 (unison) C3 F4	C	Adagio
11.12	Philippus	"In den Schlauff der Sicherheit"	da Capo	Deutsch	Es dur	G2 (ob.V) G2 (Ob.V1) C3 F4	$\frac{3}{4}$	?

Stelle im dramatischen Aufbau	[Character] Drammatis Persona	Text	Arientyp	Sprache	Tonart	Instrumentation (Schusselsystem)	Taktart	Tempo
111.1	Orontes	"Per mia vendetta	da Capo	Ital	a moll	G2 (unison)F4	C	?
111.1	Richardus	"All'onor delle procelle"	da Capo	Ital	C dur	G2 G2 C3 F4	C	Allegro
111.2	Formosa	"Quell innocente, Afflito core"	da Capo	Ital	F	G2 (V1.Ob) G2 (V2.Ob) C3 Va F4	C	Andante
111.4	Isacius	"Nel mondo o nell'abisso jo non pavento pavento"	da Capo	Ital	c moll	G2 (V1.Ob) G2 (V1.Ob) C3 F4	C	Allegro
111.4	Berengera	"Bacia per me la mano"	da Capo	Ital	f moll	G2 (V1)G2(V2) C3 F4	C	Largo e Piano
111.5	Richardus	"A Terrato il muro cada"		Ital	F dur	G2 (Corn 1) G2 (Corn 2) G2 (Cl.Ob) G2 (V2.Ob) C3 F4	$\frac{12}{8}$	?
111.8	Philippus	"Genug, Genug, geklaget"	da Capo	Deutsch	F	G2 (unison) C3 F4	$\frac{3}{8}$	-
111.8	Berengera	"Il volo vosi fido Al dolce amato nido"	da Capo	Ital	G	G2 (Flauto Piccolo) G2 (unison) C3 F4	$\frac{3}{4}$	-
111.9	Formosa	"Tutta brillanti rai, Per lungo scintillar"	da Capo	Ital	B dur	G2 (unison) F4	C	Allegro
111.10	Gelasius	"Wie Katzen und Hunde sich beissen"	da Capo	Deutsch	e moll	G2 (V1) G2(V1) C3 F4	$\frac{6}{8}$	-
111.10	Murmilla	"Eh' ich wollte Wittve bleiben"	da Capo	Deutsch	G dur	G2(V1.Ob) G2(V.ob) C3 F4	$\frac{2}{4}$	-
111.10	Gelasius Murmilla	"Geh und lass mich nur zufrieden" "Ich bin nicht ffr Dich beschieden"	da Capo	Deutsch	F	G2(V1.Ob) G2(V1.Ob) C3 F4	C	-
111.11	Richardus	"Volgete ogni desir"	da Capo	Ital	E	G2(unison) F4	$\frac{3}{8}$	Andante
111.11	Coro	"La Memoria de Tormenti"	-	Ital	D	G2(V1.Ob) G2(V1.Ob) C3 F4	$\frac{3}{4}$	-

HANDEL: RICHARD GENNANT DES LÖWEN-HERZ KÖNIG VON ENGELLAND BRAUNSCHWEIG  
WINTER-MESSE 1729

Stelle im dramatischen Aufbau	Persona Drammatis	Text	Origins	Londoner Partituren
-------------------------------------	----------------------	------	---------	------------------------

ACT ONE

1/1	Berengaria	"Se peri l'amato bene"	Rolli/Handel <sup>2</sup> Briani/Loft	1/2 1/1
1/2	Pulcheria	"Vado per obedirti"	Rolli/Handel <sup>2</sup> Briani/Lott	1/2 1/2
1/2	Orontes	"V'adoro luci belle"	Rolli/Handel <sup>2</sup>	1/3
1/3	Richardus	"Cessata e la procella"	Rolli/Handel <sup>2</sup>	1/3
1/4	Pulcheria	"Bella, teco non hò"	Rolli/Handel <sup>2</sup> Briani/Lotti	1/4 1/7
1/5	Berengaria	"Lascia la pace all'alma"	Rolli/Handel <sup>2</sup> Briani/Lotti	1/6
1/6	Isacius	"Prove sono di grandezza"	-	-
1/6	Richardus	"Agitato da fiere tempeste"	Rolli/Handel <sup>1</sup> Rolli/Handel <sup>2</sup>	1/8 1/7

ACT TWO

11/1	Berengaria	accomp: "Se m'e contratio il cielo"	Rolli/Handel <sup>2</sup>	11/1
11/1	Berardo	"Dell empia frode il velo"	Rolli/Handel <sup>2</sup>	11/1

Stelle im dramatischen Aufbau	Persona Drammatis	Text	Origins Londoner Partituren	
11/2	Berengaria	"Di notte il pellegrino"	Rolli/Handel <sup>2</sup>	11/2
11/3	Isacio	"Ti vedrò regnar sul trono"	Rolli/Handel <sup>2</sup>	11/3
11/4	Pulcheria	"Quel gelsamino ch'imperla il prato"	Rolli/Handel <sup>1</sup> Rolli/Handel <sup>2</sup>	11/4 11/4
11/5	Orontes	"Quell innocente afflitto core"	-	
11/5	Berengaria	"Caro, vieni a me"	Rolli/Handel <sup>1</sup> Rolli/Handel <sup>2</sup>	11/6 11/5
11/6	Richardus	<u>accomp.</u> "Ja, ich sehe meine Wonne"	-	
11/7	Pulcheria	"Ai guardi tuoi"	Rolli/Handel <sup>2</sup>	11/7
11/7	Richardus	"O vendicarmi"	Rolli/Handel <sup>2</sup>	11/8
11/7	Orontes	"Dell onor di giuste imprese"	Rolli/Handel <sup>2</sup>	11/8
11/8		<u>ACT TWO (continued)</u>		
11/9	Pulcheria	"Nube che il Sole adombra"	Rolli/Handel <sup>2</sup>	11/8
11/10	Richardus Berengaria	"T'amo si, sarai tu quella" "T'amo si, e piu m'appage"	Rolli/Handel <sup>2</sup>	11/9
		<u>ACT THREE</u>		
111/1	Richardus	<u>accomp.</u> "Meineidige Räuber"	Rolli/Handel <sup>2</sup>	111/1
111/2	Orontes	"Per mia vendetta ancor"	Rolli/Handel <sup>2</sup>	111/1
111/2	Richardus	"All orror delle procelle"	Rolli/Handel <sup>2</sup>	111/1
111/3	Berengaria	<u>accomp.</u> "Lass mich sterben"		
111/4	-	-		
111/5	Isacius	"Dell Cielo e dell Abisso"	Rolli/Handel <sup>2</sup>	111/4
111/5	Berengaria	"Bacia per me la mano"	Rolli/Handel <sup>1</sup>	111/2
111/5	Berardo	"Benche stringa la spada rubella"		
111/6	Richardus	<u>accomp.</u> "Atterrato il muro cada"	Rolli/Handel <sup>2</sup>	111/5
111/9	Berengaria	"Il volo cosi fido"	Rolli/Handel <sup>2</sup>	111/8
111/10	Pulcheria	"Tutta brillianti rai"	Rolli/Handel <sup>2</sup>	111/9
111/11	Richardus	"Volgete ogni desir"	Rolli/Handel <sup>2</sup>	111/10
111/11	Chor	"Was bisher hat uns gekranket"	neu	

Jürgen Schläder:

#### DIE BIBLISCHE OPER "JEPHTHA"<sup>1</sup>

Als vor mehr als 28 Jahren, genau am 2. Februar 1957 hier in Stuttgart an den Württembergischen Staatstheatern unter der Regie von Günther Rennert und in den Bühnenbildern von Caspar Neher Händels letztes vollendetes Oratorium erstmals in Szene ging, setzte Rennert damals endlich in die Tat um, was man eigentlich schon 120 Jahre früher, 1834, im Londoner Covent Garden geplant hatte und was damals lediglich am Einspruch des

Bischofs von London gescheitert war. Trotz heftiger Proteste in der Londoner Presse blieb es bei dem Verbot einer szenischen Aufführung für "Jephtha".

Es mag mehr als bloßer Zufall gewesen sein, daß dieses künstlerische Wagnis aus den fünfziger Jahren, das im Übrigen von Publikum und Kritikern nahezu einhellig gefeiert wurde<sup>2</sup>, zusammentraf mit einem fundamentalen Umdenken in der Bewertung von Händels Oratorien. Im November 1952 hatte Winton Dean seinen aufsehenerregenden Aufsatz über das dramatische Element in Händels Oratorien veröffentlicht<sup>3</sup> - ein Aufsatz, dessen Gedankengut die Grundlage für Deans Unterscheidung in dramatische und nicht-dramatische Oratorien bildete<sup>4</sup>. Diese bis heute triftige und gültige Unterscheidung ersetzte damals alle anderen wissenschaftlichen Versuche, den Werken Händels unter gattungssystematischen Gesichtspunkten gerecht zu werden, und Dean hatte die dramaturgische Struktur in Händels Oratorien auch im wesentlichen zutreffend beschrieben.

Im Jahr der Stuttgarter Inszenierung entwickelte auch Ernst Hermann Meyer bei den Händel-Festspielen in Halle seine neuen Gedanken zu Händels Oratoriumswerk<sup>5</sup> - Gedanken, die sämtlich in die Richtung opernhafter Strukturen zielten. In der Stuttgarter Inszenierung setzte man demnach scheinbar nur frei, was ohnehin an dramatischen Kräften in Händels Musik schlummerte und was durch neuere Forschungen offenbar wurde: "Jephtha" scheint ein bühnenreifes Werk, wie andere Oratorien von Händel auch. Rennert und Neher waren freilich über das Ziel hinausgeschossen, weil sie "Jephtha" als Concerto scenico, als szenisches Oratorium, als Lehrstück im Stil des epischen Theaters inszenierten<sup>6</sup> und nicht als Opera seria. Identifikation des Zuschauers mit der dargestellten Handlung, mit den Affekten, von denen die handelnden Personen ergriffen werden, war nicht erwünscht, und somit griffen Rennert und Neher fundamental in die Werkstruktur dieses sogenannten Oratoriums ein.

Unter den Musikkritikern gab es 1957 nicht wenige, die zwar das Experiment dieser Inszenierung von "Jephtha" gerade für dieses Oratorium billigten, nun aber keineswegs alle dramatischen Oratorien auf der Bühne zu sehen wünschten, weil - so der einhellige Tenor der Argumentation - Händels Oratorien schließlich keine Opern seien. Daß sie Opern seien, hatte Winton Dean aber gerade anzudeuten versucht; zumindest hatte er den Nachweis erbracht, daß die sogenannten dramatischen Oratorien zahlreiche, kräftige opernhafte Züge tragen.

Dem Titel dieser Studie läßt sich unschwer die Absicht entnehmen, im Oratorium "Jephtha" die unverkennbare Opernstruktur nachzuweisen, in Händels letztem Werk also unter gattungstypologischen Aspekten eine Opera seria zu erkennen, und wenn stoffliche Elemente als zusätzliches Hilfsmittel zur Kennzeichnung von Gattungstypen dienen können, dann ist "Jephtha" eine biblische Oper. Überraschen kann diese These sicher nicht, denn immerhin wurde die opernhafte Struktur von Händels Oratorien durch kompetente Forscher nachgewiesen und erläutert. Doch was für die übrigen dramatischen Oratorien nicht in Frage steht, liest sich bei "Jephtha" anders, denn wer immer sich bei der Beschreibung von Händels Oratorien für Gattungsfragen interessierte, wer immer sich dazu verstand, diesen Werken opernhafte Züge zu attestieren, der scheute gerade bei "Jephtha" vor dieser nachgerade blasphemischen Erkenntnis zurück.

Diese im übrigen auch heute noch nur zu verständliche Scheu läßt sich am Gedankengang der beiden herausragenden Forschungsarbeiten auf diesem Gebiet skizzieren: Winton Dean beschrieb sehr anschaulich die opernhafte Elemente und erfaßte vor allem präzise die dramatische Funktion des Chores<sup>7</sup>. Aber am Libretto von "Jephtha" übte er immer dann heftige Kritik, wenn er sich anschickte, die typischen Opernstrukturen zu erläutern. Da Dean in seinem Analyseansatz ganz offenbar die bündig gefaßte Erzählung einer Geschich-

te voraussetzte, mußte er an der bisweilen sprunghaften dramatischen Entwicklung der opernhafte Handlung naturgemäß Anstoß nehmen<sup>8</sup>. Und Paul Henry Lang, der wie kein anderer mit Emphase Händels Oratorienkunst als Theaterkunst apostrophierte<sup>9</sup> und dieses englische Oratorium als Musikdrama, mithin als eine Form der Oper - so Lang wörtlich<sup>10</sup> - bezeichnete, Paul Henry Lang ließ dennoch keine Gelegenheit ungenutzt, die an die Oper gemahnenden Strukturen in "Jephtha" als nachteilig, ästhetisch unbefriedigend, als einen schwerwiegenden Mißgriff des Librettisten Thomas Morell und als gerade noch erträgliche künstlerische Schwäche zu brandmarken<sup>11</sup>.

Dean wie Lang umrissen allerdings auch den ideen- und geistesgeschichtlichen Horizont dieses letzten Werkes so prägnant, daß ihnen die aufklärerischen und humanistischen Züge der Handlung und vor allem Händels überlegene musikalische Gestaltungskunst mit den gattungsästhetischen Vorstellungen einer Barockoper, also eines verkappten Bühnenspektakels, offensichtlich nicht vereinbar schienen. Die Kenntnis um biographische Einzelheiten in der Werkgenese, um Händels Mühen mit der Komposition wegen seiner rasch fortschreitenden Erblindung taten ein übriges, das Werk mit einer Gloriette zu umgeben und ihm den Charakter eines künstlerischen Vermächtnisses zu verleihen. Da tat man sich verständlicherweise schwer, "Jephtha" rundweg und vorbehaltlos zur Oper zu erklären.

Die musikdramatische Struktur dieses Werkes soll im folgenden unter drei Gesichtspunkten erläutert werden: mit Blick auf den Aufbau der Handlung, mit Blick auf die musikalische Dramaturgie und schließlich, in Vereinzelung eines dramaturgischen Aspekts, mit Blick auf die Funktion der Chöre.

Zunächst zum dramatischen Aufbau: Der Librettist Thomas Morell hat das in der alttestamentarischen Geschichte über Jephtha genannte Personal vermehrt und somit eine für ein Drama gängige Figurenkonstellation geschaffen. Auch wenn - wie inzwischen nachgewiesen wurde<sup>12</sup> - Morell diese Figurenkonstellation nicht erfunden, sondern aus einem zeitgenössischen Libretto übernommen hat, so bleibt doch festzuhalten, daß Händels "Jephtha" eine geradezu klassisch-dramatische Figurenkonstellation aufweist: Das Gelübde des Vaters droht Mutter, Tochter und designierten Bräutigam in eine schwere Krise, gar ins Verderben zu stürzen, und diese Handlung wird initiiert von einer fünften Figur, in diesem Fall durch Jephthas Bruder Zebul, der ihm die Führung in der bevorstehenden Schlacht des Volkes Israel gegen die Ammoniter überträgt.

Diese Figurenkonstellation basiert auf einem tragischen Konflikt. Jephtha ist nach klassischem Vorbild ein tragischer Held. Sein Gelübde, nach erfolgreich bestandenen Kampf das erste, das ihm daheim entgegentritt, Gott zu weihen, stellt ihn vor den unlösbaren Konflikt, entweder seinen Schwur einzulösen und somit die eigene Tochter Iphis dem Tod zu überantworten oder Iphis vor ihrem Geschick zu bewahren und somit seinem Gelübde und sich selbst untreu zu werden. In letzterem Fall wäre der Frevel an der Gottheit offenbar. Das aufklärerische Gedankengut und das Humanitätsideal, das man in dieser neu disponierten Handlung zu finden glaubte<sup>13</sup>, ist völlig unbestritten. Dramentheoretisch bedeutet die stoffliche Änderung jedoch nichts weniger als die Profilierung Jephthas zu einem tragischen Helden. Zum Vergleich: Da in der biblischen Historie außer Jephtha und seiner Tochter keine weiteren Personen genannt sind, folglich auch niemand den Versuch unternimmt, Jephtha umzustimmen, entsteht gar nicht erst der tragische Entscheidungskonflikt. Die alttestamentarische Geschichte von Jephtha ist, im Unterschied zu Morells Libretto, konfliktfrei disponiert.

Morell hat die Darbietung dieser Handlung in drei Akte gegliedert, deren Folge dem Aufbau des klassischen Dramas nach den Grundsätzen aristotelischer Poetik entspricht.

Der 1. Akt bildet die Exposition des dramatischen Konflikts; der 2. Akt bietet den Höhepunkt der tragischen Verwicklungen mit Jephthas Einsicht, daß er seinen Schwur nicht brechen könne; im 3. Akt vollziehen sich Peripetie und Katastrophe, in diesem Falle die gewaltsam herbeigeführte glückliche Lösung des Konflikts, also der für die musikalischen Dramen der Zeit übliche *lieto fine*.

Diese Handlung ist nach klassischem - und das heißt für die Libretti des 18. Jahrhunderts: nach zeitgenössisch üblichem - Muster durch die Verknüpfung zweier Handlungsstränge aufgebaut. Den einen Strang bildet die politische Handlung um Jephtha und seinen Bruder Zebul. Den anderen Strang bildet die Liebeshandlung um Iphis und Hamor. Beide Handlungsstränge werden schrittweise miteinander verknüpft, bis sich schließlich - getreu dem klassischen antiken Vorbild - in der Mitte des 2. Aktes die tragische Konfliktkonstellation offenbart. Jephthas Frau Storgè fungiert innerhalb dieser Dramaturgie als Integrationsfigur, die gleichermaßen an beiden Handlungssträngen von Anbeginn teil hat. Sie formuliert einerseits den klagenden Widerpart zum heldenmütig entschlossenen Jephtha und andererseits den von Sorgen gepeinigten Gegenpol zur unerschütterlich optimistischen Tochter Iphis. Bezeichnenderweise ist Storgè die erste, die im Bewußtsein um die tragische Entwicklung mit allem Nachdruck von Jephtha den Bruch des Gelübdes fordert. Sowohl die alternierende Explikation der beiden Handlungsstränge, als auch die Komplementfunktion der Mutterfigur sind im 1. Akt vorbildlich entwickelt.

Schließlich bleibt als charakteristisches Merkmal einer typisch dramatischen Konzeption die eigenständige Handlungsfähigkeit und Verantwortlichkeit der dramatischen Figuren zu nennen. Sie handeln und sprechen gemäß der theatralischen Illusion wie reale Personen, deren Äußerungen keineswegs in Abhängigkeit von einem distanzierenden Erzählertext stehen. Das Fehlen des Testo oder Evangelisten markiert am deutlichsten den Unterschied zu oratorischen Werken, beispielsweise auch zu Carissimis Oratorium "Jephte". Morell und Händel bieten somit keine bündig formulierte Erzählung mit episodischen Erläuterungen und Explikationen, sondern eine dramatische Handlung, in der die Folge der Affekte die Handlung konstituiert. Diese Handlung erfüllt in allen Belangen die Erfordernisse eines Dramas.

Nun zur dramaturgischen Konzeption; sie entspricht bis in Einzelheiten hinein derjenigen in der zeitgenössischen Oper.

Zunächst gilt es, auf zwei nur scheinbar periphere Details hinzuweisen. Der Stoff ist nicht der antiken Mythologie entnommen, wie in der italienischen und französischen Oper der Zeit, sondern dem Alten Testament. Dies jedoch hatte für Englands Kultur des 18. Jahrhunderts ebensolche Bedeutung wie die Mythologie für Italien<sup>14</sup>. Das Stoffreservoir, aus dem Händel schöpfte, ist also angesichts der nationalen englischen Besonderheiten durchaus mit demjenigen der kontinentalen Opera seria vergleichbar. Und mit dem zweiten Detail sind die unmißverständlichen Bühnenanweisungen gemeint, die im Libretto und in Händels Handexemplar, das der jüngere Schmidt anfertigte, verzeichnet sind, in die Mehrzahl der gedruckten Partituren jedoch nicht übernommen wurden. Man sollte dies als Indiz dafür nehmen, daß Morell und Händel bei der künstlerischen Disposition zwar in theatralischen Kategorien dachten, aber im Ernst nicht an eine szenische Realisierung glaubten. Tatsächlich bedürfen - dies sei vorweggenommen - Händels dramatische Oratorien ja auch nicht unabdingbar der Inszenierung, damit sich ihre dramatische Struktur angemessen verdeutlichen ließe<sup>15</sup>.

Größere Beweiskraft für eine ausgeprägte Operndramaturgie haben allerdings die musikalischen Merkmale dieses Werkes. Die handelnden Personen sind in eben jenem Schema gruppiert, auf dem die typische metastasianische Intrige basiert, nämlich auf der Zu-

ordnung von zwei Paaren und einer Einzelfigur zueinander. Der Engel scheidet - wie in der traditionellen Opera seria - als Deus ex machina aus diesem Schema aus. Zwei kleine Modifikationen sind zu nennen: Zebul kommt aufgrund der stofflichen Besonderheiten nicht die Rolle des Intriganten zu, sondern lediglich die des Initiators der Handlung, und Hamor ist neben der übermächtigen Figur des tragischen Helden Jephtha nur als blasser Gegenspieler und dies auch nur im zweiten Teil der Handlung gezeichnet. Die Rollenfächer entsprechen jedoch denjenigen der Opera seria, vor allem seit Händel in der 1753 entstandenen Bearbeitung die Rolle des Hamor mit einem Kastraten besetzen konnte. Auch die musikalische Charakterisierung der Figuren und ihrer Affekte, die Disponierung von Da-Capo-Arien als große repräsentative Form und anderen kleineren Arien-Formen, auch die dramatisch sinnfällige Einschaltung von Accompagnati und Concertati anstelle traditioneller geschlossener Arien-Formen insbesondere am Höhepunkt der Handlung im 2. Akt - all diese kompositorischen Mittel entsprechen der damals modernen Technik in der Barockoper. Fraglos verfuhr Händel mit der Da-Capo-Form in seinem letzten Werk freier als in allen anderen Kompositionen, wengleich auch in "Jephtha" noch zwei Drittel aller Arien in der traditionellen barocken Reprisesform angelegt sind. Die freieren Arien-Formen verwandte Händel vornehmlich in jenen Abschnitten der Handlung, in denen mehrere Personen ähnliche oder gleiche Affekte zu erkennen geben, wie etwa in der Exposition der Liebeshandlung bei Arien von Hamor und Iphis (S. 42ff. und 46ff. der Chrysander-Ausgabe) oder beim abschließenden Freudengesang nach Iphis' Rettung in Arien von Zebul und Storgè (a.a.O., S. 226f. und 228ff.). In beiden Fällen, wie im übrigen auch nach den beiden Concertati und dem Quartett im 2. Akt, wird die Folge freier Arien-Formen noch im selben Szenenabschnitt durch eine große Da-Capo-Form beschlossen. Weniger in Händels eigenen Seria-Opern, als vielmehr in den zeitgenössischen Opern um die Jahrhundertmitte wird man ähnliche Stilmittel finden.

Selbst die Verteilung der Arien entspricht der Operntradition. Händel sah für die drei Akte (in der zweiten Fassung) jeweils sieben Arien vor. Im 1. Akt werden die handelnden Figuren nacheinander mit einer Arie eingeführt. In der zweiten Fassung wies Händel jedem der fünf Akteure pro Akt mindestens eine Arie zu. Lediglich Jephtha und Iphis sind im 2. und 3. Akt durch weitere Arien bzw. Accompagnati als die Hauptfiguren dramaturgisch herausgehoben.

Als sehr modern ist Händels Disposition der einzelnen Szenen und Handlungsstränge zu bezeichnen, die durch harmonische Entsprechungen, Beziehungen und Verknüpfungen gegeneinander abgesetzt sind. Am deutlichsten gibt sich dieses Prinzip im 2. Akt zu erkennen: Chor und Arie des Hamor stehen in C-Dur; Rezitativ und Arie der Iphis sind - als Formulierung eines neuen Handlungselements - in der Medianten A-Dur harmonisch abgesetzt. Die nachfolgende Szenenfolge steht, einschließlich des Chores, in F- und B-Dur; Händel interpolierte die nachträglich eingefügte Arie in der "passenden" Tonart g-Moll. Mit Einsatz der Sinfonia dominiert die Tonart G-Dur, der sich Jephthas c-Moll-Arie "Open thy marble jaws" noch als Moll-Subdominante anschließen läßt. Die folgenden Concertati, das Quartett und die Da-Capo-Arie der Iphis stehen in G- und D-Dur bzw. den verwandten Molltonarten e- und h-Moll. Erst mit dem stark modulierenden Accompagnato des Jephtha "Deeper and deeper still" eröffnet sich wieder eine neue harmonische Dimension, deren bedeutendste Form, den Schlußchor, Händel idealiter wieder auf Jephthas c-Moll-Arie rückbezog. Arie und Chor stehen als einzige Nummern des gesamten Werkes in c-Moll.

Mit diesem Verfahren unterstrich Händel unmißverständlich die Handlungsstruktur seines Werkes. Besonders auffällig ist in diesem Zusammenhang die Funktion der freien Instrumentalstücke, der beiden Sinfonien. In allen anderen Oratorien haben diese Instrumentalsätze in aller Regel zeremoniellen Charakter - als kriegerische Musik, als

Trauermarsch, als "Auftritts"-Sinfonia für Zauberer, Götter und dergleichen Personal. In den Opern nutzte Händel über diesen zeremoniellen Charakter hinaus die selbständigen Instrumentalsätze als - technisch benötigte - Verwandlungsmusiken. In "Jephtha" kommt diesen Sinfonien jedoch gesteigerte dramaturgische Bedeutung zu, denn die erste Sinfonia leitet im 2. Akt jene Szenensequenz ein, in der sich der tragische Konflikt verdichtet: Iphis tritt als erste aus Jephthas Haus. Die zweite Sinfonia eröffnet im Schlußakt die Peripetie der Handlung zum glücklichen Ende: Der Deus ex machina verkündet die Aufhebung des Opfertodes. Beide Male vermitteln die Instrumentalsätze einen denkbar tiefgreifenden musikalischen Kontrast zu den voraufgehenden Szenen, indem sie die musikalischen Charaktere der nachfolgenden Nummern - dramatisch sinnvoll - antizipieren. Die instrumentale Begleitung zu einem gedachten Szenenauftritt, also die zeremonielle Funktion dieser Sätze ist nur noch von akzidenteller Bedeutung. Ausschließlich in "Jephtha" gab Händel den Sinfonien diese gliedernde Funktion.

Fraglos ist die Art der Konfliktlösung das prägnanteste Merkmal einer Opernhandlung. Der Deus ex machina gilt in der Opera seria als probater Kunstgriff, einen tragischen Konflikt glücklich zu lösen. Winton Dean beispielsweise glaubte, entweder in dem Engel eine Verlegenheitslösung erkennen zu müssen oder Jephthas Gelübde als nicht wirklich bindend abqualifizieren zu dürfen<sup>16</sup>, und beides hielt er natürlich für den dramatischen Mißgriff eines Oratorium-Librettisten. Mit beiden Deutungen beschrieb Dean jedoch typische Opernelemente: Der Deus ex machina ist ohne Frage - dramatisch gesehen - eine Verlegenheitslösung, die sich dramaturgisch noch erträglich plausibel gestalten läßt, und tatsächlich ist es für die Intrige einer Opera seria völlig unerheblich, ob Iphis wirklich sterben müßte oder nicht, ob Jephthas Schwur folglich als verbindlich zu betrachten ist oder nicht. Solche Überlegungen sind für die ästhetische Wertung einer dramatischen Intrige peripher. Wichtig ist allein Jephthas Entscheidung für eine der beiden Möglichkeiten und seine Bewährung in Standhaftigkeit trotz ärgster psychischer Anfechtung durch Storgè und durch Hamor. Diese Standhaftigkeit vergilt ihm - und natürlich auch seiner Tochter - der Himmel durch Güte. Diese Konzeption entspricht in allen Einzelheiten der musikalischen Dramaturgie einer Opera seria. (Als eines unter zahllosen Beispielen sei auf das Libretto zu "Idomeneo" verwiesen, in dem sich eine nahezu identische Dramaturgie findet.)

Schließlich seien auch noch die drei Ensembles als Merkmale einer vorbildlich entfalteten Opernstruktur genannt. Das Duett Iphis/Hamor beschließt die Exposition des zweiten Handlungsstrangs, und zur Darstellung identischer Affekte wählte Händel eine streng imitatorisch bzw. simultan gesetzte Da-Capo-Arie, also keinen Dialog, sondern eine Aria a due. Das Quartett im 2. Akt bezeichnet den Höhepunkt in der Zuschärfung des Konflikts. Händel schrieb kein mehrstimmiges Musikstück, in dem gemäß oratorischer Praxis ein vierstimmiger Satz der klanglich prächtigen Ausgestaltung einer Sentenz diene, sondern er verdeutlichte durch die Satztechnik die aktuelle Konfiguration: Drei Stimmen sind stets gegen eine einzelne geführt, nämlich die Stimmen Storgès, Hamors und Zebuls gegen die Stimme Jephthas. Dies ist ein typisch musikdramatisch konzipiertes Ensemble, wie es sich in Opern um die Jahrhundertmitte schon allenthalben nachweisen läßt. In gleicher Weise arbeitet Händel auch das in die zweite Fassung vor dem Schlußchor eingefügte Quintett; hier alternieren die Stimmen der Iphis und des Hamor als Duettsatz mit dem Terzettsatz der übrigen Stimmen.

Händels kompositorische Mittel entsprechen also bis in Details hinein den Techniken der zeitgenössischen Opernkomposition, und es mag an dieser gedrängten Übersicht deutlich geworden sein, daß man mit dem Konzept des epischen Theaters, wie es Günther Rennert vorschwebte, dieser biblischen Oper bei einer szenischen Darstellung nicht gerecht wird<sup>17</sup>.

Schließlich zur Funktion der Chöre: Nicht von ungefähr weist Morells Libretto zahlreiche Ähnlichkeiten mit dem antiken Drama auf. Händels Librettist war mit dieser Dramentechnik sowohl durch Übersetzungen, als auch durch eigene Dichtungen eng vertraut. Die augenfälligste Parallele zwischen "Jephtha" und der attischen Tragödie aber findet sich in der Funktion der Chöre.

In Händels übrigen dramatischen Oratorien vertritt der Chor überwiegend die Stelle von Interessen- oder Volksgruppen; er wird als dramatische Person eingeführt, am auffälligsten etwa in "Samson" und in "Belshazzar". Von dieser Technik, die Händels Zeitgenossen als geniale Neuerung begrüßten, lassen sich in "Jephtha" aber nur noch wenige rudimentäre Ansätze entdecken. An zwei oder drei Stellen unternahm Morell den eher halbherzigen Versuch, den Chor in der Rolle des Volkes Israel oder als Priestergruppe vordergründig in die Handlung aktiv einzubeziehen. In Wahrheit bilden aber selbst in diesen Passagen die Texte, die der Chor zu singen hat, eine ausdeutende und erläuternde Verdopplung dessen, was in Arien oder Rezitativen unmittelbar vorausgeht. Der Chor übernimmt in diesem Werk – ganz ähnlich seiner Funktion im antiken Drama – die Rolle des Kommentators, und die Texte sind so angelegt, daß in ihnen das soeben dargestellte individuelle Schicksal an den wichtigsten Stationen der Handlung ins Allgemeingültige gewendet wird. Die exegetische Funktion der Chöre ist unverkennbar.

Händel verknüpfte deshalb die neun Chöre<sup>18</sup> konsequent mit dem vorausgehenden musikalischen Geschehen. Wenn sie nicht in derselben Tonart wie die unmittelbar vorausgehende Nummer stehen, so wählte Händel eine harmonisch naheliegende Verbindung in der Dominanttonart oder in der Parallele. Anschließend beginnt, vor allem harmonisch jeweils deutlich abgesetzt, eine neue Szenenfolge. Die Chöre stehen in allen Fällen am Ende einer szenisch-dramatischen Einheit. Sie eröffnen niemals einen Szenenkomplex, und sie sind an keiner Stelle in den dramatischen Dialog einer Szene integriert.

An der einzigen Ausnahme von dieser Regel läßt sich Händels sorgsame Disposition der Chöre paradoxerweise geradezu exemplarisch darstellen. Der 2. Akt beginnt mit Hamors Meldung von der glücklich verlaufenen Schlacht gegen die Ammoniter. Sein Rezitativ ist ein typischer Botenbericht. Dieser Bericht erfüllt jedoch zweierlei Funktion: Zum einen bringt Hamor die Nachricht, daß Israel siegreich gewesen sei; zum andern erzählt er Iphis, daß er tapfer und mit großer Hingabe gekämpft habe. Dies hatte Jephthas Tochter zur Bedingung für die eheliche Verbindung mit Hamor gemacht. Morell verknüpfte in dieser Szenenfolge zu Beginn des 2. Aktes explizit die beiden Handlungsstränge. Der Chorsatz repräsentiert die politische Handlung, deren Bedeutung bereits ins Grundsätzliche gewendet ist: Gott stand dem tapferen Heerführer seines auserwählten Volkes durch die Hilfe der Cherubim und Seraphim bei. Hamor hingegen darf seiner höchst individuellen Freude darüber Ausdruck verleihen, daß er nun die Voraussetzungen für eine Verbindung mit Iphis geschaffen hat; seine Arie repräsentiert die Liebeshandlung. Der Chor ist aus Gründen der Berichtslogik zwischen Rezitativ und Arie gestellt; beide Nummern stehen in C-Dur. Die ideelle Dopplung der Aussage in Chor und Arie ist evident; auch in diesem Falle schließt der Chor in enger inhaltlicher Verzahnung mit einer musikalisch aufwendig explizierten Figurenrede (Hamor singt eine Da-Capo-Arie) einen szenisch-gedanklich homogenen Abschnitt der Handlung ab.

Diese am Vorbild der attischen Tragödie geschulte Technik, Chöre an wichtigen Stationen der Handlung kommentierend einzusetzen, repräsentiert innerhalb eines musikalisch-dramatischen Werkes nun gerade kein opernhafte Element, sondern öffnet die Opernstruktur einem originär oratorischen Prinzip. Dem musikalischen Drama erwächst durch ein gattungsfremdes Element eine weitere Aussagedimension, in ihrer extremsten Formulierung zu beobachten am szenenübergreifenden Zusammenhang zwischen den beiden c-Moll-

Nummern im 2. Akt, deren komplementäre Funktion sich in einer zeitgenössischen Opera seria in dieser Weise nicht realisieren ließe.

In diesem neugeschaffenen künstlerischen System kontrastieren der historisierende Satzstil<sup>19</sup> und die große, traditionell vermittelte motettische Form der Chöre effektiv und sinnreich mit dem modernen Satzstil und den modernen Formen, deren sich Händel in der eigentlichen Opernhandlung bediente. Aus dem Verknüpfen von Handlung und Exegese, von Darstellung und Deutung bezieht dieses dramatische Werk seine gesteigerte Wirkung<sup>20</sup>. Freilich wird die stilreine Opernstruktur durch das oratorische Moment, das die Chöre repräsentieren, erheblich modifiziert. Jedoch gehen diese Modifikationen nicht so weit, daß sich die Handlung essenziell auf die neun Chöre reduzieren ließe, die wie Pfeiler aus dem dargestellten Geschehen erratisch herausragten, wie Günther Rennert beispielsweise geglaubt und weshalb er für "Jephtha" sein Konzept eines Lehrstücks entwickelt hatte. Vielmehr wird die zentrale Opernhandlung an signifikanten Stellen in ihrer Bedeutung überhöht, was künstlerisch um so leichter zu legitimieren ist, je effektvoller sich der alttestamentarische Historienstoff einer gleichnishaften Umdeutung erschließt, wie etwa die Geschichte von Jephtha als Erlöser-Drama. Mit Blick auf die kompositorische Technik, derer sich Händel dabei bediente, sei auf eine überraschende Parallele aufmerksam gemacht.

In Johann Sebastian Bachs "Johannes-Passion" folgt - die drei den architektonischen Aufbau des gesamten Werkes stützenden Choräle am Ende des ersten und zu Beginn und am Ende des zweiten Teils ausgenommen - den rezitativisch vertonten Christus-Worten stets ein Choral. Auch hier schließen die betrachtenden Chorsätze eine zusammenhängende Szenenfolge stets ab; sie eröffnen nicht und sie stehen nicht mitten in einer Szenenfolge. Die beiden einzigen Ausnahmen von dieser Regel betreffen jene zwei Textstellen, an denen andere Figuren dieser Leidensgeschichte unmißverständlich den Charakter, das Wesen und die Sendungsfunktion Jesu Christi ansprechen. Auch in diesen beiden Fällen sind die Choräle dramaturgisch auf die Person des Heilands ausgerichtet<sup>21</sup>.

In "Jephtha" findet sich eine ganz ähnliche Technik. Zwar ist die Gestaltung der Jephtha-Worte aufgrund der Opernstruktur abwechslungsreicher als in Bachs Passion diejenige der Christus-Worte; aber - den Schlußchor einmal ausgenommen - fünf der acht Chöre folgen auf Jephthas Worte, dreimal gar im Anschluß an ein Secco- bzw. Accompagnato-Rezitativ, so daß die Chöre musikalisch die Stelle der Affektdarstellung in einer geschlossenen Form einnehmen. Die übrigen drei Chöre im Zusammenhang mit Arien von Zebul, Hamor und Iphis sind an jenen Stellen in die Opernhandlung eingeschaltet, an denen die Erlöser-Funktion des Jephtha angesprochen ist: seine Bereitschaft und Verpflichtung zum Kampf gegen die heidnischen Götter der Ammoniter, der Sieg über die Feinde und schließlich das Opfer der Iphis, mit dem Israels Befreiung erkaufte werden soll<sup>22</sup>.

Die offensichtliche Parallele zu Bachs Passion erweist "Jephtha" als eines jener Gattungsexperimente, die Händel gern in seinen Oratorien trieb<sup>23</sup>, wengleich in diesem Fall als ein Experiment auf sehr hohem künstlerischen Niveau. Händel verschmolz in diesem Werk eine stilistisch vorbildlich verwirklichte Opernstruktur mit einer oratorischen Technik und verband somit zwei künstlerische Prinzipien, die eigentlich einander zuwider laufen, zu einer sinnvollen und schlüssigen dramatischen Einheit. Traditionelle und innovative Strukturelemente eines solchen künstlerischen Systems lassen sich nur im gattungstypologischen Vergleich erschließen<sup>24</sup>, doch öffnet diese Betrachtungsweise zugleich den Blick für das nur scheinbar paradoxe Phänomen, daß die dramatische Konzeption eines Werkes, das vorderhand der Inszenierung bedarf, durch wenige strukturelle Modifikationen jene Freiräume der Imagination erschließt, die eine

szenische Realisierung wenig wünschenswert, vielleicht gar hinderlich erscheinen lassen<sup>25</sup>. Diese Vorstellung setzt beim Hörer jedoch die genaue Kenntnis der zeitgenössischen Opernstruktur voraus, und mit dieser hat Händel zweifelsfrei gerechnet.

#### Anmerkungen

- 1) Das Manuskript wurde gegenüber dem in Stuttgart gehaltenen Referat geringfügig überarbeitet und erweitert und um die wichtigsten Literaturhinweise ergänzt.
- 2) Dankenswerterweise stellte die Dramaturgie der Württembergischen Staatstheater Stuttgart ihre Sammlung von Zeitungsrezensionen, Programmheften, Bildern und anderen Dokumenten zur Erstaufführung 1957 und zur Wiederaufnahme in den Spielplan 1962 sowie zu Aufführungen dieser Inszenierung im Ausland für eine Auswertung zur Verfügung.
- 3) Winton Dean, *The Dramatic Element in Handel's Oratorios*, in: *Proceedings of The Royal Musical Association* 79 (1952-53), S. 33-49.
- 4) Winton Dean, *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*, London 1959.
- 5) Ernst Hermann Meyer, *Einige Gedanken zu Händels Oratoriumswerk*, in: *Händel-Jb.* 4 (1958), S. 5-16.
- 6) Rennert wollte, wie er im Programmzettel zu seiner Inszenierung ausführte, "dieses als Oratorium konzipierte Werk für eine szenische Darstellung ... gewinnen, aber nicht etwa im Sinne einer dramatischen Übersetzung des im 'Jephtha'-Oratorium geschilderten biblischen Vorgangs, sondern in der Entwicklung einer szenischen Form, welche die dem Oratorium innewohnenden dramatischen Kräfte weiterentwickelt, und zwar zur Form des 'Concerto scenico'".
- 7) Dean, *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*, a.a.O., S. 589-624.
- 8) Ebda., S. 592-594.
- 9) Paul Henry Lang, *Georg Friedrich Händel. Sein Leben, sein Stil und seine Stellung im englischen Geistes- und Kulturleben*, Basel 1979, S. 325.
- 10) Ebda., S. 327.
- 11) Ebda., S. 460-466.
- 12) Emilia Dahnk-Baroffio, *Jephtha und seine Tochter*, in: *Göttinger Händel-Fest 1974*, Programmheft, S. 54 ff.
- 13) Am prägnantesten bei Johanna Rudolph, *Händels "Jephta" - die Humanisierung des Mythos*, in: *Händel-Festspiele*, Programmheft 1957, S. 24 f.
- 14) Vgl. Lang, a.a.O., S. 346-352.
- 15) Friedhelm Krummacher akzentuierte als erster diesen Gedanken, mit dem er auf die Darstellung des gleichermaßen neuartigen wie einzigartigen Gattungscharakters von Händels Oratorien zielte. Vgl. "Händel und das Oratorium", in: Carl Dahlhaus (Hrsg.), *Die Musik des 18. Jahrhunderts (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 5)*, Laaber 1985, S. 200: "Die großräumige Anlage der Werke setzt aber weder die Bühne noch die Kirche voraus, sondern den imaginären Raum der Phantasie. Kurzschich-

tig wäre es, Händels Oratorien als geistliche Opern zu verstehen, denen erst die szenische Realisierung aufhelfen müßte. Damit würde ihr Raum - die Imagination - ebenso verkannt wie ihr Appell an den Hörer".

- 16) Dean, a.a.O., S. 592.
- 17) Lediglich in einer einzigen Zeitung, im "Deutschen Volksblatt", wurden 1957 nach der Premiere und 1962 nach der Wiederaufnahme in den Stuttgarter Spielplan Bedenken gegenüber Rennerts Regiekonzept formuliert. In der Ausgabe vom 4.2.1957 äußerte sich Erich Herrmann in seiner Rezension sehr skeptisch zu Rennerts Ansatz, und "wf" nannte in seiner Rezension vom 18.9.1962 die Idee mit dem epischen Theater einen fundamentalen Irrtum.
- 18) Der Knabenchor im 2. Akt wird nicht als eigenständiger Chor gezählt, da er musikalisch das leicht variierte Da-Capo zur Arie der Iphis bildet.
- 19) Auf dieses stilistische Element machte schon Günther Massenkeil aufmerksam. Vgl. "Zum Verhältnis Carissimi - Händel", in: Händel-Jb. 28 (1982), S. 43-51.
- 20) Dies formulierte Krummacher als "Paarung der dramatischen Erfahrungen aus der Oper mit den chorischen Möglichkeiten der Kirchenmusik" (a.a.O., S. 196).
- 21) Vgl. den Forschungsbericht von Christian Ahrens, Zur musikalischen Dramaturgie von J.S. Bachs Johannes-Passion (Sektion "Johann Sebastian Bach") im vorliegenden Kongressbericht.
- 22) Noch muß die Frage unbeantwortet bleiben, ob diese Dramaturgie in zwei Werken von Bach und Händel eine Ausnahme bildet oder ob sie auf einer ausgeprägten oratorischen Tradition beruht.
- 23) Vgl. zum experimentellen Charakter der Oratorienkompositionen Silke Leopold, "Israel in Egypt" - ein mißglückter Glücksfall, in: Göttinger Händel-Beiträge 1 (1984), S. 35-50.
- 24) Paul Henry Lang hatte diese Betrachtungsweise noch kategorisch ausgeschlossen: "Das Englische Oratorium, wie Händel es geschaffen hat, widerstrebt jeder Methode der Klassifikation, die man präzise nennen könnte". (a.a.O., S. 330)
- 25) Vgl. Krummachers bereits zitierte Gedanken, Anm. 15.

Karl Georg Berg:

HÄNDELS "RINALDO"

Bedingungen und Möglichkeiten der Barockoper

Die barocke Opera seria gilt als hoch artifizielle Ausprägung der Gattung, weil sie das dramatische Geschehen durch eine stilisierte Formen- und Musiksprache vermittelt<sup>1</sup>. Dabei steht sie in Gefahr, durch allzu äußerliche Präsentation ihrer Kunsthaftigkeit statt eines musikalischen Dramas bloß ein Spektakel zu sein, das wirkungsvoll eingesetzte Bühnenmaschinerie und sängerische Virtuosität zum Selbstzweck werden läßt<sup>2</sup>. Auch wenn die Zeitgenossen die Oper, besonders am Ende ihrer Geschichte, so verstanden haben - dem heutigen Betrachter kann die Seria als wirkendes Kunstwerk und nicht allein

als historisches Dokument nur interessant sein, wenn im Rahmen ihrer vielfältigen formalen Präentionen musikdramatische Ausdrucksdimensionen möglich werden.

Wenngleich Georg Friedrich Händel die Normen der Serie durchaus freizügig handhabt<sup>3</sup>, hat er doch nie, wie etwa Mozart am Ende des 18. Jahrhunderts, die Gattung grundsätzlich in Frage gestellt<sup>4</sup>. Auch bei ihm konstituiert sich das Werk aus der Folge von Rezitativen und Arien; Ensembles und ausgedehnte *Accompagnati* bleiben die Ausnahme. Dabei sind im Rahmen einer fixierten Persononkonstellation<sup>5</sup> Anzahl und Affektgehalt der Arien, die den einzelnen Figuren zukommen, weitgehend festgelegt. Doch Händel bleibt nicht bei der Reproduktion der Norm stehen, sondern entwickelt aus diesen Bedingungen musikdramatische Qualitäten, die zeigen, wozu die Gattung fähig ist<sup>6</sup>. Am Beispiel von Händels erster Londoner Oper "Rinaldo" von 1711<sup>7</sup> sollen dazu einige Anmerkungen gemacht werden. Die Wahl fiel nicht zufällig auf dieses Stück. In seiner ersten Fassung - auf die Differenzierung der Fassungen und das gerade bei diesem Werk relevante Parodieproblem kann leider nicht näher eingegangen werden<sup>8</sup> - bezeichnet der "Rinaldo" ein Kompendium der gattungsimmanenten Möglichkeiten dramatischen Ausdrucks. Dabei ist diese Oper im Kontext des Händelschen Operschaffens weder die große Ausnahme noch ein Werk, das exemplarisch fürs Ganze steht. Sie ist eine denkbare Antwort auf die Frage, was die Barockoper musikdramatisch leisten kann.

Wenngleich in "Rinaldo" die Gliederung in Rezitativ und Arie fast ungebrochen wirksam ist<sup>9</sup>, ergibt sich daraus nicht zwangsläufig ein monotoner Ablauf im Wechsel von Teilen der Aktion (Rezitativ) und solchen affektiver Entäußerung (Arie). Die Arien, die eigentliche musikalische Substanz der Oper, sind vielmehr in Form und Affektgehalt derart differenziert, daß sie eine Fülle diverser musikdramatischer Zustände und Zeitcharaktere begründen. Faktoren scheinbar autonomer Kunsthaftigkeit wie äußere Dimension, Instrumentation oder der Grad gesanglicher bzw. instrumentaler Virtuosität werden in den Dienst dramatischer Sinnfälligkeit gestellt<sup>10</sup>. Nicht jede Arie ist als affektives Zentrum, das vordergründig die Handlung unterbricht und aufhält<sup>11</sup>, generell von gleicher dramaturgischer Qualität. Die Arie kann zum wirklichen Ruhepunkt werden, so daß alle Aktion stille steht, sie kann aber auch Ausdruck des Aufbruchs sein und das Geschehen vorantreiben. Die spezifische Zeitstruktur der Oper, die sich vom Sprechdrama absetzt, nimmt hier musikalische Gestalt an<sup>12</sup>.

Im dritten Akt - mit Hilfe des christlichen Zauberers sind Almirena und Rinaldo gerade aus der Hand Armidas befreit worden - steht Goffredos Arie "Sorge nel petto"<sup>13</sup>. Sie drückt Zufriedenheit und innere Beruhigung über die Errettung aus und ist ein retardierendes Moment vor dem entscheidenden Kampf zwischen Christen und Heiden. Händel beschreibt die Seelenharmonie in einer einfachen Continuo-Arie, zu der erst im Nachspiel des Hauptteils das Tutti hinzutritt<sup>14</sup>. In langsamem Tempo bewegt sich die Melodie ruhig in Vierteln. Dies verleiht der Musik, zusammen mit der Tonart D-Dur, bei aller Introversion einen getragen-majestätischen Charakter. Obwohl die Arie nur 54 Takte umfaßt, ist sie einer der fühlbarsten Momente des Innehaltens im ganzen Werk. Eine ganz andere Art von Ruhepunkt ist das Arioso der Almirena "Augeletti, che cantate" im ersten Akt. Hier wird zu Beginn einer Liebesszene das musikalische Bild des *locus amoenus* gezeichnet. Dabei tritt die Instrumentation besonders charakteristisch und tonmalerisch hervor. Zu zwei Flöten, die zunächst eine sanfte Säuselbewegung bringen, und zu den Streichern tritt eine solistische Piccoloflöte, die durch reiche Figuration Vogelsang imitiert. Das Arioso in der lieblichen Tonart G-Dur<sup>15</sup> ist weiträumig angelegt. Die Instrumente sind stets führend, während die Singstimme mit ihren Rufen nach dem Liebsten nur ein Moment des musikalischen Bildes neben anderen ist. Händel verzichtet hier auf die feste Form der Arie und setzt das Arioso ein<sup>16</sup>, um dem idyllischen

Charakter besser gerecht werden zu können. Vor allem die Koloraturen der Piccoloflöte, die den musikalischen Verlauf immer wieder unterbrechen und metrisch auflösen, tragen viel zum schwebenden Eindruck der Szene bei. Neben solch stimmungsvollen Ruhepunkten gibt es Momente des Innehaltens, die einen intensiven Gefühlsausdruck vermitteln. So in Rinaldos "Cara sposa" im ersten Akt, der ausgedehntesten und kunstvollsten Arie der Oper<sup>17</sup>. Die Da-Capo-Form wird hier besonders kontrastreich ausgefüllt. Der kurze Mittelteil stellt einen Moment des Aufbruchs in rascher Bewegung dar<sup>18</sup>, und im Hauptteil hebt Rinaldo zu einem grandiosen Verzweiflungsgesang in e-Moll an. An die Stelle äußerer Aktion tritt der Ausdruck innerer Dramatik. Musikalisch fällt die Arie vor allem wegen ihrer polyphonen Faktur auf. Die Singstimme wird weitgehend unabhängig von den Instrumenten geführt, sie singt ihre Klage in einen kunstvollen Satz hinein<sup>19</sup>. Die dramaturgische Funktion der Seria-Aria wird hier dezidiert ausgefüllt, wobei von besonderer Eindringlichkeit ist, daß die Arie unmittelbar, ohne rezitativische Vermittlung auf die Sinfonia folgt, die Almirenas Entführung darstellt. Das heißt: Die Arie steht nicht als affektive Pointe am Ende eines aktionsreichen Rezitativs, sondern drückt unmittelbar die Affekte Rinaldos angesichts der verlorenen Almirena aus. Deren Arie "Lascia, ch'io pianga" im zweiten Akt ist zwar ebenfalls ein Klagegesang, doch von durchaus anderer dramatischer Qualität. Hier tritt an die Stelle äußerer Ausbreitung das Moment der Verinnerlichung. Während Rinaldos Arie voller Leidenschaft war, wirkt Almirenas Gesang wie ein vom Drama abgehobenes Feld des Trauerns. Die Arie steht in F-Dur und prägt den feierlichen Tanztypus der Sarabande streng homorhythmisch im breiten 3/2-Takt aus<sup>20</sup>. Es fehlt ein instrumentales Vorspiel ebenso wie ein Kontrastmoment im Mittelteil, - der Tanztypus erscheint gleichsam unstilisiert in seinem elementaren Ausdrucksgestus, so daß die Arie sehr konzentriert und einheitlich wirkt. Der Ausdruck des Klagens gewinnt gerade in dieser musikalischen Fassung den Charakter von Größe.

Auch die Arien, in denen ein Aufbruchsgestus die Handlung weitertreibt, sind von vielfältiger Form. So ist etwa Rinaldos "Il Tricerbo humiliato" eine der bei Händel öfters zu findenden Arien, in denen alle Stimmen durchgängig unisono geführt sind<sup>21</sup>. Eine solch aparte Klangtechnik hat an dieser Stelle - Rinaldo folgt den Sirenen, die ihn zur gefangenen Almirena bringen wollen - einen konkreten dramatischen Sinn: Im Moment des kämpferischen Aufbruchs vereinen sich alle Kräfte rückhaltlos gegen das Böse. Rinaldo stellt so überdies sein heldisches Selbstbewußtsein zur Schau. Am Ende des ersten Aktes wird ein analoger Affekt jedoch auch auf ganz andere Art dargestellt. Rinaldo ruft die Winde an, ihn fortzutragen, um Almirena zu erretten. Händel schreibt eine virtuose Arie mit konzertierender Violine und solistischem Fagott. Dieses Stück ist von rascher Bewegung in G-Dur, wobei die Sechzehntelbewegung zum einen die angerufenen Winde tonmalerisch darstellt, zum anderen Ausdruck der Ungeduld des zum Aufbruch drängenden Rinaldos ist. Die konzertante Arie erwirkt zwar einen effektvollen Abgang und Aktschluß - ganz im Sinne der Norm -, doch ist sie nicht auf die Präsentation von Virtuosität begrenzt. Der Aufbruchsgestus, der hier in brillanter Manier Gestalt gewinnt, gibt dem Drama nach Rinaldos eben erst überwundener Verzweiflung eine neue Richtung und motiviert das folgende Geschehen. Händel hebt sich mithin das Mittel der konzertanten Arie für diesen zentralen Punkt des Dramas auf<sup>22</sup>. Musikalische Attraktion und dramatische Funktion gehen in eins<sup>23</sup>.

Solche Vielfalt der Satztypen, durch die die Arien jeweils unterschiedliche Zustände und Zeitlichkeit charakterisieren, dient nicht einfach nur der musikalischen Abwechslung, sie gibt vielmehr dem Drama Profil. Die dramatische Handlung prägt sich so bei aller Stilisierung in den musikalischen Formverlauf ein. Händel erfüllt die eigentlich

gleichförmige Reihung der Arien mit Sinn und begründet so dramatische Form. Es lassen sich aber auch musikalische und dramatische Zusammenhänge erkennen, die über die einzelne Nummer hinausgehen<sup>24</sup>. Auffällig ist zunächst die Ausrichtung der Oper auf den Schluß hin. Händel spart sich die effektvollste und instrumentatorisch reichste Musik für den entscheidenden Kampf zwischen Christen und Heiden auf. In Rinaldos Triumph-Arie "Or la tromba" verlangt Händel, ein Unikum in seinem Operschaffen, vier Trompeten, Pauken, Oboen und Streicher. Diese Arie, naturgemäß in D-Dur, ist das Glanzstück der Oper, zugleich aber auch Zentrum einer musikdramatischen Einheit. Ein festlicher Marsch in gleicher Besetzung, währenddem die christliche Armee Stellung bezieht, geht ihr voraus - eine Schlacht ist in der Barockoper stets zugleich ein Fest besonderer Art -, und die der Arie folgende Battaglia, Rinaldo und das Christenheer besiegen die Heiden, ist ebenfalls so instrumentiert<sup>25</sup>. Diesem Abschnitt folgen die Auflösung der dramatischen Spannung und allgemeine Versöhnung<sup>26</sup>, ehe die Oper mit einer Gavaotte in B-Dur ausklingt<sup>27</sup>. Der dramatische Kulminationspunkt wird so durch musikalische Prachtentfaltung zu einem in sich geschlossenen Komplex, der Ziel- und Höhepunkt zugleich ist. Dabei sind diese Nummern durchaus nicht die ersten, in denen Trompeten verlangt werden. Schon die Auftrittsarie des Argante ist mit zwei Trompeten besetzt. Damit ist bereits frühzeitig ein wirkungsvoller Moment gegeben, denn Trompetenstücke machen in der Barockoper stets großen Effekt<sup>28</sup>. Argantes Erscheinen wird zum ersten musikalischen Ereignis<sup>29</sup>. Doch Händel übertrifft solche Wirkung am Ende der Oper noch, indem er das Instrumentarium erweitert und drei Nummern zu einer musikalischen Einheit faßt.

Auch damit sind die Möglichkeiten zur Bildung dramatischer Zusammenhänge noch nicht erschöpft. Am Ende des zweiten Aktes gelingt es Händel, aus mehreren Nummern eine Großszene zu machen, in der die musikalische Form unmittelbar dramatisch motiviert wird. Händels Tendenz zur Vereinheitlichung szenischer Komplexe bleibt nicht, wie oft angenommen<sup>30</sup>, auf Szenen beschränkt, in denen *Accompagnato*, *Arioso* und Arien einander angegliedert werden, wie in der Wahnsinnszene des Orlando oder der großen Szene des Giulio Cesare im dritten Akt der gleichnamigen Oper.

Am Beginn der Schlußszene des zweiten Aktes von "Rinaldo" (Szene 6-10)<sup>31</sup> steht ein zentraler Wendepunkt des Dramas. Armida begegnet dem gefangenen Rinaldo und droht ihm seine Vernichtung an. Doch beim Anblick des schönen christlichen Helden schlägt ihr Haß in Liebe um. Ihr Verlangen wächst, doch Rinaldo bleibt unberührt und abweisend. Dies ereignet sich - gemäß der Norm - zunächst im *Secco-Rezitativ*. Das folgende Duett "Fermati" hebt die szenische Spannung und Bewegung jedoch nicht auf, sondern ist allein deren Fortsetzung. Die Erregung treibt die Personen gleichsam in gebundene Musik. In schnellem Tempo wird das Duett in B-Dur durchgängig von einer Wechselrede zwischen Armida und Rinaldo bestimmt<sup>32</sup>. Das Prinzip des Gegeneinander prägt auch das kurze Einleitungsritornell, in dem die Töne der Melodie gleichsam aufgespalten und in der zweiten Violine metrisch um ein Achtel gegenüber der Oberstimme verschoben werden. Zudem modifiziert die Dramatik der Szene die *Da-Capo-Form*. Der Übergang zum Mittelteil sowie die Rückkehr zum Hauptteil sind unmittelbar und bruchlos, so daß der Bewegungsimpuls nicht durch formale Zäsuren unterbrochen wird<sup>33</sup>. Armidas erster Versuch, Rinaldo zu verführen, ist gescheitert. Im folgenden Rezitativ benutzt sie denn auch die Mittel der ihr zu Gebote stehenden Zauberei. Sie nähert sich Rinaldo in Gestalt Almirenas, nimmt jedoch, als dieser sie umarmen will, ihr normales Aussehen wieder an<sup>34</sup>. Dies geschieht mehrmals, so daß Rinaldo zunehmend verwirrt wird. Als er seiner Sinne kaum mehr mächtig scheint, folgt der Übergang zur Arie. Im *Furioso* "Abbruggio, avampo e fremo" kulminiert Rinaldos Raserei. Auch hier steigert die Arie die Dramatik. Musik tritt in den Vordergrund, wo Worte allein dem Inhalt der Situation

nicht mehr gerecht werden können. Die G-Dur Arie ist so nicht primär formal bestimmt, sondern dramatisch begründet. Das Drama verlangt nach dem musikalischen Ausdruck des Furioso. Damit ist zugleich ein erster Kulminationspunkt erreicht. Im folgenden Accompagnato setzt sich das Drama denn auch auf anderer Ebene fort. Armida ringt mit sich, zwischen Liebe und Haß hin und her gerissen. Ein solcher Zwiespalt der Gefühle verlangt zwangsläufig nach dem begleiteten Rezitativ, da dieses subtilen Regungen genau zu folgen weiß. Händel komponiert hier das einzige ausgedehnte Accompagnato der Oper<sup>35</sup>. In der g-Moll Arie "Ah! Crudel, il pianto mio", die dem Accompagnato folgt, drückt Armida ihre Verzweiflung aus<sup>36</sup>. Diese Arie in langsamem Tempo ist wie Rinaldos Arie "Cara sposa" kunstvoll als polyphoner Satz gearbeitet. Er beginnt als Trio und wird immer dichter, wobei die Singstimme in den Satz hineinsingt und dessen Seufzermotivik aufnimmt<sup>37</sup>. Auch hier wendet sich der Mittelteil für einen Augenblick zum Furioso. Im folgenden Secco-Rezitativ erfährt die Aktion eine neue Wendung, Argante erscheint und glaubt, in der abermals verwandelten Armida die von ihm angebetete Almirena zu erkennen, die er aus den Händen der Zauberin befreien will. Doch Armida verwandelt sich zurück und gerät in Wut über die Untreue ihres einstigen Geliebten. Als dieser auch noch offen seine Liebe zu Almirena bekennt, verliert die Zauberin endgültig ihre Fassung. Dies treibt sie gleichsam in die Arie "Vo'far guerra", die in G-Dur mit einem markanten melodischen und rhythmischen Gestus anhebt. Händel schreibt auch zu diesem Aktschluß eine Arie mit konzertierendem Soloinstrument, doch hier ist der Part des solistischen Cembalos nicht fixiert, es wird vielmehr ein freies Improvisieren verlangt. Dieses ist ein Ausdruck der tobenden Armida, die kämpferisch gegen alle Feinde aufsteht. Mit dieser Arie hat die Szene somit ihren musikalischen und dramatischen Höhepunkt. Das wilde Improvisieren auf dem Cembalo macht nicht nur den größten Effekt und steht mit seiner raschen Bewegung ganz im Sinne der Steigerungs-dramaturgie am Ende, es korrespondiert zugleich mit der dramatischen Aussage und wird vor allem durch den Affekt motiviert. Im Tempo- und Affektkontrast dieser beiden letzten Arien Armidas wird zudem ein musikdramatisches Formprinzip vorgebildet, das im 19. Jahrhundert als Schema von Scena ed Aria die italienische Opernkomposition prägen wird<sup>38</sup>. Schon in "Rinaldo" wird der Affektkontrast der beiden melodischen Zentren<sup>39</sup> durch ein äußeres Handlungsmoment, hier das Auftreten Argantes, motiviert und der Szene damit allein schon formal eine dramatisch progressive Tendenz zugewiesen<sup>40</sup>.

Die vorgetragenen Überlegungen zu Händels "Rinaldo" negieren in keiner Weise den hohen Grad an Stilisierung und Künstlichkeit der Barockoper. Auch Händels Oper wird getragen von der Kraft musikalischer Formen und Satztypen. Händel macht jedoch die spezifische dramatische Ausdruckskraft, die ihnen innewohnt, für die Gestaltung des musikalischen Dramas nutzbar. Dabei ist aber nicht nur der dramaturgische Aufbau wesentlich, entscheidend ist vielmehr, wie diese Form kompositorisch erfüllt wird, mit welcher Subtilität, Intensität und Differenzierung die Affekte musikalische Gestalt gewinnen, um ausdrucksvoll wirken zu können. So ist es gerade die kompositorische Leistung Händels, die seiner Opera seria musikdramatische Ausdrucksdimensionen gibt, die im Rahmen dessen, was Oper leisten kann, ihren legitimen Platz haben.

#### Anmerkungen

- 1) Zu den Problemen einer modernen Rezeption der Opera seria vgl. Paul Henry Lang, Georg Friedrich Händel, Basel 1979, S. 135-144, Ludwig Finscher, Die Opera seria, in: Mozart-Jb. 1973/74, Salzburg 1975, S. 29-31 und Reinhold Kubik, Händels Rinaldo, Geschichte-Werk-Wirkung, Neuhausen-Stuttgart 1982, S. 180-183.

- 2) Vgl. eine Rezension der Uraufführung von Addison, zit. bei Otto Erich Deutsch, Handel. A documentary Biography, London 1955, S. 35 ff.
- 3) Vgl. Silke Leopold, Händel in London: Die Oper, in: Die Musik des 18. Jahrhunderts, hrsg. von Carl Dahlhaus, Laaber 1985, S. 93 (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 5).
- 4) Vgl. zur Ästhetik der Seria: Lang, a.a.O., S. 130-154 und Finscher, a.a.O., S. 32.
- 5) Vgl. Helmut Hucke, Die neapolitanische Tradition in der Oper, in: Kgr.-Ber. New York 1961, Kassel etc. 1961, S. 253-277.
- 6) Einen anderen Versuch, der nach der Charakterisierung der Personen fragt, unternimmt Walther Siegmund-Schultze, Georg Friedrich Händel, Sein Leben - Sein Werk, München 1984, S. 192-202.
- 7) Vgl. zur Werkgeschichte und der frühen Rezeption: Kubik, a.a.O., S. 9-49.
- 8) Vgl. Kubik, a.a.O., S. 52-116 und 148-177.
- 9) In einigen seiner Opern geht Händel einen anderen Weg und lockert die strenge Gliederung durch eine Fülle von Formen zwischen Accompagnato, Arioso und Arie auf. So z.B. in "Serse" von 1738.
- 10) Vgl. zur Vielfalt der Arientypen: Bruno Flögel, Studien zur Arienteknik in den Opern Händels, in: Händel-Jb. 2 (1929), S. 50-156, Henning Ferdinand, Die musikalische Darstellung der Affekte in den Opernarien Georg Friedrich Händels, Phil. Diss. Bonn 1958 und Kubik, a.a.O., S. 117-139.
- 11) Vgl. Lang, a.a.O., S. 142.
- 12) Vgl. Carl Dahlhaus, Zeitstrukturen in der Oper, in: Mf 34 (1981), S. 2-11.
- 13) Diese Arie, die autograph nicht überliefert ist, wurde von Händel wahrscheinlich noch vor der Uraufführung hier eingefügt, vgl. Kubik, a.a.O., S. 28.
- 14) Zur Bedeutung der Continuo-Arie vgl. Flögel, a.a.O., S. 119f. und Robert Haas, Die Musik des Barocks, Potsdam 1928, S. 240 (= Handbuch der Musikwissenschaft ).
- 15) Arien, die die Piccoloflöte verlangen, stehen stets in G-Dur. Vgl. Ferdinand, a.a.O., S. 20.
- 16) Vgl. Winton Dean, Handel and the Opera seria, London 1970, S. 42.
- 17) Vgl. Charles Burney, A General History of Music from the earliest Ages to 1789, Reprint Baden-Baden 1958, S. 674.
- 18) Ferdinand, a.a.O., S. 6f., differenziert zwischen einem konsekutiven und divergenten Typus im Verhältnis von Haupt- und Mittel-Teil der Arien. "Cara sposa" wäre ein Beispiel für den Divergenztypus.
- 19) Vgl. Kubik, a.a.O., S. 120.
- 20) Zu Händels Verwendung der Tanzsätze in seinen Arien vgl. Karina Telle, Tanzrhythmen in der Vokalmusik Georg Friedrich Händels, München-Salzburg 1977 (= Beiträge zur Musikforschung 3).
- 21) Vgl. hierzu und zu Händels Klanggestaltung generell: Heinz Becker, Klangstruktur

bei Händel, in: Programmheft zu "Poros", Badisches Staatstheater Karlsruhe 1982, S. 23-36, besonders S. 27-29.

- 22) Bereits in Armidas Arie "Molto voglio" tritt die Oboe solistisch hervor. Mit diesem Stück ist denn auch die dramatische Exposition beendet. Nach dem so betonten Schlußpunkt mit Armidas Arie bringt der letzte Abschnitt des ersten Aktes die Einführung Almirenas und Rinaldos ambivalente Reaktion zwischen Verzweiflung und Aufbruch darauf. Dieser Teil ist tonartlich in sich gerundet, denn Almirenas Arioso steht wie Rinaldos Schlußarie in G-Dur.
- 23) Vgl. Leopold, a.a.O., S. 97.
- 24) Vgl. Finscher, a.a.O., S. 31: "In der genauen Differenzierung der Arien-Charaktere, in ihrer strategischen Verteilung über die gesamte Oper, in der quasi obligaten Bindung bestimmter Arien-Charaktere und dramatischer Situationen an bestimmte Tonarten und Instrumentenkombinationen sind fruchtbare Keime für die Entfaltung zyklischer Großformen innerhalb und außerhalb der Gattung Oper gelegt worden."
- 25) In der Fassung von 1731 wird dieser Kampf nicht mehr auf offener Szene dargestellt, Rinaldo kämpft vielmehr allein gegen Armidas Zauberwald, vgl. Leopold, a.a.O., S. 93f.
- 26) Die D-Dur Arie "Solo dal brando" des Goffredo, die der Battaglia folgt, steht zwar im Autograph, wurde später jedoch gestrichen und findet sich nicht in Händels Handexemplar, vgl. Kubik, a.a.O., S. 36.
- 27) Der Text des Coro differenziert in diversen Fassungen. Vgl. Kubik, a.a.O., S. 34 und 167.
- 28) Vgl. zu Händels Trompeten-Arien Ferdinand, a.a.O., S. 29f.
- 29) Eine Rezension der Uraufführung bemängelte, daß der mit dieser Arie verbundene Einzug Argantes in einem Triumphwagen auf der Bühne nicht zu sehen war. Vgl. Kubik, a.a.O., S. 14.
- 30) Vgl. Leopold, a.a.O., S. 97/98 und Manfred Bukofzer, Music in the Baroque Era, New York 1947, S. 327f.
- 31) In der Fassung von 1731 bekommt die Schlußszene einen anderen Inhalt und eine teilweise andere musikalische Gestalt. Vgl. Kubik, a.a.O., S. 153 und 180-184.
- 32) Das Duett ist eine Parodie aus der Kantate "Fileno, Tirsi e Clori", vgl. Kubik, a.a.O., S. 78f.
- 33) Vgl. Kubik, a.a.O., S. 124f.
- 34) Gerade diese Szene zeigt, daß auch Rezitative bei Händel dramatisch ausdrucksvoll sein können. Vgl. zur Differenzierung der Rezitative bei Kubik, a.a.O., S. 143f.
- 35) In der Fassung von 1731 steht bei Rinaldos Kampf mit dem Zauberwald ein zweites großes Accompagnato.
- 36) In der Fassung von 1731 singt Almirena diese Arie. Vgl. Anm. 31.
- 37) Vgl. Friedrich Chrysander, Händel, Bd. 1, Leipzig 1858, S. 289.
- 38) Vgl. zu diesem Schema Egon Voss, Gesangsooper und Musikdrama, in: Funkkolleg Musik, hrsg. von Carl Dahlhaus, Frankfurt 1981, Bd. 1, S. 274-303.

- 39) Der Affektkontrast zweier folgenden Arien gehört bereits zur Norm der Seria. Vgl. Hücke, a.a.O., S. 262.
- 40) Am Ende des ersten Aktes ergibt sich eine ähnliche Konstellation. Rinaldos Arie "Cara sposa" bezeichnet den einen Affekt und das langsame Tempo (später als Cavatina bezeichnet), seine Arie "Venti" den kontrastierenden Affekt und das schnelle Tempo (später Cadie Caballetta). Die beiden dazwischen liegenden Arien verdoppeln gleichsam den Affektkontrast. Rinaldos "Cor ingrato" wirkt wie ein Abbild von "Cara sposa", Eustazios Arie "Col valor" ist dagegen eine erste Aufforderung zum Aufbruch.

Cecil Hill:

#### "THEODORA" AND THE 18th CENTURY FEMINIST MOVEMENT

Different explanations have been put forward for the lack of success Handel enjoyed from "Theodora". Handel himself, no doubt in a moment of despair on being told by Thomas Morell after the second performance that Sir Thomas Hankey would engage all of the boxes if he would repeat it, retorted, "He is a fool; the Jews will not come to it (as to Judas) because it is a Christian story; and the Ladies will not come, because it (is) a virtuous one"<sup>1</sup>. Some have pointed, wrongly perhaps, to the earthquake scare that gripped London in February 1750, which peaked on the 19. February and caused the postponement of the oratorio season until the 2. March. Percy Young suggested, "It might be thought that an obscure topic from martyrology would prove too esoteric for the generality" and also "its uncomfortable insistence on the ultimate devolution of Christian values in an unchristian world and its seriousness of approach put it out of court"<sup>2</sup>. Sir George Macfarren avoided the issue in the first sentence of his essay with "The riddle of public success never appeared more insoluble than in the case of Handel's 'Theodora'"<sup>3</sup>.

This paper does not claim to solve that riddle for "Theodora", nor does it intend to contradict the points of view that have been expressed by others. All of them have some degree of validity, simply because any audience is made up of individuals and factions that throw up a complex matrix of viewpoints and responses to a work, its performers and their individual and collective performances.

When Irving Singer pointed out, "In a myth the overt story is a mechanism for articulating a view of reality which the audience shares with the performers and the author"<sup>4</sup>, he did not mention that some myths, and "Theodora" is a very good myth, are open to different interpretations by different factions of an audience, especially at a time when there are various trains of thought running through society, pursued with greater or lesser degrees of vigour. Handel identified only two of the factions in his audience, the Jews and the Ladies; quite likely there were more. This paper attempts to draw attention only to the reaction of the Ladies to "Theodora" in the light of the feminist movement of the 18th century.

The 18th century feminist movement in England traces its origins to the early years of the English Restoration with occasional complaints of anti-female prejudice by such writers as Aphra Behn, the first woman to make a significant contribution to English drama. In the epilogue to her play "Sir Patient Fancy". (1678) she wrote:

What has poor Woman done, that she must be  
Debarr'd from Sense, and Sacred Poetry?  
... pray tell me then,  
Why Women should not write as well as Men?

It was not only such women as Aphra Behn, Mary Astell, Lady Mary Wortley Montague and others down to Mary Wollstencraft at the end of the 18th century who set out to advocate an improvement in the status of women through better education, opportunities for satisfying employment, greater personal freedom, equality before the law and, in effect, equality with men in all things. Some men were just as strong in their advocacy, Daniel Defoe perhaps more so.

Even so, there was another point of view advocated by such men as Richard Allestree, Lord Halifax and Bishop William Fleetwood. They pointed out that a woman should be totally subservient to her husband; should maintain absolute chastity, regardless of his infidelities; should "deny herself even the most innocent liberties, if she sees they dissatisfy him"<sup>5</sup>; should "obey (him) without Dispute, and comply with Calmness and great Readiness, even under Doubt, Suspicion and Uncertainty of what will follow"<sup>6</sup>; should not question her husband's decisions or even notice his infirmities - in fact the worse he were the greater the need would be for her "to carry herself with that gentleness and sweetness that may be most likely to win him"<sup>7</sup>. These writers laid the responsibility on the wife alone for keeping a marriage harmonious. If you'll pardon a dreadful twist of metaphor, it is a point of view that today would set a pidgeon among the cats.

In recent studies of the 18th century feminist movement no reference seems to have been made to the views of the eminent scientist, Robert Boyle (1627-1691), on whose book, "The Martyrdom of Theodora and of Didymus" Thomas Morell based the libretto that Handel set. Though published late in Boyle's life (1687), this book had been written many years earlier, though Boyle doesn't give any information that might suggest an approximate date. It contains a number of passages that, in the light of the originality of most of the detail in Boyle's narrative and dialogue, can be interpreted as conveying Boyle's own views on women.

Boyle, like major supporters of the feminist cause, clearly rejected any view that women could not be properly educated; indeed, of his female acquaintances many were very well-educated. "I shall not scruple to own that I have sometimes had the honour to converse with ladies, that convinced me, that to attain a great proficiency of knowledge, it is not necessary to be a doctor of divinity, or so much as a man, since they discoursed of diverse things with no less wit than piety"<sup>8</sup>.

Inevitably in this story, female chastity received Boyle's attention, and it seems he was strongly in favour not only of maintaining a woman's right to preserve her chastity, but also in making it her duty to do so. Speaking through Didymus he stated, "... chastity in women, and especially in virgins, is so much a virtue, and their right to preserve it so confessedly inherent, that all nations agree in ascribing to them a right to defend it, without reserve, against whosoever attempts to deprive them of it"<sup>9</sup>; and through Theodora, "virgins have so great and clear a right to keep themselves such against all outward assaults, that monarchs themselves (whose force is not to be by force opposed, when it tends but to deprive us of our lives) may be forcibly resisted, when they strive to offer violence to our chastity"<sup>10</sup>. There are several other statements, whose adequate quotation would prove tedious, in which Boyle asserts the preciousness of female chastity with which he also coupled the characteristic of

modesty, though never making any reference to the need for male chastity - as if one could exist without the other.

Boyle put both sides of the argument about courage in women. Septimius regarded it as "at least an unrequired, if not an altogether improper virtue"<sup>11</sup>, while Theodora claimed that "Christianity can elevate the courage of a woman to a degree, that they think appropriated to men"<sup>12</sup>. A corollary of courage is heroic virtue "To hear you speak", says Septimius "one would imagine that you are not talking of a young lady, but of some ancient hero". "Heroic virtue", replies Didymus "does as little know sexes, as doth the soul wherein it properly resides"<sup>13</sup>. These remarks along with others on marriage (mostly based on St. Paul's views) and on female beauty are the written part of Boyle's views on women and their status. He was rather enlightened for his time, though by no means as radical as the advocates of a generation afterwards. But there are some unstated aspects of the story that formed an important part of Morell's libretto, which itself was written within a few years of the publication of Boyle's collected works in five volumes in 1744, five years before Handel composed the oratorio.

The most significant is the question of leadership by women. Theodora is clearly portrayed as a leader, whose moral authority over the Christians of Antioch was very strong. The point is only brought into focus through her relationship with Irene. Boyle does not permit her to exercise that same authority directly over the men of her sect, though it was implied; the implication is perhaps stronger in Handel's oratorio because of the intensity of his characterization.

Theodora's moral authority over Didymus is not the result of her political leadership, but of his sexual passion. He is a normal, healthy, young male, whose conversion to Christianity is the inevitable consequence of his total submission to the charms of Theodora's unrivalled beauty. While he is not insincere, he would have worshipped any god she worshipped and died for any cause she espoused. But his love is requited only by a Platonic friendship that sustains his hope. At no time does Theodora grant him the grace that only the true love of a woman can grant. Her denying him that love is the ultimate frustration with which any story can end. And it paints the less than human picture of a woman putting her role as the leader of a religious (and inevitably political) cause above that which is dearest to the hearts of the majority of human beings - and probably marginally dearer to women - fulfilment in love.

Another unstated aspect is the characterization of oppressed and persecuted Christians by devout and defenceless women and conversely the ruthless and cruel Romans by men. The Christians are the personification of good, the Romans of evil. Men are the rulers, women are the ruled. Therefore, one can be led to believe that what women are is essentially good and right, and what men do to them is essentially bad and wrong. While it is clear that there are men in the Christian camp and women in the Roman, their identities are suppressed and their presence acknowledged only sufficiently to avoid total separation of the sexes. The modicum of sensitivity that Septimius sometimes displays is suppressed by the rigidity of the social order of "the Roman discipline" and its customs ("For I worship still the gods my father worship'd"). Only Didymus emerges as a sensitive male who might be able to build a bridge between the sexes; but the social thinking he was caught up in is far too radical and he shared the fate of she who too prematurely advocated reform.

Why did Boyle draw such a sharp contrast and portray the two principal sections of the Antioch community and their relationship as he did? Perhaps the reason is attributable to two influences on him. One is undoubtedly his scientific reason. Faced with

the fundamental story, he could hardly have failed to address himself to the status of women and the absurdity of some attitudes towards them, even though he did write in his preface, "I will not here examine, whether the ignorance wont to be imputed to women be their fault, or that of their accusers; and whether it is any want of natural capacity, or rather want of instruction that keeps most of them from knowledge, though this regards not the sexes"<sup>14</sup>. The other reason could be a disappointing love affair in his youth with the beautiful and ingenious daughter of the Earl of Monmouth, to which the writing of his "Seraphic Love" has been directly attributed. Boyle never married.

In short Boyle's Theodora appears as a beautiful, well-educated and determined young woman possessing strong qualities of leadership and a singular dedication to a purpose, willing to challenge the supremacy of men even at the price of self-fulfilment in what matters most to the majority of women, yet willing to enjoy that self-fulfilment (with Didymus) if granted the privilege of following the dictates of her reason and her religion<sup>15</sup>. Theodora recognized the need for her to be the embodiment of the liberated woman in the way an increasing number of women wished to be. Her Christianity can be viewed as merely a disguise, and perhaps the best Boyle could have devised.

Morell's libretto retained the essence of Boyle's characters and message, and Handel's sublime music distinctly sharpened the focus. The five-volume publication of Boyle's works by Thomas Birch in 1744 (and the possible pre-publication of the oratorio's word-book) probably ensured that the story was well-known and that attitudes towards it were well-defined before the first performance. What evidence exists then to adduce the (precise) nature of the attitudes among Handel's Ladies?

The literature of the mid-18th century that comments on women is reported to be weighted 3-to-1 in favour of those who spoke in favour of women's liberation<sup>16</sup>. In general it set out demands that the character of Theodora satisfied. But quantifying pamphlet and article literature is a notoriously unreliable way of conducting a social survey, and as there are no formal social surveys from that time, one must look elsewhere. One argument goes that in the 18th century middle and upper class women, who had been the mainstays of the economy of the 17th century family, became less important due to the increase of luxury and the growth of the servant class. Thus these women (a hard core of Handel's audience) became trivialized, objects, toys, playthings, male status symbols if beautiful, 'the weaker sex' incapable of labour and existing only to be pampered by men. The argument continues that they sought to fit themselves into this mould, not to provoke male horror by being self-aware and self-confident, and to serve only male needs and to supervise the care of their children<sup>17</sup>.

Of course, most women accepted that role, and perhaps in most cases with gracious willingness. Given the opportunity, why shouldn't they live a comfortable social life, cared for and pampered, free from the trials and tribulations of the world of their men. The arguments of the feminists and the 'women who want to be woman' of today, and the men who support both factions, are little different in principle from what they were 250 years ago, and I venture to guess from 250 years hence.

Thus, there must have been at least two main groups of women in Handel's audience and they probably rejected Theodora for different reasons. One group would have been the feminists, who saw in Theodora a model of the kind of woman they wanted their sex to emulate. The bitter irony for them would have been her failure to survive the challenge to her assertion of her independence and personal freedom. The cruel, licentious men demanded she should submit herself to a debauchery that would have reduced her to being a toy or plaything, the clear implication of the start of Part II. The alternative to submission was abuse and death, and she chose the latter. And further, as Katherine

Rogers has pointed out "Over-emphasis on women's chastity has always diminished them, by making their sexual status the most important thing about them"<sup>18</sup>. Doubtless the feminists could not accept Theodora's devastating failure, whereupon the myth ceased to articulate the reality they desired.

Those women who were content with life would have seen Theodora differently. Here was a young woman espousing a role, that of leadership, that was totally foreign to the reality of their lives. Furthermore, she was not prepared to consider the prospect of marriage, children and a life that related to theirs. She even totally refused the pleasure of love. In this connection Morell and Handel, unlike Boyle, omitted any trace of Theodora's willingness to marry Didymus, if she were relieved of all the burden's of her cause. This surely made her appear much less amiable and agreeable to Handel's Ladies than he could have feared. And finally, to spoil a good romance utterly she and her unrequited lover were put to death in the name of a religion that was being regarded increasingly in the 18th century as a doubtful cause.

Did Handel misjudge the possible interpretations of the myth of Theodora, or did the audience misjudge the myth? Perhaps it is a little of both. Mrs. Dewes, a woman undoubtedly like her sister, Mrs. Delaney, who at least believed that men should treat her sex as intellectual equals, pleaded for Handel's work in a letter of 3. December 1750 to her brother, Bernard Granville, "surely Theodora will have justice at least, if it was to be again performed, but the generality of the world have ears and hear not"<sup>19</sup>.

#### Anmerkungen

- 1) Otto Erich Deutsch, Handel: A Documentary Biography, London 1955, p. 852.
- 2) Percy M. Young, The Oratorios of Handel, London 1949, p. 183.
- 3) G.A. MacFarren, The "Theodora" of Handel, in: MT 16 (1873), p. 103.
- 4) Irving Singer, Mozart and Beethoven: The Concept of Love in Their Operas, Baltimore and London 1977, p. 14.
- 5) (Richard Allestree), The Ladies Calling, Oxford, The Theater (1673), II 29; quoted in Katherine Rogers, The feminism of Daniel Defoe, in: Women in the 18th Century and Other Essays, Toronto & Sarasota 1976, p. 4.
- 6) William Fleetwood, The Relative Duties of Parents and Children, Husbands and Wives, Masters and Servants, London 1716, p. 218; quoted *ibid.*
- 7) The Ladies Library, ed. Sir Richard Steele; London 1772, 7th edition, Volume II, p. 64; quoted *ibid.*
- 8) Robert Boyle, The Works, London 1772, V, p. 259.
- 9) *ibid.*, 283.
- 10) *ibid.*, 268.
- 11) *ibid.*, 300.
- 12) *ibid.*, 281.
- 13) *ibid.*, 301.

- 14) *ibid.*, 258.
- 15) *ibid.*, 276.
- 16) Jean E. Hunter, *The 18th-Century Englishwoman: According to the Gentleman's Magazine*, in: *Women in the 18th Century*, p. 77.
- 17) *ibid.*, pp. 76-7.
- 18) Rogers, *op. cit.*, p. 19.
- 19) Deutsch, *op. cit.*, p. 695.

## Georg Friedrich Händel II

Leitung: Wolfgang Rehm

Teilnehmer: Ellwood Derr, Julia Liebscher, Gerhard Schuhmacher, Walther Siegmund-Schultze

Walther Siegmund-Schultze:

### HÄNDELS "CAECILIEN-ODE" (HWV 76). IHRE STELLUNG IN SEINEM GESAMTWERK

Händel ist vorrangig Musikdramatiker im Sinne seiner Zeit; das gilt nicht nur für seine vierzig Opern, sondern auch für die meisten seiner Oratorien. Doch steht das dramatische Element bei ihm nie getrennt von den übrigen; es ist vielfach verknüpft mit lyrisch-hymnischen Elementen, die ihrerseits nie isoliert gesehen und gehört werden dürfen. Insofern kann man eine schematische Einteilung der Oratorien-Genres nicht vornehmen, wie auch die Beziehungen zwischen Oper und Oratorium fließend sind, und schließlich ist zu konstatieren, daß der große Bereich der Instrumentalmusik, der bei Händel angeblich zurücktritt, auf vielfältige Weise der Vokalmusik verbunden ist, durchaus nicht nur Begleitungs- oder Intermezzo-Funktion hat.

Für dieses beziehungsreiche Netzwerk ist die "Caecilien-Ode" vom Jahre 1739 besonders repräsentativ<sup>1</sup>. Zeitlich steht sie inmitten der bedeutsamen Reihe "Saul", "Israel in Ägypten", "Imeneo", Concerti grossi op. 6, "L'Allegro", "Deidamia", "Messias"/"Samson", und zwar angesiedelt zwischen "Imeneo", diesem zwielfichtigen Edelstein der späten Opernkunst des Meisters, und op. 6; sie hat damit, innerhalb von Händels wohl imposantestem Werkkomplex, eine zentrale Stellung. "Caecilien-Ode", op. 6 und "L'Allegro" bilden ein Triptychon, wie "Saul" und "Israel", wie "Messias" und "Samson" als ungleiche Zwillingspaare sich entsprechen und "Imeneo" und "Deidamia" als letzte Opern sozusagen den inneren Rahmen bilden, die bezweifelten Möglichkeiten der alten Gattung noch einmal abtasten.

Händels Schaffen ist ein bewußtes Bauen gewesen, ähnlich dem Bachschen, sich erst auf dem späten Schaffensgipfel - 1737 bis 1742, im Alter von 52 bis 57 Jahren - erfüllend. Es geht hier nicht darum, krampfhaft Symmetrien zu finden; wir suchen für unser Werk innere Bezugspunkte, und dieses kleine Opus stellt sich wie selbstverständlich als Zentrum der genannten Werkkette heraus, ohne die anderen zu überragen, aber von ihnen vorbereitet oder zu ihnen führend.

Das ziemlich am Ende der Opernperiode stehende Zwillingswerk "Saul" und "Israel" hebt sich bedeutsam von der Kette der frühen Trias "Esther", "Deborah" und "Athalia" ab, deren gewonnene chorische und dramatisch-szenische Qualität in zwei völlig gegensätzlichen Werken erhöhend. So ist es kein Zufall, daß Händels "Israel" zwar chorisch gewaltig zupackt, aber mit seinen eigenen Erfindungen zurücksteht; erinnert sei an die reichen Entlehnungen aus Werken anderer Komponisten (zwei charakteristische Themen entnahm er früheren eigenen Instrumentalkompositionen), als wenn er sich bei diesem Anti-Drama<sup>2</sup> gar nicht engagiert fühlte, Anregungen brauchte. Mit "Saul" ist es gerade umgekehrt; Händel strotzt hier von origineller Erfindungskraft, er erobert sich die neue Form des Musikdramas, was nicht bedeutet, daß starke Chöre nicht ebenfalls einbezogen wären. Ganz ausgeglichen in Aufbau und Erfindung ist auch dies Werk noch nicht; außerdem ist auffällig, daß in ihm die selbständige Instrumentalmusik einen großen Platz einnimmt. Dies in den 1720er Jahren von ihm vernachlässigte Gebiet bricht nun in

der Form des neugeschaffenen Orgelkonzerts hervor, wird auf die gleiche Höhe gehoben; die Oper, so schöne Beispiele sie noch mit "Faramondo" und "Serse" zu bieten hat, ist zurückgedrängt, erreicht aber ideell in dieser Umgebung mit "Imeneo" und "Deidamia" noch eine neue Stufe, die den späteren dramatischen Oratorien zugute kommt.

Hier setzt unsere Ode ein; Händel geht den eingeschlagenen Weg nicht weiter, er sucht nach Vertiefung, erprobt die spezifische Ausdruckskraft seiner Kunst, nicht mehr von den Libretti der (bereits stark bezweifelten) Opera seria behindert, nur auf die Musik selbst bezogen, die in diesem Werk besungen wird - das ureigenste Sujet der Tonkunst schon seit dem Altertum. Von den Affekten her tat das bereits "Alexander's Feast" drei Jahre vorher; jetzt werden Ursprung und Ende der Tonkunst in engster Korrespondenz mit dem Kosmos, mit der Erde gesehen, ihre Beziehung und Hinwendung zum Menschen, ihre vielfältigen Möglichkeiten im instrumentalen und vokalen Bereich dargelegt, sonst auf jeden Handlungsrahmen verzichtend. Dryden und Händel lassen auch jede historische Assoziation aus, selbst den peinlichen Wettstreit zwischen heidnischer und christlicher Tonkunst; auch das naive "Rezeptionsverhalten" in "Alexander's Feast" - mit Alexander - und in "Solomon" - mit der Königin von Saba als Publikum - findet hier nicht statt. Es geht um die Möglichkeiten der Musik im Kosmos und auf der Erde, elementare Musik-Situationen werden dargestellt:

- der durch Harmonie ("From Harmony, from heav'nly Harmony") - nicht durch göttlichen Spruch - erfolgte Schöpfungsakt; Krönung ist der Mensch<sup>3</sup>,
- ein Lobgesang auf den Gefühlsreichtum edler Musik, vom Violoncello getragen; hier sitzt Händel gleichsam selbst am Steuer - übrigens sein einziges größeres Solostück für dieses Instrument!
- Der heroische Klang der Trompete ruft zur Schlacht, textlich und musikalisch nicht ohne gewisse Ironie ("Es ist zu spät, kein Zurück"<sup>4</sup>; in der Tiefe ängstliche Trommelschläge)
- Der süße Ton der Flöte, mit Laute konzertierend, malt Liebesleid; übrigens so fein und differenziert, daß eine ziemlich erbärmliche zeitgenössische Variante überliefert ist.
- Der bewegliche, streitbare Gestus der Violine, die den stärksten Aktionsradius hat und diese Arie besonders modern wirken läßt, in der betont konzertante Anlage, in den scharfen chromatischen Episoden.
- Der heilige Klang der Orgel, die langerwartete Caecilia ankündigend. Sie kommt noch nicht; nachgeholt wird die Macht von Orpheus' Leier (hier kurzerhand von einer Geige wiedergegeben) im Rhythmus einer Hornpipe, die wohl - im antiken Bild - den "Orpheus Britannicus" (Purcell) preist.
- Der weiträumige Schlußchor formuliert das philosophische Fazit: elementares Vorsänger/Chor-Verhältnis leitet ein, an den Schlußchor von "Israel in Ägypten" anknüpfend; ein ebenso endloser wie strukturell gebändigter Chorsatz schließt ab.

Es herrscht große Bogenform; die Pfeiler sind drei D-Dur-Chöre, die Arien schweifen in fünf verschiedene Tonarten ab. Händel hat auf Tonarten-Entsprechung stets großen Wert gelegt, die zarte, melancholische h-Moll-Arie folgt dem protzigen D-Dur-Kriegschor, während die etwas entfernteren Tonarten G-Dur und A-Dur den weiteren Kreis umschreiben und mit ihren konzertierenden Instrumenten Violoncello bzw. Violine die größten Ausdrucksgrenzen in Tempo, Stimmung und Virtuosität markieren. Die F-Dur-Arie des Soprans läßt bereits den heiligen Klang der Orgel ertönen, ehe der antike Schutzheilige der Musik, Orpheus, mit instrumentalem Hornpipe-Part zu Worte kommt. Er muß trotz seiner Bemühungen dem Reich der christlichen Caecilia weichen; aber es ist kein Bruch wie in der früheren Ode (wo sich Timotheus etwas plötzlich den Preis mit

Caecilia teilen muß), Himmel und Erde sind angenähert, wie es die Worte des letzten Rezitativs mit freundlichem Humor beschreiben ("an angel heard, and straight appeared, mistaking earth for heaven": "ein Engel hört' es und erschien stracks, die Erde mit dem Himmel verwechselnd"). Der Text des Schlußchors zieht zwar die Assoziationen des Jüngsten Gerichts herbei; aber für Händel ist das eigentlich nur der Anlaß, den Schall der Trompete, den er schon in der Mitte der Ode im Marsch und in der Tenor-Arie samt Chor gebührend zu Wort kommen ließ, noch einmal mächtig einzusetzen und das Werk zum krönenden Abschluß zu bringen. Das Ganze verbleibt im antiken Vorstellungsbereich, die Musik hat das letzte Wort auch im Text selbst. Der von Händel so oft verwendete Gedanke des Werdens und Vergehens - "The dead shall live, the living die, and Music shall untune the sky" - wird hier auf seine knappste Formel gebracht, die Identität des "Was stirbt ersteht, was lebt vergeht" in demselben Vierton-Motiv symbolisiert und die Kontinuität der Musik, die durch das All klingt, durch die unendliche Wellenlinie des Antwort-Motivs zum Ausdruck gebracht. Der Chor beträchtlicher Länge wirkt gerade durch diesen Gegensatz von knapper und ausgebreiteter Formulierung, Zeit und Raum in einem Bild erfassend. Anglisten und Händel-Forscher grübeln noch immer über den Begriff "untune", ob er das V e r klingen oder W e i t e r klingen der Musik, der Sphärenharmonie meine; ich denke, Dryden wollte das selbst offenlassen, und Händel zog für seine Musik prächtigen Nutzen daraus. Ein gewisses Rätself und Nur-Andeuten-Wollen ist hier wie auch sonst in diesem und anderen Werken bezeichnend, und oft spricht ein leichter Humor mit.

Bei Händel finden wir in fast allen Werken, auch in seinen besten, gewisse Unvollkommenheiten, vielleicht gar Schwächen. Da man mir gelegentlich vorwarf, ich schwärmte zu sehr für Händel, will ich auf diese "Schwächen" zu sprechen kommen. Es kommt vor, daß sich Händel von anderen Komponisten ins Schlepptau ziehen läßt, daß ein Gedanke noch nicht ganz ausgereift ist, daß es gewisse Unsicherheiten in der endgültigen Formulierung gibt, er sich nur allmählich zum vollständig Eigenen durcharbeitet. Das trifft gerade auch für die "Caecilien-Ode" zu, die in der Ouvertüre das Concerto grosso op. 6, Nr. 5 vorwegnimmt. Es ist die frühere Fassung; die bekannten Entlehnungen von Gottlieb Muffat sind hier etwas direkter als später, besonders deutlich beim Menuett, dessen stolzer Aufstieg zu Beginn hier noch fehlt. Wer beim originalen Muffat wirklich nachgesehen hat und nicht nur aus zweiter Hand zitiert, staunt darüber, was Händel zur schöpferischen Anregung genügen konnte. An vielen Stellen merkt man, wie der Komponist mit wenigen Noten eine gereifere, sich vom Vorbild weit entfernende Fassung erreichte. Jede der 10 Nummern weist auch während der Komposition wesentliche Korrekturen auf, am meisten die A-Dur-Arie des Tenors, deren beträchtliche Länge auf wenige Notensysteme gezwängt wurde; man sieht hier, wie Händel im Laufe der Komposition zu einer viel ausgebreiteteren und differenzierteren Ausformung kommt, Lust daran bekommt. Letzteres betrifft auch die Sprache der Instrumente, die in echten Wettstreit mit dem Sänger treten. Dies Prinzip hat Händel in der "Caecilien-Ode" erstmals ausgeprägt. Konzertierenden Gebrauch und echten Dialog gab es schon seit der italienischen Zeit. Jetzt kommt der K o m m e n t a r hinzu, der selbständige, nicht von der Gesangslinie abhängige Charakter der Instrumentalmusik, und auch von hier aus ist es folgerichtig, daß er in op. 6 zu einer noch stärker individualisierten Instrumentalsprache gelangt. Sicher ist sie in der Ode noch wesentlich im Dienste der Wortsprache und des Gesangs, aber sie leistet sich viele eigene Gedanken. Die Artikulation von Singstimme und Instrument ist deutlich gegeneinander abgesetzt; die Verkürzung der Auftaktnoten ist exakt notiert, keineswegs vereinheitlicht. Es existieren manche Märchen über Händels flüchtige Notierung; er ist peinlich genau, wenn auch alles sehr schnell zu Papier gebracht wurde.

32stel, 64stel stehen da, wenn sie gespielt werden sollen, ebenso sind die Stricharten und Bindungen, Punkte und Keile, Vorschläge und Triller angegeben, wenn sie von Händel gewünscht wurden.

Wegen der leichten Überschaubarkeit der Partitur kann die "Caecilien-Ode" als ein Musterbeispiel für seine Notierweise angesehen werden. Bei den größeren Nummern gibt Händel die Taktzahlen an; er verzählt sich zuweilen, aber diese Zahlen erscheinen ihm wichtig. So vervollständigt er die zunächst 98 Takte des ersten Chors durch nachträglichen Einschub von 2 Instrumentaltakten zu 100 Takten, gleichsam um die vollkommene Harmonie auch zahlenmäßig auszudrücken. Im Schlußchor bringt er verschiedentlich Zwischenzählung, sicherlich für den Kopisten zur Kontrolle, aber auch zur eigenen Klarstellung. Er hat hier eine längere und kürzere Fassung vorgesehen, und er ergänzt mehrmals einige Takte. Ein deutliches Ringen mit der Form ist spürbar, der erstmalige Versuch, den langen Satz in einem großen Fluß und mit starker Steigerung anzulegen. Ein Klangdom entsteht, wie er Händel vorher noch nicht gelungen war, ohne direkte Cantus-firmus-Technik, durch die zielsichere Nutzung des zur Verfügung stehenden, zu Beginn klar exponierten Tonmaterials.

Meine Ausführungen möchten andeuten, daß Händels Schaffensplanung keineswegs weniger streng und bewußt war als die Bachs, mit dem er vielleicht im ideellen Austausch stand<sup>5</sup>. Seine meist knapp geformten Gestalten deuten die in ihnen steckenden Möglichkeiten der Transzendenz oft nur an, im Schlußchor der "Caecilien-Ode" spielt er sie aus, nicht als Lehrbuch, sondern als lebendige Klangerfahrung. Die heftigen äußeren und inneren Kämpfe der 1730er Jahre um die Oper, um die neue Gattung des Oratoriums verdichten sich am Ende dieses Jahrzehnts in einem Werk, das, als Ode bezeichnet, auf die Musik selbst gestellt ist, sie zum Thema hat, die Wort/Ton-Beziehung in elementaren Bildern sprechen läßt - sie könnten auch mit optischen bewegten Bildern szenisch oder pantomimisch verdeutlicht werden. Dafür spricht u.a., daß das Werk wie eine Opern-Ouvertüre eröffnet wird, den Chor nur als Rahmen benutzt, lediglich eine Schlachtszene wahrhaft szenischer Deutlichkeit in die Mitte stellt. Auch dieses odenhaft-hymnische Werk hat starke dramatisch-realistische Züge, erfaßt bildhaft die Situation<sup>6</sup>.

Aber wichtiger ist: Händels Gesang auf seine eigene Kunst sieht diese nicht so sehr als Experimentierfeld, sondern als einen Kosmos, der die Stadien der Weltentwicklung von seiner Entstehung bis zum apokalyptischen Ende einfaßt und dazwischen das menschliche Leben von seinen zartesten Regungen über kriegerische Klänge bis zu leidenschaftlichen Ausbrüchen und frommer Ergebung gesänglich und mit spezifischer Instrumentalsprache begleitet, bis nur noch die Harmonie übrig bleibt. Drydens Konzeption, auch von anderen Komponisten jener Zeit genutzt<sup>7</sup>, wird ganz in das Reich der Tonkunst gezogen; diese beweist ihre Kraft in der überzeugenden Manifestation eines Denkens, das aus dem konflikthafter Reichtum der musikalischen Gestaltenwelt zur harmonischen Lösung eines ewigen Themas in Menschheit und Kunst gelangt.

#### Anmerkungen

- 1) Während des Vortrags wurden keine Klangbeispiele gegeben, da sie der komplexen Gestaltenwelt des Werkes nicht gerecht geworden wären.
- 2) Dennoch hat Felix Mendelssohn Bartholdy gerade dieses Werk zu den Niederrheinischen Musiktagen "mit lebenden Bildern" aufgeführt.

- 3) So heißt es bei Dryden: "the diapason closing full in Man" (in meiner Übersetzung: "und ihres Klanges Krönung war der Mensch", während ältere Übersetzungen schreiben: "und schloß im Vollklang ihrer höchsten Macht").
- 4) Original: "Hark, the foes come, 't is too late to retreat", was bei den früheren Übersetzungen heißt: "Auf, an den Feind, bis der Siegruf erschallt!"
- 5) Über engere persönliche, zumindest briefliche Kontakte gibt es im Augenblick in der Händel-Forschung nicht unbegründete Vermutungen und Hypothesen.
- 6) In letzter Zeit wird Händel immer stärker auch als Musikdramatiker gewürdigt. Seine Musik als "theatralisch" aufzufassen, ist sicherlich aber etwas überzogen.
- 7) Im Jahre 1687 wurde Drydens Textbuch gedruckt, mit folgender Angabe "... and composed by Mr. John Baptist Draghi".

Julia Liebscher:

#### HÄNDELS KAMMERDUETTE - HÖHEPUNKT UND WANDLUNG EINER GATTUNG

Händels italienische Kammerduette, die wie die Gattung selbst bislang weitgehend unbeachtet blieben<sup>1</sup>, bilden den abschließenden Höhepunkt in der Geschichte des Kammerduetts, zugleich nehmen sie eine vermittelnde Stellung zwischen der Monodie und der Musik des späteren 18. Jahrhunderts ein. Drei Aspekte sind bei der Klärung dieses Sachverhalts besonders zu berücksichtigen:

1. Herkunft, Entstehung und Entwicklung des Kammerduetts;
2. Kompositorische Beschaffenheit und Eigenart der Kammerduette Händels;
3. Übergang des Kammerduetts in Kompositionsformen, die der Wiener Klassik zustreben.

Was den ersten, allgemein gattungsgeschichtlichen Punkt betrifft, so deuten satztechnische Untersuchungen darauf hin, daß das Kammerduett, das als genuin italienische Vokalform zu begreifen ist, aus der Monodie hervorging, und zwar durch das Hinzutreten einer zweiten Singstimme, die zunächst, zu Beginn des 17. Jahrhunderts, strukturell abhängig war, sich dann aber zunehmend verselbständigte und schließlich gleichberechtigt wurde. Während die Vokalduelle der Frühzeit als klanglich verstärkte Monodie erscheinen, die Singstimmen im weitgehend parallelen Verlauf zu einem einzigen Medium verschmolzen sind, ist das Kammerduett, wie es seit dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts in vollendeter Form in Erscheinung tritt, durch die konzertierende Gegenüberstellung der Singstimmen und die dadurch bedingte durchbrochene Satzstruktur gekennzeichnet. Besetzung (Triobesetzung) und Satzarchitektur (Trioprinzip) werden hier durch die Ausbildung bestimmter Satztechniken, nämlich durch die Realisierung des Triosatzes, inhaltlich erfüllt, d.h. satztechnisch umgesetzt. Durch die Entwicklung zum Triosatz wird das Kammerduett als eigene Gattung greifbar, die sich sowohl von der Triosonate als auch von der Solokantate, den verwandten kammermusikalischen Gattungen, als selbständige Kompositionsform abhebt. Terminologisch spiegelt sich dies in der Einführung der Bezeichnung "Duetti per camera" erstmals bei Maurizio Cazzati 1677.

Händels 22 Kammerduette, zwischen 1707 und 1745 entstanden, fußen auf Agostino Steffanis Kammerduettoevre, das hinsichtlich Umfang und Rang der Kompositionen muster-gültige Maßstäbe setzte. Textvorlagen, Textbehandlung und Satztechnik lassen die

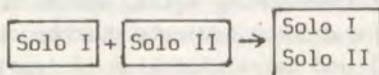
Monodie als Vorbild und kompositionstechnischen Ausgangspunkt erkennen. Dies zeigt bereits die Auswahl der Texte. Auffallend ist die Verwendung von Liebeslyrik, deren Vortrag in Ich-Form eine subjektiv gefärbte, reflektive Grundhaltung erzeugt, die der Vertonung als Duett und der damit verbundenen Übertragung auf zwei Solisten widerspricht. Die dem Duett Nr. I ("Caro autor") zugrundeliegende Dichtung soll dies exemplarisch verdeutlichen. In der deutschen Übersetzung lautet der Text wie folgt:

Theurer Quell meiner\* Schmerzen, süsse Qual des Herzens, mein Trost, mein Friede, nein, einer Andern als dir\*\* werd' ich nie gehören. O Antlitz, o Augen, o Lippe! Von den Liebesgöttern geißelt wird die Zwietracht entfliehn und holde Liebesfreude ewiges Licht verbreiten.

\*) = Subjekt \*\*) = Objekt

Inhalt und Struktur des Textes intendieren den Vortrag durch einen einzigen Sänger. Entsprechende Kompositionsform hierzu wäre der einstimmige begleitete Sologesang, etwa die Arie, nicht aber das Duett als Vertreter dialogisierender Prinzipien. Die ein kommunikatives Moment implizierende Präsenz des zweiten Sängers im Duett macht jedoch das Vorhandensein latenter dialogischer Bezüge bewußt, die nahezu alle Textvorlagen der Kammerduette Händels besitzen und in Aussprüchen wie "einer andern als dir werd' ich nie gehören" zum Ausdruck kommen. Die angesprochene Person - gewöhnlich die ferne Geliebte<sup>2</sup> -, die lediglich in der Vorstellung des Sprechers anwesend ist, wird so mit Hilfe des zweistimmigen Satzes, also durch die Beteiligung eines zweiten Sängers präsent, gleichsam musikalisch hörbar gemacht - bezeichnenderweise jedoch ohne eigenen, also neuen Text vorzubringen. Das aus der Diskrepanz zwischen Text (Ich-Erzählung) und Kompositionsform (Duett) resultierende Spannungsverhältnis ist ebenso typisch für das Kammerduett wie der Vortrag desselben Textes in beiden Singstimmen. Auch dies widerspricht dem Duett als musikalischer Gattung, in der das Prinzip des Duettierens wie nirgend sonst die Kompositionsform selbst konstituiert. Die Identität von Text und Melodie in beiden Singstimmen spiegelt das spezifisch solistische Selbstverständnis und die für den Triosatz typische Gleichberechtigung beider Singstimmen. Darüber hinaus läßt sie das Kammerduett als Kombination zweier Monologe erkennen, die durch Addition, d.h. durch Projektion in die Räumlichkeit des zweistimmigen Oberbaus des Triosatzes zum duettierenden Stimmpaar verschmelzen. Im musikalischen Ablauf selbst wird hier die Entstehung des zweistimmigen Konzertierens, also die Entstehung von Mehrstimmigkeit aus der Monodie exemplarisch vorgeführt.

#### Beispiel 1



Diese Projektionstechnik, die Herkunft wie Satzkonzept des Kammerduetts erklärt, ist auch für die Ausbildung duettierender Satztechniken verantwortlich, wie sie in Händels Kammerduetten in vorbildlicher Weise zu beobachten sind. Ausgangspunkt ist der jeweils zu Beginn des Kammerduetts exponierte einstimmig begleitete Sologesang, dessen Text und Melodie in Einzelbestandteile zerlegt und beim Einsetzen der zweiten Singstimme mosaikartig auf beide Singstimmen verteilt werden. Die Entstehung des duettierenden Stimmpaares aus der einstimmigen Vorlage ist als kompositorischer Vorgang greifbar.

Dies gilt nicht nur für die Anfänge, sondern auch für den weiteren Verlauf der Komposition, der dadurch gekennzeichnet ist, daß sich die Singstimmen ständig wechselweise als Vorlage dienen. Die daraus resultierenden Satztechniken pendeln zwischen den beiden Polen duettierenden Musizierens - dem "Miteinander" der Stimmen im Simultanvortrag und dem "Gegeneinander", das im Alternieren, in gegenseitiger Nachahmung und Verdrängung Ausdruck findet. Händels Kammerduette, die als Inbegriff vokalen Konzertierens gelten dürfen, lassen folgende duettierende Satztechniken erkennen:

1. Simultansatz: Die Singstimmen bilden ein in sich geschlossenes Klangelement. Vorwiegend in Terzen- oder Sextenparallelen aneinandergesetzt, deklamieren sie gleichzeitig denselben Text. Die Identität der beiden Singstimmen ist Ausdruck des konzertierenden "Miteinander" (siehe Beispiel 2).

2. Komplementärsatz: Die Singstimmen deklamieren verschiedenen Text und heben sich fakturmäßig deutlich voneinander ab. Während eine der beiden Singstimmen meist cantus firmus-artig gedehnte Liegetöne aufweist, übernimmt die andere die Funktion der melodischen Füllung (Stillstand des Textvortrags, vgl. Beispiel 3) oder sie führt in melodisch-rhythmischer Eigenständigkeit den Text weiter (vgl. Beispiel 4).

3. Dialogisieren: Die Singstimmen stehen sich in Form von melodisch und rhythmisch aufeinander bezogenen Kurzgliedern dialogisierend gegenüber. Der Eindruck von echoartiger Nachahmung entsteht durch die ständige gegenseitige Wiederholung des Textes, der auf dialogartige Bezüge etwa im Verhältnis von Frage und Antwort bzw. Rede und Gegenrede verzichtet (s. Beispiel 5).

4. Imitation: Gegenseitige Nachahmung längerer Passagen unter Beibehaltung des Textes.

a. triosatzmäßig im Einklang, bevorzugt bei Stimmen gleicher Lage (s. Beispiel 6):

b. fugenartig in der Quinte, bevorzugt bei benachbarten Stimmen (s. Beispiel 7):

5. Ausbildung von Schlußphrasen, in denen die konzertierenden Gegensätze durch Zusammenführung der Singstimmen über kadenzierendem Baß und durch abschließendes Einmünden in einen gemeinsamen Ton aufgehoben werden (s. Beispiel 8).

Als abgeschwächte Variante ist bei Binnenzäsuren auch Dreiklangsbildung oder das Ausweichen einer der beiden Oberstimmen in die Terz zu beobachten (s. Beispiel 9).

Gemeinsames Merkmal aller duettierender Satztechniken ist ihre Entstehung durch Projektion einer im Satz selbst wechselweise in beiden Singstimmen vorgegebenen Melodie und des zugrundeliegenden Textes in den zweistimmigen Oberbau des Kammerduetts. Resultat dieser Projektionstechnik, die auf einem sozusagen additiven Ableitungsverfahren beruht, ist der Triosatz.

Während Händel hinsichtlich Textbehandlung und Satztechnik bruchlos an bestehende Vorbilder (neben Agostino Steffani insbesondere Alessandro Stradella, Giovanni Carlo Maria Clari und Alessandro Scarlatti) anknüpft, durch die Intensivierung duettierender Satzmittel und Verdichtung des Basses den vokalen Triosatz zum Höhepunkt führt, scheint er in der Formgestaltung seiner Kammerduette neue Wege zu beschreiten. Agostino Steffani bevorzugt den allgemein gebräuchlichen, der Kantate entlehnten und mit solistisch-rezitativischen Passagen durchsetzten Kammerduett-Typ. Händel dagegen beschränkt sich auf den an die mehrsätzige Triosonate erinnernden Formtyp, der durch die Aneinanderreihung mehrerer in sich geschlossener Duette gekennzeichnet ist. Während durch die Einbeziehung des Rezitativs die Seite des Vokalen, ja des Dramatischen betont wird, rückt Händel das Prinzip des Duettierens, damit das Gattungsspezifische, sozusagen die Quintessenz des Kammerduetts in den Vordergrund.

Diese Tendenz wird in den Kammerduett-Bearbeitungen weiterverfolgt. Die im Prinzip des Duettierens vereinigten Wesenszüge des Kammerduetts, Sologesang und Triosatz, bilden den kompositorischen Ausgangspunkt. So wird die Integration solistischer Gesangspraktiken, wie sie in der Monodie geprägt und im Kammerduett tradiert wurden, in der Umformung zum Chor greifbar<sup>3</sup>, der bei Händel die Stufe des Solistischen voraussetzt, indem der Sänger als Individuum aus der Anonymität des Chores heraustritt<sup>4</sup>; die übrigen Bearbeitungsformen (Ouvertüre<sup>5</sup>, dramatische Arie<sup>6</sup> und dramatisches Duett<sup>7</sup>) lassen als Relikt des Kammerduetts den Triosatz als zugrundeliegendes Satzprinzip erkennen, getragen von den jeweiligen melodieführenden Oberstimmen und Basso continuo. Dabei erinnert das Aufstocken durch füllende, instrumentale Mittelstimmen, die sich teilweise erneut zu Stimmpaaren zusammenschließen, an die Entstehung des Kammerduetts aus der Monodie durch Hinzutreten einer zweiten Singstimme. Die Projektion von Stimmpaaren und der sie charakterisierenden Satztechniken in den mehrstimmigen Satz größerer Besetzungsformen ähnelt der bei der Entstehung des Kammerduetts zu beobachtenden Projektion der monodischen Melodie in den zweistimmigen Oberbau des Triosatzes. Das solistische Duettieren gleichberechtigter Partner, das nun ins Konzertieren verschiedener Klangkörper übergeht, erweist sich als Vorstufe mehrstimmigen Konzertierens, möglicherweise sogar als Wurzel mehrstimmigen Komponierens nach 1600 überhaupt. Keimzelle hierfür ist das im Kammerduett zur Vollendung geführte Oberstimmenpaar des vokalen Triosatzes.

#### Zusammenfassung:

Händels Kammerduette bilden den abschließenden Höhepunkt in der Geschichte des italienischen Kammerduetts. Text und Satztechnik lassen die Monodie als Vorbild, Vorstufe und kompositorischen Ausgangspunkt erkennen. Die duettierenden Satzmittel beruhen auf der Projektion der Monodie in den zweistimmigen Oberbau des Triosatzes, wobei Text und melodisches Material in einzelne Bestandteile aufgelöst und in unterschiedlicher Weise auf beide Singstimmen verteilt werden. Als der überragende Komponist am Ende einer Epoche hat Händel das Kammerduett in seiner für die Musik der Generalbaßzeit entscheidenden Funktion als Repräsentant von Sologesang und Triosatz erkannt und als konstruktive Basis für Kompositionsformen entdeckt, die im Gegensatz zum Kammerduett selbst nach Beendigung der Generalbaßzeit fortbestehen. Händel lenkt in seinen Kammerduett-Bearbeitungen die Aufmerksamkeit auf das Prinzip des Duettierens, das er in seiner besonderen Stellung als kleinste Form des Konzertierens und somit als Wurzel mehrstimmigen Komponierens nach 1600 bewußt macht.

#### Anmerkungen

- 1) Die Händel-Forschung beschäftigte sich nur am Rande, meist in bezug auf die späteren Kammerduett-Bearbeitungen mit diesem scheinbar peripheren Schaffensbereich. Eine monographische Studie fehlt bis heute. Zur Literatur vgl. Friedrich Chrysander, Georg Friedrich Händel, Bd. 1, zweite, unveränderte Auflage, Leipzig 1919, besonders S. 326-337, 360-373 (1. Auflage Leipzig 1858); Hugo Leichtentritt, Händel, Stuttgart-Berlin 1924, S. 580ff.; Rudolf Gerber, Händels Solokantaten und Kammerduette, in: Göttinger Händel-Festspiele 1947, Göttingen (o.J.), S. 9-11; Walter Serauky, Georg Friedrich Händel, Bd. 3, Kassel etc. 1956, S. 713ff.; Jens Peter Larsen, Handel's Messiah. Origins, Compositions, Sources, London 1957, S. 126ff.; Walther Siegmund-

Schultze, Zwei Händelsche Kammerduette und "Der Messias", in: Händel-Festspiele, Halle 1958, S. 75ff.; J. Merrill Knapp, Zu Händels italienischen Duetten, in: Göttinger Händel-Beiträge I (1984), S. 51-58; Alfred Mann, Das italienische Kammerduett im englischen Schaffen Händels, ebd., S. 59-69.

- 2) Oder im übertragenen Sinn die wie im Minnesang verehrte Hofdame. Zeitgenössischen Berichten zufolge fand das Kammerduett gerade bei Hofdamen größten Zuspruch und wurde häufig auf deren Wunsch komponiert. Die erotischen Anspielungen der Texte, die meist kurzfristig vom Hofdichter verfaßt wurden, dürften diesbezüglich durchaus direkte Bezüge aufweisen.
- 3) Vgl. hierzu die Angaben bei Walther Siegmund-Schultze, a.a.O., S. 76ff. und Georg Friedrich Händel's Werke. Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft, Bd. 32a, Leipzig 1880, Vorwort, S. If.
- 4) Näheres hierzu bei Theodor Göllner, Zur Sprachvertonung in Händels Chören, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 42 (1968), S. 481ff.
- 5) Vgl. das Kammerduett "Quando col mio s'incontra" von Giovanni Carlo Maria Clari (ediert in: Händel's Werke. Supplemente. 4. Duett Nr. 4, 2. Satz, S. 58ff.) und die daraus hervorgegangene Ouvertüre (Allegro) zum Oratorium "Theodora" (Händel's Werke, Bd. 8, S. 2ff.).
- 6) Vgl. das Kammerduett "Quando tramonta il sole" von Giovanni Carlo Maria Clari (ediert in: Händel's Werke. Supplemente. 4. Duett Nr. 5, S. 68ff.) und die Arie "Descend, kind Pity" aus dem Oratorium "Theodora" (Händel's Werke, Bd. 8, 1. Akt, 2. Szene, S. 42-48).
- 7) Vgl. das Kammerduett "Dov'è quell' usignolo" von Giovanni Carlo Maria Clari (ediert in: Händel's Werke. Supplemente. 4. Duett Nr. 2, S. 20ff.) und das Duett "To thee, though glorious" aus dem Oratorium "Theodora" (Händel's Werke, Bd. 8, 2. Akt, 5. Szene, S. 144-150).

Beispiel 2: Sono liete, I. 11ff.

|| 12

Soprano

Alto

Basso

- ne, so no liete, for tu - na te

- ne, so no liete, for tu - na te,

Beispiel 3: Caro autor, T. 8-11.

8 9 10 11

Soprano *ra,*

Tenore *pie - trr - - - - - ni spar - - - - - ge - - - - - rà,*

Basso

Beispiel 4: Troppo cruda, T. 29-33.

29 30 31 32 33

Soprano *pe - - - - - na,*

Alto *non da pe - - na il so - - spi - rar, non da pe*

Basso

Beispiel 5: Troppo cruda, T. 14-19.

14 15 16 17 18 19

Soprano *non da pe - na, non da pe - na, non da pe - na, a*

Alto *pe - na, non da pe - na, non da pe - na, nò,*

Basso

Beispiel 6: Và, vâ, speme, T. 1-3.

Soprano *Iâ, vâ, speme in - fi - da, pur, vâ, non li cre - do!*

Soprano *Iâ, vâ, spe.me in - fi - da,*

Basso

Beispiel 7: Sono liete, T. 1-3.

1 2 3

Soprano

Alto

Basso

So - no lie - - te,

So - no lie - - te, for - tu - na - - te, dol - ci, gra - te le ca - te - -

Beispiel 8: Sono liete, T. 15f.

15 16

Soprano

Alto

Basso

- ne, le ca - te - no d'un fi - do a - mor.

- ne, le ca - te - no d'un fi - do a - mor.

Beispiel 9: Sono liete, T. 9f.

9 10

Soprano

Alto

Basso

te - ne d'un fi - do a - mor, so - - no lie - te,

te - ne d'un fi - do a - mor, so - - no lie - te,

Ellwood Derr:

#### HÄNDEL UND TELEMANN: RESONANZ UND ENTLEHNUNGEN

Bei der Untersuchung von Händels Entlehnungsverfahren ist man, ganz abgesehen von seiner Behandlung präexistenter musikalischer Materials, verpflichtet, eine Erklärung dafür zu finden, warum er bestimmte Stellen zur Grundlage einer neuen eigenen Komposition machte. Daß er häufig eigenes Material mit dem aus Werken anderer Komponisten zu neuen Stücken verband, muß wahrscheinlich zum Teil der Methodologie zugeschrieben werden, die ihm während der frühen Übungen im freien Satz durch seinen Lehrer Friedrich Wilhelm Zachow vermittelt worden ist. Zum anderen Teil ist dieses Verfahren durch kontinuierliche Anwendung zu einem festen Bestandteil seiner Kompositionspraxis geworden. Um es noch einmal deutlich zu machen: Diese zwei Feststellungen betreffen nur das Verfahren, sie besagen nichts darüber, w a r u m Händel die betreffenden Stellen ausgewählt haben könnte.

Ein offensichtlicher Grund zur Auswahl einer bestimmten Stelle ist ihr innerer Zusammenhang mit einem von Händel in Angriff genommenen neuen Stück. Ein solcher Zusammenhang besteht etwa zwischen dem im 2. Akt des "Belshazzar" oft wiederkehrenden Motiv mit gebrochenen Oktaven und der ähnlichen Oktavenfiguration in Telemanns "Postillons" ("Tafel-Musik", 3. Teil, Ouverture, 4. Satz), das Händel als Vorbild zur Sinfonie "Allegro Postillons" im 2. Akt des genannten Oratoriums diente. Ein anderer, vielleicht weniger unmittelbar augenfälliger Grund, und derjenige, den ich hier bespreche, ist die Beziehung zwischen Werken anderer Komponisten und einem von Händel selbst früher komponierten Werk. Solche Zusammenhänge können durch Anwendung der von mir in einer neueren Veröffentlichung aufgestellten "Theorie der Resonanzen" untersucht und sichtbar gemacht werden<sup>1</sup>. Die Theorie setzt voraus, daß von Händel wahrgenommene Übereinstimmungen zwischen einem Stück eines anderen Komponisten und einem eigenen älteren Stück in ihm eine Art Resonanz erregten, die als Katalysator bei der Auswahl des zu entlehnenden Materials zu wirken schien. Ich habe herausgefunden, daß derartige "Resonanz-Stücke" unter den während Händels italienischer Lehrzeit komponierten Werken häufig zu finden sind. Von ihnen sind einzelne Nummern der Oper "Agrippina" (1708/09) als die fruchtbarsten für eine spätere Verwendung zu bezeichnen - entweder als "Resonatoren" oder als Quellen für wirkliche thematische Elemente, oder beides<sup>2</sup> (siehe Beispiel 1).

Die Arie "Ncin, laß Dein Dulden" aus Kantate 6 in Telemanns "Harmonischer Gottes-Dienst" (1725/26) weist viele gemeinsame Details mit der "Agrippina"-Arie "Con saggio tuo consiglio" auf. Tatsächlich enthält die Telemann'sche Arie spezifisches Material aus der "Agrippina"-Arie<sup>3</sup>. Händel dürfte diese Ähnlichkeiten erkannt haben, und die dabei empfundene Resonanz ist wahrscheinlich bestimmend gewesen für die Wahl der Arie aus Kantate 6 als Rohmaterial zur neuen Ausarbeitung in der Arie "Regard, oh son" in "Belshazzar". Die genauere Untersuchung der Telemann'schen Arie scheint Händels Bewußtsein auf solche Höhe geführt zu haben, daß er befähigt wurde, auch Details aus der "Agrippina"-Arie für die Arie "Regard, oh son" zu verwenden.

An anderem Ort habe ich Händels Neukomposition des Anfangsritornells aus Telemanns "Nein, laß ..." als Anfangsritornell zu "Regard, oh son" ausführlich analysiert<sup>4</sup>. Dabei hatte Händel die ersten eineinhalb Takte Telemanns nicht verwendet, doch ist aus Beispiel 1 zu ersehen, daß jene Telemann'schen Takte eine sehr enge melodische und rhythmische Verbindung zu T. 19f. in "Con saggio..." aufweisen und ferner dieselben Takte in einer hochentwickelten Form (die harmonisch mit T. 19f. in "Con saggio...")

aufs engste verwandt ist) in T. 17f. in "Regard, oh son" wieder auftauchen. Außerdem zeigt sich, daß die Fortsetzung in T. 21ff. der italienischen Arie - mit ihrer Dehnung auf dem Dominantakkord - auch in den T. 18, letzte Note - 19 in "Regard, oh son" wieder auftritt, wenn auch um einen Takt verkürzt.

Die hier untersuchten Stellen aus den zwei Händel-Arien ("Con saggio", T. 19-24 und "Regard, oh son", T. 17-24) sind Continua, in denen ähnliche musikalische Gesten in der gleichen Reihenfolge vorkommen mit Ausnahme von den T. 20f. in "Regard, ...", die direkt aus Teilen der Arie von Telemann abgeleitet sind. T. 1-3 der Kantaten-Arie kommen auch im weiteren Verlauf des "Regard, ...", in T. 19-21, in ihrer ursprünglichen Reihenfolge vor. Mit dem Sprung auf T. 9 der Kantatenarie in T. 22 des "Regard, ..." wird die Übereinstimmung des musikalischen Materials in allen drei Arien wieder aufgenommen. An dieser Stelle entsprechen die Vorhaltfiguren in Telemanns T. 9-10 denjenigen in "Con saggio..." in einigen Details, einschließlich den Tonhöhen und den spezifischen melodischen Figuren, ebenso die Vorhalte in "Regard, ..." T. 22-23, 2. Note. Diese Kongruenz der Vorhalte und der Tonhöhen in allen drei Arien zeigt zugleich Telemanns nähere Bekanntschaft mit "Con saggio..." (einige wichtige Resonanzbestandteile zwischen den zwei Stücken als ein Paar). So läßt sich auch Händels Rückbesinnung auf jene Stelle aus "Agrippina" erklären, mit dem Ergebnis, daß er sie auch in "Belshazzar" verwenden konnte. Im "Regard, ..." ist deutlich, daß der harmonische Hintergrund und die Außenstimmen der T. 22, 7. Note - 23. 2. Note aus einer Zusammensetzung der T. 24, 1. Note - 24, 8. Note und 17, 7. Note - 18, 2. Note der "Agrippina"-Arie direkt abgeleitet sind. Jedoch sind die melodische Figur und der Akkord in "Regard, ..." T. 22, 7. Note - 22, 12. Note dieselben wie in der Kantaten-Arie T. 4, 1. Note - 4, 4. Note. Dies letztere dient als Brücke zur Fortsetzung in "Regard, ..." T. 23-24, 3. Note aus Telemanns T. 4-5, 7. Note. Als Ganzes bildet "Regard, ..." T. 19-24, 6. Note einen Beweis für Händels Meisterschaft in der Verwendung der Grundbegriffe der "ars combinatoria"<sup>5</sup>. Schließlich ist anhand von Beispiel 1 noch zu bemerken, daß der melodische Duktus in "Con saggio..." T. 30, 3. Note - 31, 5. Note, mit dem außerordentlichen Nachdruck auf Tritonusprüngen, wahrscheinlich noch eine weitere Möglichkeit bietet, eine zwischen "Nein, laß..." und "Con saggio..." bestehende Resonanz nachzuweisen.

Eine andere Arie aus "Agrippina", "Bel piacere", besonders beachtenswert wegen des häufigen Wechsels von Dreiachtel- und Zweiviertel-Takten, scheint Telemann gefesselt zu haben, wie aus Beispiel 2 ersichtlich ist. Beispiel 2a gibt den Anfang der zwei in G-dur stehenden Arien wieder, woraus nicht nur die Ähnlichkeit des Taktwechsels, sondern auch die der melodischen Figuren deutlich wird. Am Schluß der A-Teile der beiden Arien (siehe Beispiel 2b) treten rhythmische und melodische Ähnlichkeiten in den vier aneinandergereihten, mit a-d bzw. a'-d' bezeichneten Abschnitten noch deutlicher hervor. Meines Erachtens tragen diese Takte viel zur Unterstützung der Behauptung bei, daß Telemann "Bel piacere" als Vorbild benutzt haben muß. Händel jedoch ignoriert dieses Arienpaar in seinen Werken nach 1726, obwohl ihm in Anbetracht seiner ausführlichen Kenntnisse des "Harmonischen Gottes-Dienstes" ihre Verwandtschaft kaum entgangen sein dürfte.

Eine musikalische Geste am Anfang von "Bel piacere" zeigt indes einen anderen Aspekt der Rolle, die die Resonanz im Laufe des Komponierens zu spielen vermag. Im ersten Chor des "Solomon" übernahm Händel mit geringer Änderung die Melodie des Anfangsritornells der Arie "Vergnügst du dich" aus Kantate 53 des "Harmonischen Gottes-Dienstes"<sup>6</sup> (s. Beispiel 3). Aus dem Autograph des Chores ist zu ersehen, daß Händel das erste Ritornell in seiner Partitur zunächst vollständig ausschrieb. Ehe er aber mit der Niederschrift des Chores fortfuhr, fügte er in T. 7, dem ersten Ritornell-Takt, einige

Details ein, die in Kantate 53 nicht vorhanden sind, Details, die die Außenstimmen betreffen. Die zwei hinzugefügten Zählzeiten (im Beispiel eingerahmt) bilden mit den zwei vorangehenden Zählzeiten eine fast notengetreue Wiedergabe von T. 1-2 von "Bel piacere".

Die Entstehung des "Solomon"-Chores erfolgte demnach in folgenden Schritten:

1. Die melodische Struktur in den Außenstimmen von "Bel piacere" dienten wahrscheinlich als "Resonatoren" und führten zur Auswahl des Telemann'schen Ritornells aus Kantate 53 für eine neue Ausarbeitung in "Solomon".
2. Nachdem Händel seine minimal geänderte Fassung des Telemann'schen Ritornells, unter Beibehaltung von Telemanns Version des 1. Taktes, niedergeschrieben hatte, formulierte er unter Berücksichtigung der Anfangstakte des "Bel piacere" die Neufassung des 7. Taktes im "Solomon"-Chor. Man kann daraus schließen, daß diese Änderungen durch melodische Strukturen in den Außenstimmen der italienischen Arie vorherbestimmt waren, oder, anders formuliert, die Erinnerung an die Arie bewirkte eine genaue melodische Wiederholung im Sopran und den Abstieg von der Oklave bis zur Quinte im Baß als notwendige Voraussetzungen, che weitere Änderungen vorgenommen werden konnten, wie z.B. die zwei letzten Zählzeiten aus dem 1. Takt der Telemann-Vorlage. Die Tatsache, daß Händel den ersten Takt seines Ritornells abänderte, ehe er mit der Niederschrift des Chores fortfuhr, scheint, meines Erachtens, die Wirkung der Resonanzfunktion des "Bel piacere" im Zusammenhang mit dem Telemann'schen Ritornell zu bestätigen.

Mit diesen kurzgefaßten Hinweisen hoffe ich, die Tür zu Händels Werkstatt etwas weiter aufgetan und die Rolle veranschaulicht zu haben, die in seinen Kompositionsverfahren der wahrscheinlich im Gedächtnis bewahrte "locus testimoniorum" als "Resonator" gespielt hat - gleichsam als Katalysator bei der Schöpfung neuer musikalischer Werke aus früheren Kompositionen.

#### Anmerkungen

- 1) Ellwood Derr, Handel's Procedures for Composing with Materials from Telemann's "Harmonischer Gottes-Dienst" in "Solomon", in: Göttinger Händel-Beiträge 1, Kassel etc. 1984, S. 119-123.
- 2) Vgl. Bernd Baselt, Händel-Handbuch I, Leipzig und Kassel etc. 1978, S. 89-92, wo viele Entlehnungen Händels aus "Agrippina" aufgezeichnet sind, allerdings ohne Erwähnung der hier zur Besprechung kommenden Zusammenhänge und Fälle.
- 3) Eine Abschrift der "Agrippina" war in den 1720er Jahren in Hamburg noch im Umlauf (s. Baselt, a.a.O., S. 89). In Anbetracht dessen sowie auch der andauernden Freundschaft zwischen Händel und Telemann und der ziemlich häufigen Aufführungen von Händels Opern in Hamburg unter Telemanns Leitung, muß angenommen werden, daß Telemann mit der Musik der "Agrippina" gut vertraut war.
- 4) Derr, a.a.O., S. 133-136.
- 5) Vgl. auch Derr, a.a.O., S. 136-141.
- 6) Zu einer kurzen Besprechung dieses Ritornells unter anderen Gesichtspunkten vgl. auch Derr, a.a.O., S. 130-133.

Kantate 6. 1. Arie  
 "Nein, laß dein Dulden"

HARM. GOTTES-DIENST  
 Gesang  
 Oboe  
 B.c.

"Con saggio tuo consiglio"  
 i iv ii Dehnung auf V

AGRIPPINA  
 Herone  
 Va. I  
 Va. II  
 Vla.  
 [Bassi Lacant.]

BELSHAZZAR  
 Hobois  
 W.  
 Basses

i Dehnung auf N — Dehnung auf V

(5) (9) 10 = Tritonus

6 6 6 7 6 #  
 3 #3 4 N — iv — V

(23) 24 31

21 25

3 #3 4 N — iv — V

"Con saggio..." Vla.  
 Basses

N — iv — V Dehnung auf V

NB. Auch in 1. Ritornello im "Regard..."

Beispiel 2a

2. Arie. "Der Himmel ist nicht ohne Sterne"

Telemann  
Kantate 31

AGRIPPINA  
"Bel piacere"

Beispiel 2b

Kantate 31

"Bel piacere"

1. Arie: "Vergnügst du dich..."

Telemann  
Kantate  
53  
transp.

*gru alta*

"Bel piacere"  
transp.

SOLOMON  
"Your harps"

\* Zusätzlich eingeflickt nach der  
4. Niederschrift des Anfangsritornells

\*\* Taktstriche der ersten Niederschrift  
nach Einflicken des neuen Halb-  
taktes durchstricken und mit neuen  
ersetzt.

Gerhard Schuhmacher:

HISTORISCHE DIMENSIONEN IN DEN HÄNDEL-VARIATIONEN OP. 24 VON JOHANNES BRAHMS

Variationen und Fuge über ein Thema von Händel op. 24 von Johannes Brahms gelten in der wissenschaftlichen Literatur wie bei den Pianisten als Meilenstein in der Geschichte der Variation und im Werk von Johannes Brahms<sup>1</sup>. Die Autoren stimmen darin überein, daß Brahms in diesem Zyklus an die Variationstechnik Bachs in den "Goldberg-Variationen" und Beethovens in den Veränderungen über einen Walzer von Anton Diabelli op. 120 anknüpft. Die Auffassung wird jedoch kaum eingehender begründet oder erläutert, kann sich aber auf Brahms stützen, der sich mehrfach und vergleichsweise konkret und ausführlich über dieses Werk geäußert hat. Über die im September 1861 komponierten Variationen<sup>2</sup> schreibt er in einem Brief von bester Laune, mit der ihm eigenen Ironie, am 11. Oktober an Clara Schumann: Ich habe "Dir Variationen zu Deinem Geburtstag gemacht, die Du schon längst hättest einüben sollen für Deine Konzerte"<sup>3</sup>. Bedeutsam ist der Hinweis in einem Brief an Adolf Schubring vom Februar 1869, gut sieben Jahre nach der Komposition geschrieben:

"... bei einem Thema zu Variationen bedeutet mir eigentlich, fast, beinahe nur der Baß etwas. Aber dieser ist mir heilig, es ist der feste Grund, auf dem ich dann meine Geschichten baue. ... Variiere ich die Melodie, so kann ich nicht leicht mehr als geistreich oder anmutig sein, oder, zwar stimmungsvoll, einen schönen Gedanken vertiefen. Über den gegebenen Baß erfinde ich wirklich neu, ich erfinde ihm neue Melodien, ich schaffe. ... Sieh doch einmal die Bachschen Variationen G-dur, die Passecaille usw. an. (Die Choral-Variationen sind eine besondere Sache.) Du findest jenes G-Dur-Thema auch bei Händel (auch bei Muffat)"<sup>4</sup>.

Die Emphase, mit der das Prinzip der Baß-Variation in den Vordergrund gestellt wird, entspricht der Literatur-Kenntnis. Neben den Werken von Bach und Händel, die damals durch Neuausgaben wieder erschlossen wurden und an denen Brahms im Falle Händels mitgearbeitet hat<sup>5</sup>, erscheint hier, gleichsam als Beispiel, der Name Muffats. Brahms meint offenbar Gottlieb Muffat, dessen Werke für Tasteninstrumente auch im 19. Jahrhundert nachgedruckt wurden<sup>6</sup>. So ist diese Briefstelle auch als Zeichen für Brahms' Studium älterer Musik zu werten. Sie beleuchtet darüber hinaus einen Abschnitt aus einem Brief an Joseph Joachim vom Juni 1856, in dem Brahms kompositorische Studien diskutiert, die er gemeinsam mit dem Freunde betreibt:

"Deine beiden Kanons in d-moll (Bach) sind die besten unter allen, die wir darüber gemacht haben. Das Thema paßt aber doch gar nicht dazu, wenn man's nicht freier (breiter) behandelt. Deshalb muß ich manche melodische Stellen bewundern. In den Variationen gefällt mir auch der Kanon sehr. Hauptsächlich aber die 1te Var., die 2te, 4te und die letzte. Die letzte ist prächtig. ...

Ich mache manchmal Betrachtungen über die Variationenform und finde, sie müßte strenger, reiner gehalten werden.

Die Alten behielten durchweg den Baß des Themas, ihr eigentliches Thema, streng bei. Bei Beethoven ist die Melodie, Harmonie und der Rhythmus so schön variiert.

Ich muß aber manchmal finden, daß Neuere (wir beide!) mehr (ich weiß nicht rechte Ausdrücke) über das Thema wühlen. Wir behalten alle die Melodie ängstlich bei, aber behandeln sie nicht frei, schaffen eigentlich nichts Neues daraus, sondern beladen sie nur. Aber die Melodie ist deshalb gar nicht zu erkennen."<sup>7</sup>

Die theoretischen Überlegungen zum Prinzip und zur Geschichte der Variation konzentrieren sich auf das strenge Beibehalten der Harmonie (Baß), der eine größere Freiheit in der Ausarbeitung entspricht. Brahms versteht Variation als eine Möglichkeit der Komposition neuer, nicht als Umspielen oder Vertiefen vorgegebener Gedanken. Die Begriffe streng und frei sind daher nicht als Gegensätze aufzufassen, sondern die Strenge ist die Voraussetzung für die Freiheit im Umgang damit. Daß ihm in den Händel-Variationen diese Synthese von Rückgriff auf Älteres als Voraussetzung für die Komposition von Neuem auf der Grundlage des Variierens gelungen ist, geht aus den Verhandlungen um die Veröffentlichung hervor: "Ich möchte nicht so schnell meinen Wunsch aufgeben, dies, mein Lieblingswerk, bei Ihnen erscheinen zu sehen. ... Ich halte das Werk für viel besser als meine früheren ...", schreibt er am 16. April 1862 an Breitkopf & Härtel<sup>8</sup>.

Die Rückgriffe auf ältere Variationsprinzipien lassen sich in den wichtigsten Punkten zusammenfassen:

Das Prinzip der Baß-Variation fand Brahms vorgeprägt in den "Goldberg-Variationen" Bachs sowie bei Beethoven in den "Eroica-Variationen" op. 34 und den 33 Veränderungen über einen Walzer von Anton Diabelli op. 120, um nur die wichtigsten zu nennen. Das Thema, bei Händel auch Thema der Aria con Variazioni<sup>9</sup>, ist in der englischen Musik als Voluntary, je nach Rhythmisierung als "Prince of Denmarck March" oder "Galliarde" bekannt und damit eine der vielen Erscheinungsformen dieses Thementyps. Es ist knapper als die Aria der "Goldberg-Variationen", mit deren Anfang es einige Gemeinsamkeiten hat, und entbehrt mit Ausnahme der Abschlüsse der beiden Teile auskomponierter Ornamentik als wichtigem Bestandteil. Der Kanon als Möglichkeit der Variation, schon in dem zitierten Brief von 1856 genannt und dort auf hier nicht berücksichtigte Variationen von Joachim bezogen, begegnet bei Brahms erstmals in den Variationen über ein eigenes Thema op. 21 Nr. 1, Variation 5. In den "Goldberg-Variationen", die Brahms sehr schätzte<sup>10</sup>, ist es eines der wichtigsten Aspekte des Variierens<sup>11</sup>. Bei Beethoven begegnet es wieder in den "Eroica-Variationen" (Nr. 7) und in den "Diabelli-Variationen" (Nr. 5, 6, 19 und 20), bei Schumann in den "Sinfonischen Etüden" op. 13 (Etüden 4, 5, 8 = Variationen 3, 4, 7). Bei Brahms konzentriert es sich nicht nur auf den Kanon (Variation 6), sondern findet sich wieder in einer Reihe von Variationen, die kanonisch beginnen oder inspiriert sind, ohne das Prinzip zu Ende zu führen (z.B. Variation 16, 23, 24). Auch die Prinzipien von Grundgestalt und Augmentation, auf kontrapunktische Techniken und auf Kanons in Motu contrario zurückgehend, finden sich (Variation 9, 20). Beethovens Variationen Nr. 11 und 12 der Diabelli-Variationen sind dort analoge Stücke.

Das Gestalten in drei und vier Stimmen, bei Bach nicht nur in den kanonischen Variationen ausgeprägt, findet sich bei Brahms in den Variationen 1, 2, 5, 7, 8, 11, 19, 20. Dabei ist mehrfach das Verhältnis von Thema und Kontrapunkt besonders deutlich, jedoch auch in Variationen der Relation Melodie-Begleitung oder des Stimmtauschs.

Diesen mehr kompositionstechnisch grundsätzlichen Analogien seien einige Beispiele dafür angeführt, daß die Figurik einiger der Händel-Variationen sich auf Vorbilder zurückführen läßt, zugleich sich aber deutlich von den Vorbildern unterscheidet. Ein wesentliches Merkmal der Variationen von Brahms ist die Entwicklung neuer Rhythmen über der thematischen Gestalt. Brahms' Idee, daß die enge Bindung an das Thema - in diesem Falle den Baß als Grundlage der Harmonik - die Voraussetzung für schöpferische Variation ist, bezeugt sich in den Händel-Variationen und der Entwicklung neuer musikalischer Gestalten. So ist Variation 1 in der ersten Figur der Variation 1 der "Goldberg-Variationen" vorgebildet, erhält aber durch den ostinaten Rhythmus einen eigenen, vom Bach'schen Satz unabhängigen Charakter. Variation in strenger Vierstimmigkeit ist durch Konfliktrhythmen bestimmt. Variation 7 und 8 mit rhythmisiertem Orgelpunkt bzw. Liege-

stimmen finden in Beethovens Variationen zahlreiche Parallelen, doch ist das Insistieren auf den Tönen durch die scharfe Rhythmik (wie in Variation 1) eine von Beethoven sich deutlich unterscheidende Besonderheit. Von weiteren Entsprechungen bzw. Anregung gebenden Variationen sei noch prinzipiell auf die selbständigen Satztypen hingewiesen, z.B. die Musette (mit Parallelen z.B. bei Couperin und Rameau) und das eigentümliche Siciliano (Variationen 22 und 19). Die ouvertürenartige Variation 25 vor der Fuge als Finale findet ihre Entsprechung in der ersten "Diabelli-Variation", die dort den Zyklus eröffnet, und als französische Ouvertüre als Variatio 16 der "Goldberg-Variationen", dort gleichsam am Beginn des zweiten Teils. Eine der eigentümlichsten Variationen ist die zehnte, die in der deutschen Variationsliteratur ohne Vorbild ist (s. zu diesem Abschnitt die Notenbeispiele 1-6). Immerhin sind folgende Möglichkeiten denkbar: "Goldberg-Variationen" Nr. 29; Beethoven, "Eroica-Variationen" Nr. 12, "Diabelli-Variationen" Nr. 9. Auffälliger ist jedoch die Parallele zu Jean-Philippe Rameaus Gavotte mit sechs Doubles<sup>12</sup>. Dieses Variationswerk enthält Stücke, die als Anregung für Brahms hätten dienen können, zumal das Thema dem der Händel-Variation in der Struktur sehr ähnlich ist: Double 1, 2 und 3 für die Variationen 5, 11, 18 und 21 (unter Berücksichtigung der Rhythmik von Brahms), das vierte Double für Variation 10. In dieser das Thema rhythmisch und melodisch ungewöhnlich, jedoch nicht unvorbereitet zerlegenden Variation (vgl. Variation 3) findet sich das Vorbild zur Variation 3 der Orchestervariation op. 31 von Arnold Schönberg.

Diese zunächst weitgreifende Beobachtung lenkt den Blick auf die Stellung der Händel-Variationen im Werk von Brahms. Nach den Händel-Variationen hat Brahms nur noch zweimal sich der Variation als in sich selbständigem Formprinzip bedient: in den Paganini-Studien, die unter pianistischem Aspekt als Sonderfall angesehen werden können, und in den Haydn-Variationen, die als orchestrale und satztechnische Parallele zu den Händel-Variationen anzusehen sind, unbeschadet ihrer eigenen ästhetischen Qualitäten. In den Händel-Variationen gibt es, wie Gerhard Puchelt und schon früher Victor Luithler herausgestellt haben, wichtige Zusammenhänge zwischen einzelnen Variationen<sup>13</sup>. Für Brahms wird die Entwicklung thematischer Gestalten im Sonatensatz wie in ganzen Werken zum besonderen Kennzeichen, beginnend schon mit den Klavierquartetten op. 25 und op. 26 sowie der 1861 begonnenen Cello-Sonate op. 38 über Bachsche Thematik. Die Händel-Variationen sind wegen des Verhältnisses von Strenge und Freiheit in besonderer Weise ein Anfang, finden im Finale der vierten Sinfonie und dann in den Orchester-Variationen von Schönberg auf jeweils anderer Ebene ihre weitere Entwicklung. Für Brahms war die Auseinandersetzung mit der Geschichte der Variation und der Rückgriff auf das Prinzip der Baß-Variation notwendig, um sich neue Perspektiven zu schaffen. So ist das Werk weniger Rückblick als vielmehr Ausblick, ist - die Fuge eingeschlossen - ein Höhepunkt in der Variationskunst des 19. Jahrhunderts, für Brahms selbst eine entscheidende Wegmarke ins Neue.

#### Anmerkungen

- 1) Max Kalbeck, Johannes Brahms. Bd. I/2, <sup>2</sup>/Berlin 1908, S. 460ff.; Victor Luithler, Studie zu Johannes Brahms' Werken in Variationenform, in: Studien zur Musikwissenschaft XIV, Wien 1927 (= Beihefte der DTÜ), S. 286-320; Kurt von Fischer, Die Variation, Köln 1956, S. 9 (= Das Musikwerk 11); Gerhard Puchelt, Variationen für Klavier im 19. Jahrhundert. Blüte und Verfall einer Kunstform, Darmstadt 1973, S. 129f.; Klaus Wolters, Handbuch der Klavierliteratur. Klaviermusik zu zwei Händen, Zürich und Freiburg i.B. <sup>2</sup>1977, S. 382f.
- 2) Das Autograph ist "Sept: 61" datiert. Margit L. McCorkle, Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis. Herausgegeben nach gemeinsamen Vorarbeiten mit Donald M. McCorkle, München 1984, S. 82.
- 3) Clara Schumann - Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853-1896, hrsg. von Berthold Litzmann, Bd. 1, Leipzig 1927, S. 381.
- 4) Johannes Brahms, Briefe Bd. VIII, hrsg. von Max Kalbeck, Berlin 1915, S. 217f.
- 5) McCorkle, a.a.O., S. 631-635.
- 6) Vgl. MGG IX Sp. 924.
- 7) Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim, hrsg. von Andreas Moser, Berlin <sup>2</sup>1912, Bd. 1, S. 150 (= Johannes Brahms Briefwechsel 5).
- 8) Zitiert nach Kalbeck, a.a.O., I/2, S. 463.
- 9) Wiedergegeben in: Georg Friedrich Händel, Klavierwerke, Urtext, herausgegeben von Walter Serauky, Bd. 2, Leipzig o.J. (= Edition Peters).
- 10) Kalbeck, a.a.O., I/2, S. 461.
- 11) Vgl. Joseph Müller-Blattau, Die Goldberg-Variationen von J.S. Bach, in: J. Müller-Blattau, Von der Vielfalt der Musik. Musikgeschichte - Musikerziehung - Musikpflege. Freiburg i.Br. 1966, S. 73-87.
- 12) Jean Philipp Rameau, Pièces de Clavecin, hrsg. von Erwin R. Jacobi, Kassel etc. <sup>4</sup>/1972, S. 72ff.
- 13) Puchelt, a.a.O., S. 129f.; V. Luithler, a.a.O.

Folgende Ausgaben wurden zugrunde gelegt:

Johannes Brahms, Klavierwerke Bd. 1, hrsg. von Emil von Sauer, Leipzig o.J., Peters (EP 9487)

Johann Sebastian Bach, NBA V/2, hrsg. von Walter Emery und Christoph Wolff, Kassel und Leipzig 1977

Ludwig van Beethoven, Variations. Lea Pocket Scores No. 30, New York o.J. (Nachdruck der alten GA)

Arnold Schönberg, Variationen für Orchester op. 31, Wien 1929, Universal Edition (UE 12196)

Robert Schumann, Klavierwerke hrsg. von Emil von Sauer, Frankfurt etc. Peters, Bd. 3 (EP 2300c)

Notenbeispiel 1

Var. X.  
Allegro.

*fenergico* *pp*

*f* *p* *pp*

Notenbeispiel 2

Variatio 29. a 1 ô vero 2 Clav.

4

7

10

Notenspiel 3

**VAR. XII.**

Notenspiel 4

**VAR. IX.** *Allegro pesante e risoluto.*

Notenspiel 5

4<sup>me</sup> Double

Notenspiel 6

**III. VARIATION**

Mäßig  $\text{♩} = 88$

106 107 108 109

Fl 1.2.3. 3 4

Ob 1.2.3. 3 4

Hr 1.3. 3 4

**Mäßig**  $\text{♩} = 88$

I. Gg (u. 1<sup>o</sup>pf) 3 4

II. Gg 3 4

Br 3 4

Vcl alle  $\text{♩} = 88$  pizz

Kbs 3 4

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

Leitung: Gerhard Schuhmacher

Teilnehmer: Raimund Bard, Gerhard Dedemeyer, Imogen Fellingner, Gerhard Kappner, Magda Marx-Weber, Günther Massenkeil, Albrecht Stoll, William John Summers

Imogen Fellingner:

BACH - HÄNDEL - SCHÜTZ 1885 UND 1985

Zum ersten Mal wurde, soweit erkennbar, im Rahmen einer musikhistorischen Darstellung anlässlich ihrer Jubiläen Bachs, Händels und Schütz' gemeinsam gedacht im Jahre 1885, und zwar von einem Gewährsmann, der wie kaum ein anderer in jener Zeit dazu berufen war, die Entwicklung in der ästhetischen Wertung der Werke dieser drei Meister zu beurteilen: der Bach-Forscher Philipp Spitta. Spitta war es, der im Jahre 1885 einen grundlegenden Aufsatz unter dem Titel "Händel, Bach und Schütz" vorlegte<sup>1</sup>. Die Reihenfolge der Namen leitet sich aus der Abfolge der Geburtstage der drei Meister ab. Anlässlich des Jahres 1985, das zumindest in Deutschland vornehmlich diesen drei Meistern gewidmet ist, erscheint es angebracht, die Situation von 1885, wie sie Spitta hinsichtlich von Bach, Händel und Schütz sah, zu vergegenwärtigen und der heutigen Situation, soweit sinnvoll, gegenüberzustellen. Hiermit hängt zugleich die Frage zusammen, inwieweit die von Spitta gemachten Prognosen in unserem Jahrhundert eingetroffen sind oder sich nicht oder nur zu einem Teil verwirklicht haben.

Spitta bezeichnet das Jahr 1885 als "Jubiläum" für "die ganze musikalische Welt", in dem jedoch vor allem Händel und Bach den Gegenstand der Jubelfeier bilden würden, die beide "längst der Welt" angehörten und "unter die größten Männer aller Zeiten und Völker" zu zählen seien, während im Jahre 1785 nur Händels in England gedacht worden sei<sup>2</sup>.

Der im 19. Jahrhundert vorherrschenden Meinung, daß Händels Größe allein auf dessen Oratorien gründe, widerspricht Spitta und hebt hervor, daß Händel bereits bekannt gewesen sei, als er noch kein Oratorium geschrieben hatte. Vielmehr habe sich Händels Ruhm in Deutschland zu dessen Lebzeiten hauptsächlich auf dessen dramatische Werke begründet sowie auf dessen Klavier- und Orchesterwerke, wobei er vor allem an Aufführungen Händelscher Opern in Hamburg und Braunschweig erinnert.

Hinsichtlich des Oratoriums spricht Spitta von einer unterschiedlichen Tradition in England und Deutschland. Während England bereits zu Händels Lebzeiten ein öffentliches Konzertwesen besessen habe, habe man Händelsche Oratorien in Deutschland erst seit den 1770er Jahren aufgeführt, etwa den "Judas Maccabäus" 1774 in Berlin mit Eschenburgs Übersetzung, und zwar in bearbeiteter Form. Er verweist auf die Bedeutung der Chorvereine im 19. Jahrhundert in Zusammenhang mit Händels Oratorien, besonders bei Musikfesten. Er betont sodann die Wichtigkeit musikhistorischer Forschung über Händel, die Chrysander mit seiner Biographie und der Gesamtausgabe der Händelschen Werke geleistet habe. Der erste Band erschien 1859. 1885 lagen 82 Bände vor. Die musikhistorische Problemstellung sah Spitta darin, "die Anerkennung eines alten Kunstwerks als einer in sich berechtigten, innerlich notwendigen und daher unter gegebenen Voraussetzungen auch in sich harmonischen Erscheinung, welche man lernen müsse als solche zu begreifen"<sup>3</sup>.

Hinsichtlich der Aufführungspraxis Händelscher Werke ist Spitta der Überzeugung, daß hierin eine neue Periode begonnen habe, in der sich die historische Anschauung durchsetzen würde. So führt Spitta aus: "Die Ueberzeugung, daß man sich in das Wesen der Originale ohne Voreingenommenheit und ohne Seitenblicke auf die Praxis der Gegenwart versenken müsse, gewinnt auch unter den Musikern sichtlich an Boden, so ungern sich manche von ihnen durch die Kunstgelehrten den Weg weisen lassen. Die alten Bearbeitungen beginnen aus dem Gebrauche zu verschwinden, neue tauchen nur selten noch auf, und wo es geschieht, suchen sie für ihre Berechtigung nach einer historischen Stütze"<sup>4</sup>. Er ist sich jedoch dessen bewußt, daß seine Zeit die Mittel zu einer im Sinne ihres Schöpfers erfolgenden Aufführung nur zum Teil besitze, so das Cembalo für den Generalbaß, das durch den modernen Flügel ersetzt würde, sowie das Fehlen eines wirklichen Gesangstils.

Eine Antwort auf die Frage nach der Gestalt, in der Händels Opern wieder aufgeführt werden könnten, die damals schon in der Gesamtausgabe von Chrysander vorlagen, wagte Spitta nicht zu geben. Doch war er der Ansicht, daß, falls sie nicht wieder zum Leben erweckt werden würden, ihre Kenntnis immerhin zur Belebung des Sologesangs in den Oratorien beitragen könnte. Die Ausführung des Sologesanges auf die Höhe der Chor- und Instrumentalleistungen zu bringen, betrachtete Spitta hierbei als wesentliche Aufgabe der Zukunft. - Daß sich in der Aufführungspraxis die historische anstelle der romantischen Auffassung durchsetzen würde, hat Spitta richtig gesehen. Auch seine Zweifel gegenüber einer Wiederbelebung der Händelschen Opern waren durchaus berechtigt. Von einer Wiedererweckung der Händelschen Oper im eigentlichen Sinne kann man trotz zahlreicher Versuche auch heute noch nicht sprechen, angefangen von den romantisierenden Bearbeitungen Oskar Hagens bis in unsere Tage.

Spitta kennzeichnet 1885 Händel und Bach als "grundverschiedene Naturen"<sup>5</sup>. Dies zeige sich "auch in den Schicksalen und Wirkungen ihrer Musik". Während Händel weithin sichtbar in der Öffentlichkeit gewirkt habe, habe Bach nur bescheidene Kunstreisen unternommen und in kleinen und mittelgroßen Städten gelebt, die es verhindert hätten, sich der Welt mitzuteilen. Er zitiert Reichardt, der 1782 im "Musikalischen Kunst-Magazin" Händel und Bach als "unsere beiden größten Tonkünstler" bezeichnete<sup>6</sup>, auf der einen Seite bewundernd, auf der anderen Seite sie am Maßstab der eigenen Zeit messend und damit beiden nicht gerecht werdend, denen er unter anderem Mangel an gutem Geschmack, an Kenntnis der Sprache und Dichtkunst, vor allem Bachscher Vokalwerke vorwarf. Spitta schildert sodann die wesentlichen Phasen der zunehmenden Rezeption Bachscher Kompositionen um 1800 bis zur Erstaufführung der "Matthäus-Passion" im Jahre 1829 durch Mendelssohn in der Berliner Singakademie und weiterhin die wachsende Verbreitung Bachscher Werke durch den Druck bis zur Aufnahme der Bach-Gesamtausgabe im Jahre 1850 durch die Bach-Gesellschaft in Leipzig. Im Jahre 1885 hatte diese Ausgabe bereits 39 Bände erreicht, wobei der Schwerpunkt bei den Kirchen-Kantaten lag. Worauf es Spitta bei der Kennzeichnung der Rezeption Bachscher Werke vor allem ankam in seinen Ausführungen ist, daß "Bachs Passionen, Cantaten, Motetten ... protestantische Kirchen-compositionen" seien, da sie einen Teil der protestantischen Liturgie bildeten. Er begründet dies damit, daß "ein Grundelement" Bachscher "Compositionen ... der protestantische Choral" sei, "dessen kirchliche Bedeutung und liturgischer Werth nur das Mitglied der Gemeinde versteht und empfindet"<sup>7</sup>. Das Ziel Spittas war daher, vor allem Bachs Kirchen-Kantaten wieder in den Gottesdienst einzufügen oder demselben als liturgische Kunst anzuschließen. Dies sah Spitta hinsichtlich Bachs als "Aufgabe der Zukunft" an<sup>8</sup>.

Demgegenüber bildeten Händels Oratorien in dieser Beziehung einen grundlegenden Unterschied. Sie stünden "frei da als abgerundete Kunstwerke", wie Spitta es ausdrückt. Indem Händels Oratorien die Entwicklung des Konzertlebens bestimmt hätten, hätten sie diesem "eine Gestalt gegeben", die die Bachsche Musik ausschliesse<sup>9</sup>. Spitta faßte demnach Bachs kirchenmusikalische Werke als funktionale Kunstwerke, Händels Oratorien hingegen als autonome Kunstwerke auf. Entsprechend sah er den Ort der Aufführung für Bachs Werke im protestantischen Gottesdienst und für Händels Oratorien im Konzertsaal als gegeben an. Durch eine solche Maßnahme glaubte Spitta, daß beide Komponisten "mit ihren Hauptwerken einander auch äußerlich nicht mehr ins Gehege kommen und Jeder in seinem Reiche" herrsche, Bach im Rahmen der protestantischen Kirche, Händel im Konzertsaal. Es ginge dann auch nicht mehr, so Spitta, um die Frage, ob Händel oder Bach größer sei, vielmehr würde man "durch den Einen die volle Größe des Anderen ... erkennen"<sup>10</sup>.

Jedoch blieb die Rückführung der Bachschen Kantate und anderer kirchenmusikalischer Werke in die Liturgie der protestantischen Kirche ein unerreichtes Ziel. Die Werke gelangten weiterhin in Form des Kirchenkonzerts oder im Konzertsaal zur Aufführung, ja im 20. Jahrhundert wurde zeitweise geradezu die Loslösung der Texte von der Liturgie, von der Vorstellung einer absoluten Musik geleitet, angestrebt.

Im Gegensatz zu Bach zeigte sich bei Schütz schon frühzeitig, daß die Beschäftigung mit dessen Musik das Werk von einzelnen Wissenschaftlern und Interpreten blieb. Carl von Winterfeld hatte in seinem Werk "Johannes Gabrieli und sein Zeitalter" (1834) als erster im 19. Jahrhundert wieder auf Heinrich Schütz und dessen Bedeutung hingewiesen. Darin sah er Schütz ausschließlich als Schüler von Gabrieli<sup>11</sup>. In seinem späteren Werk "Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes" (1847) ist Winterfeld vor allem auf Schütz' Verhältnis zu dem "Gemeindegesange und dem Kunstgesange seiner Kirche" eingegangen<sup>12</sup>. Friedrich Chrysander sah im Rahmen seiner Händel-Biographie (1858) Schütz als Voraussetzung für Händel und Bach<sup>13</sup> und legte 1863 im ersten seiner "Jahrbücher für musikalische Wissenschaft" Briefe und Dokumente vor<sup>14</sup>. 1875 druckte Robert Eitner die Biographie von Schütz aus der Leichenpredigt von 1672 in den "Monatsheften für Musikgeschichte" ab<sup>15</sup>. - Am 4. April 1881 führte Arnold Mendelssohn, ein Neffe zweiten Grades von Felix Mendelssohn Bartholdy, in Bonn auf Anregung Philipp Spittas als Gegenaktion gegenüber dem seit 1858 verbreiteten Passions-Potpourri Schützscher Passionen von Carl Riedel<sup>16</sup> Schütz' "Matthäus-Passion", jedoch mit Orgelbegleitung der Rezitative versehen, auf<sup>17</sup>. Der Vergleich mit Felix Mendelssohns erster Aufführung von Bachs "Matthäus-Passion" vom Jahre 1829 lag nahe, und man konnte daher vernehmen, daß Arnold Mendelssohn "eine andere Matthäus-Passion der überraschten musikalisch-kirchlichen Welt geschenkt habe"<sup>18</sup>. 1882 ließ Arnold Mendelssohn in ähnlicher Bearbeitung Schütz' "Johannes-Passion" folgen. Philipp Spitta bezeichnete 1885 Heinrich Schütz als "die größte und genialste Erscheinung in der deutschen Musik des 17. Jahrhunderts". Zugleich räumte er ein, daß "die große Mehrheit der gebildeten Deutschen Schütz kaum dem Namen nach kennen" dürfte<sup>19</sup>. Nach Spitta hatte Schütz "mit Händel die Neigung zum Oratorienhaften, Plastischen, Dramatischen, die freie Empfänglichkeit für die Vorzüge der italienischen Musik, wie für alles, was die weite Welt darbot, mit Bach das Fromm-Beschauliche und die tiefe Gefühlsinnigkeit" gemein<sup>20</sup>.

Im Jahre 1885 nahm Philipp Spitta seine Arbeit an der Gesamtausgabe der Schützschen Werke auf und brachte sie Ende März 1894 mit 16 Bänden zum Abschluß<sup>21</sup>. Er war der Ansicht, daß eine Gesamtausgabe von Schütz' Schaffen die Voraussetzung für entsprechende Bemühungen zur Wiederbelebung seiner Werke bilden würde. Schon 1885 hatte er darauf hingewiesen, daß es nicht nur der notwendigen musikalischen Organe und williger

Dirigenten bedürfe, sondern auch der angemessenen Stätte, sie wirksam zu Gehör zu bringen. Die Konzertsäle hielt er für ungeeignet. Ihm schwebte vor, wie bei Bach, so auch bei Schütz, die Kirchenmusik nach Art des 17. und 18. Jahrhunderts zu erneuern. Und zwar dachte er an einen äußerlichen Anschluß an den Gottesdienst, da Schütz' Musik nicht nur kirchliche, sondern auch "oratorienhafte Elemente" aufweise. Doch ließ er offen, in welcher Art ein solcher äußerer Anschluß auch auf andere Weise vollzogen werden könne<sup>22</sup>.

Friedrich Spitta, der Bruder von Philipp Spitta, der schon im Jahre 1885 eine Gedächtnisrede auf Schütz gehalten hatte<sup>23</sup> und sich besonders mit den vier Passionen von Schütz in einer Buch-Publikation auseinandergesetzt hatte (1886)<sup>24</sup>, war noch 1922 anlässlich des 250. Todesjahres von Schütz der Auffassung, daß Schützsche Passionen, "um zu ihrem vollen Ausdruck zu kommen, an dem Zusammenhang mit dem Gottesdienste festhalten müssten; als Konzertstück" seien "sie undenkbar"<sup>25</sup>. Friedrich Spitta, der Schütz als den "größten deutschen Musiker im 17. Jahrhundert" bezeichnete, plädierte dafür, daß dieser "einer breiteren, lebensvolleren Darstellung Platz machen" müsse, "und infolge der mageren Verwendung in Kirchenkonzerten, an Orten, wo man an einer wahren Hypertrophie von Bach leidet", "noch immer Raum für Ausführung seiner Kompositionen da" sei. Er schloß daran die Forderung, daß auch Schütz, er zog hier Rembrandt zum Vergleich heran, der zum "geistigen Besitz jedes Gebildeten" gehöre, "zum eisernen Bestand jedes Haussingekränzchens, jedes Chorvereins, jedes Kirchenchors zählen" sollte<sup>26</sup>.

Der eigentliche Versuch der Wiederbelebung Schützscher Musik folgte in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts vor allem im Rahmen der Singbewegung, unterstützt auch von den Bestrebungen der 1922 in Dresden begründeten Heinrich Schütz-Gesellschaft, die es sich zur Aufgabe gemacht hatte, Ausgaben Schützscher Werke für den praktischen Gebrauch herauszubringen und ungedruckte Werke zu veröffentlichen. Vorausgegangen war 1921 ein Vortrag von Julius Smend auf dem Deutsch-evangelischen Kirchengesangstag in Mannheim über "Heinrich Schützens Auferstehung"<sup>27</sup>.

Philipp Spitta sagte 1885, daß "nach abermals hundert Jahren ... auch Heinrich Schütz als einer der edelsten Söhne Deutschlands aus der Hand der Geschichte empfangen haben" würde, "was sein ist"<sup>28</sup>. Diese Voraussage ist nicht eingetreten. Dies zeigt sich schon in der Tatsache, daß nur in Deutschland das Europäische Jahr der Musik unter der Dreiheit "Bach - Händel - Schütz" steht, während in den anderen europäischen Ländern Domenico Scarlatti an die Stelle von Heinrich Schütz gesetzt wurde. Schütz ist immer noch nur einem vergleichsweise kleinen Kreis von Musikinteressierten bekannt. Er steht nach wie vor im Schatten von Bach und Händel. Er wird hauptsächlich als Schüler Gabriellis und als bedeutendster Vorgänger Bachs gesehen. Seine Musik ist keineswegs eingebürgert, das heißt, Allgemeingut geworden.

In seiner grundlegenden Abhandlung über "Heinrich Schütz' Leben und Werke", die Philipp Spitta im Jahre 1894 bei Abschluß der Schütz-Gesamtausgabe verfaßte und seiner zweiten Aufsatz-Sammlung unter dem Titel "Musikgeschichtliche Aufsätze" (Berlin 1894) voranstellte<sup>29</sup>, führte er über die damalige Situation Anfang der 1890er Jahre hinsichtlich Schütz aus: "... Als Vermittler zwischen zwei Kunstperioden von fundamentaler Gegensätzlichkeit hat er dem Verständnis unserer Zeit gegenüber einen schweren Stand. Es fällt leichter, die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts zu begreifen, bei der im voraus angenommen wird, daß auf eine Menge von modernen Voraussetzungen schlechthin verzichtet werden muß, als die Kunst einer Zeit, in welcher die Anschauungen der Gegenwart und fernen Vergangenheit sich unentwirrbar durchkreuzen. Kein Zweifel, daß, um einer solchen Musik gegenüber als ästhetisch Genießender sich zu fühlen, eine Erziehung

der künstlerischen Urtheilskraft von Nöthen ist, die sich nicht von heute auf morgen verwirklicht. Wir müssen uns zufrieden geben, wenn wir die Gestalt des großen Mannes inmitten der Jetztlebenden wieder haben aufrichten können. Ihn allseitig zu würdigen und innerlich ganz sich wieder anzueignen, wird eine Aufgabe des nächstfolgenden Jahrhunderts sein"<sup>30</sup>.

Vom heutigen Standpunkt aus läßt sich dem nur hinzufügen, daß ein Jahrhundert nicht ausgereicht hat, diese Aufgabe zu erfüllen. Die Pflege Schützscher Musik und die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dessen Werken wird mehr oder weniger durch die Initiative der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft getragen, auch im Europäischen Jahr der Musik (1985). Schütz' Werke sind nicht Teil des allgemeinen Konzert-Repertoires. Die Gründe werden in Schütz' Kompositionsstil gesehen, der zu kompliziert, klanglich zu herb, zu spröde, zu streng und daher wenig eingängig sei, um seine Werke einzubürgern, vor allem seine a cappella-Chorwerke. Sollte es nicht denkbar sein, in das gängige Repertoire von Oratorien, Passionen etc., wie Händels Messias, Bachs "Matthäus-Passion" und "h-moll-Messe", auch die Passionen von Schütz einzubeziehen?

Mögen Spittas Anschauungen in mancher Hinsicht Händel, Bach und Schütz angehend einseitig, möge die Zeit über sie hinweggegangen sein und mögen sie heute zum Teil überholt sein, so enthalten sie doch Einsichten, die es wert sind, sich mit ihnen auch heute noch ernsthaft auseinanderzusetzen, wie die Darlegungen gezeigt haben dürften.

#### Anmerkungen

- 1) In: Philipp Spitta, Zur Musik, Berlin 1892, S. 59-92.
- 2) Ebda., S. 61 und 66. - Daß man Händel 1784 irrtümlicherweise feierte, wie Spitta meint, ist unzutreffend. Man gedachte 1784 des 25. Todestages von Händel. Man vgl. Charles Burney, An Account of the Musical Performances in Westminster Abbey, and the Pantheon... 1784. In Commemoration of Handel, London 1785.
- 3) Philipp Spitta, a.a.O., S. 72.
- 4) Ebda., S. 73.
- 5) Ebda., S. 74.
- 6) Ebda., S. 76.
- 7) Ebda., S. 82.
- 8) Ebda., S. 83.
- 9) Ebda., S. 82.
- 10) Ebda., S. 83.
- 11) Johannes Gabrieli und sein Zeitalter... Dargestellt durch C. von Winterfeld, Berlin 1834. I. Theil, S. 50-51; II. Theil, S. 168-212; V. Johannes Gabrieli's Schüler, Heinrich Schütz.
- 12) 2. Heinrich Schütz, S. 207-230; hier: S. 208.
- 13) Friedrich Chrysander, G.F. Händel, I. Bd., Leipzig 1858, S. 19-21.
- 14) In: V. Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, S. 147-286; hier: Heinrich Schütz wird zur Neubildung der Ca-

- pelle berufen, Briefwechsel mit der Herzogin Sophia Elisabeth S. 159 - Schütz Obercapellmeister für Wolfenbüttel S. 164 - Briefe an Herzog Augustus S. 169-171.
- 15) In: MFM 7 (1875), S. 171-175.
  - 16) Erstmals aufgeführt am 10. März 1858 in der Paulinerkirche in Leipzig laut Programm: H. Schütz, Historia des Leydens und Sterbens unsers Herrn Jesu Christi, wie es die 4 Evangelisten beschrieben haben; die Chöre aus den 4 Passionen von Heinrich Schütz, die Soliloquien des Jesus, Evangelisten, Judas etc. neu von Arrey von Dommer. - Veröffentlicht Leipzig (1870).
  - 17) Man vgl. etwa den Bericht in: AmZ 16 (1881), Sp. 411-414.
  - 18) Zitiert nach Friedrich Spitta, Heinrich Schütz. Ein Meister der musica sacra, in: Sonderdruck aus der Neuen Christoterpe. Ein Jahrbuch, Halle/Saale (1923), S. 8.
  - 19) Philipp Spitta, Händel, Bach und Schütz, a.a.O., S. 84.
  - 20) Philipp Spitta, Heinrich Schütz' Leben und Werke, in: Philipp Spitta, Musikgeschichtliche Aufsätze, Berlin 1894, S. 60.
  - 21) Heinrich Schütz. Sämtliche Werke. Hrsg. von Philipp Spitta, Erster Band, Leipzig 1885. - Nach Beendigung des 16. Bandes trug Spitta in sein Arbeitsbuch ein: "Schütz Werke, XVI (Schluß-Band) vollendet den 30. März 1894, mittags 12 Uhr. Cura decem annorum tandem feliciter peracta". Zitiert nach: Johannes Brahms im Briefwechsel mit Philipp Spitta. Hrsg. von Carl Krebs, Berlin (1920), Einleitung, S. 17. - Zur Unterstützung der Gesamtausgabe veröffentlichte Robert Eitner 1886 "Heinrich Schütz (Sagittarius). Verzeichnis seiner bis heute aufbewahrten Werke" mit Fundortnachweisen, in: MFM 18 (1886), S. 47-54.
  - 22) Philipp Spitta, Händel, Bach und Schütz, a.a.O., S. 91-92.
  - 23) Friedrich Spitta, Heinrich Schütz. Eine Gedächtnisrede, Hildburghausen 1886.
  - 24) Friedrich Spitta, Die Passionen nach den vier Evangelisten von Heinrich Schütz. Ein Beitrag zur Feier des 300jährigen Schütz-Jubiläums, Leipzig 1886.
  - 25) Friedrich Spitta, Heinrich Schütz. Ein Meister der musica sacra, a.a.O., S. 9.
  - 26) Ebda., S. 34-35. - Ähnlich hatte sich Friedrich Spitta bereits 1906 für die Wiederbelebung von Schütz' Passionen eingesetzt. Man vgl.: "Die Passionen von Schütz und ihre Wiederbelebung", in: JbP 13 (1906), S. 17-28.
  - 27) In: Deutsch-evangelischer Kirchengesangvereinstag Mannheim, 11. Mai 1921.
  - 28) Philipp Spitta, Händel, Bach und Schütz, a.a.O., S. 92.
  - 29) Den in der ADB veröffentlichten Artikel über Heinrich Schütz (1891) betrachtete Spitta als "Entwurf" der 1894 vorgelegten Abhandlung über den Meister.
  - 30) Philipp Spitta, Heinrich Schütz' Leben und Werke, a.a.O., S. 60.

William John Summers:

GEORGE FRIDERIC HANDEL IN ROME AS SEEN FROM THE VANTAGE POINT  
OF THE "CONFRATERNITA DEI MUSICI DI ROMA"

The remarkable interest in the careers of Domenico Scarlatti, Johann Sebastian Bach and George Frideric Handel during this entire year 1985 has produced an outpouring of concerts, editions and recordings of their music, not to mention a myriad of books and journal articles<sup>1</sup>. It seems that the classical music community throughout the world has had a rare opportunity to celebrate in excess. An important outcome of all this intense interest in these great musical figures is the recognition that as we seek to know more about them we confront the gaps in our knowledge concerning their music, their lives and the social contexts which conditioned their creative activity. We must also acknowledge the fact that we may never be able to recover from the past certain critical details of their biography or selected works which are now known to us only indirectly.

Another benefit from all of this interest is the growing recognition that each of these musicians presents continuing challenges to the contemporary scholar. Because they historically have been considered giants of the Baroque, it has all too often seemed sufficient to limit enquiry strictly to their music, or more typically to a very small portion of their compositional activity. We are at an advantage to be two hundred years removed from them, because we can see, with varying shades of clarity, the many obstacles which have littered the paths of the previous generations of scholars who have dealt with their music. This has provided us with some very valuable perspectives on the failings of our predecessors, without rendering us too timid to venture down paths that they may not have trod, or passed along before us. Part of this latter-day confidence comes also from the revelations made concerning all three of these great musicians by contemporary scholars.

In the case of George Frideric Handel, one cannot help but be impressed with the remarkable work of Ursula Kirkendale. She has, with a bold stroke, expanded what we know about Handel's years in Italy, more specifically his time in Rome, through her 1967 study of the Ruspoli household documents<sup>2</sup>. Her work has been complimented and refined by that of Reinhard Strohm, Rudolf Ewerhart and Hans Joachim Marx, who have added substantially to our knowledge of Handel's Italian sojourn<sup>3</sup>. What becomes clear, if we examine some of the most recent biographical accounts of Handel such as those by Winton Dean and H.C. Robbins Landon, is that this new and highly significant information is only now being integrated (with varying degrees of success) into the continually changing picture of Handel's activities in Italy<sup>4</sup>. A study such as Ellen Harris' published in 1980 demonstrated yet again just how important the years in Italy are for an overall assessment of Handel's creative life.

There are still remarkable gaps in our knowledge about this four-year period between 1706 and 1710, and this paper will not seek to fill those gaps, but will reexamine some elements of the context which greeted Handel on his arrival in Rome in 1707. In particular, this study will attempt to coordinate what is known about Handel's activities with an assessment of the activities of the "Confraternita dei musici di Roma". The first task, that of compiling a reliable and coherent synthesis of what is already known about him in Rome, will assist with the identification of the principal Roman musicians who may have encountered Handel (See Tables 1 and 2). In the course of identifying them, I hope to clarify the relationship of Handel's music with that

produced by others active in the city (see Table 3). By using the personnel and the activities of "La Confraternita" specifically as a focus, it should be possible to further situate Handel, and to make a tentative step towards an assessment of his effect, or lack thereof, upon the musical community in Rome<sup>5</sup>. By widening our focus to include musicians other than those known to have performed in the homes of the ecclesiastical and secular nobles who employed Handel, we should be able to more fully understand the forces which directly affected Handel's life in the eternal city. By seeking to understand Handel from this broader perspective, I hope to raise, though not to answer, a number of additional questions about the musical activities of this city at the beginning of the 18th century.

In a 1984 article on the "Compagnia dei Musici di Roma" in "Current Musicology", I discussed the first two decades of this late renaissance congregation of musicians, which convened in Rome sometime around 1580 and received papal recognition in 1584<sup>6</sup>. This was the first, and for many years remained the only music academy to form in that city<sup>7</sup>. (It continues to exist today in a vastly mutated form as the Accademia Nazionale di Santa Cecilia.) The late founding date of 1584, which follows the founding of the famous academy in Verona by 43 years, no doubt reflects the dominance of the Sistine Choir as well as the competition from the various oratories which emerged and became musically important immediately after the first flush of the post-Tridentine spiritual counter reformation<sup>8</sup>. For at least two centuries after its founding this confraternity was second in musical importance in Roman Catholic church music only to the Sistine Choir, and at certain points during that time surpassed even this venerable institution in prestige and power<sup>9</sup>. The range and vigor of its activities, as well as the individual and collective importance of its various members, have been only partially documented by Remo Giazotto and others<sup>10</sup>. Major sacred musical works were commissioned for and performed by its members on the important feast days of the confraternity. Oratorios in honor of St. Cecilia were produced and performed in the sodality's chapel, as well as many other smaller musical works used in extra liturgical services<sup>11</sup>. What seems not to have been discussed is the fact that this organization brought together, on a regular basis, all of the important musicians in Rome. Particularly surprising is the fact that many of the members, whose contributions to this organization were seminal, have been discussed in the scholarly literature often with no mention at all of their involvement in this organization, even though its role as protector of music in Rome was pervasive<sup>12</sup>.

This confraternity bound its members together as a community of professional musicians, all of whom apparently flourished in the very particular cultural and aesthetic circumstances of the capitol city of the Roman Catholic Church. A selected inventory of the members of "La Confraternita dei musici di Roma" during the years 1704-1710 is given in Table three<sup>13</sup>. Some of the members of the Confraternity who had direct contact with Handel during his time in Rome are identified on this table (though this listing cannot at this time be considered complete). By examining the musical activities of some of these persons, as well as the congregation itself, we will be able to delineate a portion of the musical picture in Rome, which provided the essential matrix for Handel's activities. We may also be able to derive some insights into his attitudes toward the practice of sacred music both as a composer and performer.

What did this organization stand for, and how did it as a body reflect the musical mores of Rome, admittedly in a specialized way? It can be stated almost categorically that every musician in Rome with any stature at all was a member of this confraternity<sup>14</sup>. From its founding, the society was made up entirely of professional

musicians, composers, singers, string players and organists. In this respect it is unlike virtually all other contemporary Italian musical academies, which often accepted as members literate non musicians<sup>15</sup>. At the point of Handel's arrival, some of the members had achieved international fame and many had achieved acceptance in royal and aristocratic circles (see Table 3). Some of the most famous members, such as Alessandro Scarlatti, were known at least indirectly to the 21-year-old composer<sup>16</sup>. Virtually all of the celebrated male performers working in the city's major royal and ecclesiastical courts were members, the most notable being Archangelo Corelli<sup>17</sup>. One cannot help notice that a significant number of the persons in Table 3 are those most often identified in the records of the performances which included Handel and/or his music.

Membership in the confraternity was by nomination, and certain deliberations of the confraternity were secret (in theory at least) and meticulously recorded. Each person was required to attend the major services, Mass, First and Second Vespers on the Visitation of the Virgin (22 July), St. Gregory (12 March) and St. Cecilia (22 November) if he was to receive the plenary indulgence granted in the original Bull of Erection<sup>18</sup>. Other days were special for the congregation as well. An additional indulgence could be gained by celebrating the appropriate services on the Nativity and the feast of the Assumption (15 August). There is also every reason to believe that the body of the congregation assembled for special services on days such as the feast of the Cardinal Protector, Pietro Ottoboni<sup>19</sup>.

In addition to these "official" responsibilities, each member was required to make a financial contribution to sustain the chapel of the sodality, and contribute to the support of the families of recently deceased members. It is also known that the organization had regular meetings to conduct business, and that attendance at these meetings, while not apparently mandatory, was expected. Twenty-two years prior to Handel's arrival in Rome, the congregation had renovated its chapel in "San Carlo ai Catinari", which was dedicated to St. Cecilia<sup>20</sup>. This church was to be their home for most of the 18th century. Considerable effort was made to musically adorn the celebrations of the patron saints with pomp, especially from the time after the renovation<sup>21</sup>. Thus the climate of fraternal and musical activity on a number of occasions each year in the confraternity's chapel would have been grand, no doubt exceeding all but the most spectacular services in the city's cathedrals and major secular private chapels. This level of activity seems to have been regular and characteristic. It can be stated with some assurance that the music produced by the combined forces of the "Confraternita" on occasions mandated by their charter must have set a very high standard for liturgical and sacred music in Rome. With the existence of a formal organizational structure, which involved a Maestro, a guardian for each of the four sub groups, Maestros/composers, organists, singers and instrumentalists, chamberlain and other officers, every mechanism was in place to ensure an extremely high level of performance, both in the musical and social realms.

If we now turn to Handel's first public appearance in the Eternal City, his performance on the organ of St. John Lateran on 14 January, 1707 (the evidence that this was in fact Handel is still not unequivocal), we can imagine that he was thrust, almost immediately after his arrival, into a situation which put him into contact with one of Rome's most prominent musicians, Giacomo Spinelli, Organist at St. John Lateran<sup>22</sup>. Surely Handel would have had to receive "permission" of some kind, as well as an invitation to perform on this occasion, if not from Spinelli himself, then from some other official in the Lateran. It has been speculated that this "permission" may have

come at the urging of a powerful benefactor, possibly Cardinal Colonna. There is no documentation to confirm this, and no indication has been found in the extant Lateran records of this performance, or for payment to Handel<sup>23</sup>. Nonetheless, there would have to have been some protocol exercised, because this time of year, the period immediately after Epiphany, would have been one when special care was exercised over the scheduling of musical events in the Pope's own Cathedral.

January 14th, which would have been a Friday following the first Sunday after Epiphany, is the feast of St. Hilary (Feast of Double rank), and one can imagine that this performance by Handel was offered in conjunction with festivities scheduled for that day. That Francesco Valesio mentions this occasion at all in his famous diary is noteworthy, and should be examined a bit more closely<sup>24</sup>. The performance appears to have been a concert, as no mention is made of a liturgical celebration, either Mass or one of the hours of the Divine Office. Nevertheless, this was a significant enough occasion to be recorded.

There can be little doubt that Handel's emerging fame as a composer and organist preceded him to Rome. However, it is very unlikely that this circumstance alone would have been sufficient reason for Valesio to note this particular performance in the Lateran Cathedral. Could there have been some additional purpose behind this concert, and the publicity which had to have preceded and followed it. If, in fact, this was a kind of "debut performance" for Handel in Rome, it is hard to imagine a better way to place him in the spotlight than having him play in the Pope's cathedral. If this was intended as Handel's first exposure to Roman audiences, the vehicle of a solo recital would have been an ideal event to make his varied talents apparent. It may also be the case that this was the way Colonna (if in fact Colonna arranged this performance) was announcing his support for and protection of Handel to the local musical establishment. Colonna must have had sufficient knowledge of his abilities as an organist to be willing to arrange this performance. He must also have trusted that Handel would justify his support of him on musical grounds, and be sufficiently impressive to those musicians in Rome who stood to lose his support.

It should also be noted that Handel was playing what appears to have been a solo recital, the only one recorded for him in a public ecclesiastical context while he was in Rome. We do not know the circumstances of the performance, such as the time of day, or anything about the music. Could he have played works of his own, improvised or played music he had brought south with him? We do know from Valesio that the performance was an artistic success, thus there must have been some distinctive features. With such a success, why are there no other indications of organ concerts in Rome? One can certainly imagine a number of reasons, not the least of which is the amount of music Handel was expected to supply for Ruspoli in connection with his many private residence concerts (see Table 2)<sup>25</sup>. This circumstance alone cannot provide a complete explanation for the absence of further solo recitals. Perhaps this kind of performance was not lucrative enough for Handel, and perhaps further invitations were not forthcoming from the appropriate musicians in the major cathedrals or churches.

A second event, again one unique for Handel's time in Rome, is the one major public liturgical celebration for which he composed the music (or a great deal of it), the Vespers for the Feast of the Madonna of Carmine on the 16th of July, 1707, which were performed in Sancta Maria di Monte Santo. There can be no doubt that the music on this occasion was the result of a commission. The extraordinary quality, range and scope of the pieces can only be understood in terms of the perceived importance of the

commissioner, Cardinal Colonna. Quite obviously, Handel had not had the opportunity to compose such works before. Again, this music was performed for and under the protection of a great and influential person. This was indeed an extraordinary event, for we know it was not duplicated to the same degree in 1708, probably because Colonna withdrew support<sup>26</sup>.

Once again, a question concerning protocol has to be raised. The organist of Santa Maria di Monte Santo, Biagio Scarci, was in fact a member of the "Confraternita dei musici di Roma", having been elected guardian of the organists in 1695<sup>27</sup>. It cannot be too strongly noted that this particular event would have had to be coordinated at least in part by him, because this day was of central importance in the life of this church, which was controlled by the Carmelites. Even giving full recognition to the fact that this was Colonna's church, he would not have been able to completely ignore his obligation to the staff when arranging for a performance of this magnitude. It would also not have escaped notice by the Confraternity that this was indeed a major musical event in Rome, if for no other reason than the fact that the forces needed to perform Handel's works were significant enough to have required performers of the calibre of the members. Likewise, Colonna could not have been insensitive to protocol matters involving musicians in Rome. Although this may be speculation, he may have taken steps to involve musicians of the society in this performance, though no record of this has as yet emerged in the archives of the Confraternity. One can hardly imagine that some of the members were not involved.

Handel's first Roman oratorio, "Il trionfo del Tempo e del Disinganno", completed in May 1707, brought Handel into direct contact with two of the church's most literate and powerful Cardinals, Pamphilj and Ottoboni. Although it is not clear where or when this work was performed, it is known that the libretto was the work of Pamphilj<sup>28</sup>. If Ottoboni was responsible for its performance in his "Palazzo della Cancelleria Apostolica" some time during Lent, we have the most direct evidence that Ottoboni had first-hand contact with Handel, both as a composer and a performer. Ottoboni had been the Cardinal Protector of the Confraternity since 1691<sup>29</sup>. He, more than any of the other dignitaries who befriended Handel, was aware of the workings of the Confraternity and the implications of his support for Handel upon musicians in Rome. Even though we do not know the dimensions of the performance of this work or its reception, there can be no doubt that it came at a time when Roman concert goers expected Ottoboni to be presenting major productions. Ottoboni had the previous Lent presented an oratorio performance in honor of St. Philip Neri, which was recorded by Velasio<sup>30</sup>. At the very least Handel's "Il trionfo" was offered in the context of Ottoboni's Lenten concerts, which was no small accomplishment for someone who had been in the city less than six months. It must also be pointed out that this oratorio performance follows very shortly after the success with the Carmelite Vespers.

The occasion which placed Handel once more dramatically in the Roman musical spotlight was the performance of his oratorio, "La Resurrezione", on 8 and 9 April, in Ruspoli's "Palazzo Bonelli". As a musical event, this must have been one of the most spectacular and memorable of 1708<sup>31</sup>. Even leaving aside the fact that this resurrection oratorio may have been paired intentionally with the passion oratorio of A. Scarlatti given the day before, this work and its reception in the city must have set a standard of brilliance which would have exceeded all but a very few of Ruspoli's previous efforts<sup>32</sup>. The large orchestra and cast of distinguished soloists, not to mention the lavish sets and refreshments prepared, have been discussed, and are unusually well

documented. What has not been noted before is the fact that a large number of the performers were members of the Society (see Table 3)<sup>33</sup>. All of these performers would have been able to sample first hand the music of this remarkable work, one unique in many ways even for Handel. They would have been able to form a judgment about this young composer and his talents on the basis of significant direct evidence. Because the Confraternity had regularly performed works in the genre, composed by its members, this oratorio and its performances would conceivably have held special interest for the membership<sup>34</sup>.

Once again, what were the dynamics of the protocol involved? It can be safely assumed that this oratorio would not have existed or received such a performance if Ruspoli had not commissioned it. Nonetheless, he would have been as aware as any other person in Rome of the inner workings of the musical community. He would have known what forces were available, and would have had complete confidence that he could rely on his orchestral leader, Archangelo Corelli, to assemble the necessary musicians. (What is most remarkable about this occasion is the fact that a substitute for Maria Durastani could be inserted into the final performance, after the Pope complained that a woman had been in a featured position in a public performance<sup>35</sup>.)

What could the reaction of the "Confraternita dei musici di Roma" have been to this event and the others mentioned earlier, and more especially to this musician who was receiving such singular support from two of Rome's most important sons of the Church? Some answers can only be suggested. First, there is no evidence that Handel was invited to participate at any level in the meetings, or was ever considered for membership, a striking situation given his apparent triumphs on these three occasions and his almost ceaseless contact with the leaders of the organization. Secondly, it is tempting to speculate that he did not have an official appointment in Rome either in the Colonna, Ruspoli or Pamphilj households, because his patrons were sensitive to the protocol observed in Roman musical circles, a circumstance no doubt directly established by the Confraternity. In Ruspoli's case, for instance, he did not make Handel his maestro even though there seems to have been more than sufficient proof that Handel could perform the duties, provide the necessary music and accommodate himself to the social requirements of just such a position<sup>36</sup>. For all intents and purposes, he was in fact functioning as a "maestro di cappella" at times during residence with Ruspoli, though he never received the salary of the title<sup>37</sup>. It has to be pointed out that Antonio Caldara, an Italian and an associate of the Confraternity, was appointed "maestro" by Ruspoli in 1708(09), precisely at a time when such an appointment should have gone to Handel<sup>38</sup>.

In addition to being a professional organization, the "Confraternita dei musici di Roma" was a sodality devoted to the promotion of music and fraternal goods works. Because it had many oversight responsibilities over music in Rome as a result of its charter<sup>39</sup>, virtually anyone working in Rome outside of the Sistine Choir would have to measure his success by his acceptance into the Confraternity. Handel was not accepted into this organization, even though his capability as a composer was beyond doubt. He was certainly in the most advantageous position to have become a member, as he was known to Colonna, Pamphilj, Ottoboni, Scarlatti, Corelli, Spinelli and virtually every other member. Though he had proved that he was an expert musician, he was unable to demonstrate his acceptability to this organization. It should be noted that he may have not been offered membership because he was a foreigner, but this seems somewhat unlikely when one notices that at least one foreigner held a position of responsibility in the organization (see Table 3)<sup>40</sup>. When some of the implications of this circumstance

are considered, it becomes virtually inescapable that he faced significant and real limitations upon his musical future.

By the middle of 1708 Handel had probably become aware that there were severe limits on what he was going to be able to achieve in Rome. Though he did not want for royal support of a certain kind, he was going to have a difficult time obtaining a post worthy of his talents. He was not able to recapture certain triumphs, and invitations for major works were apparently not forthcoming outside of the Ruspoli household. He was already aware that he did not want to become a church musician, one of the necessary obligations if one was to succeed financially and professionally in Rome. Choosing this path would have also necessitated conversion to Catholicism. He must have sensed the indifference or even opposition from the Confraternity, not to mention its prominent leaders, Scarlatti and Corelli. And his hopes for an offer of a significant position from Pamphilj, Ottoboni, Colonna or Ruspoli were by then dim, though certainly not for want of hard work or evidence of his talent. Even though his efforts as a composer were almost uniformly successful in terms of the musical product, Handel must have realized that he was not prepared to make the compromises necessary to remain. Quite simply, Rome was unable to accommodate him, and he was unwilling to accommodate himself to Rome.

Though this conclusion may sound suspiciously deterministic, it comes at the end of an examination of some of the circumstances which affected musical activities directly and literally in Rome on a day to day basis. Without doubt this was as homogeneous and intertwined a musical community as existed in Europe. The importance of the church cannot be overestimated. Whatever power the confraternity had was derived directly from its association with this fundamental source of power in Rome. No musical activity could escape the Confraternity's scrutiny, because its members occupied not only all of the major musical positions, but they composed or performed the bulk of the music in the city<sup>41</sup>. If a thorough assessment of all of the activities undertaken by the confraternity and its members is ever made, the history of music in Rome will be significantly enhanced and possibly altered dramatically.

By the time Handel had arrived in Rome, music was being practiced as a profession, which was only partially under the control of those nobles who had the funds necessary to hire musicians. The "Confraternita dei musici di Roma" is a clear witness to the collective strength and independence of the profession, and its ability to be self generating and governing. Although the music which was performed in the palaces of Rome has all too often been the focus of our attention, precisely because composers such as Handel flourished in that environment, the majority of the music making and composing did not take place in these venues. The music activity of this city involved an elaborate network of performances, which were undertaken by a myriad of institutions from the oratories to organizations such as the Confraternity<sup>42</sup>.

If we place Handel against this broader picture, and try to imagine him functioning successfully within this musical community, we can only conclude that this was not an environment suitable for him. Conversely, we must not measure the music history of Rome at the beginning of the 18th century only in terms of the little we know about Handel and the other famous composers who worked in this city. Although many gaps remain to be filled concerning Handel's activities in Rome, far more needs to be learned about the history of all music making in Rome from 1706-1710. Not only will this permit us to more properly assess the impact of Handel, but also help us understand what he encountered on a daily working basis of the musical establishment. We will, for instance be able to determine what models Handel had immediately at hand when he was

composing "Il trionfo". For surely he did not produce this work, very shortly after his arrival, in a musical vacuum. We will also be able to measure his other extended and shorter works and their performances within the greater context of musical activity in Rome. At present we consider performances such as that given "La Resurrezione" to be extraordinary, but there is evidence that Ruspoli regularly presented concerts of this magnitude<sup>43</sup>. He apparently was not alone in this endeavor, and until we know more about the major performances sponsored by the Confraternity and the oratories, we will not have the adequate tools to measure Handel's performances.

Handel's departure from Italy in 1710 was undoubtedly propelled by his phenomenal success with the opera "Agrippina", which had unprecedented 27 performances in 1709-10<sup>44</sup>. This decision to leave Italy was undoubtedly the right one, but it was made without a significant number of options. He had mastered the Italian musical syntax, had produced a body of music of significant dimensions, but now had to discover a working climate which would permit him to flourish. Although he abandoned Italy forever, it was the music which he produced in Rome which served as a lifelong reservoir for his subsequent compositional activity<sup>45</sup>.

#### Notes

- 1) As examples see, Peter Williams, ed., Bach, Handel, Scarlatti. Tercentenary Essays, Cambridge, 1985; or the February, 1985 issue of Music and Musicians.
- 2) Ursula Kirkendale, The Ruspoli Documents on Handel (hereafter Kirkendale, "The Ruspoli"), in: JAMS XX (1967), pp. 224-273, 517-518.
- 3) Reinhard Strohm, Händel in Italia: nuovi contributi, in: Rivista italiana di musicologia IX (1974), pp. 152-174; Rudolph Ewerhart, Die Händel-Handschriften der Santini Bibliothek in Münster, in: Händel Jahrbuch, VI (1960), pp. 124-135; Hans Joachim Marx, Die Musik am Hofe Pietro Kardinal Ottobonis unter Arcangelo Corelli (hereafter Marx, "Die Musik"), in: Analecta Musicologica V (1968), pp. 104-178, and "Ein Beitrag Händels zur Accademia Ottoboniana in Rom", in: Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft I (1975), pp. 69ff.
- 4) Although there are a number of recent attempts at biographical treatment of Handel in Italy, none succeeds completely, because none attempts to present all of the known material in a comprehensive and simple manner. Best among the studies to have appeared since 1980 is, Ellen T. Harris, Handel and the Pastoral Tradition, London 1980, especially the table given on pp. 149-151. More current is H.C. Robbins Landon, Handel and His World, (hereafter Landon, Handel), Boston 1984. Probably the least helpful, because it does not always separate fact from fiction, is the section on Handel in Italy by Winton Dean, The New Grove Handel, (hereafter Dean, Grove Handel), New York 1983, pp. 6-12.
- 5) Though this is not the only organization which could be used as a gauge for musical activity in Rome, it will become clear below that no other single institution could boast the membership or the control over music in Rome.
- 6) William J. Summers, The Compagnia dei Musici di Roma, 1584-1604: A Preliminary Report, (hereafter Summers, "The Compagnia"), in: Current Musicology 34 (1982), pp. 7-25.

- 7) See Nino Pirrotta and Raoul Meloncelli, "Rome (II)," in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, (hereafter NG), XVI, pp. 159-161.
- 8) See Enrico Paganuzzi, "Verona," NG, XIX, pp. 674-677. For a discussion of the rise of the oratorian movement in Rome, see Howard E. Smither, *A History of the Oratorio*, Chapel Hill 1977, vol. 1, pp. 77-145.
- 9) See Summers, "The Compagnia", p. 20.
- 10) See Remo Giazotto, *Quattro secoli di storia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, 2 vols., Rome 1970 (hereafter Giazotto, Cecilia).
- 11) See Summers, "The Compagnia", p. 14; also Giazotto, Cecilia, vol. 1, p. 296.
- 12) For example see the entries on Andrea Adami da Bolsena (NG, I, p. 99), Pietro Paolo Bencini (NG, II, p. 461), and Antonio Caldara (NG, III, p. 613ff.), for three entries written by different authors which do not mention the Confraternity at all. This is a perplexing and troublesome problem, because the evidence concerning each of these persons' activities could be enhanced by consulting the records of the Confraternity. The author is preparing a revised listing of the members of the Confraternity for the first three decades of the 18th century to be published elsewhere.
- 13) This listing is compiled from: Giazotto, Cecilia, vol. 1, pp. 245-448, vol. II, pp. 553-560; Marx, "Die Musik", pp. 162-176, and supplemented by information from the entries on covered musicians in NG.
- 14) Compare the list of participants provided in the article given above by Marx, *Ibid.*, with the listing made by Giazotto, Cecilia, vol. 1, p. 427.
- 15) See Rita Maniates, *Mannerism in Italian Music and Culture 1530-1630*, Chapel Hill 1979, pp. 484-495, where she discusses the various academies in Italy founded after 1570.
- 16) Handel may have heard operas by Scarlatti in Florence in 1706, see: Dean, *Grove Handel*, p. 6.
- 17) See Mario Rinaldi, *Arcangelo Corelli*, Milan, 1954, pp. 15-71; and Michael Talbot, "Arcangelo Corelli", NG, IV, pp. 768-774.
- 18) Summers, "The Compagnia", pp. 10, 14.
- 19) Giazotto, Cecilia, vol. 1, pp. 245ff.
- 20) *Ibid.*, pp. 328ff.
- 21) *Ibid.*
- 22) *Ibid.*, vol. 1, p. 344.
- 23) There is no record of any kind that this was Handel. See Landon, *Handel*, p. 34. See also the context of the entry concerning a "German" musician in, Francesco Velasio, *Diario di Roman*, Gaetana Scano and Giuseppe Graglia eds., Milan 1978, vol. 3, pp. 754-755.
- 24) Landon, *Ibid.*, gives the relevant text and a translation.
- 25) This table is derived from, and makes additions to that found in Kirkendale, "The

- Ruspoli", pp. 271-273, and that mentioned in Harris in note 4 above. The work numbers are derived from volume two of *Händel-Handbuch*, Walter and Margret Eisen eds., Kassel etc. and Leipzig 1984, pp. 20-47, pp. 462-624.
- 26) See H.C. Robbins Landon, *Handel's Roman Vespers*, in: *Music and Musicians*, February, 1985, p. 5, for the relevant bibliography.
  - 27) *Giazotto, Cecilia*, vol. 1, p. 375.
  - 28) Landon, *Handel*, p. 42.
  - 29) *Ibid.*, though again there is no direct evidence that the performance did take place in this palace. See *Giazotto, Cecilia*, vol. 1, p. 291, for a discussion of Ottoboni as the Protector of the Confraternity. It is interesting to note that Cardinal Federico Colonna was the protector of the Confraternity until 1691. He was the uncle of Carlo Colonna. It is too early to know if there was any connection between the two Colonnas which would have continued the Colonna connection with the Confraternity.
  - 30) Landon, *Handel*, p. 40.
  - 31) Kirkendale, "The Ruspoli", pp. 256-257, pp. 235ff.
  - 32) *Ibid.*, p. 235, though this is conjectural, it may well have been a conscious act to pair these works. Would that we had similar documentation of the same sort for Scarlatti's work and its performance. No doubt, there would have been performers in common.
  - 33) Probably one of the most important remaining tasks to be undertaken with the documentary evidence which exists, concerning performances such as these, is a systematic study of the role of specific musicians. This will greatly expand what is known about performance traditions. We will also have a great deal of information about the movements and activities of the members of the Confraternity. See Kirkendale, "The Ruspoli", pp. 256-258 and Marx, "Die Musik", pp. 162ff.
  - 34) See *Giazotto, Cecilia*, vol. 1, p. 296.
  - 35) Dean, *Grove Handel*, p. 8.
  - 36) The list of works is staggering, and their production took place at a prodigious rate. Many of them were well known to the most important nobility in Rome because of their use during Arcadian Academy meetings. There can be no question that all of this was acceptable to Ruspoli. What remains unclear is why Handel was in such a position of responsibility without any official recognition. See Landon, *Handel*, pp. 50-58.
  - 37) It is very important to notice that no reference is ever made for payment of salary or to a title in any of the Ruspoli documents. This becomes even more telling when Caldara, immediately upon his entrance into service, is given both a salary and a title. Kirkendale, "The Ruspoli", pp. 253-273; and Antonio Caldara, *Graz-Köln*, 1966, pp. 39-44; Robert Freeman, "Antonio Caldara", *NG III*, p. 613.
  - 38) *Ibid.* It would certainly be interesting to know why Ruspoli had decided at this moment to name a maestro, when he was getting along quite nicely without either paying or appointing one.

- 39) This was renewed in 1685, and new bylaws were promulgated. The time coincided with the intense musical activity taking place in Rome, and with the suppression of Opera in the city by Innocent XI. What better way to have musicians control themselves than to reestablish their connection with a professional sodality which promoted sacred music. See Giazotto, *Cecilia*, vol. 1, pp. 338ff.
- 40) This was Giovanni Lulier, see Table 3.
- 41) One of the most troublesome inadequacies of Giazotto's, *Cecilia*, is the fact that he has not made any systematic attempt to organize the archival material available to him. The limitations of the studies prior to his have been noted elsewhere, but a work such as the anonymous "Catalogo della Congregazione ed Accademia dei Maestri e Professori di musica di Roma sotto la invocazione di Santa Cecilia", Rome 1845, needs to be corrected, if the wealth of information it contains is to be available in reliable form. See Summers, "The Compagnia", p. 21, n. 8.
- 42) Giazotto, *Cecilia*, pp. 374-375.
- 43) See for instance the forces hired to perform in San Lorenzo by Ottoboni for Christmas Mass 1699, or those employed for a number of subsequent occasions in his household. Marx, "Die Musik", pp. 155-61.
- 44) Landon, Handel, p. 62.
- 45) The re-use of the music composed in Rome in later compositions is noted in *Händel-Handbuch II*, pp. 20-47, pp. 462-624.

Table 1

Chronological Listing of Handel's Activities in Rome,  
1707-1709 (10).

This listing is composed of information from several accounts, which are listed in full at the end of the table.

[1700-1721, Pope Clement XI reigned [Giovanni Francesco Albano, (1649-1721).]

1707, 1 January?, Handel arrived in Rome, [Landon, p. 38]

1707, 14 January, played the organ at St. John Lateran. [Francesco Valesio's *Diario di Roma*, Landon, p. 34.]

1707, 2 February, Feast of the Purification of the BVM, cantata *Donna che in ciel*, performed ?? [Landon, p. 47.] Possibly the first large-scale instrumental piece of the Roman period.

1707, before May, composed his first oratorio, *Il trionfo del Tempo e del Disinganno*, to a text by Cardinal Benedetto Pamphilj. This may have been performed at the palace of Cardinal Pietro Ottoboni. [R-Landon, p. 48]

- 1707, 14 May, bill for the copying of the Oratorio *Il trionfo del Tempo e del Disinganno*, and a cantata *Il delirio amoroso*, exists in the Pamphilj accounts. Text for the oratorio provided by Cardinal Pamphili. Corelli played in the orchestra on this occasion. [R-Landon, p. 48]
- 1707, 16 May-14 October, household musician for Ruspoli. Other musicians in the household during this time were Margherita Durastani (soprano), Domenico and Pietro Castrucci (father and son violinists), Felippo Amadei, violist. [R-Landon, p. 50]
- 1707, May, [Vignanello] 8 (or more) cantatas with upper instruments--among them *Diana cacciatrice*. Trumpets are required for this work. Parts were copied in May. [Landon, p. 50]
- 1707, 14 May, date on the copyist score for *Il trionfo*, text by Pamphilj. [R-Landon, p. 42]. Also, *Delirio amoroso*, was copied.
- 1707, 16 May, cantatas *Se per fatal destino; Aure soave e liete, Tu fedel? Tu costante?, Delirio amoroso, Nella stagion che, di viole e rose*, and *Udite il mio consiglio*, copied. [Harris, pp. 155, 159.]
- 1707, June, the string parts for the cantata *L'Armida abbandonata* (Cantata *'Dietro l'orme fugaci'* with strings and basso continuo). [Harris, pp.154.]
- 1707, May or June, cantata *Diana cacciatrice* performed at Vignanello. [R-Landon, p. 44.]
- 1707, June, *Armida abbandonata*, performed.
- 1707, June, 3 Latin motets performed at Vignanello. [Landon, p. 44]
- 1707, June 12, Pentecost Sunday, motet *O qualis de coelo sonus*, performed at Vignanello by Durastanti. [Landon, p. 50]
- 1707, 13 June, motet *Coelestis dum spirat aura*, for the feast of S. Anthony of Padua was performed by Durastanti. [Landon, p. 50]
- 1707, 12 or 13 June, a "new" *Salve Regina*, was first sung by Signora Margarita. Payment records exist for its copying. [Landon p. 42, 51].
- 1707, 30 June, 2 cantatas, *Armida abbandonata* and *Un'alma innamorata* copied, Rome (Ruspoli). [Harris, p. 150.]
- 1707, 8 July, *Laudate pueri* finished, Colona. [Hall + Harris, p.150.]
- 1707, 13 July, *Nisi Dominus*, finished, Colona. [Hall + Harris, p. 150.]
- 1707, 16 July, afternoon and evening, Feast of Our Lady of Mt. Carmel, in Santa Maria di Monte Santo in the piazza del Popolo, the "huge set of vespereal offices" which were performed. [R-Landon, p. 41].
1. [*Salve Regina*]
  2. *Haec est Regina virginum*
  3. *Te decus virginum*
  4. *Serviat tellus*
  5. *Dixit Dominus*
  6. *Laudate pueri*
  7. *Nisi Dominus* [Hall + Harris, p. 150]

[Other works composed during this season were a "huge" cantata *Con fedele*, with parts for Clori, Tirsi (both soprano), Filena (alto), 2 recorders, 2 oboes, strings and arclute with *bc* only part of which has been published. The score contains 564 pages. [Landon, p. 51.]

- 1707, 22 September, 6 cantatas copied, among them *Sarei troppo felice*, the Spanish cantata *No se emendera jamas*; and the french song *SSans y penser* Ruspoli. [Kirkendale + Harris, p. 150.]
- 1707, 24 September, Handel acclaimed virtuoso at houses of Colonna and Ottoboni. [Streatfield + Harris, p. 150.]
- 1707, September, secular cantatas with Spanish and French words performed.
- 1707, 14 October, *Clori, Tirsi, e Fileno (Cor fedel)*, copied. [Harris, p. 167.]
- 1707, October, First Opera, Florence, *Rodrigo*, at the *Accademia degli Infuccati*, original title *Vincer se stesso 'e la maggior vittoria*. [Landon, p. 52.] Prince Ferdinand. [Harris, p. 150.]
- 1707-08, Winter in Venice? (Prince Ernest August of Hanover, later George I of England, spent 30 Sept.-end Nov. in Venice.), November(?), possibly met D. Scarlatti. [Strohm + Harris, p. 150.]
- 1707-08, Winter, trip to Hanover?
- 1708, February-May, household musician for Ruspoli, principal responsibility to compose cantatas first Sunday in Lent returned to Rome. [Landon, p.42.]
- 1708, 26 February, solo cantata *Lungi dal mio ben*, sung at the beginning of the day by Margarita Durastanti, A. Scarlatti's *Il giardino di rose* was performed on this day as well. [Landon, p. 54]
- 1708, 3 March, finished composition of a cantata *Lungi dal mio bel nume*. [Landon, p.55]
- 1708, 8-9 April, Easter Sunday, Palazzo Bonelli, Oratorio, *La Resurrezione*, was spectacular. A special theatre with scenery and a curtain was constructed in Ruspoli's palace, and an exceptionally large orchestra engaged, numbering at least 45 players, under the leadership of CORELLI. The audiences were substantial, and 1500 copies of the libretto were printed. Durastanti sang Maddalena on the first night, but was replaced by a castrato on the second by order of the Pope, who objected to the appearance of a female singer in what was virtually an opera in all but name. [Landon, pp.55f]
- 1708, 14 July-c. 24 November, household musician for Ruspoli. [Kirkendale + Harris, p. 151]  
Food bill for food in the Ruspoli documents for a month's worth of food for Handel et al, so he probably did not remain in Naples until the 19th for the premiere of *Aci, Galatea e Polifemo*, also the cantata *Arresta il passo*, was performed to celebrate the annual 'Christmas in July' of the Arcadians. It is an instrumental cantata.
- 1708, 14 July, cantata *Arresta il passo*, performed. It was composed for a concert of the Arcadian Academy. [Kirkendale + Harris, p. 153]
- [1708, 19 July, *Aci, Galatea e Polifemo*, performed in Naples (had been finished as early as 16 June). [Harris, p. 168.]
- 1708, summer, *Aresto il passo*, copied, Ruspoli documents. [Harris, p. 174.]
- 1708, 9 August, *Hendel non può*, Ruspoli librettis, and 7 other cantatas copied for Arcadian meetings, *Quando sperasti, o cora*. [Kirkendale, Harris, p. 151.]  
Improvised a cantata at this time.
- 1708, 22 August, *Mentre il tutto è in furore* [based upon a poem celebrating Ruspoli's military success in the Spanish War of Succession. [Strohm + Harris, p. 171.]  
*Lungi n'ando Fileno*, copied. [Harris, p. 170.]

- 1708, 28 August, 5 cantatas copied for Arcadian meetings. [Kirkendale + Harris, p. 151.]
- 1708, August, continuo cantatas performed, *Lucrezia* and *Handel non può mia musa*, with words by Cardinal Pamphili. The principal soprano parts in most of these cantatas were composed for Durastanti. [Landon, p. 42]
- 1708, 9 September, *Il Tebro*, performed for Arcadian meetings. [Kirkendale + Harris, p. 150.]
- 1708, 10 September, cantata *O come chiare e belle*, for 3 voices and orchestra including trumpet. [Kirkendale + Harris, p.153.] Written in honor of his host 'Olinto' for an Arcadian meeting.
- 1708, mid September, Handel Leaves Rome, and may not have returned again. [Landon, p.61.]
- 1708-1709, Winter, possibly spent in Rome [Dean, p. 9] ?? Landon questions this. [also Strohm + Harris, p. 151??]
- 1709, 28 February, *Ninfe e pastori*, copied. [Harris, p. 171.]
- 1709, March-November, at the court of Prince Ferdinando of Tuscany. [Dean, p. 9].
- 1709, by December he was in Venice. [Dean, p. 9].
- 1709, 26 December, *Agrippina* produced(?) this performance followed by 27 performances during carnival. [Landon, p.62.]
- 1710, February, set off for the north.
- 
- Landon-H. C. Robbins Landon, *Handel and His World*, Boston, Little, Brown and Co., 1984.
- Landon 1707-H. C. Robbins Landon, "Handel's Roman Vespers of 1707," *Music and Musicians*, February 1985, 5.
- Harris-Ellen T. Harris, *Handel and the Pastoral Tradition*, London, Oxford University Press, 1980. Authors indicated in conjunction with Harris, e. g. Strohm + Harris, indicates that Harris cites Strohm in her description. This designation is maintained to retain the clarity of Harris' readings.
- Dean-Winton Dean, with Anthony Hicks, *The New Grove Handel*, New York, Norton, 1983.

Table 2

Chronological Listing of Handel's Works Composed  
in Rome, or for His Roman Patrons.

YEAR	DATE	WORK	PATRON
1707	4 April	<i>Dixit Dominus</i> (finished) HWV 23 Colonna	
1707	before 24 May	<i>Il Delirio amoroso</i> <i>Il Trionfo del Tempo</i> HWV 46a	
		librettist Pamfili	Pamfili

YEAR	DATE	WORK	PATRON
1707	16 May	<i>Cantata della caccia</i> , con V. V. e Tromba <i>Diana cacciatrice</i> ? HWV 79	
	(Vignanello)	<i>Sei pur bella, pur vezzosa</i> HWV 160a <i>Se per fatal destino</i> HWV 159 <i>Udite il mio consiglio</i> HWV 172 <i>Aure soavi, e liete</i> HWV 84 <i>Tu fedel? tu costante?</i> , con V. V. HWV 171 <i>Nella stagion che di viole, e rose</i> HWV 137 <i>Poichè giuraro amore</i> HWV 148	Ruspoli
1707	12 June	<i>O qualis de coelo sonus</i> HWV 239	Ruspoli
	(Vignanello)	<i>Salve Regina</i> HWV 241	
	13 June	<i>Coelestis dum spirat aura</i> HWV 231 (payment record for these three works is 30 June)	
1707	30 June	<i>Dietro l'orme fugaci (L'Armida abbandonata)</i> , con V. V. HWV 105 <i>Un'alma innamorata</i> HWV 173	Ruspoli
1707	8 July	<i>Laudate pueri</i> (finished) HWV 237	Colonna
	13 July	<i>Nisi Dominus</i> (finished) HWV 238	
1707	16 July	[ <i>Salve Regina</i> ] <i>Haec est Regina virginum</i> HWV 235 <i>Te decus virginum</i> HWV 243 <i>Seviat tellus</i> HWV 240 <i>Dixit Dominus</i> HWV 232 <i>Laudate Pueri</i> HWV 237 <i>Nisi Dominus</i> HWV 238	Colonna
	(Feast of the Madonna del Carmine, Vespers)		
1707	22 Sept.	<i>Sans y penser</i> HWV 155 <i>Qualor l'egre pupille</i> HWV 152 <i>Nò se emenderá jamas</i> HWV 140 <i>Sarei troppo felice</i> HWV 157 <i>Menzognere speranze</i> HWV 131 <i>Ne'tuoi lumi, o bella Clori</i> HWV 133	Ruspoli

YEAR	DATE	WORK	HWV	DATE	PATRON
------	------	------	-----	------	--------

1707	10 Oct.	Cantata a tre <i>Cor fedele</i>	HWV 96	1707	Ruspoli
------	---------	---------------------------------	--------	------	---------

-----  
 Works without specific date assigned to 1707 *Händel-Handbuch*, vol. 2.

HWV 80: *Allor ch'io dissi addio*

HWV 88: *Care selve, aure grate*

HWV 93: *Clori, ove sei?*

HWV 99: *Delirio amoroso*

HWV 110: *Agrippina condotta a morire*

HWV 111: *E partirai, mia vita?*

HWV 134: *Pensieri notturni di Filli*

HWV 144: *O lucenti, o sereni occhi*

HWV 155: *Qualor curdele, sì, ma vaga Dori*

HWV 168: *Partenza di G. B.*

-----  
 1708 26 Feb. Cantata con b. c.

1708	3 March	<i>Lungi dal mio ben</i>	HWV 127a		Ruspoli
------	---------	--------------------------	----------	--	---------

1708	8 April	<i>La Resurrezione</i>	HWV 47		
------	---------	------------------------	--------	--	--

1708	9 August	<i>Hendel non può mia</i>			Ruspoli
------	----------	---------------------------	--	--	---------

*musa* HWV117

*Manca pur d'amor l'affanno* HWV129

(copied for Arcadian

*Dite mi o piante, o fiori* HWV 107

meetings)

*Lungi da vio, che siete poli* HWV 126a

[?] *Lamarciata [sic]*

*Clori, vezzosa Clori* HWV 95

*Quando sperasti, o core* HWV 153[Naples]

*Stanco di più soffrire* HWV 167b

1708	28 August	<i>Se pari è a la tua fè</i>	HWV 158a		Ruspoli
------	-----------	------------------------------	----------	--	---------

( works copied)

*Lungi, lungi n'ando Fileno* HWV 128

YEAR	DATE	WORK	PATRON
------	------	------	--------

		<i>Mentre il tutto è in furore</i> HWV 130	
		Cantata a voce sola con V. V.	
		[ <i>Ah crudel</i> ? HWV 78]	
		<i>Filli adorata, e cara</i> HWV 114	
		<i>Dalla guerra amorosa</i> ,HWV 102a or b	
		<i>Sento là che ristretto</i> HWV 161a	
		<i>O h Numi eterni (La Lucrezia)</i> HWV 145	
		<i>Lungi da me, pensier tiranno</i> HWV 125a	
		<i>Aria Aurette vezzose, from Zeffiretto</i> HWV 177.	

		<i>Amarilli vezzosa (Il Duello amoroso), a 2</i> con V. V. HWV 82	
--	--	--	--

1708 (performed)	9 Sept.	<i>O come chiare, e belle (Il Tebor), a 3</i> con V. V. e Tromba HWV 143 [payment record of the following day]	
---------------------	---------	--	--

1708	10 Sept. ?	<i>Ah crudel nel pianto mio, con V. V. ?</i> [payment for copying exists on Oct. 10, 1711 document.] HWV 78	
------	------------	---	--

[Handel leaves Rome, may have returned between January and March of 1709, no definite confirmation of this exists.]

1708	24 Nov.	Two cantatas copied for Ruspoli	
------	---------	---------------------------------	--

1709	28 Feb.	<i>Nife, e Pastori</i> HWV 139 a	Ruspoli
------	---------	----------------------------------	---------

YEAR	DATE	WORK	PATRON
1709	31 Aug.	<i>Da sete ardente aff litto</i> HWV 100	
		<i>Chi rapî la pace al core</i> HWV 90	
		<i>Del bell idolo mio</i> HWV 104	
		<i>Fra tante pene, e tante</i> HWV 116	

Table 3

Members of the

*Confraternita del musici di Roma* c. 1704-1716.

[A Selected Inventory]

The names are given in alphabetical order, and the annotations are made concerning activities in the society, and in Rome. The source for the information, given in italics at the end of each entry, will be found at the conclusion of the table.

**Adami da Bolsena** (1663-1742), castrato who wrote about the papal choir, entered the Confraternity 12 September 1686, was protected by Ottoboni, became an Arcadian [arcadian name Caricie Piseo], was a composer of cantatas. *G, S, M*

**Amadori, Giuseppi**, (c. 1670-1732), organist, was guardian of the organists in 1694, performed in household concerts of Ruspoli. *G, M*

**Amadori, Luca**, violinist, was active in the confraternity, holding at least one important position. *G*

**Amaltei, Gian Carlo**, maestro di cappella, organist S. Luigi del Francesi, entered the Congregation in 1684, performed in Ottoboni's household. *M, G*

**Barbosi, Giuseppe**, (1650-?), violist, guardian and camerlengo in the Confraternity, active in the household concerts of Ruspoli, known also as an oratorio composer. *G, M*

**Bartolini, Ludovico**, tenor, Cappella Giulia, member of the Confraternity. *G*

**Bencini, Pietro Paolo**, (c. 1670-1755), composer and maestro di cappella of Maria dell'Anima, 1703-1720, and is known as a composer of oratorios and one passion for Ottoboni. *NG, G*

**Bicilli, Giovanni**, (1623-1705?), important member of the Confraternity, known as an oratorio composer of some reputation, was maestro of St. John Lateran, and from 1693-1705 was maestro of the Chiesa Nova. *NG, G, S*

**Boccalini, Francesco**, violinist, musician in the court of Pamphili and Ottoboni. *M, G*

**Bonazzi, Bellardino**, violinist, entered the Confraternity in 1689, performed in Handel's resurrection oratorio. *M, K2*

**Bonocini, Giovanni Angelo**, (1678-1753?), violinist and composer, may have performed in Handel's resurrection oratorio. *G, M, NG*

**Caldara, Antonio**, (c. 1670-1736), composer, first came to Rome in 1708, where a work of his was performed in Ottoboni's household. He is not officially listed as a member by Kirkendale, but he did participate in at least one of the meetings of the Confraternity. *G, K*

- Cannicciari, Pompeo**, (1670-1744), composer, maestro di cappella of Santo Spirito 1694-1709, then St. Mary Major, often guardian of the maestri. *NG, G*
- Cappanini, Bartolomeo**, soprano, singer in the Ruspoli household. *M, G*
- Carpani, Giovanni Battista**, violinist, appears in the records of the Confraternity first in 1683, from 1684 to 1702 he was the guardian of the session of instrumentalists, and was a household musician in Castello San Angelo from 1684-1784. *NG?, M, G*
- Cesarini, Carlo**, (c. 1644-c. 1730), composer and violinist, became *maestro di musica* for Pamphili in 1690 replacing Corelli, and he is referred to in 1707 as Pamphili's maestro di cappella, and directed one or more performances in the Ruspoli household. He is known as an oratorio composer. *NG, G, S*
- Ceva, Paolo Maria**, violinist, and maestro di cappella, held many positions in the Congregation, followed Bonazzi as maestro at San Lorenzo in Damaso. *M, G*
- Cheller, Dominco [Nicolò]**, bass, named in the 1684 records of the Confraternity, performed in Ottoboni's service. *M*
- Colista, Domenico**, (1671-1707), violinist, he is first recorded in the Congregation in 1695, and is last mentioned in a session in 1707, served in Ottoboni's household. *M, G*
- Corelli, Arcangelo**, (1653-1713), leading composer of instrumental music in Rome, 1687 Pamphili's concert master, in 1690 Ottoboni became his chief patron, and in 1706 Corelli, along with Pasquini and Scarlatti, was admitted to the Arcadian Academy. Corelli was for many years one of the most esteemed members of the Confraternity. *NG, G, M*
- Ferrini, Carlo**, violinist, was guardian of the instrumentalists in 1698, was also the first violinist mentioned in the payment records for the performance of Handel's resurrection oratorio. *G, K2*
- Fornari, Matteo** (c. 1665-1722), violinist and father of MATTEO FORNARI JR. who was also active in the Confraternity, and later in the Papal Choir. Matteo senior was a violinist at San Luigi del Francesi, and also listed as a participant in many of the Ottoboni concerts. He was a particularly good friend of CORELLI. *G, M*
- Franchi, Pietro**, (c.1650-1731) contrabasso and cello, was maestro at Ss. Madonna del Monti before 1711 and after that at Santa Casa, Loretto, served as maestro di cappella of the confraternity in 1694, performed in Handel's resurrection oratorio. *G, M, K2*
- Gaffi, Tomaso Bernardo**, (c.1665?-1744), composer and organist, student of Pasquini, from 1700 organist at the *Gesu*, succeeded Pasquini at Santa Maria in Aracoeli in 1710, performed often in the household concerts of Ruspoli, and is known as an oratorio composer. *NG, M, G*
- Gasparini, Francesco**, (1668-1727), composer, became a member of the Confraternity in 1689, performed in the households of Pamphili and Ottoboni. A. Scarlatti sent Domenico to study with him in Venice in 1705, and finally returned to Rome in 1713. *NG, M, G*
- Graziani, Domenico**, guardian of the instrumentalists in 1694, active in the Confraternity. *G*
- Grossi, Francesco**, maestro di cappella of San Giacomo degli Spagnuoli, in 1689 became a member of the Confraternity, performed in Ottoboni concerts. *M*
- Guerra, Carlo**, violinist, member of the Confraternity from 1684, and performed in many performances for Ottoboni, and in the performance of Handel's resurrection oratorio. *M, K2*

- Haym, Giovanni Antonio**, (c. 1660-1729), trombonist and later violinist, entered the Congregation around 1684, brother of Nicola Francesco, performed at Ruspoll concerts of many kinds, may have performed in Handel's resurrection oratorio. *M, G, K2*
- Haym, Nicola Francesco**, (1679-1729), cellist, left for London sometime in 1707. *M, NG, G*
- Lanclani, Flavio Carlo**, (c. 1665-1724), copyist, composer, keyboardist and cellist, from 1689-1702 in the service of Ottoboni, in 1702 became maestro di cappella of Sancta Maria in Trastevere and at San Agostino from 1704. He was a pillar of the Ottoboni orchestra, and wrote a number of oratorios. *M, NG, G, S*
- Loñati, Carlo Ambrogio**, (c.1645-1710-15?), composer, violinist and singer, became a member of the Congregation in 1668, was the leader of Queen Christina's orchestra from 1673, performed in many of the oratorios in Rome. Though he left Rome in 1677 after the closing of the public theatres, he remained in contact with roman musical circles. *NG, G*
- Lulier, Giovanni Lorenzo**, (c.1650-early 18th century), Spanish composer and cellist, was employed with Corelli, Pasquini and Scariatti in the Ottoboni court, was a member of the cappella at San Luigi del Francesi, he also directed the court orchestra of Pamphillj, was a member of the Confraternity from 1679, held a number of important positions in the society. Many of his works were performed in the Pamphillj household and Handel would have known them. He collaborated with Scariatti on a work *Giosuè in Gabaon* in or around 1708 which was performed in Florence. *NG, M, G*
- Maggiolini, Giovanni Domenico**, named in the records of the Confraternity in 1684, named also as a singer in the Arciconfraternità delle S. Stimate di S. Francesco and the Società del Centesimo, also a singer in the Ottoboni household. *G, M*
- Mari, Giuseppe**, organist, guardian of the organists in 1684. *G*
- Martinetti, Pietro Paolo**, instrumentalist, identified as early as 1684 in the statutes of the Confraternity, was the guardian of the instrumentalists in 1707, performed in the Ottoboni household. *M, G*
- Ottoboni, Pietro (1667-1740)**, was a librettist, protector of the Papal Choir after 1700, strong supporter of Adami da Bolsena, Handel and Corelli.
- Pamphillj, Benedetto (1653-1730)**, author of oratorio texts including Handel's *Il Triumfo*, supported Handel.
- Pasquini, Bernardo**, (1637-1710), organist, composer, very important composer of keyboard music, organists of Santa Maria in Aracoeli from 1664 until his death, received the patronage of Queen Christina, Ottoboni, Pamphillj and Prince Giambattista Borghese. He moved into the Borghese palace in 1670 remaining there until his death. With Corelli and Scariatti he became a member of the Arcadian Academy on 26 April, 1706. Most of the important keyboardists c.1680-1710 came to study with him in Rome. *NG, G*
- Pertica, Giovanni Maria** (c. 1650-1714), violinist, violist, a member of the Congregation after 1684, and in 1697 a governor of the Instrumentalists in the society. He performed often in Ottoboni's household as well as at Castel San Angelo and elsewhere, and in Handel's resurrection oratorio. *M, G, K2*
- Pitoni, Giuseppe Ottavio**, (1657-1743), composer, maestro di cappella, held many significant positions in Rome, maestro at San Marco (Palazzo Venezia), resided at the German College from 1686 and sporadically directed its music, which was performed at San Apollinare. From 1692-1731 was responsible for performances promoted by Ottoboni in San Lorenzo in Damaso, declined the directorship of St. Mary Major in 1709, but had accepted the same post at St. John Lateran the year before, eventually leaving there in 1719 to lead the Cappella Giulia. He was on several occasions first Guardian of the Confraternity. *G, NG, M*

**Poccioli, Giovanni**, singer, a member of the Confraternity from 1662, and a singer in the Arciconfraternità delle S. Stimate di S. Farancesco from 1650-1703, performed in may concerts in the Ottoboni household. *M, G*

**Ruspoll, Francesco Maria**, (1672-1731), prince, and major patron of music in Rome, empolyed Handel for longer than any other roman patron, had one of the largest and most outstanding musical establishments of Europe. *M, G, NG, K*

**Scarlatti, Alesandro**, (1660-1726), composer, best known of the Italian composers with whom Handel associated while in Rome. Scarlatti returned to Rome in 1702, became vice chapel master at St. Mary Major in 1703, entered the service of Ottoboni, was elected to the Arcadian Academy in 1706, and left Rome for Naples in 1708. He may have composed the oratorio in honor of St. Cecilia in 1708 at the urging of the Confraternity. Both Alesandro and his son Domenico were members of the Confraternity [Domenico in 1710]. *NG, M, G, S*

**Tibaldi, Giovanni Battista**, violinist, one of the most celebrated violinists after Corelli in Rome, held a number of positions in the confraternity, performed in Handel's resurrection oratorio.

**Travaglia, Giovanni**, contrabasso, known to have been a member of the Confraternity after 1684, involved in many performances in Ottoboni's household, performed in Handel's resurrection oratorio. *M*

**Valentini, Francesco Antonio**, (c. 1650-1707), violinist, entered the Confraternity around 1670, held many positions in this organization, performed often in the Ottoboni household, served in the Pamphili household, may have performed in Handel's resurrection oratorio. *G, M, K2*

**Volante, Giovanni Battista**, tenor, entered the Confraternity around 1684, was an active participant in the musical productions in the Ottoboni household. *G, M*

---

*G-Remo Glazotto, Quatro secoli di storia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2 vols. Rome, 1970.*

*M-Hans Joachim Marx, "Die Musik am Hofe Pietro Kardinal Ottobonis unter Arcangelo Corelli," Analecta Musicologica, V (1968), 104-161.*

*NG-respective volumes in, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London, 1979.*

*S-Howard Smither, A History of the Oratorio, 2 vols. Chapel Hill, 1977.*

*K-Ursula Kirkendale, Antonio Caldara, Köln, 1966.*

*K2-Ursula Kirkendale, "The Ruspoll Documents on Handel," Journal of the American Musicological Society, XX (1967), 222-273.*

Albrecht Stoll:

EMBLEMATISCHE UND AFFEKTBEDINGTE FIGUREN IN GEISTLICHEN VOKALWERKEN  
VON HEINRICH SCHÜTZ, JOHANN SEBASTIAN BACH UND GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

Das unübersehbare Betrachtungsfeld musikalischer Figuren und Figurenlehren möchte ich in folgendem Beitrag auf zwei Modelle, das Emblem und den Affekt eingrenzen. Ebenso möchte ich mich, um eine Vergleichbarkeit von Figuren zu gewährleisten, auf Passionsvertonungen mit ähnlichen dramatischen Szenen, wie sie z.B. in den Johannespassionen der genannten Autoren vorkommen, beschränken. Zu den Untersuchungsmodellen:

Unter emblematischen Figuren verstehe ich solche, deren Bedeutung unter Zuhilfenahme eines Emblems interpretiert werden kann. Dies kann auf folgende Weise geschehen. In dem EmblemBuch des Sebastián de Covarrubias Oroscio<sup>1</sup> findet sich ein Emblem mit dem Lemma:



*Versöhnung*

Aquel celestial arco, que tocando  
Con ambas puntas a raíz del suelo,  
Sube, su corba línea leuando  
Sobre las nubes al Impireo cielo:  
Con lo alto, lo baxo va igualando,  
Señal cierta de paz, y de consuelo,  
A la puesta del sol, que en el se puso,  
Quando el mundo quedò ciego y confuso.

In dieser Überschrift wird wie in allen Emblemen eine sittliche und ethische Wahrheit in knapper Form wiedergegeben. Auf dem Bild sehen wir einen Regenbogen, eine Sonne, eine hügelige Landschaft und Wolken. Ein Naturereignis hatte stattgefunden. Aus dem Epigramm läßt sich die Bedeutung dieses Ereignisses erfahren. Der Regenbogen verbindet das Niedrigste mit dem Höchsten und gilt als Zeichen der Versöhnung und des Trostes.

Man kann davon ausgehen, daß das Epigramm immer nur für ein Emblem geschaffen wurde, daß aber der Bedeutungsgehalt der auf dem Bild gesammelten Gegenstände ähnlich geblieben ist.

In der "Johannes-Passion" von J.S. Bach findet sich eine Arie, in der der Text Bezug auf den Regenbogen nimmt<sup>2</sup>. Gleichzeitig werden über dem Wort "Regenbogen" Melismen in Form von Sechzehntelfiguren mit auf- und absteigender Richtung (Circulatio) erfunden, die den Gedanken an eine musikalische Nachahmung des Regenbogens nahelegen. Man beachte die sechsfache Wiederholung dieser Figur, die an die verschiedenen Farben des Regenbogens denken läßt. Kleine halbrunde Verzierungsbögen finden sich auch in den Instrumentalstimmen. Wenn man so will, ist die ganze Arie mit dem Prinzip der halbrunden Verzierungslinie durchsetzt. Der Text ist in Anlehnung an den Brockestext konzipiert und kann als solcher bereits als Epigramm verstanden werden<sup>3</sup>. Ganz in der Art des Epigramms werden verschiedene Bildgehalte aufeinander bezogen: der Himmel, der Regenbogen, der Rücken, die Sünden, die Wasserwogen und die Gnade. Vielen dieser Zeichen ist gemein, daß sie in unserer Vorstellung halbrund erscheinen. Somit lassen sie sich leicht aufeinander beziehen. Der Sinngehalt des Textes weist in Richtung des oben

gezeigten Emblems: Concilians ima summis = Versöhnung, Vergebung der Sünden durch das Leiden Jesu Christi.

Der Regenbogen hat auch andere Komponisten angeregt. In Händels "Brockes-Passion" findet sich ein "rundes" Melisma über "Regenbogen" und "Gnade"<sup>5</sup>.



In der Vertonung der Brockes-Passion durch Mattheson sieht man in der Handschrift Verzerrungen in den Violinen, die deutlich "Notenbilder" von Regenbögen nachmalen<sup>6</sup>.

Die Komponisten nähern sich mit dieser Kompositionsweise den emblematischen Methoden. Die Musik übernimmt dabei die Funktion des Bildes, der Text dient als Erläuterung oder Epigramm. Das fehlende Lemma, das übrigens nicht immer mitgeliefert sein muß, soll sich in dem Betrachter entwickeln. Darin verfolgt die emblematische Methode einen didaktischen Zweck. Wohl nicht ohne Grund stellt Bach den Brockestext um und beginnt sehr ausführlich die Arie mit dem Wort "Erwäge".

Ich möchte hier nicht weiter fragen, inwieweit die Musik in der Lage ist, Bildbestandteile nachzuahmen. Ich verweise auf die Musiktheorie und das "ut pictura poesis"-Problem des 17. Jahrhunderts, z.B. auf Calvisius<sup>7</sup>.

Sicherlich ist die Musik nur im bescheidenen Maße dazu in der Lage und sicherlich ist eine außermusikalische Assoziation dazu notwendig. Unbestreitbar jedoch bleibt, daß damit komponiert wurde. In obigem Beispiel wird das Bild durch eine assoziative Notenschrift, durch ein Notenbild ersetzt. Es gibt andere Beispiele, in denen das Bild durch den Klang wiedergegeben wird.

Nehmen wir die Textstelle, an der der Hahn kräht, weil Petrus seinen Herrn verleugnet hat. Sie wurde in jedem mir bekannten Passionswerk mit einer onomatopoetischen Figur belegt.

So sehen wir in der von aller deutscher Oratorientradition entfernten "Johannes-Passion" des Alessandro Scarlatti den Hahn singen, da Scarlatti von dem Wort "cantavit" angeregt wurde<sup>8</sup>.



Aus: "Kantate Nr. 7" HE 10.007/01  
Rechte: Hänssler-Verlag, Neuhausen-Stuttgart

Da in der deutschen Übersetzung der Hahn "kräht" sollte man auf einen besonders schrecklichen Laut schließen. Das ist aber nicht der Fall. Zwar sehen wir in Händels "Brockes-Passion" an dieser Stelle ein kurzes Motiv, das mit einem verminderten

Dreiklang harmonisiert wird, also nicht besonders gut klingt, etwas heiser, so wie der Text fortführt, das Motiv erinnert jedoch an ein Signal<sup>9</sup>.

Recitativo

Evangelist

*Evangelist*

Drauf krä-he-te der Hahn. So-bald der heis-re Klang

*Continuo*  
(Violoncello, Cembalo)

Ähnlich klingt der Hahn in Bachs "Johannes-Passion"<sup>10</sup>. Wir sehen wiederum ein absteigendes Dreiklangsmotiv, eine verminderte Quinte und eine Kadenzierung. In der Art Händels komponierte auch Mattheson seinen Hahn<sup>11</sup>. Wir sehen wiederum eine tonale Eintrübung über dem "heiseren Klang". Der Hahn selbst kräht in großen Intervallen, einer Sext und einer Quart. Auch in älteren Passionen aus der deutschen Tradition krähen die Hähne ebenfalls in kurzen signalartigen Motiven. In der Passion des Sebastiani sehen wir ein aufsteigendes Quartmotiv und eine Oktave<sup>12</sup>. In der Passion des Johann Theile finden wir ein Motiv, das in den Instrumenten signalartig begleitet wird. Eine Eintrübung der Tonart bringt Theile über dem Wort "verleugnen"<sup>13</sup>.

in die-ser Nacht, e-he der Hahn krä-het, wirst du mich dreimal ver-leug-nen.

6 7 6 #

Aus: Denkmäler deutscher Tonkunst, J. Theile, Passionsmusik, (c) Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

Die auffallend kurzen, signalartigen Motive lassen vermuten, daß der Hahenschrei mehr als eine lautliche Bedeutung hat. Der Hahn übernimmt in der Passion die Funktion des Wächters, der die Prophezeiung Jesu einlöst. Er hat somit eine wichtige dramaturgische Funktion.

In den Emblembüchern finden wir ihn auch in dieser Funktion<sup>14</sup> (s. Abbildung folgende Seite).

"Wache auf, damit du rühmlich große Taten vollbringst". Wir sehen den Hahn auf einer Trompete stehen. Sein Schrei wird also mit dem Signal der Trompete gleichgesetzt. Ist es nun verwunderlich, daß die Motive eher den Trompeten mit ihren Naturtönen nachgeahmt sind? In den Passionen des Sebastiani und Theile sind die Trompetenstimmen in die Violinen verlegt. Bei Bach sehen wir die eigenartige Akkordbrechung im Continuo. Die Bedeutung dieser Stelle erschließt sich somit wiederum aus dem Emblem: Cura vigil. Es ist gleichwohl auf Petrus und den Betrachter gerichtet.

CVRA VIGIL.



Vt cum laude geras res, expergiscere, magnas,  
Et tibi sit galli cura magistra vigil.

Wachsamkeit

Wachsamer Bemühung

Wache auf, damit du rühmlich große Taten vollbringst, und es sei dir die wachsame Sorge des Hahnes Lehrmeister!

Cic. de div. II 26; Plin. nat. hist. X 46; Aelian. de an. IV 29; Lucian. de somno; Ambr. hex. V 24; Paradis. Symb. S. 130b  
Capaccio, Impr. I S. 10; Pittomi, Impr. I 29

Ich möchte mich nun der Frage widmen, inwieweit diese emblematische Kompositionsweise vorausgesetzt wurde und wie sie von Zeitgenossen eingestuft wurde. Dazu werfen wir einen Blick auf die Nr. 23 der "Johannes-Passion" von Händel<sup>15</sup>.

6 *Allegro*

Durch dein Ge - fäng - nis, Got - tes Sohn,

Dem Text liegt möglicherweise ein Emblem Guillaume de la Perrières zugrunde<sup>16</sup> (s. Abbildung folgende Seite).

Wie der Fisch im Netz gefangen ist, so ist es auch der Mensch in der Sünde und kann allein durch die Gnade erlöst werden. Im Arientext wird auf die Gefangenschaft hingewiesen, die Erlösung bringen kann<sup>17</sup>. Dieses Paradox klärt sich leicht auf, wenn man das Emblem zu Rate zieht. Das Bild zeigt ein Fischerboot, Fischer und ein Netz, in dem sich ein Fisch gefangen hat. Auf die theologische Bedeutung dieser Gegenstände und Personen möchte ich jetzt nicht eingehen.



*Gefangen-  
schaft in der  
Sünde*

Entrer l'on voit le poisson dans la nasse  
De son vouloir, et ne s'en peult partir:  
Pecheur entrant en vice, sans la grace  
De Dieu, ne peult d'y celuy resortir.

*Willig sieht man den Fisch ins Netz schlupfen; er kann nicht mehr  
hinaus. Der Sünder, der ins Laster gerät, kann sich davon ohne  
göttliche Gnade nicht mehr lösen.*

Händel legt besonderen Wert auf die Ausdeutung der antithetischen Wörter "Gefängnis", "Freiheit", "Kerker", "Freistatt". Das Wort "Gefängnis" wird mit einer eigentümlich langen, bereits in der Einleitung vorkommenden Melodie, in der große Sprünge eingebaut sind und "krause" Intervalle vorkommen, belegt. Mit dem Einsatz der Stimme erkennen wir eine leichte Verschiebung zur Solovioline mit einer Imitation der Anfangsintervalle. Der imitatorische Einsatz läßt vermuten, daß Händel einen Vorgang ausdrücken wollte. Nun ist ein Gefängnis kein Vorgang und es wäre auch zu einfach, wollte man in dem Motiv, trotz seiner großen Intervallsprünge, gar ein Haus oder einen Ort sehen. Gemeint ist eher die Gefangennahme Jesu, ein Vorgang, der durch das Binden mit Stricken aus dem Bericht bestätigt wird. ("Die Wache, der Hauptmann und die Diener der Juden ergriffen nun Jesus und banden ihn". Joh. 18, 12.) Man ist auch an die Bachsche Arie "Von den Stricken meiner Sünden..." aus der "Johannes-Passion" erinnert. Dort wird der Vorgang des Lösens von den Stricken durch den imitatorischen Einsatz nachgezeichnet. Sollte auch hier das Gefängnis als ein Gebundensein verstanden werden, bietet sich wiederum das Emblem als Erklärung an: Der Sünder, der ins Laster gerät, kann sich dadurch ohne göttliche Gnade nicht lösen<sup>18</sup>.

Johann Mattheson hat auf die Händelsche "Johannes-Passion" ausführlich Bezug genommen und auch diese Arie besprochen<sup>19</sup>. Er ist bekanntlich ein entschiedener Gegner der Wortausdeutung durch übertriebene Figuren. Von daher ist es begreiflich, daß wir Hinweise auf das "ut pictura poesis"-Problem nicht finden, sondern eine völlig neue und nicht minder bahnbrechende Ästhetik.

Der Hauptaffekt der Arie sei Freude und Trost über die durch Christus erlangte ewige Freiheit<sup>20</sup>. Es ginge nicht darum, ein klägliches Violinsolo bei dem Wort "Gefängnis" zu schreiben. Ebenso sei die Verzierung über dem Wort "Freiheit" eine "kindische Schönheit", die leider von alten Leuten noch bewundert werde. Vielmehr böte sich wegen der antithetischen Bedeutung von Freiheit und Gefängnis ein Duett mit zwei kontrastierenden Themen (*subjecta opposita*) an. Doch hüte man sich davor, etwa durch mehrere *Tempi* (*mouvement*) auch mehrere *passiones* einzuführen, denn in dieser Arie gelte nur ein Affekt, obgleich verschiedener Worte.

Damit wird deutlich, daß es Mattheson nicht um eine hintergründige Bedeutung geht, die sich in einzelnen Wörtern kombinieren mag. Die Reduktion auf eine Bedeutung oder besser auf eine Wirkung (Freude und Trost) durch Musik, widerspricht sogar der emblematischen Anlage des Textes, scheint aber eine Hilfe für den Hörer gewesen zu sein. Das von Mattheson Geforderte ist leichter hörbar. Im Gegensatz zur emblematischen Methode, die darauf baut, daß sich Sinnzusammenhänge durch die Kenntnis oder Vorkennntnis von Emblembestandteilen erschließen, kann sich der Hörer nach Mattheson allein auf die Musik verlassen. Daß es sich bei Mattheson nur um einen Affekt und nicht um Stimmungsbilder oder psychologische Entwicklungen handelt, versteht sich aus der Schematik, mit der zu seiner Zeit die Affekte abgehandelt wurden. Die im Emblem noch vorfindbare Vielfalt der Gegenstände und deren Kombination im Epigramm, die bis zur Unverständlichkeit führte, wurde durch den Affekt eingedämmt.

Bringen wir zum Schluß noch ein Beispiel, das uns die affektbedingte Figur erläutert. Im Anschluß an Händels "mißratenem" Turba-Chor Nr. 5 seiner "Johannes-Passion" erklärt Mattheson seine eigene Vorstellung zur Komposition von "Sei gegrüßet, lieber Judenkönig". Es gehe darum, den Affekt Spott, Hohn, Gelächter, *mockerie* etc. darzustellen. Dazu nennt er folgende Mittel:

a) keine recht ernsthafte Modulation. (Gemeint ist wohl eine abweichende Kadenz und Klauselbildung)

b) Zwei unterschiedene Themen, das eine mit falschem Ernst, das zweite mit kleinen spöttischen Sprüngen "irregulariter" durchgeführt. (Gemeint ist wohl nicht nach den Regeln)

c) durch Wiederholung und imitatorischen Einsatz entstehende Verstellung des Textes. ("Lieber Judenkönig sei gegrüßet / lieber Judenkönig")

Letzte Figur nennt er in Anlehnung an die Rhetorik "analysis". Durch die Verstellung und den imitatorischen Einsatz bewirkt dieses Mittel eine Art Verwirrung.

Der Affekt Spott und Hohn wird somit hauptsächlich durch das musikalisch und kompositorisch Falsche hervorgerufen. Das Falsche ist wiederum für den Hörer hörbar.

Ganz neu sind Matthesons Vorschläge nicht. Sie passen haargenau auf den Turba-Chor "Sei gegrüßet, lieber Judenkönig..." der "Johannes-Passion" von Heinrich Schütz<sup>21</sup>. Als hätte Mattheson seinen Schütz vorliegen gehabt, beschreibt er doch gerade dessen Komposition, ohne ihn zu nennen. Sollte Händel gegen Schütz ausgespielt werden?

Sicherlich ist der Rückgriff auf eine ältere Tradition, gerade wenn man im Begriff ist, etwas Neues zu postulieren, ein gängiges rhetorisches Mittel. Doch es offenbart auch den Zwiespalt, in den die Figurenlehre gekommen ist. Einerseits zieht sie ihren Bedeutungsreichtum aus der Fülle traditioneller bis ins Mittelalter reichender Symbole

- auch Schütz hat sich selbstverständlich ihrer bedient -, andererseits versteigt sie sich in Überladungen, deren sprachliches Rankenwerk wir heute mit wenig Verständnis begutachten. Die Forderung nach Glättung und Einheitlichkeit scheint also zur Zeit Matthesons berechtigt gewesen zu sein. Vergleicht man die Werke Bachs und Händels in Hinsicht auf die Verwendung von Figuren, so scheint Händel Mattheson bereits in seiner "Brockes-Passion" entgegengekommen zu sein. Es erübrigt sich wohl auf die sehr geglätteten Kompositionen Keisers und Telemanns hinzuweisen. Bach hingegen hält in einzigartiger Weise an einem emblematischen Konzept fest. Doch möchte ich davor warnen, das eine gegen das andere auszugrenzen. Auch Bach ist sich natürlich der hörbaren Wirkung seiner Arien bewußt gewesen. Die Entwicklung von der Figur zum Affekt verläuft in einem langsamen Prozeß, wobei die Bildlichkeit des 17. Jahrhunderts an Verständnis einbüßt, während die Komponisten gezwungenermaßen andere Mittel und Wege finden, um den Wörtern mit Hilfe der Musik eine Bedeutung zu geben. Z.B. durch den Affekt. Wer wollte sich dem entziehen?

#### Anmerkungen

- 1) Sebastián de Covarrubias Orozco, Emblemas morales, Madrid 1610, in: Emblemata, Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts, hrsg. von Arthur Henkel und Albrecht Schöne, Stuttgart 1967, S. 115.
- 2) Johann Sebastian Bach, Johannes-Passion (Neue Ausgabe sämtlicher Werke II/4) hrsg. von Arthur Mendel, Kassel 1954 ff., S. 68-77.
- 3) Siehe Kritischer Bericht zur Neuen Bach-Ausgabe II/4, Kassel 1974, S. 162 ff.
- 4) Die Übersetzung des Epigramms lautet: "Das Niedrigste mit dem Höchsten versöhnend Jener himmlische Bogen, der mit beiden Endpunkten den Erdboden berührt, steigt, indem er seine geschwungene Bahn ansteigen läßt, über die Wolken zu den himmlischen Gefilden empor. Er schafft einen Ausgleich zwischen Niedrigem und Hohem, was beim Untergang der Sonne, die in ihm sich wiederspiegelt, in dem Augenblicke, da die Welt blind und verwirrt zurückbleibt, als ein sicheres Zeichen des Friedens und des Trostes gilt". Zitiert nach: Emblemata, a.a.O., Sp. 116.
- 5) Georg Friedrich Händel, Passio nach Barthold Heinrich Brockes, in: Hallische Händel-Ausgabe I, 7, hrsg. von Felix Schröder, Kassel 1965, S. 97/98.
- 6) Johann Mattheson, Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus. - Das Werk habe ich aus der handschriftlichen Partitur, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin übertragen.
- 7) Siehe dazu: Albrecht Stoll, Figur und Affekt, Tutzing 1977, S. 45 ff.
- 8) Alessandro Scarlatti, Johannespassion, hrsg. von Hans Grischkat, in: Die Kantate 7, Stuttgart 1960, S. 22.
- 9) Georg Friedrich Händel, a.a.O., S. 61.
- 10) Bach, a.a.O., S. 43.
- 11) Mattheson, a.a.O. (eigene Übertragung).
- 12) Johann Sebastiani, Matthäuspassion, in: DDT Bd. 17, hrsg. von Friedrich Zelle, Leipzig 1904, S. 30.

- 13) Johann Theile, Passionsmusiken, DDT Bd. 17, hrsg. von Friedrich Zelle, Leipzig 1904, S. 132.
- 14) Joachim Camerarius, Symbolorum et emblematum ex volatilibus et insectis desumtorum centuria tertia collecta a ioachimo Camerario ... Nürnberg 1596, in: Emblemata, a.a.O., Sp. 854.
- 15) Georg Friedrich Händel, Passion nach dem Evangelisten Johannes, hrsg. von Karl Gustav Fellerer in: Hallische Händelausgabe I, 2 Kassel 1964, S. 18f.
- 16) Guillaume de La Perrière, La Morosophie, Lyon 1553, in: Emblemata, a.a.O., Sp. 717.
- 17) Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn, muß uns die Freiheit kommen; dein Kerker ist der Gnadenthron, die Freistatt aller Frommen: denn gingst du nicht die Knechtschaft ein, müßt unsre Knechtschaft ewig sein. Der Text stammt von Christian Postel und findet sich auch in Bachs "Johannes-Passion" als Choralsatz, so daß ein Vergleich der beiden Kompositionen nicht möglich ist.
- 18) "Der Sünder, der ins Laster gerät, kann sich dann ohne göttliche Gnade nicht mehr lösen". La Perrière, a.a.O., Sp. 717. - Das Netz wird somit mit dem Laster gleichgesetzt, in das der Sünder wie der Fisch freiwillig schlüpft, Händel wird wohl in Anlehnung an das Netz seine bildhafte Figur verstanden haben.
- 19) Johann Mattheson, Critica Musica, Hamburg 1722 und 1725, Pars V, S. 26ff.
- 20) Mattheson, a.a.O., S. 27.
- 21) Vgl. Heinrich Schütz, Die Johannes-Passion, hrsg. von Wilhelm Kamlah, in: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Band 2, Kassel 1957, S. 87.

Gerhard Kappner:

#### DEUTSCHE BEGRÄBNISMUSIK VON SCHÜTZ, BACH UND HÄNDEL

Theologische Grundlagen, liturgische Funktionen und musikalische Formen

Je mehr die Begräbnisordnung der römischen Kirche im Mittelalter durch den Gedanken bestimmt wurde, daß die Kirche erfolgreich auf die Existenz des Verstorbenen im Jenseits einwirken könne, um so mehr mußte durch die Reformation alles wegfallen, was mit einem wirksamen Handeln an dem Verstorbenen im Zusammenhang stand. Mit der Lehre vom Meßopfer fiel die Totenmesse. Mit der Lehre vom Fegefeuer fiel das Totenofficium. Das Begräbnis war seines bisherigen Inhalts und seiner bisherigen Form beraubt. Für den Toten behielt es insoweit Geltung, als Luther im Unterschied zu Calvin das Recht des persönlichen Gebets um der Liebe willen anerkannte. Für die Lebenden liegt der Sinn des Begräbnisses darin, daß die Botschaft von der Auferstehung der Toten verkündigt und im Glauben an den Auferstandenen angenommen wird. Luther schreibt in der Vorrede zu den Begräbnisliedern von 1542: "Demnach haben wir in unsern Kirchen die päpstlichen Greuel, als Vigilien, Seelmessen, Begängnis, Fegefeuer und alles andere Gaukelwerk, für die Toten getrieben, abgetan und rein ausgefegt, und wollen unsere Kirchen nicht mehr lassen Klaghäuser oder Leidesstätten sein, sondern, wie es die alten Väter auch genennet, Coemeteria, das ist für Schlaf- und Ruhestätten halten. Singen auch kein

Trauerlied noch Leidgesang bei unsern Toten und Gräbern, sondern tröstliche Lieder von Vergebung der Sünden, von Ruhe, Schlaf, Leben, Auferstehung der verstorbenen Christen, damit unser Glaube gestärkt und die Leute zu rechter Andacht gereizt werden"<sup>1</sup>. Von hier aus soll die Auswahl der Lesungen, Gebete und Gesänge bestimmt sein, mit denen die Gemeinde ihre verstorbenen Glieder bestattet.

Damit sind die liturgischen Grundlagen für die deutsche Begräbnismusik gelegt, die sich auf Bibelwort und Kirchenlied gründet und während der Blütezeit der evangelischen Kirchenmusik zwischen 1600 und 1750 entfaltet. Anders als das Mittelalter und doch mit nicht geringerer Intensität war das Jahrhundert des großen Krieges für die letzten Dinge aufgeschlossen<sup>2</sup>. Die Sterbe- und Ewigkeitslieder der Zeit sprechen eine eindringliche Sprache<sup>3</sup>. Dazu kommt die allgemeine vanitas-Stimmung des Barock. Wie der Mensch im 20. Jahrhundert seine Lebensversicherung abschließt, so sorgte er im 17. Jahrhundert für seine Begräbnismusik, denn er wollte sich noch bei Lebzeiten Gewißheit über die Umstände verschaffen, unter denen er den Weg vom irdischen ins ewige Leben antrat. Und schließlich dürfte die Hinwendung zu einem höheren, jenseitigen Ziel mit dem Vordringen der mystischen Glaubenshaltung zusammenhängen, die als Reaktion auf die innere Verarmung durch die andauernden Lehrstreitigkeiten eintrat.

Unter diesen Umständen ist es nicht verwunderlich, daß die Begräbnismusik einen starken Auftrieb erhielt. Die Musiker hatten es hier am besten. Sie schrieben ihre Sterbemetette selbst, wie Sethus Calvisius seinen "Schwanengesang", die achtstimmige Motette "Unser Leben währet siebzig Jahr", die die Thomaner bei seinem Begräbnis sangen. Oder sie beschenkten sich damit gegenseitig, wie Heinrich Schütz 1630 auf die Bitte Johann Hermann Scheins die Motette "Das ist je gewißlich wahr" über 1. Timotheus 1, 15 komponierte und dem todkranken Freund nach Leipzig sandte. Oder sie baten einen ehemaligen Schüler um die Komposition der Begräbnismotette, wie wir es von Heinrich Schütz wissen, der Christoph Bernhard die Vertonung seines Leichentextes anvertraute.

Damit ist das Umfeld abgesteckt, in dem die "Musikalischen Exequien" stehen, die Schütz für Heinrich den Jüngeren von Reuß (1572-1635) komponierte. Den Anlaß dürfte die Bekanntschaft des Geraer Fürsten mit dem Dresdner Hofkapellmeister gegeben haben, die bereits über ein Jahrzehnt bestand. Bestimmend dürfte aber auch die Tatsache gewesen sein, daß der damals den Fünzigern nahe *Seculi sui Musicus excellentissimus* durch seine Geburt in Köstritz bei Gera als reußischer Untertan auf die Welt gekommen war, worauf er auch nicht ohne Grund in seinem Trauergedicht auf den verstorbenen Landesvater anspielt, der das verschuldete Land in vierzigjähriger Regierung in ein blühendes Staatswesen verwandelt hatte<sup>4</sup>.

Das auslösende Moment war also ein persönliches, womit ein typisches Merkmal aller Casualmusiken genannt ist. Paul Mies hat in seinem Aufsatz "Trauermusiken von Heinrich Schütz bis Benjamin Britten" gezeigt, daß sie im Schaffen der großen Meister immer Einzelwerke sind. "Der Grund ist darin zu sehen, daß sie immer besonderen Anlässen entspringen, meist der Erschütterung durch den Tod ihnen Nahestehender. Zugleich erscheinen sie nicht nur als hervorstechende Arbeiten ihrer Schöpfer, sondern als besonders bemerkenswerte, ja fast einzigartig charakteristische Werke ihrer Zeit"<sup>5</sup>. Es wird sich zeigen, daß das auch für die "Musikalischen Exequien" von Heinrich Schütz gilt.

Der Tod hat Heinrich Posthumus am 3. Dezember 1635 ereilt. Als er starb, stand an einem geheim gehaltenen Ort längst ein prunkvoller Sarg bereit, auf dessen Deckel und Seitenwänden Bibelsprüche und Kirchenliedstrophen angebracht waren, die er ausgewählt hat und mit Schütz abgesprochen haben dürfte<sup>6</sup>. Nach einer Notiz von Friedrich Ludwig

erfolgte die Komposition zwischen dem 9. Dezember 1633 und dem 11. Februar 1634, also während des ersten Aufenthaltes von Schütz in Kopenhagen<sup>7</sup>. Damit ließe sich in Einklang bringen, daß sie "bey dero lebzeiten wiederholten begehren nach in eine stille verdackte Orgel angestellet und abgesungen" worden sei<sup>8</sup>. Bei der Orgel wird es sich um das alte Werk "von nur acht klingenden Stimmen" gehandelt haben, das damals in der Schloßkapelle stand und bei einem späteren Neubau entfernt wurde<sup>9</sup>. Doch lassen Hinweise im Titel des gedruckten Programmheftes für den Begräbnisgottesdienst vermuten, daß sich die Angabe von Schütz nicht auf alle drei Teile der Begräbnismusik bezieht. Darum dürfte Klaus Hofmann recht haben, wenn er schreibt: "Mit Sicherheit gilt sie für den ersten Teil, der inhaltlich gewichtigste und am stärksten von der Persönlichkeit des Grafen geprägte ist und von seinen Besetzungsanforderungen her am stärksten auf die kleine Geraer Hofkapelle zugeschnitten zu sein scheint. Die beiden folgenden Teile oder einer von ihnen sind möglicherweise aufgrund mündlicher oder testamentarischer Verfügungen des Grafen erst nach dessen Ableben von der Familie des Regenten in Auftrag gegeben worden, wären also demnach zwischen dem Todestag des Heinrich Posthumus und den Bestattungsfeierlichkeiten am 4. Februar 1636 entstanden"<sup>10</sup>.

Die Bestattungsfeierlichkeiten für Heinrich Posthumus waren auf mehrere Tage verteilt. Sie begannen "in Festo Purificationis", also am 2. Februar, "vor der deduction deß Herrlichen Leichnams" mit einem Gottesdienst in der Hofkapelle zu Gera, in dem der Hofprediger Bartholomäus Schwarz auf Wunsch des Fürsten über Lukas 2, 29 predigte. Sie endeten am 7. Februar, "nach derselben", mit einem Gottesdienst, in dem der Hofgeistliche den von Heinrich Posthumus gewünschten Text Psalm 39, 8 auslegte<sup>11</sup>. Dazwischen lag der eigentliche Begräbnisgottesdienst, der am 4. Februar in der Johanniskirche zu Gera stattfand und in dem die "Musikalischen Exequien" von Heinrich Schütz erklangen<sup>12</sup>. Aus dem Programmheft geht hervor, daß das "Concert in Form einer teutschen Begräbnis-Missa" am Anfang stand. Ihm folgte, wohl von der Gemeinde gesungen, das Lied "Herzlich lieb hab ich dich, o Herr". Den Mittelpunkt bildete die Leichenpredigt des Reußischen Superintendenten Christoph Richter, die aus Eingangswort, Verlesung des von Heinrich Posthumus bestimmten Leichentextes aus Psalm 73, Verkündigung, Lebenslauf und Mahnung an die Gemeinde bestand<sup>13</sup>. Danach sang der Chor die doppelchörige Vertonung des Leichentextes von Schütz. Der dritte Teil des musikalischen Totengeleits, das Canticum Simeonis "Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren" leitete zu der Beisetzung in der Gruft des südlichen Seitenschiffes über, bei der die Gemeinde Luthers Lied "Mit Fried und Freud ich fahr dahin" anstimmte. Den Beschluß bildeten Kollektengebet und Liedstrophe "Hört auf mit Weinen und Klagen".

Der Aufriß des Begräbnisgottesdienstes zeigt die für Luthers Gottesdienstverständnis typische Wechselwirkung von Wort und Antwort. Aus den dreiteiligen Begräbnisriten der römischen Kirche ist der zweiteilige Begräbnisritus der lutherischen Kirche geworden, der aus dem Gottesdienst in der Kirche und der Beisetzung des Sarges besteht. "Schützens 'Musikalische Exequien' sind wirklich Exequien"<sup>14</sup>. Die Bezeichnung "Deutsches Requiem" trifft nicht den Kern der Sache<sup>15</sup>. Darum verrät die dreiteilige Anlage des "Musicus poeticus"<sup>16</sup> trotz der inhaltlichen Umformung<sup>17</sup>, individuellen Zuspitzung<sup>18</sup> und sprachlichen Gestaltung<sup>19</sup> das Bemühen um die liturgische Form: Der erste Teil mit der Kyrie- und Gloria-Paraphrase, die die "Kurzmesse" oder "Teilmesse" im Auge hat, der zweite Teil mit der Begräbnismotette, die den Leichentext in Musik übersetzt, und der dritte Teil mit der Einführung der beiden Seraphim und der beata anima, die das mittelalterliche Engelgeleit mit Worten aus Offenbarung 14, 13 neu interpretiert<sup>20</sup>. Zugleich aber hat Schütz mit der Gegenüberstellung eines "irdischen" und eines "himmlischen" Chores das im Glauben der Zeit verankerte Motiv von der irdi-

schen Kantorei und ihrem Musizieren als Vorstufe und unvollkommenes Abbild der "himmlischen" Kantorei in Musik gesetzt, das auch in seinem Trauergedicht auf Heinrich Posthumus anklingt.

Schützens Exequien sind Casualmusik für einen bestimmten, einmaligen und persönlichen Anlaß. Da aber die Beisetzung eines Landesherrn im Barock auch ein öffentliches Ereignis war, sind seine Exequien auch Staatsmusik. "Die Verwendung historisch gewordener Stile ist bei Staatskompositionen aller Zeiten, bis zum Absterben dieses Typus im ausgehenden 18. Jahrhundert, sehr häufig zu beobachten. Denn mit dem absichtsvollen Rückgriff auf alte Stile alludiert der Komponist nicht nur allegorisch auf die weit in die Vergangenheit zurückreichende Geschichte eines regierenden Hauses; die Wiederbelebung alter Stile in Staatskompositionen weist vielmehr auch auf dessen ungebrochene Lebenskraft hin, so daß sich Vergangenheit und Zukunft in einem solchen Werk gleichsam die Hand zu reichen scheinen"<sup>21</sup>.

Unter Bachs Kompositionen für Trauerfeiern nimmt die Kantate "Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" (BWV 106) einen besonderen Platz ein. Einmal hinsichtlich der textlichen Gestaltung; die textliche Grundlage bilden vorzugsweise Bibelwort und Kirchenlied, nur an wenigen Stellen sind freie Worte als Bindeglieder eingefügt. Zum anderen hinsichtlich der musikalischen Mittel: Bach greift aus dem historischen Vorrat diejenigen Formen heraus, die er gebrauchen kann, ohne sich an eine bestimmte Form zu binden. Es fällt auf, daß er vorwiegend ältere Formen benutzt, die in seiner Zeit bereits als veraltet galten. So gehört die Trauermusik zum Typ der älteren Kirchenkantate, die sich die ältere Gestaltungsart bewahrt hat, die der Motette nahesteht.

Über die Bestimmung des "Actus tragicus" können nur Vermutungen angestellt werden. Während Arnold Schering annahm, daß er für das Begräbnis des Weimarer Rektors Philipp Großgebauer 1711 bestimmt war<sup>22</sup>, sah Hermann Schmalfuß die Beerdigung der Dorothea Susanna Tilesius, geb. Eilmar, am 3. Juni 1708 als Aufführungstermin an<sup>23</sup>. Alfred Dürr vermutet, daß die Kantate für die Trauerfeier von Bachs Erfurter Onkel Tobias Lämmerhirt bestimmt war, der am 10. August 1707 starb und dem jungen Mühlhausener Organisten 50 Gulden vermachte<sup>24</sup>. Damit ließe sich der stilistische Charakter des Werkes am ehesten in Einklang bringen, der eine frühe Entstehungszeit nahelegt.

Demgegenüber gehören die Trauerkompositionen "Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl" (BWV 198) für Kurfürstin Christiane Eberhardine von Sachsen von 1727 und "Klagt, Kinder, klagt es aller Welt" (BWV 244a) für Fürst Leopold von Anhalt - Köthen von 1729 durch die Einbeziehung freier madrigalischer Dichtung und der modernen Soloformen des Rezitatifs und der Arie zum neueren Kantatentyp. Sie stehen auf der Grenze zwischen geistlicher und weltlicher Kantate.

Die Motette hatte zur Zeit Bachs bereits ihren Höhepunkt überschritten und war zur Casualkomposition für Trauungen oder Begräbnisse geworden. Die nur gelegentliche Verwendung der Motette hat bei Bach freilich künstlerische Gestaltung nicht ausgeschlossen, so daß die Motetten Bachs in künstlerischer Hinsicht die Motetten seiner Zeitgenossen überragen. Für ihren besonderen Zweck als Begräbnismusik entwickelte die Motette einen neuen Typus, um die Korrespondenz von Bibelwort und Kirchenlied zu realisieren. Bibelsprüche und Kirchenliedstrophen wechseln miteinander ab und interpretieren sich gegenseitig. Textliche Kombinationen dienen der predigtartigen Auslegung. In ähnlicher Weise hatte Bach bereits im "Actus tragicus" durch die Antithese "Alter Bund" - "Neuer Bund" predigthafte Exegese betrieben. Ältere Kirchenkantate und neuere Motette stehen einander nahe. Ältere Stilmittel wie Doppelchortechnik, Choralbearbeitung und Vokalfuge bilden die kompositorischen Grundlagen.

Bachs Motetten sind überwiegend Casualkompositionen für Begräbnisse oder Gedächtnis-

gottesdienste<sup>25</sup>. Die fünfstimmige Motette "Jesu, meine Freude" entstand zum "Leichen-Begängnis" für die Frau eines Oberpostmeisters, Johanna Maria Kees am 18. Juli 1723. Die achtschimmige Motette "Fürchte dich nicht" komponierte Bach zur Gedächtnisfeier für die Frau des Stadthauptmanns Susanna Sophia Winkler am 4. Februar 1726. Die achtschimmige Motette "Der Geist hilft" ist für die Beisetzung des Rektors der Thomasschule Johann Heinrich Ernesti am 24. Oktober 1729 bestimmt. Wann und für welchen Anlaß Bach die achtschimmige Liedmotette "Komm, Jesu, komm" geschrieben hat, wissen wir nicht. Vom Inhalt her dürfte sie für eine Trauerfeier komponiert sein. Ihr musikalischer Stil spricht für eine frühe Entstehung. Die zehnstimmige Choralmotette "O Jesu Christ, meins Lebens Licht" wird seit der ersten Gesamtausgabe irrtümlich als Kantate 118 gezählt. Sie ist vermutlich zur Trauerfeier des Grafen Friedrich von Flemming am 11. Oktober 1740 erklingen. Die Mitnahme eines tragbaren Positivs oder Regals, das "Trauer-Regal" genannt wurde und in der Begräbniskapelle Verwendung fand, bestätigt die Bestimmung der Motette zum Begräbnis "vornehmer" Personen<sup>26</sup> von der Aufführungspraxis her.

Von den Casualkompositionen des Barock vermag nur noch ein Werk dem Vergleich mit den "Musikalischen Exequien" von Heinrich Schütz und den Trauerkantaten und -motetten von Johann Sebastian Bach standzuhalten: Das Funeral Anthem "The ways of Zion do mourn" von 1737, in dem Georg Friedrich Händel die Motette "Ecce quomodo moritur justus" von Jakob Handl (Gallus), den Kanon "Herr, ich lasse dich nicht" aus den Exequien von Schütz und eine Orgelfuge von J.Ph. Krieger zitiert "und somit, je ein Werk aus Spätrenaissance, Frühbarock und Mittelbarock berufend, bis zu 150 Jahre in die musikalische Vergangenheit zurückgriff"<sup>27</sup>.

Am 20. November 1737 war Königin Caroline von England gestorben. Sie war die Tochter des Markgrafen von Brandenburg-Ansbach und hatte im Jahre 1705 den späteren König von Großbritannien, Georg II., geheiratet. Sie galt als vorzügliche Cembalistin und vielseitige Musikerin, die zu Händels Gönnerinnen gehörte und ihm persönlich nahestand. So spricht aus Händels Trauermusik für die Beisetzung in Westminster am 17. Dezember 1737 nicht nur die öffentliche Trauer um die beliebte Königin, sondern auch die persönliche Anteilnahme des Komponisten.

Arnold Schering hat darauf aufmerksam gemacht, daß Händel in seiner Trauermusik der ehemaligen Brandenburg-Ansbacher Prinzessin im fremden Lande manch heimliches Kirchenliedzitat ins Orchester geflochten hat, eines jener rührenden Zeichen dafür, daß Händel auch an der Themse nicht aufgehört hat, als Deutscher und als Lutheraner zu empfinden<sup>28</sup>. Gehen wir seinem Hinweis nach, dann stoßen wir auf die Melodie zu "Herr Jesu Christ, du höchstes Gut" (Dresden 1593), die in Mitteldeutschland auch mit dem Text "Wenn mein Stündlein vorhanden ist" verbunden werden konnte. Die erste Melodiezeile wandert im Eingangschor "The ways of Zion do mourn" durch alle Stimmen und weitet sich durch das Hinzutreten weiterer Motive zur Choralphantasie.

Herbert Reich erinnert daran, daß die Komponisten des Barock gern von der Möglichkeit assoziativer Verknüpfung Gebrauch machten. Er weist auf die textliche Kombination der Stelle "The ways of Zion do mourn" aus den Klageliedern Jeremias 1, 4 hin, die in Luthers Übersetzung lautet: "Die Straßen nach Zion liegen wüst" mit der zweiten Zeile des Kirchenliedes "Wenn mein Stündlein vorhanden ist", die das Bild ins Persönliche wendet: "Und soll hinfahrn mein Straßen". "Derartige Anwendungen des Choralzitats sind wiederholt in Kuhnaus Biblischen Sonaten anzutreffen, wo bekannte Kirchenlieder kraft ihrer in die Erinnerung gerufenen Texte zur Verdeutlichung des inneren Geschehens beitragen"<sup>29</sup>.

Das Anthem nimmt an der Entwicklung von der Motette zur Kantate teil. Händel entwickelt das Funeral Anthem zur älteren Kirchenkantate, in welcher der solistische

Gesang stets von ausgedehnten Chorsätzen umschlossen ist, das Rezitativ aber noch nicht erscheint. So wird man der Feststellung von Paul Henry Lang zustimmen dürfen: "Händels Zeremonialmusik hält sich ganz an den Gestus der anglikanischen Kirchenmusik, das ist richtig, aber ihre Mittel und ihre Substanz sind sein persönliches Eigentum"<sup>30</sup>.

Zusammenfassend dürfen wir sagen: Die theologischen Grundlagen der deutschen Begräbnismusik von Schütz, Bach und Händel sind Bibelwort und Kirchenlied, die liturgischen Funktionen verlagern sich von der Liturgie zur Predigt, und die musikalischen Formen haben teil an dem Wandel von der Motette über das Geistliche Konzert zur Kantate.

#### Anmerkungen

- 1) Luthers Vorrede zu den Begräbnisliedern, WA 35, 478 f.
- 2) Karl Holl, Die Bedeutung der großen Kriege für das religiöse und kirchliche Leben innerhalb des deutschen Protestantismus, in: Ges. Aufsätze zur Kirchengeschichte, Bd. III, Darmstadt 1965, S. 318.
- 3) Paul Althaus, Der Friedhof unserer Väter, Gütersloh 2/1913, S. 17.
- 4) Dem Notentext von Schütz, Musicalische Exequien, Dreßden 1636 vorangestellt.
- 5) Musica sacra 93. Jahrgang 1973, S. 206 f.
- 6) Rudolf Gerber, Die "Musikalischen Exequien" von Heinrich Schütz, in: MuK 6 (1934), S. 308 f.
- 7) Gustav Adolf Trumpff, Die "Musikalischen Exequien" von Heinrich Schütz, in: NZfM 123 (1962), S. 121.
- 8) Heinrich Schütz, Musicalische Exequien, Dreßden 1636, Titelblatt.
- 9) Ernst Paul Kretschmer, Beiträge zur Baugeschichte der Kirchen der Stadt Gera, in: Festschrift zur Jahrhundertfeier des Vogtländischen Altertumsforschenden Vereins Hohenleuben, Zeulenroda 1925, S. 304.
- 10) Klaus Hofmann, Heinrich Schütz, Musicalische Exequien, Stuttgart 1972, S. 7.
- 11) Rudolf Henning, Zur Textfrage der 'Musicalischen Exequien' von Heinrich Schütz, in: Sagittarius 4, Kassel etc. 1973, S. 46-56.
- 12) Ebd., S. 55 f.
- 13) Ebd., S. 49 f.
- 14) Otto Brodde, Heinrich Schütz, Weg und Werk. Kassel und München 1972, S. 138.
- 15) Hans-Joachim Moser, Heinrich Schütz, Kassel 2/1954, S. 138.
- 16) Hans-Heinrich Eggebrecht, Heinrich Schütz, Göttingen 1959, S. 20 f.
- 17) Gerhard Mittring, Totendienst und Christuspredigt. In: Musik als Lobgesang, Darmstadt 1964, S. 43-63.
- 18) Eberhard Schmidt, Der Gottesdienst am kurfürstlichen Hofe zu Dresden, Berlin 1961, S. 192 f.
- 19) Thrasybulos G. Georgiades, Musik und Sprache, Berlin 1954, S. 62, 70.
- 20) Reinhold Hammerstein, Die Musik der Engel, Bern 1962, S. 230 f.

- 21) Othmar Wessely, Der Fürst und der Tod. In: Beiträge, hrsg. von der Österr. Ges. für Musik 1974/75, S. 60-71.
- 22) Arnold Schering, Über Kantaten Johann Sebastian Bachs, Leipzig 3/1950, S. 185.
- 23) Hermann Schmalfuß, BJ 1970, S.41.
- 24) Alfred Dürr, Die Kantaten von Johann Sebastian Bach, Bd. 2, Kassel 1971, S. 611.
- 25) Neue Bach-Ausgabe III/1 Krit. Ber. von Konrad Ameln, Kassel etc. 1967. Vgl. zum neuesten Forschungsstand: Martin Petzoldt, J.S. Bachs Bearbeitungen des Liedes "Jesu, meine Freude" von Johann Franck, in: MuK 55 (1985), S. 213f.
- 26) Gerhard Schuhmacher, Begräbniskompositionen für einzelne Personen zwischen 1635 und 1670 aus Königsberg, Leipzig und Nürnberg in sozialgeschichtlicher Sicht, Kgr.-Ber. Bayreuth 1981.
- 27) Othmar Wessely, a.a.O., S. 65.
- 28) Arnold Schering, Händel und der protestantische Choral, in: Händel-Jb. I (1928), S. 37 f.
- 29) Herbert Reich, Händels Trauer-Hymne und die Musikalischen Exequien von Schütz, in: MuK 36 (1966), S. 75.
- 30) Paul Henry Lang, Georg Friedrich Händel, Basel 1979, S. 206f.

Raimund Bard:

SCHÜTZ - HÄNDEL (?) - BACH: JOHANNES-PASSION

Einige musiktheologische Anmerkungen

### I. Einführung

Bei der "runden Geburtstagskonstellation" von Schütz, Händel und Bach ist es verlockend, Parallelen bzw. Divergenzen im musikalischen Oeuvre der Meister zu untersuchen. Hierbei ist es sinnvoll, ein Werk oder eine Gattung herauszugreifen, die alle drei "bearbeitet" haben; so scheiden z.B. die Gattungen Oper, lateinische Messe oder Konzert von vorneherein aus. Günstig für unsere Untersuchungen wäre ein Vokalwerk, möglichst mit identischem Text.

Wenn man weiterhin von diesem "gemeinsamen" Vokalwerk verlangt, daß es im Schaffen von Schütz, Händel und Bach ein zentrales und wichtiges Werk darstellt, so bietet sich für den Vergleich die Vertonung der Passion nach dem Evangelisten Johannes an.

Einige negative Abgrenzungen vorneweg: In diesem Kurzreferat können n i c h t behandelt werden:

1. Die komplette Entstehungsgeschichte der drei Passionen mit dem entsprechenden musikalischen, theologischen und liturgischen Hintergrund,
2. die Einordnung und Bewertung der Passion in das Gesamtschaffen von Schütz, Händel und Bach,
3. eine detaillierte Analyse gleicher Textstellen<sup>1</sup>.

Diese und noch weitere Fragenbereiche werden als bekannt vorausgesetzt bzw. an spätere Spezialuntersuchungen weitergegeben.

## II. Exkurs

Es erhebt sich die Frage: Ist die "Johannes-Passion" von Hamburg aus dem Jahre 1704 von Händel? Einige Gründe für die Zweifel an der Autorschaft Händels sind:

1. Das Autograph ist nicht mehr vorhanden.
2. Bekanntlich hat sich 1725 Mattheson in der "Critica musica"<sup>2</sup> mit dieser Passion ausführlich und meist negativ auseinandergesetzt - allerdings ohne Namensnennung des Autors. Aus verschiedenen Spekulationen heraus wurde dann dieses Werk mit Händel in Verbindung gebracht.
3. Die Ausgabe von Chrysander<sup>3</sup> zeigt zahlreiche Änderungen im Vergleich zu den überlieferten Abschriften.

In der Forschung ist die Frage der Autorschaft bis heute nicht eindeutig geklärt. Einige Belege für verschiedene Ansichten seien mitgeteilt:

1. Harald Heilmann sagt im Vorwort der Partitur<sup>4</sup> "Die Echtheit wird nicht mehr bezweifelt".
2. Günther Massenkeil nahm noch 1967 im Riemann-Lexikon an, daß die Passion von Georg Böhme stamme. Er berief sich auf Harald Kümmerling. Doch wird die Autorschaft Böhmns inzwischen von Massenkeil abgelehnt.
3. Auch Hans-Joachim Marx, der wohl z.Zt. der kompetenteste Kenner von Händels Hamburger Zeit ist, hält Händel nicht für den Komponisten der Passion. Aus stilistischen Gründen, vor allem im Vergleich mit der zur selben Zeit entstandenen Oper "Almira" glaubt Marx, daß der Komponist der Passion "ein Musiker der Generation Zachows und Kuhnaus ist, der den kontrapunktisch-madrigalesken Stil seiner Zeit mit der expressiven Affektsprache des 'stile moderno' zu verbinden trachtete. Mit Christian Ritter dürfte der Komponist der anonym überlieferten Johannes-Passion gefunden sein"<sup>5</sup>.
4. Karl Gustav Fellerer sagt im Vorwort zur Edition der "Johannes-Passion" in der HHA: "Sicherlich zeigt die Johannes-Passion manche Schwächen, und Matthesons Kritik ist ein bedeutsames musikgeschichtliches Dokument für den damaligen Stand der ästhetischen und stilistischen Diskussionen. Dennoch ist das hier vorgelegte Werk noch heute von Interesse, mag es von Händel stammen oder nicht ... Wir möchten selbst den Zweifel an der Echtheit des manche geniale Züge aufweisenden Werkes zurückstellen"<sup>6</sup>. Als Begründung gibt Fellerer Ähnlichkeiten mit der Oper "Almira" an und beruft sich u.a. auf die Untersuchungen von Rendall - doch dieser lehnt ähnlich wie Marx aus stilistischen Gründen die Autorschaft Händels ab.

Fazit: Die endgültige Antwort, ob Händel der Autor der "Johannes-Passion" von 1704 ist, muß im Moment noch offen bleiben. Bis zum eindeutigen Beweis des Gegenteils dürfen wir wohl Händel als Autor annehmen, wie es seit über 250 Jahren mehrheitlich geschehen ist.

Für den musiktheologischen Ansatz meines Referates ist letztlich die Frage der Autorschaft eines Werkes irrelevant.

## III. Grundfragen der Theologie an die Musik

1. Da bei der "Johannes-Passion" ein biblischer Text vertont wurde, ergibt sich die theologische Frage: Wie weit haben die Komponisten die Grundaussage des Bibeltextes "adäquat" in Musik gesetzt? Wird das theologische Konzept des Evangelisten durch die Musik entstellt oder verdeutlicht? "Eine sachgemäße Interpretation der Passionsgeschichte nach dem Evangelisten Johannes hat in erster Linie nach den theologischen Aussagen und Leitgedanken zu fragen. Zweifellos hat Johannes traditionelle, auch historische Elemente in sein neues Passions-Drama übernommen, aber darauf liegt nicht der Akzent ... Der Evangelist war ein großer Gestalter und Künstler, dem man mit trockener

philologischer Gelehrsamkeit allein nicht beikommt. Aus diesem Grund ist auch die Johannes-Passion von Bach nicht nur eine kirchlich-künstlerische Nachgestaltung, sondern sie ist adäquate Textinterpretation mit musikalischen Mitteln, Exegese im strengen Sinne des Wortes, die gerade als Kunstwerk entscheidende Momente und Szenen des johanneischen Textes herausarbeitet, wie sie gelehrte Exegese nur selten erfaßt<sup>7</sup>. Dieses Zitat des Saarbrücker Neutestamentlers Josef Blank in seinem Kommentar des Johannes-Evangeliums zeigt prägnant die in diesem Referat zu behandelnden Fragenkomplexe. Bei meinen Betrachtungen der drei Passionsversionen gehe ich primär als Theologe an diese Werke und sekundär erst als Musiker, wiewohl wir den umgekehrten Weg gewohnt sind; vielleicht wäre sogar eine elementare musiktheologische Gesamtschau noch besser und sinnvoller als die Aufsplitterung in primär und sekundär.

2. Am Beispiel der "Johannes-Passion" von Schütz, Bach und Händel möchte ich diese musiktheologische Untersuchung etwas erläutern.

2.1. Die Fachexegeten des Neuen Testaments sagen, daß der leidende und sterbende Jesus im Konzept des Evangelisten Johannes - im Gegensatz zu den Synoptikern - als der erhöhte Herr und als Sieger vor uns steht. Drei Zitate belegen diese Interpretation:

- 1) "Charakteristisch für das Passionsverständnis des 4. Evangelisten ist, daß er Leiden und Tod als Erhöhung und Verherrlichung Jesu und Gericht über die Welt und ihren Herrscher deutet. Jesus wurde nicht erst durch die Auferstehung und Erhöhung zur Rechten Gottes des Vaters rehabilitiert, sondern seine Passion selbst ist schon ganz vom Glanz der Osterherrlichkeit überstrahlt"<sup>8</sup>.
- 2) "Für Verherrlichtwerden gebraucht Johannes das doppeldeutige Erhöhtwerden: nämlich ans Kreuz und zur himmlischen Herrlichkeit"<sup>9</sup>.
- 3) "Johannes hat die Bedeutung des Todes Jesu für die Seinen zweifellos darin gesehen, daß für Jesus sein Tod der Durchgang in die göttliche Herrlichkeit ist, so daß der Gestorbene und zum Vater Zurückgekehrte nun den Seinen an seiner Herrlichkeit Anteil geben kann"<sup>10</sup>.

2.2. Diesen theologischen Befund möchte ich jetzt an den drei Passionsversionen verifizieren. Hierfür werden drei charakteristische Stellen ausgewählt: 1) Das Einleitungsstück, 2) die zentrale Stelle des Todes Jesu und 3) der Schlußchor.

### 2.2.1. Das Einleitungsstück

#### S c h ü t z

"In ganz wunderbar concentrierter Weise ist in der Composition der Worte 'Das Leiden unsres Herren Jesu Christi' jener Zug des stillen, leidenschaftslosen, man möchte sagen, engelhaften Duldens, der die Erscheinung Jesu bei Johannes auszeichnet, zum Ausdruck gekommen"<sup>11</sup>.

#### B a c h

Bekanntlich hat Bach die "Johannes-Passion" mehrmals umgearbeitet; dies trifft vor allem auf den Einleitungschor zu. In der Fassung II von 1725 steht zu Beginn die groß-angelegte Choralphantasie "O Mensch beweine deine Sünde groß" - dieser Satz beschließt später den ersten Teil der "Matthäus-Passion". Am Ende dieser Fassung stand ebenfalls eine große Choralphantasie über "Christe, du Lamm Gottes" - heute Schlußsatz der Kantate "Du wahrer Gott und Davids Sohn" BWV 23. Diese Lösung war formal sicher sehr geschickt: Der Bibeltext wird mit zwei wichtigen Chorälen eingerahmt. Es ist nicht näher bekannt, warum Bach für die Fassung III von 1730 wieder den ursprünglichen Einleitungschor genommen hat, aber der Text "Herr, unser Herrscher, dessen Ruhm in allen Landen herrlich ist! Zeig uns durch deine Passion, daß du, der wahre Gottessohn,

zu aller Zeit, auch in der größten Niedrigkeit, verherrlicht worden bist" - und natürlich die musikalische Faktur dieses Textes kommen der theologischen Grundidee des Evangelisten Johannes viel näher als der Choral "O Mensch beweine deine Sünde groß ..."

H ä n d e l

Er schrieb als Intrada nur eine ganz kurze Sinfonia von 6 Takten. Er geht dann subito ins Passionsgeschehen: Inhaltlich fast unverständlich setzt er mit dem Verhör vor Pilatus ein (Kap. 19); eigentlich beginnt das Passionsdrama aber in Kap. 18 mit der Gefangennahme Jesu (vgl. Schütz und Bach).

### 2.2.2. Der Tod Jesu

S c h ü t z

Otto Brodde sagt hierzu: "Wenn es heißt 'und neiget das Haupt', neigen sich die Töne des Rezitatifs nicht, sondern "heben" das Haupt: Der Sieg ist gewonnen!"<sup>12</sup>

B a c h

Auf das letzte Wort Jesu "Es ist vollbracht" folgt bei Bach eine meditative Altarie, die melodisch die Schlußworte Jesu übernimmt. Doch mitten in der "Trauernacht" erklingen strahlende und rasche Fanfaren: "Der Held aus Juda siegt mit Macht" - der gebrochene und sterbende Jesus ist der Sieger: also hat Bach an dieser Zentralstelle des Geschehens das Grundkonzept des Evangelisten hervorragend zum Ausdruck gebracht.

H ä n d e l

Er verfährt musikalisch und textlich ähnlich wie Bach. Das letzte Jesuswort wird gravitatisch und sieghaft gebracht - auch hier schließt sich eine Baßarie an, die melodisch das Jesuswort aufnimmt, die aber nichts mehr von der Trauernacht weiß, sondern sofort den Sieg Christi besingt.

### 2.2.3. Der Schlußchor

S c h ü t z

Unmittelbar nach der eben genannten Stelle des Todes Jesu bringt Schütz den Schlußchoral "O hilf Christe, Gottes Sohn" nach der Melodie von "Christus, der uns selig macht"; dieser Choral eröffnet bei Bach den II. Teil der "Johannes-Passion"; ein weiteres Mal bringt Bach diese Chormelodie mit dem gleichen Text wie Schütz im Schlußchor. "Schütz nimmt die zugehörige Melodie in freier, wortbedingter Variation auf und bittet: '... daß wir, Dir stets untertan, ... Deinen Tod und sein Ursach fruchtbarlich bedenken und Dir', dem Sieger über Leid und Tod, 'Dankopfer schenken'"<sup>13</sup>.

B a c h

Er hat in der Fassung I der "Johannes-Passion" von 1724 zwei Schlußstücke: zunächst den Schlußchor "Ruht wohl ihr heiligen Gebeine". Hier wird nicht nur von der Todes- und Grabesruhe gesungen, sondern im zentralen Mittelteil verkündet Bach, daß das Grab den Himmel aufschließt (aufsteigende Melodieführung) bzw. die Hölle zuschließt (absinkende Melodie) - mit anderen Worten: Das Grab ist nicht dunkles Ende, sondern der Himmel wird aufgetan, der Tod wird zu neuem Leben. Es folgt dann der ergreifende Schlußchoral "Ach Herr laß dein lieb Engelein ...", wobei ebenfalls die Gedanken an Ewigkeit, Erweckung, Freude und Preisen im Vordergrund stehen.

H ä n d e l

Der Schlußchor bei Händel ist textlich und musikalisch wie Bach's Satz "Ruht wohl ..." in einer dreiteiligen A-B-A-Form gestaltet, wobei die A-Teile das Ausruhen nach dem Leiden betonen, während der B-Teil von Freude und Sieg spricht.

2.3. Als E r g e b n i s dieser Detailuntersuchung des Einleitungssatzes, der entschei-

denden Passage des Todes Jesu sowie des Schlußchores können wir festhalten: Alle drei Komponisten erfüllen musikalisch adäquat die Intention des 4. Evangelisten: Jesus ist in seiner Passion nicht nur der geschundene, leidende Gottesknecht, sondern zugleich der Sieger; es ist "der Tod des Offenbarers, des königlichen Wahrheitszeugen, der bis zuletzt sein Werk, dem Willen des Vaters gehorsam, vollbringt, es ist der eschatologische Sieg über den Kosmos und seinen Herrscher"<sup>14</sup>.

Auch in der bildenden Kunst des Hochmittelalters kommt diese johanneische Sicht des Gekreuzigten zum Ausdruck, indem Jesus, mit einer Königskrone geschmückt, als Sieger dargestellt wird.

#### IV. Konsequenzen für eine (noch zu etablierende) Musiktheologie

Die Passionsvertonungen nach dem Evangelisten Johannes von Schütz, Bach und Händel dienen mir als Beispiel für einige Desiderata an eine künftige Musiktheologie:

##### 1. Negativ formuliert:

1.1. Es geht in der Musiktheologie - zumindest primär - nicht um die Abgrenzung: sakral-profan.

1.2. Musiktheologie ist n i c h t identisch mit dem Gesamtkomplex der sogenannten Kirchenmusik, die ja meist nach lokalen, inhaltlichen oder liturgischen Kriterien differenziert wird.

##### 2. Positiv ausgedrückt:

2.1. Wenn wir noch einmal Musiktheologie aufteilen dürfen, würde sie aus der Sicht der T h e o l o g i e die Kunst und alle sogenannten "irdischen Wirklichkeiten" in einer religiösen Anthropologie, die letztlich zur Transzendenz und zur Metaphysik (im wörtlichen Sinn) weist, interpretieren. Näherhin müßte man hier nach einem christlichen, buddhistischen - vielleicht sogar nach einem atheistischen Ansatz differenzieren.

2.2. Aus der Perspektive der M u s i k ( - w i s s e n s c h a f t ) könnte die Musiktheologie ein Musikwerk, also die musikalische Konkretion der theologischen Aussage, des religiösen Logos näher untersuchen und in eine Korrelation bringen - dabei deutlich machen, daß die klingende Musik das geschriebene und (nur) gesprochene Wort erklärt und überhöht, wenn nicht gar substituiert.

2.3. In der Praxis wäre als "Musiktheologe" ein Theologe gefragt, der auch Musiker ist, bzw. umgekehrt. Im Bereich der Universität wäre das Fach Musiktheologie entweder in der theologischen Fakultät oder in der Musikwissenschaft anzusiedeln, bzw. in einem interdisziplinären Sinne: sowohl als auch! Die Verbindung zwischen Theologie und Musik wird gerade hier in Stuttgart in der Bach-Akademie, auf diesem Kongreß oder z.B. bei den kommenden Kasseler Musiktagen mit dem Thema "Das Geistliche im Weltlichen" sehr gepflegt - vielleicht ein Gebot der Stunde!

#### Anmerkungen

1) Vgl. hierzu u.a. Walter Serauky, Die "Johannes-Passion" von J.S. Bach und ihr Vorbild, in: Bach-Jb. 41 (1954), S. 29 sowie Friedrich Smend, Bach in Köthen, Berlin 1952, S. 123.

2) Johann Mattheson, Critica musica II, Hamburg 1725.

3) Georg Friedrich Händel. Werke, Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft, hrsg. von Friedrich Chrysander, Bd. IX, Leipzig 1860.

4) Georg Friedrich Händel, Johannes-Passion, hrsg. von Harald Heilmann, Berlin 1958, Vorwort.

- 5) Hans Joachim Marx, Echtheitsprobleme im Frühwerk Händels, Referat für die Händel-Konferenz Halle 1985, Manuskript S. 10.
- 6) Georg Friedrich Händel, Passion nach dem Evangelisten Johannes, HHA Serie I, Bd. 2, hrsg. von Karl Gustav Fellerer, S. IX.
- 7) Josef Blank, Das Evangelium nach Johannes, 3. Teil, Düsseldorf 1977, S. 10.
- 8) Blank, a.a.O., S. 9.
- 9) Alfred Wikenhauser, Das Evangelium nach Johannes, Regensburg 1957, S. 304.
- 10) Werner Georg Kümmel, Die Theologie des Neuen Testaments nach seinen Hauptzeugen, Göttingen 1976, S. 264.
- 11) Friedrich Spitta, Die Passionen von Heinrich Schütz, 1885, S. 25.
- 12) Otto Brodde, Heinrich Schütz. Weg und Werk, Kassel etc. 1972, <sup>2</sup>/1979, S. 265.
- 13) Brodde, a.a.O., S. 264.
- 14) Blank, a.a.O., S. 127.

Gerhard Dedemeyer:

VERGLEICH EINIGER STELLEN DER VERTONUNGEN DES LOBGESANGS MARIENS (MAGNIFICAT ANIMA MEA DOMINUM, LUKAS-EVANGELIUM, KAPITEL 1, 46-55) DURCH SCHÜTZ, SWV 468, UND BACH, BWV 243

Beim Vergleich der beiden Magnificat-Vertonungen von Schütz und Bach soll nicht gezeigt werden, mit welchen technischen Mitteln beide Komponisten den Text in Musik übersetzen, es sollen vielmehr solche Stellen herausgegriffen und miteinander verglichen werden, die durch ihre Vertonungen ein unterschiedliches Textverständnis der beiden Komponisten verraten. Drei Stellen sollen miteinander verglichen werden:

"Quia respexit humilitatem ancillae suae".

"Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles".

"Magnificat anima mea Dominum".

"Quia respexit humilitatem ancillae suae"

Bach hat bei der Vertonung dieses Satzes für die Singstimme (Sopran) und die sie begleitende Oboe d'amore eine Musik erfunden, die durch ihr fast ständiges schrittweises Abwärtsgen beim Hörer den Eindruck erweckt, als verneige Maria sich in Demut vor ihrem Gott. Der Klang der Sopranstimme und der Oboe d'amore tragen dazu bei, vor dem Hörer das Bild einer zarten, demütigen Frau entstehen zu lassen. Und so schreibt Albert Schweitzer über diese Stelle aus Bachs Magnificat, daß "die 'Niedrigkeit' der auserwählten Magd durch sich niedersenkende und verneigende Figuren ausgedrückt" werde, "aus denen eine Begleitung von ganz unbeschreiblichem Zauber, ein wahres Madonnenbild in Musik erwächst"<sup>1</sup>. Die sich niedersenkenden und verneigenden Figuren faßt Schweitzer unter dem Begriff "Demutsmotiv"<sup>2</sup> zusammen.

Das "Madonnenbild" ist aber keine Erfindung Schweitzers. Es findet sich seit Philipp Spitta in den meisten Interpretationen der vorliegenden Stelle aus Bachs Magnificat. Spitta: "Kaum dürften reine Jungfräulichkeit, Demuth, schüchtern empfundenes Glück je

zu vollendetem Ausdruck gekommen sein, als in diesem gleichsam ins musikalische übersetzten deutschen Madonnabild<sup>3</sup>. Pirro übernimmt diesen Satz und fügt noch hinzu, daß der Sopran mit seinem Quia respexit "wehmutsvolle Töne"<sup>4</sup> anschlage. Und Osthoff spricht, indem auch er auf Spitta verweist, von der "demütigen ... Magd"<sup>5</sup>. Für Heuss ist dieser von der Oboe d'amore begleitete Satz die Verkörperung von "Demut" und "Reinheit"<sup>6</sup> schlechthin.

Das Madonnenbild, das Bach hier musikalisch zeichnet, trifft aber nicht den Sinn des Textes. Er hat bei der Komposition des Satzes "Quia respexit humilitatem ancillae suae" zwei Begriffe vermischt, die scharf getrennt werden müssen, nämlich Niedrigkeit und Demut. Er setzt Niedrigkeit (humilitas) mit Unterwürfigkeit gleich. Humilitas meint jedoch Nichtswürdigkeit, Erbärmlichkeit usw. Und die oben angeführten Interpreten sind ihm bei der Vermischung der Begriffe oder der falschen Auslegung des Wortes humilitas gefolgt.

Luther schreibt zu diesem Satz und besonders zu dem Wort humilitas: "Das Wörtlein humilitas haben etliche hier zu 'Demut' gemacht, als hätte die Jungfrau Maria ihre Demut hier angeführt und sich deren gerühmt. Daher es kommt, daß sich etliche Prälaten auch humiles (Demütige) nennen, was gar weit von der Wahrheit ist; denn vor Gottes Augen kann sich niemand eines guten Dings ohn Sünd und Verderben rühmen. Man muß sich vor ihm nichts mehr denn seiner bloßen Güte und Gnaden, uns Unwürdigen erzeigt, rühmen, auf daß nicht unsere, sondern allein Gottes Lieb und Lob in uns bestehe und uns erhalte. ... Wie sollte man denn solche Vermessenheit und Hochmut dieser reinen, richtigen Jungfrau zuschreiben, daß sie sich dieser Demut rühmete vor Gott, welches doch die allerhöchste Tugend ist; und niemand sich für demütig achtet oder rühmt, denn wer der Allerhochmütigste ist. Gott erkennt allein die Demut, richtet auch und offenbart sie allein, so daß der Mensch niemals weniger von der Demut weiß, als eben dann, wenn er recht demütig ist"<sup>7</sup>.

Humilitas bedeutet also keineswegs demutsvolle Unterwerfung, sondern "Nichtigkeit" oder "unansehnliches Wesen"<sup>8</sup>. Dieser Nichtigkeit kann man sich nicht rühmen, und so ist das Wort humilitatem in dem Magnificat-Text nebensächlich; wichtiger ist vielmehr Gottes Gnade, die in dem "respexit" ausgedrückt wird. Maria "hat sich weder der Jungfrauschaft noch der Demut gerühmt, sondern des alleinigen, gnädigen, göttlichen Ansehens; darum liegt das Gewicht nicht auf dem Wörtlein 'humilitatem' (Niedrigkeit), sondern auf dem Wörtlein respexit (er hat angesehen), denn ihre Niedrigkeit ist nicht zu loben, sondern Gottes Ansehen"<sup>9</sup>.

Daß Bach das Wort humilitas falsch verstanden hat, zeigt auch die Tatsache, daß er das Wort jedesmal wiederholen läßt, also: "Quia respexit humilitatem, humilitatem ancillae suae". Das geschieht so zweimal. Nach Luthers Erklärung hätte er das "respexit" wiederholen müssen.

Bei Schütz nun taucht das Wort "humilitatem" nur einmal auf, wogegen er das "quia respexit" fünfmal singen läßt. Und dadurch, daß die beiden Geigen bei "quia respexit" mit der Singstimme im Kanon musizieren, erscheint das "quia respexit" sogar zehnmal.

Die Niedrigkeit Marias drückt Schütz dadurch aus, daß er dieses Wort im Vergleich zum Vorhergehenden besonders tief (über eine Oktave tiefer) singen läßt. Und die Melodie geht hier nicht, wie bei Bach, schrittweise abwärts, wodurch ja das Verneigen dargestellt wurde, sondern in zwei großen Sprüngen. Zu diesen Sprüngen in die Tiefe, die das Wort "humilitatem" musikalisch abbilden, also Figur sind, wie zum ganzen Satz überhaupt paßt auch der Solobaß, den Schütz hier singen läßt. Seine Verwendung bei der Darstellung die Niedrigkeit Mariens ist ebenfalls Figur. Die Person der Maria hat

Schütz offensichtlich nicht interessiert. Ihm ging es bei der theologischen Auslegung des vorliegenden Satzes nicht - wie Bach - um die Darstellung einer zarten und demütigen Jungfrau (Sopran, Oboe d'amore, verneigende Figuren), sondern um das Bewußtmachen eines Wunders, das darin besteht, daß Gott in seiner Gnade (respexit) ein niedriges, nichtiges, unansehnliches menschliches Wesen (humilitatem ancillae suae) zum Träger der neuen Hoffnung der Menschheit gemacht hat (s. Notenbeispiel 1).

"Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles"

Dieser Satz macht zwei gegensätzliche Aussagen: Die Mächtigen werden von ihrem Thron hinabgestoßen, ihre Herrschaft über die Unterdrückten wird beendet, und die Unterdrückten werden emporgehoben, aus der Unterdrückung befreit.

Sowohl Bach als auch Schütz zeichnen die kontrastierenden Bewegungen, den Sturz der Mächtigen und das Emporkommen der Niedrigen nach und zwar auf prinzipiell gleiche Weise, nämlich durch ab- bzw. aufsteigende Tonfolgen. Aber beide Komponisten begnügen sich nicht damit, musikalisch nur die Tatsache, daß die Mächtigen stürzen und die Niedrigen erhoben werden, darzustellen. Sie zeigen vielmehr, wie diese Ereignisse vorgehen. Und in dieser Charakterisierung des Stürzens bzw. des Emporgehobenwerdens unterscheiden sich Bach und Schütz deutlich voneinander.

Bach schreibt ein mitreißendes Stück für Tenor und konzertierende Violinen, in dem gezeigt wird, wie die Mächtigen von der Gewalt Gottes hinabgestoßen und die Niedrigen im Triumph erhoben werden. Pirro schreibt, die Arie habe "einen höhnischen, ironischen Charakter, mit einer gewissen Genugtuung wird ausgemalt, wie der Herr die Reichen verstoßen und die Armen erhöht habe"<sup>10</sup>. Spitta sagt, daß die Arie "einen sehr energischen, ja gewaltsamen Charakter"<sup>11</sup> habe. Und für Heuss ist sie "eine direkte Fortsetzung"<sup>12</sup> des vorhergehenden machtvollen "Fecit potentiam".

Bei Schütz geschieht musikalisch-theologisch nun das genaue Gegenteil von dem, was Bach schreibt. Kein mitreißendes, schwingvolles Stück, und erst recht nichts, was an Gewalt, Hohn oder gar Genugtuung erinnern könnte. Außer den die Sänger unterstützenden Continuoinstrumenten schweigen alle Instrumente. Auch die Capellchöre setzen aus, und von den vier Solisten verwendet Schütz nur Alt, Tenor und Baß. Diese müssen ihr abwärts gerichtetes Singen bzw. Spielen im ersten Teil des Satzes zweimal gleichzeitig unterbrechen, wodurch Stille entsteht. Auch am Ende der ersten Satzhälfte ("Deposuit potentes de sede") steht eine Generalpause. Schütz verzichtet hier also auf fast alles, was der Musik Klang geben könnte. Er beschränkt sich auf nur wenige Mittel: drei Solostimmen und Basso continuo und reduziert den Klang damit auf ein Minimum. Das bedeutet: Die Machthaber haben keinen dramatischen Abgang, wenn ihre Stunde gekommen ist, sondern sie verschwinden ohne viel Aufhebens, sang- und klanglos (s. Notenbeispiel 2).

Mit dieser Interpretation des Textes durch seine Musik folgt Schütz wiederum genau Luthers Auslegung des Magnificat, der zur vorliegenden Textstelle schreibt, daß die Gewalt vergeht "in sich selbst ohne alles Rumoren und Brechen, und kommen denn empor die Unterdrückten; auch ohne alles Rumoren; denn Gottes Kraft ist in ihnen, die bleibt dann allein, wenn jene untergegangen ist"<sup>13</sup>.

Nach ihrem Abstieg, der die erste Satzhälfte darstellte und interpretierte, arbeiten sich die Solostimmen mit dem Text "et exaltavit humiles", der zweiten Satzhälfte, langsam wieder nach oben, bis nach sieben Takten, wenn die Stimmen ihre Ausgangslage wieder erreicht haben, der Sopran, der bisher geschwiegen hatte, einsetzt und das "exaltavit" durch müheloses Hinaufgehen (schrittweise und schnellere Töne als bisher) um eine Oktave über den Alt verdeutlicht. Dazu kommen als klangliches Element, das ja

vorher gefehlt hatte, die drei Posaunen, die mit dem Sopran zusammen einsetzen. Doch werden die Posaunen hier äußerst zurückhaltend verwendet. Das Emporkommen der Elenden geschieht genauso gewaltlos wie der Sturz der Mächtigen, doch verleihen die Instrumente hier dem Satz etwas vom Charakter einer Verheißung. Posaunen und Sopran werden dann vom Tenor und den Violinen, den höchsten Instrumenten in diesem Magnificat, abgelöst. Und diese hohen Violinen, die hier ebenfalls jedes Auftrumpfen vermissen lassen, zeigen, daß die Niedrigen nicht über die Mächtigen triumphieren, sondern schließlich bis zur höchsten Höhe, bis zu Gott, erhoben werden.

Bach verfolgte offenbar die Absicht, darzustellen, wie die Mächtigen von der Gewalt Gottes wie von einem Sturmwind hinweggefegt werden und wie die Niedrigen über die Unterdrückter triumphieren. Schütz dagegen zeigt, indem er genau Luthers Auslegung folgt, daß die Gewalt Gottes sich darin äußert, daß die Macht der Unterdrückter in sich vergeht "ohne alles Rumoren und Brechen". Und die Art, wie Schütz die Instrumente in der zweiten Satzhälfte verwendet (zurückhaltend, nur den Aufstieg markierend), zeigt, daß das Erheben der Niedrigen nicht so zu verstehen ist, "daß er (Gott) sie in die Stühle und an die Stelle setze derer, die er abgesetzt hat, ... sondern gibt ihnen vielmehr, daß sie in Gott geistlich erhoben, über Stühle und Gewalt und alle Kunst Richter werden hier und dort, denn sie mehr wissen denn alle Gelehrten und Gewaltigen"<sup>14</sup>.

Diese Auslegung des Satzes "Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles" durch Martin Luther macht auch die Vertonung desselben Satzes aus der Symphonia sacra "Meine Seele erhebt den Herrn", SWV 344, durch Heinrich Schütz verständlich. Dort läßt der Komponist während des Satzes "Er stößt die Gewaltigen vom Stuhl und erhöht die Elenden" die Instrumente schweigen, was der Vertonung desselben Satzes aus dem Magnificat entspricht. Im instrumentalen Vor- und Nachspiel zu diesem Satz verwendet Schütz zwei Flautini, die mit dem Generalbaß konzertieren. Und zu diesen Flautini schreibt Moser, daß sie "zum 'Er stößt die Gewaltigen vom Stuhl' ... wohl weniger passen als zu 'er erhöht die Elenden, die Hungrigen füllet er mit Gütern'"<sup>15</sup>. Aus dem Nichtverstehen der Bedeutung der Flautini an dieser Stelle leitet Moser die Begründung für seine Ansicht ab, daß Schütz die verschiedenen Instrumente in dieser Symphonia sacra nur "teilweise zwecks Textauslegung"<sup>16</sup> verwendet.

Werner Bittinger versucht, Schütz und seine Flautini im Vorwort zu den "Symphoniae sacrae II" der "Neuen Schütz-Ausgabe" gegen Moser zu verteidigen, indem er die Frage aufwirft, ob "Schütz nicht die Vorstellung geleitet haben" könnte, "selbst die Gewaltigen umzustößen sei für den Allmächtigen eine leichte Sache"<sup>17</sup>. Das könnte eine Deutungsmöglichkeit sein, doch scheint die richtige Interpretation die zu sein, daß Schütz, indem er wiederum Luther folgt, auch hier zeigen will, daß die Gewalt in sich vergeht ohne spektakuläre Einwirkung von außen, ohne "Rumoren und Brechen, und kommen denn empor die Unterdrückten; auch ohne alles Rumoren"<sup>18</sup>.

Es ist also auch falsch, wenn Rilling bei seiner Schallplatteneinspielung des Magnificat von Heinrich Schütz bei dem Satz "et exaltavit humiles" statt der von Schütz vorgeschlagenen Violinen triumphierende Trompeten verwendet.

"Magnificat anima mea dominum"

Die seelische Situation, in der Maria zu Beginn ihres Lobgesangs sich befindet, beschreibt Luther folgendermaßen: "Das Wort kommt heraus aus großer Brunst und überschwänglicher Freude, darin sich ganz ihr Gemüt und Leben von innen im Geist erhebt. Darum spricht sie nicht: Ich erhebe Gott, sondern: Meine Seele, als wollte sie sagen: Es schwebt mein Leben und alle meine Sinne in Gottes Liebe, Lob und hohen Freuden,

sodaß ich, meiner selbst nicht mächtig, mehr erhoben werde, denn mich selbst erhebe zu Gottes Lob"<sup>19</sup>.

Diesem mehr unbewußten als bewußten Ausbrechen Marias in ihren Lobgesang entspricht der Beginn der Vertonung dieses Lobgesangs von Heinrich Schütz. Vorspiel oder Einleitung fehlen, der Tenor kann sich nicht zurückhalten und platzt allein, also gleichsam zu früh, los, von allen anderen geschlossen gefolgt.

Dabei singt der Tenor das Wort "Magnificat" so, wie es fast jeder singt, der, ohne über sein Tun nachzudenken, also unbewußt, sich einer intensiven Sprechweise bedient: er ruft. Die langgezogene kleine Terz abwärts, die Rufterz, wird - zumindest im europäischen Kulturbereich - verwendet, wenn eine sprachliche Äußerung besondere Intensität bekommen soll. Kinder wie Erwachsene verwenden die Rufterz, jedoch in den meisten Fällen nur, wenn es spontan, unbewußt geschieht. Das zu frühe Losbrechen und die Rufterz des Tenors am Anfang des Magnificat in der Vertonung von Schütz entsprechen also genau dem, was Luther meint, wenn er sagt, daß Maria, wenn sie ihren Lobgesang beginnt, ihrer selbst nicht mächtig sei (s. Notenbeispiel 3).

Bach dagegen schreibt zu dem ersten Satz des Magnificat eine großartig klingende Musik, die aus einer "glänzenden Einleitung"<sup>20</sup> und einem "jubelnden Singen und Klingen"<sup>21</sup> des Chores und Orchesters besteht. Jedoch trifft diese Musik nur die Grundstimmung des Lobgesangs. Ihr "jubelnder Charakter"<sup>22</sup> ist allgemein gehalten und ähnelt damit vielen Werken Bachs, die eine ähnliche Stimmung ausdrücken. Auf psychologische Feinheiten, wie Luther sie beschrieb und Schütz sie vertont hat, geht Bach nicht ein.

Der Vergleich der Vertonungen der eben besprochenen Sätze aus dem Magnificat durch Schütz und Bach zeigt, daß beide Komponisten mit ihrer Musik etwas Unterschiedliches predigen: Wo Schütz durch seine Musik Marias seelische Situation deutlich macht, bleibt Bach vordergründig allgemein. Zur musikalischen Auslegung des Wortes "humilitas" muß man wohl sagen, daß die Vertonung Bachs im Gegensatz zu der von Schütz falsch ist. Und die Vertonung des Satzes "Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles" zeigt bei Bach eine Haltung, hinter der der Wunsch nach revolutionärer Veränderung der Gesellschaft zu stehen scheint, während Schütz eine Musik schreibt, der die Hoffnung auf gewaltlose Änderung der Zustände zugrunde liegt. Heinrich Schütz folgt bei seiner Vertonung des Magnificat genau Luthers Auslegung. Die Übereinstimmungen sind so deutlich, daß man davon ausgehen kann, daß Schütz Luthers "Auslegung des Magnificat" aus dem Jahre 1521 gekannt hat. Erstaunlich ist aber, daß Bach Luthers Auslegung bei seiner Vertonung des Magnificat überhaupt nicht berücksichtigt hat. Luther war ja zu Bachs Zeit keineswegs veraltet. Er wurde vielmehr, wenn von ihm eine Äußerung vorhanden war, in den Bibelkommentaren als unangefochtene Autorität zitiert. So verweisen sowohl Calov als auch Olearius in ihren Erklärungen zum Magnificat ausdrücklich auf Luthers Auslegung<sup>23</sup>. Beider Werke befanden sich in Bachs Besitz und darüberhinaus auch die Altenburger Ausgabe der Lutherschriften, in denen die "Auslegung des Magnificat" enthalten ist<sup>24</sup>.

Man könnte allerdings anführen, daß Bach die erwähnten Schriften erst nach der Vertonung des Magnificat erworben hat. Leaver vermutet einen Zeitpunkt nach 1729<sup>25</sup>. Da diese Schriften damals jedoch in hohem Ansehen standen<sup>26</sup>, fällt es schwer zu glauben, Bach habe keine Möglichkeit gehabt, sie für seine Komposition leihweise zu Rate zu ziehen. Wahrscheinlicher ist, daß Bach meinte, der Text biete keine Probleme, er sei so zu verstehen, wie er schon beim ersten Lesen erscheine. Auf jeden Fall ist seine Magnificat-Vertonung kein Beleg dafür, wie sehr er in der Nachfolge Luthers stand.

Bei der Interpretation des Satzes "Deposuit potentes de sede" bietet die Auslegung des Magnificat von Luther noch einen interessanten Aspekt: Luther bietet in der

Bibelfassung eine andere Version als in seiner Auslegung. Übersetzt er in der Bibel "Er stösset die Gewaltigen vom Stuel", was genau dem griechischen "katheile" entspricht, das unbedingt das Moment der Gewalt in sich trägt und damit Bach rechtfertigen könnte, so übersetzt er in der Auslegung denselben Satz mit "Er absetzet die großen Herrn von ihrer Herrschaft"<sup>27</sup>, was dem lateinischen "deposuit" entspricht und nun nicht mehr nach Gewalt, sondern fast schon nach einem legalen Akt klingt. Die Version der Bibelübersetzung kann dazu verleiten, den Text so zu verstehen, wie Bach ihn vertont hat. Wer sich aber mit Luther identifizieren oder sich nach ihm richten will, muß dessen "Auslegung des Magnificat" lesen und den Text so interpretieren, wie Heinrich Schütz es mit seiner Musik getan hat.

#### Anmerkungen

- 1) Albert Schweitzer, J.S. Bach, Leipzig 1965, S. 533.
- 2) Schweitzer, a.a.O., S. 533.
- 3) Philipp Spitta, J.S. Bach, Leipzig 1930, Bd. II, S. 207.
- 4) André Pirro, Bach, Stuttgart 1924, S. 148.
- 5) Helmuth Osthoff, Zu den Werken des 23. Deutschen Bachfestes, Bachfestbuch 1936, S. 42.
- 6) Alfred Heuss, Zu den Werken des 19. Deutschen Bachfestes, Bachfestbuch 1932, S. 74.
- 7) Martin Luther, Das Magnificat (1521) in: Martin Luther, Die Hauptschriften, Berlin 1951, S. 384.
- 8) Luther, a.a.O., S. 385.
- 9) Luther, a.a.O., S. 385.
- 10) Pirro, a.a.O., S. 150.
- 11) Spitta, a.a.O., S. 210.
- 12) Heuss, a.a.O., S. 76.
- 13) Luther, a.a.O., S. 407.
- 14) Luther, a.a.O., S. 409.
- 15) Hans Joachim Moser, Heinrich Schütz, Kassel etc. <sup>2</sup>/1954, S. 470.
- 16) Moser, a.a.O., S. 470.
- 17) Werner Bittinger, Heinrich Schütz, Neue Ausgabe sämtlicher Werke Bd. 15: Symphoniae Sacrae II 1647, Kassel etc. 1964, S. XI.
- 18) Vgl. Anm. 13.
- 19) Luther, a.a.O., S. 376.
- 20) Pirro, a.a.O., S. 147.
- 21) Osthoff, a.a.O., S. 42.
- 22) Spitta, a.a.O., S. 204.

- 23) Abraham Calov, Die Heilige Bibel nach S. Herrn D. Martini Lutheri Deutscher Dolmetschung und Erklärung, Wittenberg 1681, S. 422; Johann Olearius, Biblischer Erklärung fünfter und letzter Teil, Leipzig 1681, S. 379.
- 24) Martin Luther, Der Erste Teil aller Deutscher Bücher und Schriften, Altenburg 1661, S. 756.
- 25) Robin A. Leaver, Bachs theologische Bibliothek, Stuttgart 1983, S. 20.
- 26) Bach vermerkt nach Erwerb der Altenburger Lutherausgabe auf einer Buchauktionsquittung: "Diese Teütsche und herrliche Schriften des seel. D.M. Lutheri (so aus des großen Wittenbergischen General-Superintendentens u. Theologi D. Abraham Calovii Bibliothec, u. woraus Er vermuthlig seine große Teütsche Bibel colligiret...) habe ich in einer auction erstanden". Zitiert nach: Leaver, a.a.O., S. 42.
- 27) Martin Luther, Das Magnificat, Altenburger Ausgabe, Altenburg 1661, S. 756.

Notenbeispiel 1

Bach

6 Oboe d'amore

Sopran: Qui - a re - spe - - xit hu - mi - li - ta - - tem, hu - mi - li - ta - - tem

Schütz

Violin 77

Baß: qui - a re - spe - xit, qui - a re - spe - - xit hu - - mi - - li - ta - - - tem

Notenbeispiel 2

163

De-po-su - it po-ten - - tes de se - - de

De-po-su - it po-ten - - tes de se - - de

The score consists of two systems of music. The first system has three staves: a vocal line (soprano) with lyrics 'De-po-su - it po-ten - - tes de se - - de', a vocal line (tenor) with lyrics 'De-po-su - it po-ten - - tes de se - - de', and a piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Notenbeispiel 3

Tutti

Tenor

Ma-gni - - fi-cat Ma-gni - - fi-cat

Ma-gni - - fi-cat

The score consists of two systems of music. The first system has three staves: a vocal line labeled 'Tenor' with lyrics 'Ma-gni - - fi-cat Ma-gni - - fi-cat', a piano accompaniment, and a second vocal line with lyrics 'Ma-gni - - fi-cat'. The second system continues the piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The word 'Tutti' is written above the first system.

Magda Marx-Weber:

DOMENICO SCARLATTI'S "MISERERE"-VERTONUNGEN FÜR DIE CAPPELLA GIULIA IN ROM

In den Jahren 1715-1719 war Domenico Scarlatti Maestro der Cappella Giulia an St. Peter in Rom<sup>1</sup>. Im Archiv der Cappella Giulia haben sich drei geistliche Kompositionen Scarlattis erhalten, darunter zwei "Miserere"-Vertonungen für vierstimmigen Chor a cappella. Diese Kompositionen, auf die Ralph Kirkpatrick aufmerksam gemacht hat<sup>2</sup>, sind bisher noch nicht eingehend untersucht worden.

Der 50. Psalm, "Miserere mei Deus secundum magnam misericordiam tuam" spielt im Offizium der Karwoche eine herausragende Rolle. Mehrstimmig gesungen wurde das "Miserere" vor allem als feierlicher Abschluß des Offiziums der Tenebrae an den drei Kar-

tagen Gründonnerstag, Karfreitag und Karsamstag. An diesem liturgischen Ort hat der Psalm "Miserere" keine Doxologie am Schluß; das Fehlen der Doxologie ist ein eindeutiger Hinweis auf die Bestimmung einer "Miserere"-Vertonung für das Offizium der Tenebrae.

Ein "Miserere" für eine Kirche in Rom mußte im 18. Jahrhundert bestimmte Anforderungen erfüllen: Neben der Besetzung für Chor a cappella wurden Schlichtheit und vor allem Kürze verlangt, bildete der Psalm doch den Abschluß eines überlangen Gottesdienstes. Der Kürze wegen wurde das "Miserere" in Rom noch bis ins 19. Jahrhundert als Alternativ-Psalme gesungen, es wurde also nur jeder zweite Vers mehrstimmig gesetzt. Beim "Miserere" waren das immer die Verse mit ungerader Ordnungszahl, der erste, dritte, fünfte Vers, und so weiter.

Bekanntlich hatte die Cappella Sistina um 1700 mit dem "Miserere" Gregorio Allegri die ihr gemäße Vertonung dieses Psalms für die Kartage gefunden. Im Wechsel mit Allegri's Komposition sang die Cappella Sistina zu Beginn des 18. Jahrhunderts ein "Miserere" Alessandro Scarlatti's, das 1714 von der Vertonung Tommaso Bais verdrängt wurde<sup>3</sup>. Die Cappella Giulia sang stets andere, neue Vertonungen des "Miserere". Dennoch haben die drei genannten Werke für die Cappella Sistina, die Kompositionen von Allegri, Bai und Alessandro Scarlatti, wie wir sehen werden, einen bedeutenden Einfluß auf Domenico Scarlatti's "Miserere" in g ausgeübt.

Der Aufbau der vier in Frage stehenden "Miserere"-Vertonungen ist in der Tabelle schematisch dargestellt (s. Tabelle). Allegri's "Miserere" steht in g-dorisch, alle Verse sind auf nur zwei Satzmodelle - das erste ist fünfstimmig, das zweite vierstimmig - verteilt, lediglich der letzte Vers ist neunstimmig und frei gestaltet. Alessandro Scarlatti's "Miserere" steht gleichfalls in g und verwendet wie Allegri's Vertonung zwei Chöre zu fünf bzw. vier Stimmen. Auch diese Komposition ist zyklisch aufgebaut, vier verschiedene Satzmodelle wechseln nach einem ausgeklügelten Plan. In beiden Werken kadenzieren die Verse durchweg nach D oder G - in der Tabelle sind jeweils die beiden letzten Akkorde angegeben -, hierdurch wurde das Einfügen der einstimmig zu singenden Verse erleichtert. In Scarlatti's "Miserere" sorgen die Binnenkadenzen, das sind die Kadenzen am Schluß der ersten Vershälfte, allerdings für Abwechslung im Harmonischen. Tommaso Bais "Miserere" ist nicht zyklisch gebaut, behält aber den strengen Kadenzplan für die Versschlüsse bei. Dieses Stück ist in Stimmführung und Harmonik so eng an Allegri's "Miserere" angelehnt, daß man fast von einer Parodie sprechen kann.

Ein entscheidendes Merkmal dieser "Miserere"-Vertonungen kommt in der Tabelle jedoch nicht zum Ausdruck, nämlich ihre Orientierung am Falsobordone-Psalme des 16. Jahrhunderts. Alle Verse des Psalms und auch die zweiten Vershälften beginnen mit mehr oder weniger ausgedehnten Akkordreperkussionen, die bei Allegri und Bai in den Quellen auch noch als Falsibordoni notiert sind. Bei Alessandro Scarlatti sind die Falsobordone-Abschnitte wesentlich kürzer als bei Allegri und Bai, aber noch deutlich erkennbar. Aus der Unterteilung des Textes in Verse und Halbverse sowie aus der Orientierung am Falsobordone-Psalme ergab sich für ein "Miserere" dieses Typs eine sehr kleinräumige Gliederung: Jeder Vers und jeder Halbvers beginnt mit einem Abschnitt im Falsobordone, es folgt unter Umständen ein kurzes frei gestaltetes Stück, oft schließt sich aber gleich die Kadenz zum Schluß des Verses bzw. Halbverses an. Betrachten wird nun das "Miserere" in g von Domenico Scarlatti. Es ist im Archiv der Cappella Giulia in autographen Stimmen erhalten, nach den Forschungen Kirkpatrick's das einzige erhaltene Musikautograph des Komponisten<sup>4</sup>.

Ein Blick auf die Vertonung des ersten Verses zeigt, daß Scarlatti sich die drei vorgenannten "Miserere" zum Vorbild genommen hat, was bereits in der Wahl der Tonart

zum Ausdruck kommt (s. Notenbeispiel 1). Mit einer einzigen Ausnahme beginnen auch in diesem Stück alle Verse und Halbverse mit Akkordreperkussionen. Vom Falsobordone-Psalme beeinflusst sind auch die hier mehrmals vorkommenden unvermittelten Übergänge von D-Dur nach B-Dur oder von F-Dur nach D-Dur in der Mitte des Verses. Die Betonung des Einschnitts nach dem ersten Halbvers mit Hilfe eines Übergangs in die Medianten hat sich bis ins 19. Jahrhundert als Stilmittel erhalten, den Falsobordone zu evokieren. Zweimal zitiert Scarlatti in diesem "Miserere" den ersten Psalmton in der Form, wie er für Allegris und Bais Vertonungen von Wichtigkeit war, das erstmalig gleich zu Beginn des ersten Verses im Tenor. Ein Blick auf die Tabelle zeigt, daß Scarlattis "Miserere" in g nicht mehr die Ordnung und Einheitlichkeit der drei anderen Kompositionen aufweist. Anstelle des strengen Kadenzplans ist eine ziemliche Buntheit in den Kadenzplan getreten, eine Buntheit, die für spätere neapolitanische "Miserere"-Vertonungen typisch werden sollte. Wie seine Vorgänger beendet Scarlatti jedoch sein "Miserere" mit einem Halbschluß c-Moll/G-Dur. Dieser Halbschluß zur Durdominante beschließt die Mehrzahl aller "Miserere" des frühen 18. Jahrhunderts, kommt in Binnenkadenzen hingegen nur sehr selten vor. Den Wechsel zwischen zwei Chören bei Allegri, Bai und Alessandro Scarlatti ersetzt Domenico Scarlatti durch das zeitweilige Hinzutreten der "rinforsi", die den ersten Chor verdoppeln. Ein Eingehen auf Einzelaspekte des Textes war bei diesem Typus von "Miserere"-Komposition nicht vorgesehen und ist auch in Scarlattis "Miserere" in g nur an einigen Stellen zu ahnen - ein Beispiel wird später noch vorgestellt werden. Merkmale eines Individualstils können bei der engen Orientierung an einen vorgegebenen Typus nicht hervortreten. Die tonale Geschlossenheit und formale Abrundung seiner Vorbilder hat Scarlatti in seinem "Miserere" in g nicht erreicht.

Ein ganz anderes Bild bietet Domenico Scarlattis "Miserere" in e, wie schon ein kurzer Blick auf die Vertonung des ersten Verses zeigt (s. Notenbeispiel 2). Die vier Stimmen beginnen nicht im Falsobordone sondern setzen in zwei Gruppen nacheinander ein. Die zweite Hälfte des ersten Verses beginnt sogar mit Imitationen durch alle Stimmen. Der kontrapunktischen Entwicklung sind allerdings enge Grenzen gesetzt durch die Kürze durch die Kürze der Verse, die außerdem noch durch die Kadenz nach dem ersten Halbvers unterteilt werden. An dieser Binnenkadenz hält Scarlatti fest, verschränkt sie aber gern mit dem Einsatz des Motivs, das die zweite Vershälfte einleitet. Die Schlußkadenzen sämtlicher Verse werden nach E-Dur geführt und stimmen auch in der melodischen Ausgestaltung der Klauseln nahezu völlig überein. Diese Einheitlichkeit erleichtert das bruchlose Einfügen der einstimmig gesungenen Verse. Ihr steht eine große Mannigfaltigkeit in den Binnenkadenzen gegenüber.

Die Loslösung vom Falsobordone schuf Raum nicht nur für Imitationen sondern ganz allgemein für ein Eingehen auf einzelne Aspekte des Textes. Der neunte Vers des Psalms hat alle Komponisten in besonderer Weise angeregt und soll hier in den beiden Vertonungen durch Domenico Scarlatti vorgestellt werden. Der Text lautet: "Auditui meo dabis gaudium et letitiam / et exultabunt ossa humiliata". Die Fassung in Scarlattis "Miserere" in g zeigt, trotz Bindung an den Falsobordone, Ansätze zur Textausdeutung (s. Notenbeispiel 3). Zu nennen sind hier die Bewegung des Tenors beim Wort "exultabunt" und die Wendung nach Moll bei dem Wort "humiliata". An der Vertonung desselben Verses in Scarlattis "Miserere" in e fallen zunächst die häufigen Wortwiederholungen auf (s. Notenbeispiel 4). Wortwiederholungen sind im römischen "Miserere" die Ausnahme und bleiben auf bestimmte Verse beschränkt. Auffallend ist ferner die Pause mit Fermate vor dem Wort "ossa". Hier macht der Komponist einen Einschnitt, der nicht der grammatischen Struktur des Satzes entspricht und auch nicht mit dem Ende der ersten Vershälfte zusammenfällt. Diese eigentlich regelwidrige Unterteilung des Verses ermöglichte es dem

Komponisten, den ersten Teil des Verses ganz dem Affekt der Freude zuzuordnen, den zweiten Teil aber dem Gedenken an den Tod. Fast alle Komponisten der Zeit, so auch Scarlatti, haben sich derselben Mittel bedient, den Kontrast zwischen beiden Versteilen auszudrücken: eine plötzliche Pause mit Fermate vor dem Wort "ossa", der Übergang zu langen Notenwerten, der Wechsel von Dur nach Moll sowie chromatisch absteigende Linien in allen Stimmen. Die Chromatik kann sich bei Scarlattis "Miserere" in e nicht so recht entfalten, weil die Stimmen unmittelbar anschließend in die standardisierte Kadenz einmünden.

Notwendig sind noch einige Bemerkungen zum Schluß von Domenico Scarlattis "Miserere" in e. Ohne Doxologie umfaßt der Psalm "Miserere" 20 Verse, also eine gerade Zahl. Wenn nun bei der Komposition als Alternativ-Psalms nur die Verse mit ungerader Ordnungszahl vertont werden, bleibt der letzte, zwanzigste Vers einstimmig. Dies ist auch bei den älteren "Miserere"-Vertonungen z.B. bei Costanzo Festa, der Fall. Aber schon im 17. Jahrhundert gab man sich mit dieser Schlußgestaltung nicht zufrieden und teilte den letzten Vers in zwei Teile, so daß sich eine ungerade Gesamtzahl ergab. Wie aus der Tabelle zu ersehen ist, vertonten Allegri und Bai den zwanzigsten Vers in zwei selbständigen Sätzen, Alessandro Scarlatti ließ Vers 20 a einstimmig singen und schloß mit einem achtstimmigen Satz von Vers 20 b ab. Sein Sohn Domenico bringt eine andere, originelle Lösung, die ich bei keinem anderen "Miserere" des 18. Jahrhunderts angetroffen habe. Er faßt die Verse 19 und 20 zu einem langen, motettisch gearbeiteten Schlußsatz zusammen. Bei den Worten "Tunc acceptabis" greift er auf den Anfang "Miserere" zurück. Solch ein Rückgriff auf motivisches Material des Anfangs war bei den neapolitanischen "Miserere"-Vertonungen beliebt. Ein Zugeständnis an die römische Tradition ist sicher der Halbschluß a-Moll/E-Dur, mit dem das ganze Werk endet. Es half aber nichts, die Cappella Giulia hat diese für sie unübliche Schlußgestaltung nicht akzeptiert. In der Abschrift wurde Scarlattis ursprüngliche Fassung durchgestrichen und mit einer veränderten Fassung überklebt, die von anderer (wohl späterer) Hand geschrieben ist. Scarlattis Fassung blieb aber nahezu vollständig erkennbar.

In der revidierten Fassung bleibt Vers 20 a einstimmig. Vers 20 b "Tunc imponent" ist ganz schlicht nach Art des Falsobordone gesetzt, dasselbe gilt für den zweiten Teil von Vers 19. Vers 19 endet mit einer Kadenz, die völlig anders gestaltet ist als alle übrigen Versschlüsse dieses "Miserere". Schon daraus ist zu ersehen, daß diese revidierte Fassung unmöglich von Scarlatti selbst stammen kann. Wir haben hier ein Beispiel vor uns, mit welcher Hartnäckigkeit man in Rom an einmal eingeübten Gepflogenheiten festhielt und sich gegen neue, originelle Lösungen zur Wehr setzte.

Während sich Scarlattis "Miserere" in g eng an die Kompositionen Allegris, Bais und Alessandro Scarlattis anschloß, repräsentiert das "Miserere" in e einen anderen Typus von "Miserere"-Vertonung. Dieser Typus erlangte im Laufe des 18. Jahrhunderts in Rom große Bedeutung und behauptete sich bis ins 19. Jahrhundert; zu ihm gehören "Miserere" von Giovanni Biordi, Giovanni Battista Casali, Claudio Casciolini, zuletzt noch solche von Valentino Fioravanti, um nur einige wenige Namen zu nennen. Allen diesen Werken gemeinsam ist die Besetzung für nur einen vierstimmigen Chor, die Kadenzen aller Verse münden auf ein und denselben Ton, Falsobordone-Abschnitte kommen zwar noch vor, sind aber nicht vorherrschend, auf Einzelaspekte des Textes wird so weit wie möglich eingegangen. Scarlattis "Miserere" in e ist das früheste Beispiel dieses Typs, das mir begegnet ist - vorausgesetzt, daß es auch wirklich in der Zeit zwischen 1715 und 1719 entstanden ist. Ralph Kirkpatrick, der die beiden "Miserere" in seinem MGG-Artikel über Scarlatti vorgestellt hat<sup>5</sup>, war so vorsichtig, nur das erste der beiden Stücke, das "Miserere" in g, in diese Zeit zu datieren. Es gibt aber gute Argumente für die

Annahme, daß beide Stücke in dieser Zeit für die Cappella Giulia geschrieben wurden. Beide sind gemeinsam im Archiv der Cappella Giulia erhalten, das "Miserere" in g in autographen Stimmen, das "Miserere" in e in der Abschrift eines Kopisten.

Beiden Kompositionen liegt die Textfassung des Psalms nach der Vetus Latina, nicht nach der Vulgata zugrunde. Bekanntlich würden in St. Peter in Rom die Psalmen nach der Textfassung der Vetus Latina gesungen, diese Vorschrift galt aber streng nur für den einstimmigen Gesang, die mehrstimmigen Kompositionen haben Vulgatatext<sup>6</sup>. Lediglich die Maestri der Cappella Giulia - zu nennen sind hier neben Scarlatti noch Jommelli, Guglielmi und Fioravanti - verwendeten für ihre "Miserere"-Vertonungen die Fassung der Vetus Latina. Eine Abweichung von der Vulgata ergibt sich nur im 3. Vers, er lautet in dieser Version: "Amplius lava me ab injustitia mea / et a delicto meo munda me" (Vulgata: "Amplius lava me ab iniquitate mea / et a peccato meo munda me"). Daß Scarlatti in beiden "Miserere" die Version der Vetus Latina vertont, läßt somit den Schluß zu, daß er diese Werke in seiner Amtszeit als Maestro der Cappella Giulia schrieb.

Das eher negative Urteil über den "gängigen, geradezu untypischen Stil" von Scarlattis Vokalwerken<sup>7</sup> möchte ich nur für das "Miserere" in g gelten lassen. Das "Miserere" in e ist nicht nur meisterhaft gearbeitet sondern trägt - im vorgegebenen Rahmen - auch originelle Züge. Vielleicht gehörte Scarlatti sogar zu den Schöpfern eines damals neuen Typs von "Miserere". Die Vielfalt von Stil- und Ausdrucksmitteln, die uns an Scarlattis zehnstimmigem "Stabat mater" beeindruckt, können wir selbstverständlich von einer Karwochenmusik für die Liturgie in St. Peter nicht erwarten<sup>8</sup>.

#### Anmerkungen

- 1) Vgl. Ralph Kirkpatrick, Domenico Scarlatti I, Leben und Werk, München (1972), S. 75ff. mit Verweis auf Giuseppe Baini, Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina II, Rom 1828 (Nachdruck Hildesheim 1966), S. 282.
- 2) Ralph Kirkpatrick, Domenico Scarlatti II, Anhang, Dokumente, Werkverzeichnis, München (1972), S. 115.
- 3) Baini, a.a.O., II, S. 196f. (Anm. 577).
- 4) Kirkpatrick, a.a.O., I, S. 79.
- 5) Ralph Kirkpatrick, Art. "Scarlatti, Domenico", in: MGG Bd. 11 (1963), Sp. 1508.
- 6) Vgl. Leopold M. Kantner, "Aurea luce". Musik an St. Peter in Rom 1790-1850 (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung, Heft 18), Wien 1979, S. 18.
- 7) Loek Hautus, Beitrag zur Datierung der Klavierwerke Domenico Scarlattis, in: Mf 26 (1973), S. 59.
- 8) Eine Studie der Verfasserin über "Römische Vertonungen des Psalms Miserere im 18. und frühen 19. Jahrhundert" erschien im Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. 8, (1985), S. 7-43.

Vers	Textanfang	Gregorio Allegri Miserere g spätere Fassung notiert 1731 SSATB/SATB	Alessandro Scarlatti Miserere g notiert 1711 Capp.Sist. 188/189 SSATB/SATB	Tommaso Bai Miserere g 1714 Capp.Sist. 203/04 SATB/SSAB	Domenico Scarlatti Miserere g 1715-1719 C.G. V-31 SATB con rinforsi
1	Miserere mei Deus	I, 5st. F-B/g-D	4st. D-G	5st. F-B/g-D	<u>c-g/D-g</u>
3	Amplius lava me	II, 4st. c <sup>6</sup> -D/D-G	I, 5st. A-D/g-D	4st. c <sup>6</sup> -D/D-G	<u>c<sup>6</sup>-D/D-g</u>
5	Tibi soli peccavi	I	II, 4st. F-B/D-G	5st. F-B/g-D	<u>F<sup>7</sup>-B/A-D</u>
7	Ecce enim veritatem	II	III, 5st. G-c/g-D	4st. F-B/D-G	<u>C-F/ D-g</u>
9	Auditui meo dabis	I	IV, 4st. F-B/c-G	5st. F-B/g-D	<u>B/F-B</u>
11	Cor mundum	II	I, 5st. A-D/g-D	4st. c <sup>6</sup> -D/D-G	<u>c<sup>6</sup>-D/A-d</u>
13	Redde mihi laetitiam	I	IV, 4st. F-B/c-G	5st. F-B/g-D	<u>F-B/ D-g</u>
15	Libera me	II	III, 5st. G-c/g-D	4st. c <sup>6</sup> -D/c-G	<u>C-f/D-g</u>
17	Quoniam si voluisses	I	II, 4st. F-B/D-G	5st. F-B/g-D	<u>c<sup>6</sup>-D/A-D</u>
19	Benigne fac Domine	II	I, 5st. A-D/g-D	4st. c <sup>6</sup> -D/D-G	<u>Es-B/D-g</u>
20 a	Tunc acceptabis	I, 5st. F-B	- - -	5st. c <sup>6</sup> -D	<u>F-B</u>
20 b	tunc imponent	9st. c-G	9st. c-G	8st. c-G	<u>c-G</u>

Notenbeispiel 1

Mise-re re me-i De us

Mise-re-re me-i De us

cundum magnam misericordiam tuam

cundum magnam misericordiam tuam

Notenbeispiel 2

Mi-se-re-re mei De-us  
 Mi-se-re-re me-i De-us se-cun-dum  
 Mi-se-re-re me-i De-us se-cun-dum ma-gnam  
 se-cun-dum ma-gnam mi-se-ran-ti-am tu-am

Notenbeispiel 3

Audi-tui meo dabis gaudium et le-ti-ti-am et exul-  
 ta-bunt cae-li et terra

Notenbeispiel 4

Audi-tui me-o da-bis gau-dium, da-bis gaudium

Au di-tui meo dabis gau-di-um

et le-ti-ti-am, le-ti-ti am et ex-ul-tabunt, exul-ta -- bunt

et ex- - - - ul

et ex- - ul- ta - - bunt

dabis gaudium et le-ti-ti am et exul-ta - - - bunt

os- sa hu-mi- lia - - - - - ta.

os - - sa hu-mi - - - li - a - - - - - ta

os- sa hu - mi - li - a . . . . . ta.

## Rezeption in Europa I

Leitung: Sigrid Wiesmann

Teilnehmer: Lada Braschowanova-Stantschewa, Viorel Cosma, Saviana Diamandi, Zdeňka Pilková, Maria Zduniak

Zdeňka Pilková:

WERKE VON BACH; HÄNDEL UND IHREN NORDDEUTSCHEN ZEITGENOSSEN  
IN DEN SAMMLUNGEN DER BÖHMISCHEN LÄNDER IM 18. JAHRHUNDERT

Im 18. Jahrhundert gehörten die böhmischen Länder eindeutig der österreichischen, italienischen und süddeutschen Kultursphäre an. Dies war durch ihre Angehörigkeit zur Einflußsphäre der katholischen Kirche und durch die offizielle politische Orientierung der habsburgischen Monarchie gegeben. Das Musikleben der böhmischen Länder war deshalb durch unzählige Bindungen vor allem mit Österreich, Italien und den süddeutschen Gebieten verbunden. Die einzige Enklave nördlich von uns, mit der ein regelmäßiger gegenseitiger Kulturaustausch stattfand, war der Dresdner Hof der sächsischen Kurfürsten. Dies war einerseits dadurch gegeben, daß durch die böhmischen Länder eine wichtige europäische Repertoireachse führte, die von Italien über Wien nach Dresden und weiter nach dem Norden ging, andererseits dadurch, daß ein Teil des Dresdner Hofes vom Jahre 1697 an katholisch war. Die überwiegende Orientierung an die österreichische, italienische und süddeutsche Sphäre dauerte ungefähr bis zum Beginn der sechziger Jahre des 18. Jahrhunderts. Seit dieser Zeit können wir dann ein beginnendes Eindringen der musikalischen Einflüsse auch aus anderen Gebieten beobachten, die im 17. Jahrhundert und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts von den böhmischen Ländern durch eine strikte ideologische Barriere getrennt waren.

Mein Beitrag setzt sich zum Ziel, festzustellen, ob unter diesen Bedingungen auf dem Gebiet der böhmischen Länder im 18. Jahrhundert Kompositionen von Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel und ihren Zeitgenossen aus dem überwiegend protestantischen Nord- und Mitteldeutschland überhaupt auftauchten. Ich ging von zwei Gruppen der Quellen aus: erstens von den erhaltenen Kompositionsinventaren des 18. Jahrhunderts (handschriftlichen sowie neuerlich gedruckten), zweitens von den damaligen Abschriften oder Drucken der Werke. In Hinsicht auf den Umfang des Materials stellt meine Untersuchung nur eine gewisse Sondierung dieser Problematik dar. Ich nehme jedoch an, daß auch eine Bearbeitung einer viel umfangreicheren Quellenbasis ähnliche Ergebnisse - was die Vertretung der einzelnen kulturgeographischen Sphären betrifft - erbringen würde<sup>1</sup>. Dabei ist gar nicht ausgeschlossen, daß überraschende Einzelheiten, auch die Abschriften von Bachs und Händels Werken, bei dem weiteren Katalogisieren unserer Sammlungen noch entdeckt werden könnten.

Bei meiner Arbeit versuchte ich festzustellen, welche Autoren aus Nord- und Mitteldeutschland bei uns im 18. Jahrhundert durch Abschriften oder Drucke ihrer Werke vertreten waren. Ich widmete meine Aufmerksamkeit vor allem den Kompositionen von Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel, in zweiter Linie dann dem Vorkommen der Werke ihrer Zeitgenossen, die ungefähr zwischen den Jahren 1660-1700 geboren wurden und in Nord- und Mitteldeutschland wirkten. Weiter verfolgte ich, mit welchen Kompositionsgattungen der Kirchenmusik oder weltlichen Musik sie vertreten waren und in welchen Typen von Sammlungen ihre Werke vorkamen (in Ordenskonventen, auf Chören der Pfarrkirchen, in den Schloßsammlungen usw.). Ich nahm dabei auch in Betracht, in

welcher Zeit ihre Kompositionen zu uns gelangten, ob schon zu Lebzeiten der Autoren oder mit welchem Zeitabstand nach ihrem Tode. Ich möchte nun die Ergebnisse kurz zusammenfassen.

Was Johann Sebastian Bach betrifft, fand ich keine einzige Abschrift von seinen Kompositionen, von der man mit Sicherheit behaupten könnte, daß sie noch zu seinen Lebzeiten in die böhmischen Länder gelangte. Ich lasse dabei die sehr spezielle und bisher nicht völlig geklärte Frage vom Verschwinden des Originalstimmensatzes zum Sanctus BWV 232<sup>III</sup> "in Böhmen bey Graff Sporck" absichtlich beiseite. In die böhmischen Länder begannen Bachs Kompositionen erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts durchzudringen und zwar vor allem in der gedruckten Form. Es waren besonders die vierstimmigen Choräle in der Orgelbearbeitung aus der vierteiligen Ausgabe, die bei Breitkopf in Leipzig in den Jahren 1784-87 erschien (Hrsg. von Carl Philipp Emanuel Bach und Johann Kirnberger). Um die Jahrhundertwende und in den ersten zwei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts begegnen wir ihnen auf den Chören der Konvent und Pfarrkirchen (z.B. Strahov, Kolín-Dechanskirche, Kostelní Vydří-Pfarrkirche). Wir finden sie jedoch nur auf einigen wenigen Chören, wo offensichtlich ihr Vorkommen mit der Persönlichkeit des Regenschori oder des Organisten zusammenhing, der durch ein gewisses Zusammenspiel der Umstände sich diese Drucke beschaffte oder sie für sich abschrieb.

Eine komplette vierteilige Leipziger Ausgabe ist in dem frühen 19. Jahrhundert nur bei den Prämonstratensern in Strahov belegt. Dies ist offensichtlich das Verdienst des dortigen Regenschori Gerlak Strniště (1784-1855), unter dessen Notenmaterialien wir auch die wahrscheinlich erste Abschrift einer vokalinstrumentalen Komposition bei uns, die Johann Sebastian Bachs Namen trägt, des Motettos "O salutaris hostia", finden, die in Strništěs Abschriften von elf Kompositionen von František Xaver Brixi eingebunden ist<sup>2</sup>. Unter diesem Titel verbirgt sich der Choral "Sei Lob und Preis mit Ehren" aus der Kantate BWV 29 "Wir danken dir Gott", dem der lateinische Text untergelegen wurde. Die Abschrift stammt aus der Zeit nach dem Jahre 1805. Den Namen von Gerlak Strniště trägt auch die Abschrift einer Messe ("Messa a 8 voci reali"), die auf der Titelseite Johann Sebastian Bach zugeschrieben ist<sup>3</sup>. Diese Kopie entstand wahrscheinlich im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts. Es handelt sich aber um eine falsche Zuschreibung: Als Autor dieser Messe wird jetzt Johann Ludwig Bach angesehen (BWV Anh. 167). Im Archiv des Prager Konservatoriums befinden sich einige Abschriften von Bachs Kompositionen, höchstwahrscheinlich ebenfalls aus dieser Schicht von Abschriften aus dem Beginn des 19. Jahrhunderts. Die mit dem Jahre 1748 datierte Abschrift des dritten Teils der Klavierübung (gedruckt Leipzig 1739), die in der Staatsbibliothek der ČSR aufbewahrt wird, ist höchstwahrscheinlich Leipziger Provenienz und wurde viel später für eine tschechische Privatsammlung (vielleicht in einer Auktion) erworben<sup>4</sup>.

Diese knappen Fakten sind nichtsdestoweniger interessant, denn sie beweisen, daß in einem gewissen minimalen Ausmaße bei uns Bachs Kompositionen schon verhältnismäßig lange vor der Mendelssohnschen "Bachentdeckung" lebten. Andererseits gibt es in unseren Schloßsammlungen (z.B. Pachtá, Chotek, Člám-Gallas) eine Reihe von Instrumentalwerken, die mit dem Namen "Bach" oder "Sebastian Bach" bezeichnet sind, die aber von Johann Christian Bach stammen. Auch wenn die Generation von Bachs Söhnen eigentlich nicht zu meinem Thema gehört, erwähne ich - der Vollständigkeit wegen - dennoch das Vorkommen ihrer Werke in den böhmischen Musiksammlungen.

Am zahlreichsten ist Johann Christian Bach vertreten, und zwar ausschließlich mit weltlichen Werken, überwiegend Sinfonien (Člám-Gallas, Chotek, Pachtá), ausnahmsweise mit anderen instrumentalen Kompositionen, z.B. Konzerten, Sonaten u.ä. Alle Abschrif-

ten, die überwiegend in Schloßsammlungen erhalten sind, stammen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, manche offensichtlich schon aus den sechziger und siebziger Jahren. Weil sich auf den Kopien häufig der Hinweis "di Bach di Milano" befindet, gelangten sie zu uns wahrscheinlich aus Italien (und deswegen gehören sie eigentlich nicht zu unserem Thema), und stammen teilweise vielleicht noch aus der Zeit, in der dort Johann Christian wirkte oder aus der Zeit kurz danach.

Kompositionen von Carl Philipp Emanuel Bach finden wir auf unserem Gebiet wesentlich weniger, und zwar überwiegend als Drucke. Bei Drucken besteht jedoch ein Problem: Größtenteils wissen wir zwar, wann sie erschienen sind, aber meistens können wir nicht feststellen, wann sie zu uns gelangten. In unseren Sammlungen kommen aus dem Schaffen von Carl Philipp Emanuel verzeinzelt eher kleinere Kompositionen vor. Interessant ist die erhaltene Abschrift eines Teiles seiner Arbeit "Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen", die sich unter dem Titel "Klavierschule" in der Strahover Sammlung befindet<sup>5</sup>. Sie ist von zwei verschiedenen Händen und auf zweierlei Sorten Papier geschrieben. Der ältere Teil der Abschrift stammt höchstwahrscheinlich noch aus dem 18. Jahrhundert. Weiter blieben in unseren Sammlungen einige Drucke der Klavierwerke von Carl Philipp Emanuel erhalten ("Sonaten mit veränderten Reprisen", zwei Bände der "Clavier-Sonaten und Freyen Phantasien", ein Band der Serie "Für Kenner und Liebhaber"), alle mit der Unterschrift des Komponisten Jan Václav Hugo Voříšeks und seines Schwagers Kodýtek. Voříšek besaß also eine verhältnismäßig breite Auswahl von Klavierwerken dieses Komponisten.

Von den übrigen Bachs sind bei uns Autoren mit sonderbaren Taufnamen vertreten, wobei es sich häufig um einen Fehler handeln kann, z.B. anderswo nicht belegter Jacoppo Emanuel Bach (möglicherweise Carl Philipp Emanuel), weiter Heinrich Bach, der einer von den Johann Heinrich Bachs sein könnte usw.

Soviel zu Bach und den Bachs. Was die Kompositionen von Georg Friedrich Händel betrifft, ist das Bild nur teilweise analog. Vor allem sind die Abschriften einiger Werke aus seinen Lebzeiten, dazu noch sehr frühe, in unseren Sammlungen erhalten. In der älteren Schicht der Kreuzherrensammlung in Prag befindet sich die Abschrift von Händels Te Deum (HWV 278) mit der Datierung 1718<sup>6</sup>. Berücksichtigen wir, daß das Werk im Jahre 1713 zur Feier des Friedens in Utrecht komponiert wurde, so gelangte es ungewöhnlich schnell zu uns. In derselben Sammlung finden wir eine ebenfalls mit dem Jahre 1718 datierte Abschrift einer anderen Händel-Komposition: "Laudate pueri", und zwar die zweite Fassung (HWV 237)<sup>7</sup>. Jedoch ist die Provenienz dieser beiden Abschriften gar nicht eindeutig: In dem Inventar der Kreuzherrensammlung aus den Jahren 1736-37 kommen sie nicht vor<sup>8</sup>. Sonst sind die Abschriften der Händel-Werke bei uns im 18. Jahrhundert nur sehr selten zu finden. Eine der Ausnahmen ist die Angabe in dem Inventar von Schloß Brtnice aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, die eine näher nicht identifizierbare "Sinfonia a tre" von "Hendl" anführt<sup>9</sup>. Daß das Schaffen Händels in den böhmischen Ländern des 18. Jahrhunderts vielleicht mehr bekannt war, als wir auf Grund der erhaltenen Quellen annehmen könnten, das deutet interessanterweise eine Komposition mit der Überschrift "Fughetta nach Händel" des Komponisten Karel Blažej Kopřiva (1756-1785) an, der sein ganzes Leben in dem kleinen Ort Citoliby wirkte<sup>10</sup>.

Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts und im frühen 19. Jahrhundert begann die Zahl der Abschriften der Kompositionen Händels zu wachsen. Interessant sind vor allem die Abschriften in der Sammlung des Schlosses Kačina (Chotek). Ohne genauere Angabe sind dort zwei Nummern aus der "Ode for St. Cecilia's Day" überliefert. Die Abschrift der Aria "Trompete dein Schmetter" (= "The trumpet's loud clangour", HWV 455) enthält die Stimmen sowie auch die Partitur, wobei die Stimmen offensichtlich älter sind, und man

könnte sie eventuell mit den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts datieren<sup>11</sup>. In diesem Material gibt es unter anderem auch die Klarinetten- und Clarinenstimmen (die Clarinenstimmen erlauben eventuell eine verhältnismäßig frühe Datierung; die Partitur, die bis um zwei Jahrzehnte jünger sein kann, ist sonderbarerweise ohne Klarinetten). Aus demselben Werk befindet sich in der Kačina-Sammlung noch der Chor "From harmony", der lediglich als "Chorus ex D" bezeichnet ist<sup>12</sup> (mit dem deutschen Text "Durch Harmonie, durch Himmelsharmonie"). Dieselbe Provenienz (Kačina) hat der "Chor der Jünglinge" aus dem Oratorium "Judas Maccabäus" (HWV 63, Act III, No. 31), dessen Stimmen wahrscheinlich noch im 18. Jahrhundert abgeschrieben wurden, und weiter die Abschrift der Partitur des ganzen "Messias". ("Anton Handphka scribsit"). Gelingt es zu beweisen, daß auch diese Abschrift noch im 18. Jahrhundert angefertigt wurde, was ich annehme, wäre es ein interessanter Beweis des verhältnismäßig frühen Vorkommens der berühmten Händelschen Komposition bei uns.

Im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts steigt die Zahl der erhaltenen Abschriften von Händels Werken, von denen manche datiert sind (z.B. einige Litaneien vom Chor der Pfarrkirche in Úterý-Westböhmen, die das Datum "August 1811" und den Namen des Abschreibers "Barth. Soukup" tragen).

Auch die Zahl der bei uns erhaltenen Drucke von Kompositionen Händels ist natürlich wesentlich höher als bei Bach; leider wissen wir nicht, wann sie zu uns gelangten. Es sind einige Drucke des "Messias" belegt (z.B. der Leipziger Druck in der Schwarzenberger Sammlung in Český Krumlov). In derselben Sammlung ist der Wiener Druck (Pietro Mechetti) des Werkes "Alexanders Fest" mit dem Titel "Timotheus oder die Gewalt der Musick" (HWV 75) erhalten.

Die größte Sammlung Händelscher Drucke des frühen 19. Jahrhunderts in den böhmischen Ländern wurde in Mähren in dem Schloß Náměšť angelegt. Graf Heinrich Wilhelm Haugwitz beschaffte sich ab 1808 die Abschriften oder Drucke vieler Händel-Werke, die er auf seinem Schloß auch regelmäßig aufführte. Im Jahre 1820 kaufte er die komplette erste sogenannte Gesamtausgabe, die in den Jahren 1787-1797 in London Dr. Samuel Arnold zusammenstellte<sup>13</sup>.

Im ganzen kann man also sagen, daß in die böhmischen Länder schon die erste Welle des Interesses für Händel-Werke gelangte, die gegen Ende der sechziger Jahre des 18. Jahrhunderts von England nach Europa kam und die sich gleichzeitig - höchstwahrscheinlich unabhängig - in Florenz und in Berlin, kurz danach auch in Wien und Hamburg manifestierte<sup>14</sup>. Zu uns gelangte sie offensichtlich noch vor Beginn des 19. Jahrhunderts: man kann annehmen, auf Grund der Impulse aus Wien, vor allem der Konzerte, die van Swieten in den Jahren 1779-1803 veranstaltete.

Mit Hinsicht auf die wesentlich größere Zahl der Drucke von Händels Werken schon zu seinen Lebzeiten und in den ersten Jahrzehnten nach seinem Tode - im Vergleich zu der sehr beschränkten Zahl der Drucke von Bachs Werken aus derselben Zeit - kann man sagen, daß schon gegen Ende des 18. Jahrhunderts und im frühen 19. Jahrhundert dem Händelschen Schaffen eine unvergleichlich größere Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Dies gilt bei uns auch für das ganze 19. Jahrhundert. Die Ursachen sind nicht nur in der wesentlich leichteren Erreichbarkeit einer viel größeren Zahl der Drucke zu suchen, sondern auch darin, daß ein Teil von Händels Kirchenmusik für den katholischen Ritus geschrieben wurde. Außerdem wirkte sich der Umstand aus, daß Oratorien konfessionell vielseitiger zu gebrauchen waren als die eigentliche, mit dem Ritus verbundene Kirchenmusik. Eine Rolle spielte bestimmt auch, daß Händel ebenfalls Opern, und zwar ausschließlich italienische opere serie schrieb, die bei uns in den Adelskreisen ihre Verehrer hatten und bei denen - im Unterschied zu der Kirchenmusik - Barrieren konfessionellen,

ideologischen Charakters wegfielen.

Bachs und Händels nord- bzw. mitteldeutsche Zeitgenossen sind in unseren Inventaren und Sammlungen ebenfalls nur sporadisch vertreten. Soweit ihre Kompositionen vorkamen, wurde dies meiner Ansicht nach immer durch einen bestimmten besonderen Umstand verursacht, der auf seine Art stärker war, als die konfessionellen Barrieren. Die häufigste Ursache war entweder der Aufenthalt des Komponisten in den böhmischen Ländern oder ein anderer direkter und dauerhafter Kontakt mit unserem Musikleben. Im Hintergrund könnten z.B. Kontakte zwischen verschiedenen Konventen eines und desselben Ordens sowie auch die Kontakte der Freimaurerkreise stehen.

Umstände ähnlicher Art erklären z.B. jene Kuriosität, daß in Prag bei den Kreuzherren mit dem roten Stern in den Jahren 1715-1717 die Oratorien von Heinrich Stölzel aufgeführt wurden ("Jesus patiens" 1715, 1716, "Die büßende Maria Magdalena" 1716, "Caino" 1717), obwohl Stölzel der damals berühmteste Autor der protestantischen Kirchenkantate war. Stölzel weilte in den Jahren 1715-1717 in Prag und nahm sehr aktiv am Prager Musikleben teil, was Passagen seiner Autobiographie beweisen<sup>15</sup>. Zwei spätere belegte Aufführungen ("Jesus patiens" 1724, "Die büßende Maria Magdalena" 1726), sowie spätere Abschriften anderer Stölzel-Werke in der Kreuzherrensammlung (Kyrie et Gloria, Confitebor) und in der Zisterziensersammlung in Osek beweisen, daß Stölzels Beziehungen zu den böhmischen Ländern auch in der Zeit weiter wirkten, als der Komponist nicht mehr in Prag weilte. Die Sammlung der Kreuzherren in Prag enthält außer Händels und Stölzels Werke auch Abschriften von Kompositionen von Heinichen (mit Vermerkung mehrfacher Aufführungen in den Jahren 1762-1780), Graun und Hasse. Die nord- und mitteldeutschen Komponisten sind in dieser Sammlung so zahlreich vertreten, wie in keiner anderen Sammlung in unseren Ländern in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Ursache? Vielleicht eine außermusikalische: Kreuzherren waren Beichtväter des sächsischen Kurfürsten.

Noch kurz zu anderen nord- und mitteldeutschen Komponisten in unseren Sammlungen. Der Aufenthalt in den böhmischen Ländern verursachte offensichtlich auch das Vorkommen zweier Kompositionen von Johann Friedrich Fasch, der - wie Kollege Pöstolka bewies - in den Jahren 1721-1727 in den Diensten des Grafen Wenzel Morzin stand<sup>16</sup>. Aus Faschs Schaffen blieben in den böhmischen Ländern zwei Kompositionen erhalten, und zwar die "Ouvertüre in G" in der Waldsteiner Sammlung in Doksy und die Abschrift der "Messa in D" in der Sammlung des Schlosses Náměšť nad Oslavou<sup>17</sup>. Die nur aus dieser böhmischen Quelle bekannte Ouvertüre ist in der Form einer Partitur erhalten, was bei uns in dieser Zeit nicht eben geläufig war. Die Abschrift stammt wahrscheinlich aus den fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts, also wiederum aus einer Zeit, als der Komponist in unserem Gebiet längst nicht mehr wirkte. Die Abschrift der Messestimmen stammt aus den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts, also aus einer noch wesentlich späteren Zeit. Es ist charakteristisch, daß beide Kompositionen in Schloßsammlungen und nicht in den Kirchensammlungen erhalten sind. Einerseits manifestierten sich die restriktiven konfessionellen Einflüsse in den Schloßsammlungen wesentlich weniger, andererseits wirkte Fasch in einer adeligen Residenz, und es ist deshalb begreiflich, daß sich seine Werke im Bereich der Schloßkapelle verbreiteten. Wenn wir in Betracht ziehen, daß Fasch bei uns mehrere Jahre wirkte, ist die Zahl seiner erhaltenen Kompositionen gering. Es ist selbstverständlich nicht ausgeschlossen, daß im Verlauf der Katalogisierung weiterer Sammlungen noch manche seiner Kompositionen in Erscheinung treten werden.

Namen anderer nord- und mitteldeutschen Autoren erschienen in unseren Inventaren und Sammlungen entweder überhaupt nicht oder nur ausnahmsweise. Dies ist der Fall bei Telemann, dessen Kompositionen wir als Kuriosität in dem Inventar des Chors der Barm-

herzigen Brüder in Prag finden. Dasselbe gilt für Quantz (Osek). Heinichens Werke sind in mehr als einer Sammlung zu finden (Kreuzherren in Prag, barmherzige Brüder in Prag und Kuks, Sammlung des Klosters in Osek). Von weiteren, in jener Zeit renomierten Autoren (Pisendel, Graupner, Krieger, Nichelmann u.a.) fand ich bisher kein einziges Werk. Es ist interessant, daß selbst katholische norddeutsche Autoren nicht vorkommen, was beweisen würde, daß die kulturgeographische Eingliederung in die Einflußsphären in dieser Hinsicht wichtiger war als die konfessionelle Zugehörigkeit.

Einen ganz besonderen Fall repräsentiert jedoch Carl Heinrich Graun, der zusammen mit Johann Adolph Hasse der am häufigsten vorkommende norddeutsche Autor in unseren Sammlungen ist. (Da bei Graun ein Teil der erhaltenen Werke ohne Vornamen überliefert ist, besteht die Möglichkeit, daß Carl Heinrich nicht bei allen diesen Werken der Autor ist, aber der größte Teil stammt sicherlich von ihm.) Auch bei Graun können wir einen Aufenthalt in Prag belegen: Im Jahre 1723 wirkte er als Violoncellist bei der Prager Aufführung der Krönungsoper von Johann Joseph Fux "Costanza e fortezza" mit. Es ist jedoch verwunderlich, daß ein eigentlich recht kurzer Besuch eine derartige Verbreitung seiner Werke verursacht haben soll. Entweder entstanden damals irgendwelche dauerhaftere Bindungen, oder es gab noch eine andere Ursache, die wir bisher noch nicht kennen. Auf jeden Fall finden wir seine Kompositionen (überwiegend in der Form von Kirchen-Arien und Offertorien) in einer Reihe unserer Sammlungen aus den verschiedensten Gebieten: Broumov, Rajhrad, Loštice, Lipník, Brtnice, Kolín, Citoliby, Kreuzherren Prag, Český Krumlov, Dub bei Olomouc u.a.). Die größte Abschriftensammlung seiner Werke, die obendrein datiert ist, besaß das Kloster in Broumov: Die meisten der Abschriften entstanden dort in den Jahren 1754-59, also gegen Ende von Grauns Lebenszeiten, und wir kennen auch den Namen des Abschreibers (František Černý). Man kann annehmen, daß eine Reihe dieser Arien ursprünglich Opern-Arien waren, die nachträglich mit einem geistlichen Text versehen wurden. Manche Sammlungen überliefern auch Grauns Opern-Arien in ihrer ursprünglichen Form: Die Lobkowitz-Sammlung von Roudnice enthält sogar sechs komplette Opern von Graun, obwohl sonst Grauns Kompositionen bei uns überwiegend in Konvent- und Pfarrkirchen vorkommen, in Schloßsammlungen nur ausnahmsweise. Einigemal ist bei uns Graun berühmtes Oratorium "Deŕ Tod Jesu" belegt (z.B. Rajhrad, Strahov).

In den böhmischen und mährischen Sammlungen sind selbstverständlich auch manche Autoren vertreten, die nur einen Teil ihres Lebens in Norddeutschland verbrachten. Bei diesen kann man aber schwer bestimmen, ob ihre Werke aus eben diesem Gebiet zu uns gelangten. Es ist wahrscheinlicher, daß die Abschriften und Drucke ihrer Werke zu uns aus anderen Orten ihres Wirkens kamen. So gelangten die zahlreichen Kompositionen von Johann Adolph Hasse zu uns aus Dresden, aber auch direkt aus Italien oder mit dem Umweg über Wien.

Dieses wenn auch lückenhafte Material bezeugt die eminente Bedeutung der Tatsache, in welche kulturgeographischen und konfessionellen Sphären das Gebiet der böhmischen Länder im 18. Jahrhundert eingegliedert war. Dies bestimmte ganz grundsätzlich die Struktur des Musikrepertoires sowie auch des ganzen Musiklebens jener Zeit.

(Deutsch von Rudolf Toman)

#### Anmerkungen

- 1) Auch diese Sondierung könnte ohne die Existenz des Gesamtmusikkatalogs der Staatsbibliothek der ČSR, aus dem man heute schon eine ganze Reihe von Angaben zu ähnlichen Fragestellungen gewinnen kann, nicht entstehen.

- 2) Nationalmuseum Prag - Museum der tschechischen Musik, Signatur: XLVII B 391.
- 3) Nationalmuseum Prag - Museum der tschechischen Musik, Signatur: XLVI F 666.
- 4) Staatsbibliothek der ČSR, Prag, Signatur: 59 R 620. Über diese Abschrift schrieb Tomislav Volek: *Bach a my* (Bach und wir), in: *Hudební rozhledy* 37 (1985), S. 280.
- 5) Nationalmuseum Prag - Museum der tschechischen Musik, Signatur: XLVI D 202.
- 6) *Te Deum / Laudamus / a 5 Voc. con strom. / Anno 1718 / del Sig. Hänel.*-Nationalmuseum Prag - Museum der tschechischen Musik, Signatur: XXXV C 115.
- 7) *Laudate / pueri / Dominum / a / 5 Voc. con strom. / 1718 / del Sig. Hänel.*-Nationalmuseum Prag - Museum der tschechischen Musik, Signatur: XXXV C 116.
- 8) Jiří Fukač, *Křížovnický hudební inventář I. a II. část* (Inventar der Kreuzherrensammlung I. und II. Teil), Diplomarbeit, Maschinenschrift, Brno 1959, I. Teil, S. 253.
- 9) Theodora Straková, *Brtnický hudební inventář* (Musikalieninventar von Brtnice), in: *Acta musei Moraviae*, XLVIII (1963), *Vědy společenské*, S. 199-234.
- 10) Die Komposition erschien in dem zweiten Teil der Sammlung "Museum für Orgelspieler", die Karl Franz Pitsch zusammenstellte und die der Prager Verleger Marco Berra in den Jahren 1732/34 herausgab (II. Band, S. 20).
- 11) Nationalmuseum Prag - Museum der tschechischen Musik, Signatur: XLI B 234.
- 12) Nationalmuseum Prag - Museum der tschechischen Musik, Signatur: XLI B 198. - Auf beiden Ausschnitten aus der "Cäcilien-Ode" ist 18. September 1813 als Datum der Aufführung genannt. Man kann aber daraus nicht schließen, daß dies die erste Aufführung auf diesem Schloß war: Die Materialien sehen älter aus.
- 13) Jan Racek, *Oratorien und Kantaten von Georg Friedrich Händel auf dem Mährischen Schlosse von Náměšř*, in: *Händel-Jb.* 6 (1960), S. 175-193.
- 14) Theophil Antonicek, *Zur Pflege Händelscher Musik in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts*, *Österreichische Akademie der Wissenschaften*, 250. Band, 1. Abhandlung, Wien 1966.
- 15) In der Selbstbiographie, dessen Teile in Johann Matthesons "Grundlage einer Ehrenpforte", Hamburg 1740 veröffentlicht wurden, lesen wir u.a. (S. 345): "Sonst habe ich in Praage unterschiedene dramatische Dinge, als Venus und Adonis, Acis und Galathea, das durch Liebe besiegte Glück von meiner Poesie, ingleichen etliche deutsche, lateinische und italiänische Kirchen-Oratorien, als die büßende Sünderinn Maria Magdalena, Jesum patientem und Caino, overo il primo figlio malvaggio von meiner Composition, auch etliche Missen, nebst sehr vielen Instrumentalsachen, verfertigt und aufgeführt."
- 16) Milan Poštolka, *War Johann Friedrich Fasch Haydns Vorgänger als Kapellmeister des Grafen Morzins?* in: *Johann Friedrich Fasch* (Wissenschaftliche Konferenz Zerbst 1983), *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts*, Heft 24, Blankenburg 1984, S. 26-29.
- 17) Pilková Zdeňka, *Einige Bemerkungen zu der Frage "J.F. Fasch und Böhmen"*, dieselbe Publikation wie in Anm. 16, S. 30-31.

Maria Zduniak:

#### BACHREZEPTION IN BRESLAU IM 19. JAHRHUNDERT

In der neuesten Bach-Literatur kann man ein steigendes Interesse an den Problemen der sich ändernden Rezeption der Werke J.S. Bachs im 19. und 20. Jahrhundert erkennen. Seine Werke wurden in den verschiedenen nationalen Kulturzentren auf unterschiedliche Weise rezipiert. Auf diese Tatsache verwies ebenfalls Zofia Lissa, indem sie schrieb: "Eine Erweiterung des musikgeschichtlichen Gebietes auf die Problematik und den Werdegang ihrer Aufnahme, d.h. der gesellschaftlichen Rezeption, verlangte ich bereits seit einigen Jahren, in verschiedenen Arbeiten, gedruckt in Polen wie im Ausland. Ich vertrete den Standpunkt, daß die Geschichte jeder Kunst nicht nur die Evolution des Schaffens auf dem entsprechenden Gebiet ... beinhaltet, sondern auch die Geschichte der Aufnahme, d.h. des menschlichen Bewußtseins, seiner Haltung zur Kunst, die ihren Einfluß auf das Schaffen ausübt. ... Ohne Aufführung musikalischer Werke kann es nicht zum Kontakt zwischen dem Komponisten, seinem Werk als Ergebnis seines Schaffens, und dem Hörer kommen"<sup>1</sup>.

So entsteht also die Frage, wann in Breslau die geschichtliche Tatsache sich ereignete, bzw. Aufführungen bestimmter Werke J.S. Bachs stattfanden, die die weitere Entwicklung der Rezeption hier beeinflußten und welche Verhältnisse, vom Gesichtspunkt der Wiedergabe her vorhanden sein mußten, um diese Aufführungen überhaupt zu ermöglichen. Dieses geschichtliche Ereignis war die Aufführung der "Matthäus-Passion" BWV 244 in der Aula Leopoldina der Universität Breslau am 3. April 1830, die am 5. Mai wiederholt wurde<sup>2</sup>.

Die Stadt Breslau, an wichtigen Handelswegen gelegen, entwickelte sich dank prosperierender ökonomischer Gegebenheiten, aber auch dank kultureller Einflüsse. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, unabhängig von der Tätigkeit des Breslauer Theaters, entwickelte sich allmählich das Konzertleben. Die in Breslauer Kirchen gepflegte Musik befriedigte die wachsenden kulturellen Bedürfnisse der Bürger. Die Kunstmusik begleitete jede Art von kirchlichen Festen und auch verschiedene Andachten. Die meisten Konzerte wurden im Dom, der St. Elisabeth-, St. Maria-Magdalena-, St. Bernhard- oder St. Vinzenz-Kirche organisiert<sup>3</sup>. Im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts und am Anfang des 19. Jahrhunderts entstanden verschiedene Konzertvereine. Man nannte sie unterschiedlich: Abonnement-Konzerte, oder nach den Namen der Organisatoren und Dirigenten<sup>4</sup>. Sie führten in erster Linie Laien und Musikliebhaber zusammen, die sich regelmäßig trafen und zur eigenen Freude Musik ausübten. Es wurden damals in Breslau Sinfonien, Ouvertüren, Divertimenti, Quartette, Quintette, Instrumentalkonzerte und vokale Werke sowie Tänze verschiedener Komponisten, hauptsächlich der Wiener Klassiker und früher Romantiker, aber auch heimischer Komponisten, wie z.B. Joseph Ignatz Schnabel (1767-1831) und Friedrich Wilhelm Berner (1780-1827) aufgeführt<sup>5</sup>.

Das Schaffen J.S. Bachs eroberte sich in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts langsam seine Zuhörerschaft. Ein sehr verdienstvoller Breslauer Musiker und Verbreiter Bachscher Werke war der Kantor Gottlieb Siegert (1789-1868) aus der Kirche St. Bernhard<sup>6</sup>. Unter seiner Stabführung wurde am Karntwoch am 29. März 1820 die Kantate "Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn" BWV 157, und im nächsten Jahr die Motette "Fürchte dich nicht, ich bin bei dir" BWV 228 aufgeführt<sup>7</sup>. Diese Werke wurden später wiederholt. Anfang 1824 wurden auch Choräle in verschiedenen Bearbeitungen, wie z.B. von Johann Eccard, Michael Praetorius, Hans Leo Hassler und J.S. Bach zu Gehör gebracht<sup>8</sup>. Zwei hervorragende Organisten der Kirche St. Elisabeth: Ernst Köhler (1799-

1847) und Adolf Friedrich Hesse (1809-1863) sowie der Organist der Kirche St. Maria-Magdalena Carl Gottlieb Freudenberg (1797-1869) taten viel zur Verbreitung Bachscher Orgelmusik<sup>9</sup>.

Eine hervorragende Bedeutung für das geistige und kulturelle Breslau im 19. Jahrhundert kommt der Tatsache zu, daß die protestantische Universität aus Frankfurt/Oder nach Breslau übersiedelte und mit dem jesuitischen Kollegium vereint wurde. Auf diese Art entstand die 1811 ins Leben gerufene Breslauer Universität<sup>10</sup>. Diese Tatsache war nicht nur ausschlaggebend für die Gründung des Königlich-Akademischen Instituts für Kirchenmusik, sondern auch für das Knüpfen vielfältiger lebendiger Kontakte nach Berlin. Die Nachricht über die Tätigkeit der Berliner Singakademie, die von dem Bach-Enthusiasten Carl Friedrich Zelter geleitet wurde, fiel in Breslau auf fruchtbaren Boden. Es entstand 1825 in Breslau ebenfalls eine Singakademie, das Werk beharrlicher Bemühungen von Johann Theodor Mosewius (1785-1858)<sup>11</sup>. Das Eröffnungskonzert der Breslauer Singakademie fand im November 1825 mit dem Oratorium "Samson" von Händel statt<sup>12</sup>. Ein Ereignis großen Ausmaßes war die Vorbereitung und Aufführung der "Matthäus-Passion" BWV 244 von J.S. Bach durch die Breslauer Singakademie am 3. April 1830 sowie die Wiederholung am 5. Mai des gleichen Jahres<sup>13</sup>.

Breslau wurde zu einem wichtigen Zentrum der Bach-Pflege. Es war das Verdienst des unermüdlichen Mosewius, der zu dieser Zeit in Konzertprogrammen der Singakademie die "Passion" nicht, wie Ernest Zavarský schrieb, alljährlich, sondern in den Jahren 1831, 1832, 1834, 1838, 1840, 1843, 1846 und 1847 aufführte<sup>14</sup>. Dazu gesellten sich Einführungen, Besprechungen und Analysen der "Passion", die in der heimischen Presse gedruckt wurden<sup>15</sup>. Es fanden in Breslau auch spezielle Vorträge statt, in denen nicht nur die "Passion", sondern verschiedene stilistische Eigenarten Bachscher Musik und Charakteristika der Epoche zur Sprache kamen<sup>16</sup>. Zu der Aufführung der "Matthäus-Passion" von 1830 wurden Presse-Informationen veröffentlicht, daß man an Ort und Stelle die Partitur und den Klavierauszug des Werkes kaufen könne. In den folgenden Katalogen von Carl Cranz, gedruckt 1829, 1835 und 1840 in Breslau, erschien eine sehr umfangreiche Aufstellung originaler Bachscher Werke sowie Bearbeitungen verschiedener Komponisten<sup>17</sup>.

Breslau zeigte sich auch als vorbildliches Zentrum, was die Aufführung Bachscher Kantaten betrifft, die, im Gegensatz zu Berlin, dem Konzertpublikum zugänglich gemacht wurden. Albert Schweitzer schrieb: "In Breslau führte Johann Theodor Mosewius (1788-1858) mit der von ihm anno 1825 gegründeten Singakademie die Kantaten 'Ein feste Burg' (1835), 'Gottes Zeit' (1836), 'Sei Lob und Ehr' (1837), 'Wer nur den lieben Gott läßt walten' (1839) und die beiden ersten Stücke des 'Weihnachtsoratoriums' (1844) auf"<sup>18</sup>. Es verdient hervorgehoben zu werden, daß Mosewius bis zu seinem Tode den Breslauer Zuhörern folgende Werke präsentierte: 17 Kantaten, mit Wiederholungen über 40 Aufführungen, außerdem das "Magnificat" BWV 243, Ausschnitte aus der "h-Moll Messe" BWV 232 und aus dem "Weihnachtsoratorium" BWV 248, sowie Motetten und Arien aus verschiedenen Werken<sup>19</sup>. Mosewius gab auch ein Buch heraus mit dem Titel "Johann Sebastian Bach in seinen Kirchenkantaten und Choralgesängen"<sup>20</sup>. Leider fand seine vorbildliche Interpretationsweise keine Nachfolger und geriet in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Vergessenheit. Die Breslauer Tätigkeit von Mosewius hatte nach der Meinung von Schweitzer, die u.a. auch Zavarský wiederholt, einen bedeutenden Einfluß auf die richtige Einschätzung des ganzen vokal-instrumentalen Schaffens von Bach.

Eine ganz wichtige Rolle im Breslauer Musikleben in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts spielte der Breslauer Orchester-Verein. Er wurde Ende 1861 durch den Dirigenten und Geiger Leopold Damrosch, in Poznań gebürtig, ins Leben gerufen<sup>21</sup>. Die

regelmäßige Veranstaltung von 12 Sinfoniekonzerten in der Saison unter Teilnahme von Solisten - Instrumentalisten und Vokalistinnen -, später auch die Veranstaltung von Kammerkonzerten gehörte zur verdienstvollen Tätigkeit des Breslauer Orchester-Vereins. Im Programm befanden sich große vokal-instrumentale und instrumentale Werke Bachs, wie z.B. Kantaten, Konzerte und Transkriptionen von Orgelwerken für Orchester<sup>22</sup>. Ein verdienstvoller, ausgezeichnet polnischer Dirigent dieses Vereins war Rafał Maszkowski (1838-1901), welcher an dieser Stelle 11 Jahre tätig war. Erwähnenswert ist, daß unter seiner Leitung folgende Werke von J.S. Bach erklangen: "Matthäus-Passion" BWV 244, Kantate "O Jesu Christ, mein's Lebens Licht" BWV 118, Suite h-Moll BWV 1067 und das II. Brandenburgische Konzert F-Dur BWV 1047<sup>23</sup>. Verdienstvoll war seine Breslauer Tätigkeit in den Jahren 1890-1901 nicht nur deshalb, weil die Aufführungen sich auf einem sehr hohen Niveau befanden, sondern auch weil Maszkowski die Hegemonie der deutschen Musik in den Konzertprogrammen unterbrach und in das Breslauer Konzertleben Werke französischer, russischer, tschechischer und polnischer Komponisten einführte.

Im Jahre 1881 wurden in Breslau durch Emil Bohn (1839-1909) die "Historischen Konzerte" gegründet. Zu seiner Zeit waren sie eine große Neuigkeit, weil die Konzertprogramme thematisch gestaltet waren. Verschiedene enthielten auch Werke von Bach. Themen für Konzertprogramme waren: "Kirchenmusik a cappella von J. des Prés bis J.S. Bach" (1884), "Das weltliche Schaffen J.S. Bach's" (1885), "Musik am Hofe Friedrich des Großen" (1890) u.a.<sup>24</sup>. Feierlichst begangen wurde der 200. Geburtstag Bachs, der als Anlaß zur Aufführung vieler seiner Werke diente.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts profilierten sich im wachsenden Maße die Konzerte durchreisender Musiker: Komponisten, Virtuosen, Sänger und Dirigenten. Sie hatten einen außergewöhnlich großen Einfluß auf das Niveau der Musikrezeption, wurde doch die Gesellschaft dank dieser Gastspiele über die aktuelle Situation auf dem Musikpodium Europas ständig unterrichtet. In Breslau traten u.a. auf: Spohr, Catalani, Paganini, Clara Schumann, Rubinstein, Liszt, Berlioz, Wagner, v. Bülow, Brahms, Sarasate, Joachim, Busoni, Schnabel, Casals und viele andere. Von den polnischen Künstlern seien hier erwähnt u.a.: Chopin, Lipiński, Krogulski, die Brüder Kątski, die Brüder Wieniawski, Sembrich-Kochańska, Hofmann, Sliwiński, Paderewski, Huberman, Koczalski. Der Anteil polnischer Künstler an der Verbreitung der Werke Bachs war nicht nur in Breslau bedeutend. Im Jahre 1864 stellte der sehr begabte und jung verstorbene polnische Pianist und Komponist Karol Tausig dem Breslauer Konzertpublikum die Toccata und Fuge d-Moll BWV 565 von Bach in eigener Transkription für Klavier vor<sup>25</sup>. Trotz geschichtlicher und ästhetischer Vorbehalte errangen diese Art von Bearbeitungen weitgehendste Bestätigung und Anerkennung bei den Zuhörern. Bachs Werke wurden von polnischen Künstlern in Breslau interpretiert, wie z.B. von den Pianisten Koczalski, Szalit, Paderewski, Godowski, Sliwiński und der Sängerin Freund<sup>26</sup>. Interessant erscheint, daß die Verbreitung Bachscher Werke für Violine auf größere Schwierigkeiten stieß. Es zeugen davon die Interpretation der Chaconne d-Moll BWV 1004 durch Ferdinand David, am Klavier begleitet durch Felix Mendelssohn Bartholdy im Jahre 1840. Die Chaconne wurde in Breslau im Jahre 1869 durch den polnischen Violin-Virtuosen Władysław Górski interpretiert und 1871 brachte Stanislaw Taborowski den ersten Teil des Violinkonzerts a-Moll BWV 1041 zu Gehör. Einige Jahre später führte Henryk Wieniawski im Rahmen eines Breslauer Konzertes das "Präludium" aus der "Partita E-Dur" BWV 1006 auf. Mehrere Male konzertierte in Breslau der sehr talentierte polnische Geiger Bronisław Huberman und trug Solo-Werke von Bach vor<sup>27</sup>. Merkwürdig war die Aussprache eines Breslauer Rezensenten - Ernst Flügel - welcher nach einem Huberman-Konzert im Jahre 1906 schrieb: "Für Violine allein spielte der Konzertgeber Adagio und Fuge aus der C-dur Sonate von Sebastian Bach.

Präludium und Toccata wäre wohl bezeichnender, denn ein richtiges (sic!) Fugenspiel gehört bei einem einzelnen Streichinstrument nun einmal zu den Unmöglichkeiten. ... Der große Name des Verfassers und die Schwierigkeit der Ausführung sind wohl die hauptsächlichsten Beweggründe zur Wahl solcher Spezialitäten und man muß Herrn Hubermann zustehen, daß er den spröden Stoff trotz seiner Strenge und Herbheit zu einem tonschönen, ansprechenden, der Phantasie Spielraum gewährenden Gebilde in meisterlicher Weise formte. Es war zweifellos die glänzendste Leistung des vielbewunderten Virtuosen an diesem Abend"<sup>28</sup>.

Anfang des 20. Jahrhunderts wurde die "Neue Bach-Gesellschaft" ins Leben gerufen. Eines ihrer Ziele war die Verbreitung der Werke des großen Kantors mit Hilfe von Festivals. Im Juni 1912 übernahm das Breslauer Musik-Zentrum die ehrenvolle Aufgabe, das sechste landesweite "Bach-Fest" zu organisieren. In diesem Rahmen fanden Chorkonzerte, Kammerkonzerte und Sinfoniekonzerte statt<sup>29</sup>. Wanda Landowska als geschätzte Interpretin der Werke Bachs trat zweimal auf und spielte auf einem neuen Cembalo der Marke Pleyel. Das Interesse an den Konzerten war sehr groß, auch an dem Instrument, das sich dank der polnischen Künstlerin die Konzertsäle eroberte. Landowska spielte damals Präludien und Fugen von Bach sowie das Konzert für Cembalo in f-Moll BWV 1056 und das Konzert für zwei Cembali C-Dur BWV 1061 unter Mitwirkung des Pianisten Julius Butts<sup>30</sup>.

Mit der Aufführung der "Mätthäus-Passion" 1829 in Berlin begann die Wiederbelebung der Bachschen Musik, die im Laufe der Jahre zu einem nicht mehr wegzudenkenden Bestandteil des Musiklebens vieler Musikzentren wurde. In einer Reihe europäischer Städte spielte das Werk des großen Kantors, wie in Breslau, eine wichtige Rolle im Konzertleben, es rief Interesse und Bewunderung hervor und erzog viele Generationen von Musikern, Komponisten, Interpreten und Musikliebhabern. Es besteht kein Zweifel, daß im Prozeß der Verbreitung Bachscher Werke den Vorrang die Musiker deutscher Nationalität haben, es soll aber nicht verschwiegen sein, daß auch Musiker anderer Nationalitäten viel dazu beigetragen haben, das Werk Johann Sebastian Bachs lebendig zu erhalten.

#### Anmerkungen

- 1) Zofia Lissa, Problemy recepcji Chopina. Studia i rozprawy, Heft 3, Z badań nad Chopinem, Towarzystwo im. Fryderyka Chopina, Warszawa 1973, S. 8.
- 2) Breslauer Zeitung, Jg. 1830, Nr. 76, 98, 102.
- 3) Georg Münzer, Beiträge zur Konzertgeschichte Breslaus am Ende des vorigen und zu Anfang dieses Jahrhunderts, Leipzig 1890, S. 27-28.
- 4) Carl Julius Adolph Hoffmann, Die Tonkünstler Schlesiens, Breslau 1830, S. 67, 68, 229, 362-363; Carl Kossmaly u. Carlo, Schlesisches Tonkünstler-Lexikon, Heft 2, Breslau 1846, S. 143-148.
- 5) Schlesische Provinzialblätter, Bd. 42, Jg. 1805, S. 545-554; Hans Erdmann Guckel, Katholische Kirchenmusik in Schlesien, Leipzig 1912; Wolfram Eschenbach, Friedrich Wilhelm Berner (1780-1827), Ohlau 1935, S. 66ff.
- 6) Breslauer Zeitung, Jg. 1868, Nr. 291.
- 7) Schlesische Zeitung, Jg. 1901, Nr. 175.
- 8) Ibid.; Eutonia, Bd. 2, Jg. 1829, S. 176ff.; Bd. 3, Jg. 1830, S. 307.

- 9) Hoffmann, op. cit., S. 118, 188-189, 259-261; Kossmaly u. Carlo, op. cit., Heft 1, Breslau 1846, S. 37ff.; Heft 2, Breslau 1846, S. 124; Heft 4, Breslau 1847, S. 262ff.; Eutonia, Bd. 4, 1830, S. 270ff.; Bd. 9, 1835, S. 105ff.; Schlesische Theater-Zeitung, Jg. 1863, Nr. 35.
- 10) Julius Stein, Geschichte der Stadt Breslau im neunzehnten Jahrhundert, Breslau 1884, S. 35.
- 11) Hoffmann, op. cit., S. 314ff.; Carl Partsch, Festschrift zur 100 Jahrfeier der Breslauer Singakademie, Breslau 1925.
- 12) Ibid., S. 17.
- 13) Breslauer Zeitung, Jg. 1830, Nr. 76, 98.
- 14) Partsch, op. cit., S. 51ff.; Zavorský, J.S. Bach, Kraków 1973, S. 510.
- 15) Breslauer Zeitung, Jg. 1830, Nr. 69, 78, 80, 94, 96, 104; Jg. 1840, Nr. 85.
- 16) Johann Gottfried Hientzsch, Nachrichten über das Musikwesen in Breslau, Eutonia, Bd. 5, Jg. 1831, S. 277ff.
- 17) Verzeichniss von Musikalien welche in der Musik-Handlung von Carl Cranz in Breslau / auf der Ohlauer Strasse / in Auswahl zu haben sind, Breslau o.J.; Breslauer Zeitung, Jg. 1830, Nr. 81; Breslauer Musikalien Leih-Institut bei Carl Cranz. Haupt-Catalog ..., Breslau 1835; Zweiter Haupt-Catalog oder vollständiges Verzeichnis von Musikalien ..., Breslau 1840.
- 18) Albert Schweitzer, J.S. Bach, Leipzig 1954, S. 215.
- 19) Partsch, op. cit., S. 51ff.
- 20) Verleger: Traugott Trautwein, Berlin 1845.
- 21) Hermann Behr, Denkschrift zur Feier des 50jährigen Bestehens des Breslauer Orchester-Vereins, Breslau 1912.
- 22) Ibid., S. 53-54, 94-95.
- 23) Ibid.
- 24) Emil Bohn, Hundert historische Concerte in Breslau 1881-1905, Breslau 1905, S. 7, 17, 20, 33, 36.
- 25) Breslauer Zeitung, Jg. 1864, Nr. 533.
- 26) Schlesische Zeitung, Jg. 1893, Nr. 163, 184; Jg. 1897, Nr. 808, 817, 850; Jg. 1901, Nr. 40, 739, 760; Jg. 1908, Nr. 799.
- 27) Breslauer Zeitung, Jg. 1869, Nr. 217; Schlesische Zeitung, Jg. 1871, Nr. 569; Jg. 1877, Nr. 562, Jg. 1902, Nr. 835; Jg. 1903, Nr. 838, Jg. 1904, Nr. 7.
- 28) Schlesische Zeitung, Jg. 1906, Nr. 795.
- 29) Ibid., Jg. 1912, Nr. 414.
- 30) Ibid., Nr. 420, 423.

Viorel Cosma:

## ENESCUS INTERPRETATION DER MUSIK VON JOHANN SEBASTIAN BACH

Die Wiederentdeckung der Werke Johann Sebastian Bachs fast ein Dreivierteljahrhundert nach seinem Tod markiert eigentlich nicht so sehr die Wiedergabe seiner Werke im Musikleben, als die neuartige Interpretationseinstellung, wie sie in einer Anzahl von Tondokumenten deutlich wird.

Ohne einen Erläuterer seiner vokal-symphonischen Schöpfung wie Felix Mendelssohn-Bartholdy, ohne einen Darsteller der Partiten und der Sonaten für Violine solo wie Joseph Joachim, ganz besonders aber ohne das im 20. Jahrhundert vollzogene Eindringen in die Denkweise, den Stil und in die Tonarchitektur des Leipziger Kantors durch Pablo Casals und George Enescu wäre uns heute wahrscheinlich die gewaltige ästhetische Dimension dieses prachtvollen Kunsterbes unbekannt geblieben.

Die Nennung all dieser Persönlichkeiten im Zusammenhang mit der gewaltigen, eindrucksvollen Titanengestalt eines Johann Sebastian Bach dürfte manchem recht seltsam, lückenhaft, parteiisch dünken, wollte man die Auslegungen vieler Dirigenten, Geiger, Organisten usw., die auf Schallplatten oder Tonfilm festgehalten sind, in Betracht ziehen. Aber nur dann, wenn wir von der Tagesmode, der Publizität Abstand nehmen, wenn wir die Originalpartituren im Vergleich mit dem Tondokument ernst durchstudieren, werden wir in der Lage sein, offen und sachlich die Kunst wahrer Interpreten zu beurteilen, die zu der Anerkennung des Bachschen Werkes wesentlich beitrugen. Zu den umsichtigsten Kennern und Interpreten der Werke des großen deutschen Vorklassikers zählt zweifellos George Enescu.

Bach war für den rumänischen Musiker "der Meister aller Meister", wie er sich im Kapitel "Meine Abgötter" seines Bandes "Les Souvenirs" ausdrückte, der "Apostel der Musik". Über ein halbes Jahrhundert, so George Enescu, ist Bachs Werk "mein tägliches Brot und dessen Musik, der innere Klang meiner Seele, wo sie einen besonderen, einen gewaltigen Platz inne hat. Es ist eine Musik, die, leider nie recht ganz begriffen werden kann"<sup>1</sup>.

W a n n, w o und w i e kam der Kontakt, besonders aber die Offenbarung des künstlerischen Erbes jenes deutschen Vorklassikers, zustande?

Im Alter von 17 Jahren (1898) erhielt Enescu als Geschenk die Gesamtausgabe von Bachs Werken, publiziert von der Bach-Gesellschaft im Verlag Breitkopf und Härtel zu Leipzig. Obwohl er das Wiener Konservatorium hervorragend absolviert hatte und sich nun im Pariser Konservatorium befand, wo er mit Heißhunger die über 45 Bände des großen Bach gierig verschlang, "half mir niemand, Bach zu interpretieren", wie Enescu offenerzig gestand. Bald jedoch, war es ihm klar, daß "die Noten allein wiederzugeben, mit Genauigkeit den Text zu spielen - was ja, nach der jeweiligen Interpretierungsart, verschiedenartige Bedeutungen, hervorrufen könnte - war nur allzuer gering befriedigt".

Die große Chance des jungen Enescu war allerdings die Begegnung mit der Sinaier Orgel, bei welcher Gelegenheit er auch den Großteil der Werke Bachs spielte. "Anfangs weilte ich ein- bis zwei Stunden bei diesem diabolischen Instrument, nachher drei bis vier. Und, ohne zu fühlen, erreichte ich es bald, alle freie Zeit, Orgel zu spielen. Ich trug mich ernst mit dem Gedanken herum - erklärte er seinem Begleitungspianisten Ionel Dobrogeanu-Gherea in seiner glänzendsten Violinopoche - Organist zu werden!"<sup>2</sup> Und daß ihn diese Passion bis zum 70. Lebensjahr nicht verließ, beweist die Tatsache, daß Enescu, bei Gelegenheit der zweihundertjährigen Bach-Feier in Siena (Italien) 1951 auf der Orgel den Choral "O Mensch! bewein dein' Sünde groß!" ertönen ließ.

Während der Zeit, in der Enescu seine Lektüre des Gesamtwerkes von Bach begann, spielte der rumänische Musiker in hervorragender Weise (nach Ansicht der damaligen Presse - 1898) die "Ciaccona" aus der Partita d-Moll für Violine BWV 1004, wobei er abwechselnd Jacques Thibaut und Jan Kubelick (1900) als Partner hatte. Er begegnete in Berlin gegen Ende des 19. Jahrhunderts Joseph Joachim und erfreute sich seiner wertvollen professionellen Ratschläge, ganz besonders in der Auslegung der Partiten von J.S. Bach. Von nun an sollten fast alle Zugaben des rumänischen Komponisten, die er auf Verlangen des Publikums spielte, Bachsche Werke enthalten. So sehr fesselte ihn die Polyphonie des deutschen Vorklassikers, daß er im Jahre 1910 die Invention B-Dur BWV 785 orchestrierte. Das Werk wurde am 8. März 1911 unter der Leitung von Darius Milhaud in Paris wiedergegeben.

Seit 1928 erteilte er ein Vierteljahrhundert lang in Frankreich, Österreich, den USA und in Italien Unterricht in der Interpretation der Werke von J.S. Bach. Überall wurde er als künstlerische Autorität in dieser Hinsicht angesehen. Von Pablo Casals, Alfred Cortot, Yvonne Astruc bis Leopold Stokovski, David Oistrach, Yehudi Menuhin, war man der Meinung, daß Enescu hervorragend interpretiere. So spielte er im Jahre 1931, in Begleitung seines noch sehr jungen Schülers Yehudi Menuhin, das Konzert für 2 Violinen und Orchester d-Moll BWV 1043. Für diese Einspielung unter der Leitung von Pierre Monteux erhielt die Schallplattenfirma Voix de son Maître am 3. April 1933 den großen Plattenpreis. Es ist fast unmöglich, das Bach-Repertoire des Dirigenten, Geigers, Pianisten, Organisten und Pädagogen Enescu zu überblicken. Er interpretierte zahllose Werke, angefangen von den Partiten und Sonaten, Suiten und Inventionen, bis hin zu den Konzerten für Violine, Klavier und Orchester, sämtliche Brandenburgische Konzerte, Vokalmusik usw. Enescu gestand, schon im hohen Alter, in "Les Souvenirs" folgendes ein: "Viele Jahre hindurch vertiefte ich mich - in den Ferien - ins Kantatenstudium und bis heute noch beendete ich immer noch nicht deren Lesen, wo ich doch nicht mehr als 150 kenne!" Hier ist schon eine "kleine" Erläuterung notwendig: Für Enescu bedeutet "lesen" - alles beherrschen, bis ins Kleinste - und auswendig!

Und nun eine Feststellung Enescus: "Im Verlaufe der Jahre entwickelte sich wesentlich meine Anschauung über Bach". Wie gestaltete sich Enescus "Anschauung", was die Interpretation der Musik des deutschen Vorklassikers anbetrifft?

In "Les Souvenirs" veröffentlicht Enescu im Jahr seines Todes in "vier Postulaten" seine Ideen zu Bach.

1. "Bekämpfet die Geschwindigkeit" - die erste Forderung Enescus - "um richtige Akzente zu erlangen", sonst ist ein Präludium z.B. ohne Relief und Ausdruckskraft "wie ein Wasserhahn, der immerfort fließt".
2. Die melodische "Linie" Bachs ist in besonderer Weise in den Klang eingebunden, eine Tatsache, die den Interpreten zu ihrer Eingliederung in den Kontrapunkt "verpflichtet", zur "möglichst klaren und logischen" Verfolgung der musikalischen Rede.
3. Schreibt die polyphonen Stimmen auf vielerlei Notensysteme und dann "verfolget den Faden jeder Stimme", damit ihr wie in den Variationen der "Ciaccona" beispielsweise "einen Prim-Sopran und einen Sekund-Sopran, einen Prim-Kontra-Alt und einen Sekund-Kontra-Alt habt"<sup>2a</sup>.
4. "Hütet euch, in Details zu fallen! Die großen Richtlinien sind genügend! Beachtet nicht allzusehr, was euch Spezialisten über den gekrümmten Bogen vorschwafeln, der ja zur Zeit Bachs gebraucht wurde. Heute benützen wir gerade Bogen. Gewöhnt euch an diesen". Wir werden bald sehen, warum Enescu auf dieses Detail bei der Auslegung der Musik des Leipziger Schöpfers bestand. Die Anwendung dieser ästhetischen Prinzipien zeigte sich besonders in der Geigenkunst, vorzüglich in den Meisterwerken für Solo-In-

strumente. Der Rumäne Professor George Manoliu, der Enescu als Schüler während der Meisterkurse im Institut Instrumental in Paris 1937 beobachtete, enthüllte aufgrund zahlreicher Studien und Vorlesungen dessen Bachauffassung<sup>3</sup>. Den Originaltext der Partiten respektierend, verband der rumänische Geiger Strenge mit Freiheit, Gediegenheit mit Ausdrucksvermögen der musikalischen Rede, während die ständige Aufmerksamkeit des Virtuosen der Natürlichkeit galt. Die Verteilung der Phrase auf den Bogen unterliegt der Generallogik des gesamten Stückes, nicht dem Moment oder dem kurzen Ausschnitt, und respektiert die polyphone Architektur des klingenden Gebäudes.

Die äußerst typische Entdeckung Enescus bleibt allerdings die der menschlichen Ausdrucksweise gleichartigen Modulation, die zu einer erstaunlichen Aufteilung der Phrase in der Bogenbehandlung führt. Enescus Technik verleiht ganz besonders den langsamen Werken Bachs etwas vom Stil einer rumänischen Volksballade. Enescu lehnt spiccato ab und empfiehlt das *detaché*, gerade um natürliche Akzente der menschlichen Stimme zu erlangen. Die Akkorde sind kühn, nervös angegriffen, nicht zwecks Unterstützung der Melodietöne, sondern eher zur Unterstreichung der nachfolgenden Töne, als Hintergrund der melodischen Entwicklung. Daher jene Klarheit der Themendarstellung in den Fugen. Enescu insistiert nicht auf Ornamenten, da er ja sämtliche Spitzfindigkeiten vermeiden will, die gewöhnlich die Aufmerksamkeit des Zuhörers vom eigentlichen Thema wegführen. Wie Professor Manoliu folgerte, zog Enescu eben aus diesen Gründen die ersten Positionen der Geige vor. In Bezug auf die Auslegung der Werke Bachs berücksichtigte Enescus Meinung im übrigen die Logik des Aufbaus, der sich alle instrumental- und vokaltechnische Fragen unterordnen. Es ist beachtenswert, daß Enescu die berühmte "Ciaccona" der Partita bloß als Teil eines Ganzen betrachtete, nicht aber als separates Stück, so wie er die Sonaten und Partiten für Sologeige durch das Prisma der gesamten instrumentalwerke J.S. Bachs ansah.

Die Einheitlichkeit der Auffassung jeder Notenseite prägt jeden technischen Kunstgriff, um zu einer strengen Beachtung des Stils beizutragen.

Für einen Virtuosen internationalen Rufes, der alljährlich Europa und die Vereinigten Staaten von Amerika bereiste, war allerdings die Durchsetzung einer persönlichen Interpretation gegenüber der Musikkritik keine Kleinigkeit. Dennoch, neben Pablo Casals, Jacques Thibaut, Leopold Stokovski, Pierre Monteux, Henryk Szeryng, Arthur Grumiaux, David Oistrach, die die Ansichten des rumänischen Musikers vertraten, erkannte auch die Mehrheit der konservativen Presse der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts das Neue im Denken Enescus an.

"Jeder der großen Virtuosen, die wir so gerne hören möchten, besitzt einen persönlichen Stil, Technik, Sonorität, die ihn natürlicherweise hervorheben und - sozusagen - eine Musiksignatur dastellt" - bemerkte der Kritiker S. Berr de Turique in der französischen Zeitschrift *Le Monde Musical* (1931), nach einer vortrefflichen Aufführung eines Konzertes von J.S. Bach. Ein einziger sei diesem Gesetz jedoch nicht unterworfen und zwar der Vielfältigste, der Anschaulichste, der Humanste: George Enescu! "Er besitzt nicht nur eine Sonorität, sondern über zwanzig; er besitzt nicht nur eine einzige Technik, sondern über 100 Techniken, im Dienste seiner Intelligenz und der Musik"<sup>4</sup>.

Was Enescus Geigentechnik in Bezug auf den deutschen Vorklassiker anbetrifft, schreibt ebendieselbe S. Berr de Turique: "Manchmal sind es der prachtvolle Bogen, die feierliche Tonart, die polyphonische Technik, die uns so klar diese königliche Architektur, diese himmlische Stimme wiedergeben".

Leider spielte George Enescu zu wenige Platten ein und die Sonaten und Partiten erst ziemlich spät, nicht lange vor seinem Tod, so daß seine Technik dort nicht mehr die

Sicherheit von früher aufwies. Die Auffassung, das Denken, der Stil aber bleiben auf vortreffliche Weise auch heute noch erhalten. "Beim Doppelkonzert von Bach z.B." bemerkte sein Freund, der Musikkritiker Emanoil Ciomac in der Monographie über Enescu (1968) "glänzten allerdings Thibaud und Menuhin, was Ton anbetrifft, mehr, die Modulationen George Enescu's hingegen rührten unendlich gewaltiger!"<sup>5</sup>

Schlußfolgerung: Es wäre vielleicht angezeigt, hier Dany Brunschwig zu zitieren, im Jahre 1928 Teilnehmer an dem Unterricht über die Ciaccona in der Ecole Normale de Musique zu Paris. Brunschwig erklärte - wie ja viele Hörer, Kritiker und Darsteller - "Groß war unser Staunen, angesichts der zahlreichen, technischen Elemente Enescus bei der Interpretation von Werken Bachs, ganz besonders aber dessen Geläufigkeit. Seine musikalische Kreativität leitete ihn mit Sicherheit"<sup>6</sup>.

Und so entstand im Prozeß einer schöpferischen Interpretation, eines persönlichen Denkens und frei von spektakulären Kniffen verblüffender Virtuosität, ein neues Bild hinsichtlich des künstlerischen Erbes eines Johann Sebastian Bach.

Die gewissermaßen einzigartige Auffassungskraft Enescus erfreut sich zeitlos eines ungeahnten Ausmaßes im zeitgenössischen Musikleben. Die Ideen des rumänischen Musikers bilden eine Richtlinie für all jene, die im Meister der Polyphonie den "Apostel der Musik" sehen.

#### Anmerkungen

- 1) Bernard Gavoty, Les Souvenirs de Georges Enesco, Paris 1955.
- 2) Viorel Cosma, Enescu heute, Timisoara 1981; Ioan Dobrogeanu-Gherea, "Komplize" des Enescu, in: Secolul 20 (1965, Nr. 3), S. 19.
- 2a) "Récrivez alors le texte dans sa disposition logique, à plusieurs voix; répartissez la ligne musicale sur quatre portée; surveillez le timbre de chacune des parties; ayez, en somme, un premier et un second sopranos, un premier et un second contraaltos. Tout s'éclairera".
- 3) George Manoliu, Bach in Enescu's Interpretationsauffassung, in: Jahrhundertfeier George Enescu, Bukarest 1981; George Manoliu, Enescu's Ästhetikbeitrag zur Entwicklung des violinistischen Universalstils, in: Symposion George Enescu 1981, Bukarest 1984.
- 4) Berr de Turique, S. Enescu (Salle Gaveau), in: Le Monde Musical 42, Nr. 2 vom 28.02.1931.
- 5) Emanoil Ciomac, Enescu, hrsg. von Clemensa Liliana Firca, Bukarest 1968.
- 6) J.V. Pandelescu. Bach's Music in der interpretativen Auffassung des George Enescu, in: Muzica (1965, Nr. 8) Wiedergabe eines Textes aus: Le Monde Musical. Nr. 7a vom 31.07.1929.

Lada Braschowanowa-Stantschewa:

DIE GEGENWÄRTIGE INTERPRETATION VON INSTRUMENTALWERKEN  
J.S. BACHS UND G.F. HÄNDELS IN BULGARIEN

Die sogenannte "alte" Musik wird seit einigen Jahrzehnten in Europa immer intensiver erforscht und gespielt, und zwar nicht nur in Ländern mit jahrhundertealten Kunstmusiktraditionen, sondern auch in einem Staat wie Bulgarien, der bereits 1300 Jahre besteht, doch infolge der insgesamt 650jährigen byzantinischen und osmanischen Unterjochung sowohl die musikalische Vorklassik als auch die Wiener Klassik, den musikalischen Romanismus, Impressionismus und Expressionismus sozusagen "übersprungen" hat. Aufgrund der eigenartigen politischen und kulturellen Geschichte Bulgariens, derzufolge im Laufe von mehreren Jahrhunderten dort ausschließlich die Volksmusik erblühte, müßte die vorklassische Musik den orthodoxen Bulgaren eigentlich völlig fremd sein. Desto bewundernswürdiger ist es aber, daß gerade diese Musik und vor allem die Werke J.S. Bachs und G.F. Händels seit den sehr verspäteten Anfängen der Kunstmusikpflege in Bulgarien - erst am Anfang des 20. Jahrhunderts - nicht etwa "neu entdeckt" wurde, wie es in Westeuropa der Fall war, sondern sich als etwas a priori Neues und sehr bald Beliebtes erwies und gegenwärtig häufig gespielt und bestens aufgenommen wird. Das gilt in erster Linie für die *I n s t r u m e n t a l w e r k e* Händels und besonders J.S. Bachs, was schwer erklärbar ist, wenn man folgende Tatsachen berücksichtigt:

Seit der Bekehrung des bulgarischen Volkes zum Christentum im Jahre 865 bis zur Gegenwart werden im Gottesdienst dieses slavischen Landes keine Instrumente benutzt. Die Kunstmusikpflege und das professionelle Tonschaffen in Bulgarien erwuchs aus den unzähligen einheimischen, fast ausnahmslos einstimmigen Volksliedern, so daß verständlicherweise zuerst Chöre und Chorwerke ins Leben gerufen wurden. Auch heute noch ist der Chorgesang in diesem Land weitaus mehr vertreten, als das öffentliche instrumentale Musizieren. Das gemeinschaftliche Musizieren zu Hause dagegen ist den Bulgaren seit jeher ziemlich fremd. Sogar das Spiel auf Volksmusikinstrumenten findet meistens solistisch im Freien und selten gemeinsam in Räumen statt. Die ersten Klaviere wurden erst Ende des 19. Jahrhunderts in das 1878 von der 500jährigen osmanischen Fremdherrschaft befreite Bulgarien importiert. Die ersten professionell ausgebildeten bulgarischen Pianisten, Geiger und andere Instrumentalisten waren fast ausnahmslos Absolventen der 1921 gegründeten Staatlichen Musikakademie in Sofia, d.h. für die Interpretation von Bachs und Händels instrumentaler Musik hatten sie kaum oder nur einzelne ausländische Vorbilder, zumal damals in Bulgarien Ausländer selten konzertierten; auch waren dort noch keine eigenen und wenig fremde Schallplatten mit vorklassischer Musik verkäuflich. Die erste Konzertorgel in Bulgarien wurde erst 1937 im Sofioter Konzertsaal "Bǎlgaria" gebaut. Da aber während des Zweiten Weltkrieges keine bulgarischen Organisten ausgebildet werden konnten und nur einzelne Ausländer gastierten, ertönte diese einzige Konzertorgel im Lande nur selten. Nach sechsjährigem Bestehen wurde sie bei den Luftangriffen auf Sofia im März 1943 total zerstört. Erst 1974 bekam derselbe Saal wieder ein neues Instrument, das immer noch die einzige große Konzertorgel in Bulgarien ist. Auch das Cembalo wird, besonders als Soloinstrument, verhältnismäßig selten benutzt, und zwar fast ausnahmslos von bulgarischen Pianisten; speziell ausgebildete Cembalisten werden dagegen aus dem Ausland eingeladen. Auf den übrigen sogenannten "alten" Instrumenten spielen in Bulgarien nur gastierende fremde Künstler, die im Publikum stets größtes Interesse hervorrufen.

In diesem Zusammenhang sei hervorgehoben, daß sich die bulgarischen Musiker viel

weniger mit Diskussionen über die Aufführungspraxis alter und speziell alter instrumentaler Musik beschäftigen, als es ihre westeuropäischen Kollegen tun. Die sich an Bachs Musik entzündenden Diskussionen, die verschiedenartigen Theorien einer "Erneuerung" alter Musik, die Suche nach "historischen" Instrumenten, das Pro und Contra ihrer "authentischen" Wiederherstellung, die Meinungsverschiedenheiten in bezug auf die diversen Ausgaben und Urtextausgaben von Bachs und Händels Instrumentalwerken und die damit zusammenhängenden Quellenforschungen, Besetzungsprobleme usw. - das sind sowohl für die bulgarischen Instrumentalisten und Instrumentalensembles als auch für die bulgarischen Musikwissenschaftler vorläufig noch nebensächliche Fragen. Übrigens weist die kaum 60jährige bulgarische Musikwissenschaft noch keine Bach- oder Händelforscher auf; auch sind von bulgarischen Musikologen über diese beiden Vorklassiker bisher zwar zahlreiche Studien und Artikel in Lehrbüchern und Musikzeitschriften geschrieben worden, doch immer noch keine wissenschaftlichen Bücher. In Sofia sind zum Thema Bach und Händel von bulgarischen Autoren nur folgende drei Publikationen erschienen: 1926 eine populäre Bach-Monographie von einem Nicht-Musiker, 1959 unser populärwissenschaftliches Büchlein über Händel und 1968 das Buch "Kompositionsprobleme in den Fugen des Wohltemperierten Klaviers von J.S. Bach" von einem Professor für Polyphonie. In bulgarischer Übersetzung ist bis heute nur das Bach-Buch von Albert Schweitzer erschienen, und zwar 1981 in Sofia. Dagegen bieten die einheimischen Musikbibliotheken zahlreiche französische, englische und vor allem deutsche Bücher über Händel und in noch größerem Maße über J.S. Bach, welche aber aus Sprachgründen nur wenigen Bulgaren zugänglich sind. Dafür stehen den Interessenten viele Bücher von russischen Autoren oder russische Übersetzungen deutscher Bücher über diese beiden Komponisten zur Verfügung.

Nach all diesen lakonisch angedeuteten Tatsachen scheint es fast unerklärlich, daß ausgerechnet die instrumentale Musik der zeitlich so weitentfernten Protestanten Bach und Händel in einem Lande wie Bulgarien gegenwärtig bei Fachmusikern, Musikliebhabern und - was sehr erfreulich ist! - auch bei der Jugend so sehr akzeptiert wird. Und dennoch stößt gerade diese vorklassische Musik auf einen viel wärmeren und verständnisvolleren Empfang, als z.B. die Musik etwa der Impressionisten und der Neuen Wiener Schule bis zur Gegenwart, einschließlich vieler Werke zeitgenössischer bulgarischer Komponisten. Und gerade Bachs und Händels Instrumentalmusik wird gegenwärtig von bulgarischen Interpreten im In- und Ausland so oft und so meisterhaft interpretiert! Wie ist diese seltsame Erscheinung zu erklären?

Dank des außergewöhnlichen Wissensdranges der von Natur aus höchst musikliebenden und musikbegabten Bulgaren fuhren sehr viele von ihnen vom Anfang unseres Jahrhunderts bis etwa 1943 zum Studium ins Ausland und vor allem nach Deutschland. Diese angehenden Ärzte, Architekten, Ingenieure, Philologen, Lehrer usw. und selbstverständlich alle dort Musik studierenden Bulgaren besuchten mit Begeisterung zahlreiche in ihrer Heimat noch unübliche Konzerte, in denen Bachs und Händels instrumentale Musik stark vertreten war. Das Orgelspiel in den deutschen Kirchen war für sie eine seelische Offenbarung. Nach Bulgarien zurückgekehrt, formten diese Tausende von Fachleuten das bulgarische Konzertpublikum und die geistige Elite. Ihre Kinder bekamen dann meistens privaten Instrumental- und hauptsächlich Klavierunterricht. Die Zahl der Studenten an der Musikakademie in Sofia wuchs zusehends. Auf diese Weise wurde Bachs Instrumental- und hauptsächlich Klaviermusik für jeden angehenden Musiker sowie für jeden sich ausbildenden Musikliebhaber so unentbehrlich, wie das tägliche Brot für jeden Menschen - um mit Schumanns Worten zu sprechen. Händels Klavierkompositionen dagegen ertönten in Bulgarien seltener als seine Werke für Kammerensembles. Bachs Vokalwerke und besonders

Händels Opern werden von bulgarischen Vortragskünstlern auch heute noch selten aufgeführt.

Eine weitere Erklärung der oben gestellten Frage hängt mit der außerordentlich intensiven, vielseitigen und massenhaften Förderung der Musikausbildung und -pflege in Bulgarien seit der sozialistischen Revolution von 1944 zusammen. Hunderte von jungen Talenten genießen seitdem erstklassigen Instrumentalunterricht bei kompetenten bulgarischen Professoren und Musikpädagogen. Beträchtlich ist die Zahl derjenigen Bulgaren, die Bach- und Händelfeste (z.B. in Leipzig, Halle und Göttingen) oder Wettbewerbe besuchen und nicht selten mit ersten Preisen heimkehren. Die instrumentale Musik dieser Meister begeistert und bereichert auch die äußerst zahlreichen einheimischen Vortragskünstler und Instrumentalensembles, die regelmäßig in aller Welt konzertieren und dort Bach- und Händelinterpretationen anhören oder solche auf fremden Schallplatten mitbringen. Auch die bulgarischen Schallplatten mit einheimischen Interpretationen dieser Musik nehmen beträchtlich zu. Bezeichnend ist ebenfalls die Tatsache, daß ausländische Instrumentalisten zu Konzerten oder zu den alljährlich organisierten internationalen und nationalen Musikfestivals oder Musikwettbewerben in Sofia, Plowdiv, Warna, Russe und anderen Städten ausdrücklich für Aufführungen von Bachs und Händels Instrumentalwerken eingeladen werden. Darunter seien nur einige Namen genannt: Tatjana Nikolaewa aus Moskau (die 1968 zum ersten Mal in Bulgarien "Die Kunst der Fuge" öffentlich spielte); die Ensembles "Camerata" aus Amsterdam, "Musica antiqua" aus Köln und "Fiori musicali" aus der BRD (Letzteres verwirklichte im Juni 1985 eine verschiedenartig kommentierte bulgarische Erstaufführung von Bachs "Johannes-Passion").

Besonders erfreulich ist es aber, daß in den verflossenen 3-4 Jahrzehnten immer mehr bulgarische Musiker Bachs und Händels Instrumentalmusik öffentlich spielen, was verständlicherweise im Jubiläumsjahr 1985 seinen Höhepunkt erreichte. Aus Zeitgründen ist es unmöglich, die Namen auch nur der Besten unter ihnen zu nennen. Wichtiger scheint es uns, nur einige der vielen Beweise dafür aufzuzählen: Die acht staatlichen Philharmonien sowie das Sinfonieorchester des Bulgarischen Rundfunks und Fernsehens und auch kleinere Orchester in der Provinz führen viele Instrumentalkonzerte u.a. von Bach und Händel auf; ganze Kammermusikzyklen mit ihren Werken werden organisiert; Bachs "h-moll Messe", "Das Musikalische Opfer", "Die Kunst der Fuge", "Goldbergvariationen", alle 48 Präludien und Fugen des "Wohltemperierten Klaviers", sämtliche "Brandenburgische Konzerte", Concerti grossi, viele Instrumentalkonzerte usw. werden nunmehr erstklassig von Bulgaren interpretiert; es gibt bereits neun geschulte bulgarische Organisten, unter denen eine junge Organistin während der vergangenen drei Konzertsaisons einen Zyklus darbot, in dem sie - mit eigenen einführenden Erklärungen - chronologisch fast alle Orgelwerke Bachs spielte; im Sofioter Rundfunk lief 1985 ein großer Zyklus zum Thema "Kennen Sie Bach?"

Es ist also offensichtlich und unbestreitbar, daß im gegenwärtigen Bulgarien Händels und vor allem Bachs instrumentale Kompositionen ständig im Repertoire stehen und immer sehr gut aufgenommen werden. Diese bulgarischen Interpretationen können zusammenfassend mit folgenden Merkmalen gekennzeichnet werden:

Die genannte Musik wird nicht auf historischen oder restaurierten, sondern auf zeitgenössischen Instrumenten und - mit Ausnahme von der als Konzertsaal benutzten orthodoxen Kirche in Warna - in modernen Konzertsälen gespielt. So fallen von Anfang an alle Probleme einer "authentischen" oder "originalgetreuen" Aufführungspraxis aus, die unseres Erachtens aus vielen objektiven und subjektiven Gründen eigentlich unmöglich ist. Das andere Extrem - eine "Modernisierung" oder "zeitgenössische Erneuerung" - scheint den bulgarischen Interpreten heute im gewissen Grade gefährlich, besonders in

bezug auf dynamischen und emotionellen Überschwang, auf willkürliche Tempi, agogisch-rhythmische Freiheit und Klangfarbenreichtum. Die überdimensionale Größe von Bachs und Händels Musik wird gegenwärtig von allen bulgarischen Interpreten - ob rein intuitiv, durch solide allgemeine Musikausbildung oder durch spezielles, auf eigene Faust unternommenes Bach- und Händelstudium - stets tief und möglichst objektiv empfunden und dementsprechend durch Depersonifizierung der konkreten Zeitgebundenheit irgendwie "überzeitlich" dargeboten. Und hier gelangen wir zu dem noch am Anfang angedeuteten Paradox: Bachs und Händels Werke für Klavier, Orgel, Kammerensembles, ihre Solokonzerte u. dgl. bereiten den bulgarischen Instrumentalisten merkwürdigerweise weniger Interpretationsprobleme als die zeitlich und stilistisch "nähere" Kunstmusik des 19. und 20. Jahrhunderts, obwohl es gegenwärtig noch keine ausgeprägten bulgarischen Bach- und Händelinterpreten gibt.

Die Erhabenheit und stille Größe, der innere Frieden und das Insichgekehrtsein der ewigen und universellen Musik Bachs und Händels fesselt sowohl ihre Interpreten als auch ihre Zuhörer in Bulgarien und bedeutet für sie ein tiefes seelisches Erlebnis und ein ersehntes Refugium, das geistige Kräfte für eine bessere Zukunft hervorruft und entfaltet.

Saviana Diamandi:

JOHANN SEBASTIAN BACH, DER ARCHITEKT

Betrachtungen über die Vielfalt in den "Englischen Suiten"

Das helle Scheinwerferlicht der Gegenwart erfaßt nicht nur das turbulente, atemberaubende Dasein des heutigen Menschen, sondern auch dessen verborgenes, reiches Innenleben. Es versteht sich von selbst, daß das im ständigen Wechsel befindliche Medium und ebenso all das hereinbrechende Neue, die schreienden Farben des Lebens und sogar die Ruhe des Schweigens auf den Einzelnen projiziert werden. Als Handelnder und zugleich die Gegenwart Erleidender, ohne die Möglichkeit sich auf das eigene Selbst zurückzuziehen, vermag er dennoch, sich der Vergangenheit zuzuwenden und aus dem reichen Schatz des Überlieferten (Informationen, Errungenschaften des menschlichen Denkens, Konzipierens und Schaffens) seinem Wünschen und Trachten entsprechend zu wählen. Zweifellos kristallisieren sich die wahren Werte erst in längeren Zeiträumen heraus, dennoch darf die aktive Rolle des an seiner Gegenwart gebundenen Menschen nicht außer acht gelassen werden: Dieser sichtet, ordnet und entscheidet darüber, was von dem geistigen Erbe augenblicklich verwendbar ist oder einer künftigen Epoche überlassen wird. Der stetige Wechsel ringsum und die dauernde innere Unruhe, die in den mannigfaltigen Gesichtern der heutigen Menschen ihren Ausdruck finden, das ist das 20. Jahrhundert.

Mehr als durch jedwelche andere Ausdrucksform findet der Mensch der Gegenwart durch die Musik eine vollkommene Übereinstimmung mit den überlieferten Werten, die er nicht als Zeugen der Vergangenheit sondern als sinngebenden Besitz seiner Gegenwart auffaßt. Im Lichte dieser Scheinwerfer aus der Vielfalt menschlicher Gesichter, in denen Fühlen und Denken, Unruhe und Stille, Aufruhr und Ergebenheit, Unsicherheit und Herrscherwille zum Ausdruck kommen, rückt allmählich ein Antlitz in den Vordergrund, das Antlitz von Johann Sebastian Bach. Seine Gestalt zeichnet sich immer deutlicher ab, inmitten all der Menschen, die ihn weniger mit Staunen, als freudig zur Kenntnis nehmen, den un-

sterblichen Meister, der vor 300 Jahren geboren wurde, den großen Schöpfer neuer Ausdrucksformen, der Sonorität, der Musik, mit anderen Worten: des Lebens.

Dieses lebendige Bild all dieser Gesichter, aus deren Mitte sich die Persönlichkeit des großen Denkers und Architekten Bach deutlich abhebt, hat mich, eine gewöhnliche Sterbliche des 20. Jahrhunderts, bewogen, mich an dessen Schaffen heranzuwagen, wobei ich das Glück hatte, schon ziemlich früh auf die "Englischen Suiten" mit ihren beeindruckenden Präludien zu stoßen. Der durch Informationen und Ereignisse überforderte Zeitgenosse empfindet vermutlich die gleiche große Faszination, als ob er einen Mimen vor sich hätte, der seinen Gesichtsausdruck ständig wechselt. Oder sind wir vielleicht in der Lage, die Mannigfaltigkeit der Zustände, Empfindungen, Erlebnisse unseres täglichen Lebens zu erkennen und anzuerkennen? Wir, die Vertreter der Menschheit vom Ende dieses Jahrhunderts?

Fraglos besteht das Verbindende zwischen der Ästhetik der Vergangenheit und derjenigen der Gegenwart im Kontrast. Bewegung und Stillstand, Aktivität und Passivität, Stetigkeit und Diskontinuität, Einatmen und Ausatmen, rhythmischer Wechsel des Herzschlags, sind nichts als Varianten der gleichen menschlichen Existenzform. Im übrigen scheint es so zu sein, daß die Äußerung des menschlichen Geistes mit Hilfe seiner Schöpfungen im Grunde genommen nichts anderes verfolgt, als den menschlichen Körperbau und dessen Funktionen in seiner Komplexität darzustellen. Das durch peinliche Genauigkeit der Meisterhände modellierte Tonmaterial wird zu einer wahren, sich in der Zeit entfaltenden Ausdruckform, eine Bewegung, entsprungen aus dem Kontrast des Lebens aus Impuls und Entspannung.

Nun zurück zum 16. Jahrhundert, zur Entstehungszeit der Suite, zu dem glühenden Wunsch der Musiker, das menschliche Denken auf neue Art auszudrücken, und zwar als reine Instrumentalmusik. Bereits in der ältesten Form der Suite, Pavane und Gagliarde, ist der Kontrast vorhanden, allerdings weniger hervorstechend als später, die Gagliarde ist nämlich nichts anderes als eine natürliche Fortsetzung und gleichzeitig eine Variante der vorausgehenden Pavane, wobei der Unterschied nicht nur in Zeitmaß und Metrik vorhanden ist, sondern vor allem im unterschiedlichen Charakter: Die majestätische Pavane (der Schreittanz) verwandelt sich in einen munteren Springtanz ("Hupfauf"). Doch nun weiter ins 17. Jahrhundert mit seinem neuen Formenreichtum und folglich mit seinen größeren Ausdrucksmöglichkeiten. Die je nach Ländern verschieden bezeichnete Kompositionsform (außer Suite "lessons", "Partiten", "ordres") machte eine Wandlung zur Vielfalt durch. Aus der Zweisätzigkeit wird eine Mehrsätzigkeit, es werden mehrere Tänze aneinander gereiht: Allemanden, Couranten, Cebelles, Menuette, Rigodons, Chaconnes, Horn-pipes, Rondeaux treten auf, bis sich aus der Vielzahl der Tänze die Grundform der Suite herauskristallisiert, die Folge Allemande, Courante, Sarabande und Gigue.

Wir, mit unserer heutigen Erfahrung, wissen, daß in diesem Nucleus bereits die Kontrastmöglichkeiten vorgeformt sind, wie sie später in der klassischen Sonate auftreten, jedoch mit Ausnahme der Tonalität. Denn bekanntlich weist die Suite zwar den Wechsel von Zeitmaß, Metrik, Modus und Tanztypen auf, behält jedoch eine Konstante: Die Tonart, die in der Sonate aber ständig wechselt. Außerdem müssen wir uns vor Augen halten, daß die Suite nichts anderes als eine Bilderserie ist, die Sonate aber doch eine dramatische Szenenverknüpfung. Was veranlaßt uns aber, die beiden Formen trotzdem zu vergleichen?

Fordert denn nicht die ruhige und gediegene Allemande (die Mattheson als "Ruhe des Anfangs" bezeichnete) den Kontrast durch die Courante heraus? Und gleicht sie dadurch nicht den beiden Themen der Sonatenform? Also zweier kontrastierender Gedanken, die dem gleichen Keime entspringen. Die aus Spanien stammende Sarabande aber einnert mit ihrem

Harmoniereichtum an den langsamen, nachdenklichen zweiten Sonatensatz. Die Aufspaltung der Suitengrundform durch das Einfügen anderer Tänze, der sogenannten Galanterien (Gavotte, Passepieds, Bourées) ist mit dem Überraschungseffekt des Scherzos und dem eingebauten Trio vergleichbar. Es handelt sich um einen zaghaften Versuch, das noch nicht Dagewesene effektiv, durch die bereits klassische Struktur dieser damals modernen Tänze darzustellen. Die letzte Tanzform, mit ihrem polyphonen, der Fugenexposition gleichenden Aufbau, gemahnt an das Finale, den Schlußsatz der Sonate.

Was geschah aber mit der festlichen, gemessen dahinschreitenden Pavane? Wo bleibt das Schlichte im Gegensatz zu der Konkretetheit des Tanzes?

Sie tritt im 18. Jahrhundert wieder ans Tageslicht, und zwar 1725 in den sechs "Englischen Suiten" von Johann Sebastian Bach, genauer gesagt in den Einleitungssätzen, denen die Aufgabe zufällt, die stabile Grundlage für das Kommende zu schaffen. Dieses im Unterschied zu den französischen Suiten, die ohne das konzertmäßige und prägnante Einleitungsstück auskommen müssen.

Jetzt, am Ende des 20. Jahrhunderts, nachdem wir die Erfahrung der Vielfalt der Gestaltungsmöglichkeiten durchgemacht haben, geben wir uns Rechenschaft, daß die Suite eine nahezu zyklische Entwicklung erlebt hat. Nämlich in dem Sinne, daß man von dem ursprünglichen zweiteiligen Aufbau: Pavane-Gagliarde nach ungefähr zwei Jahrhunderten aufs neue zur Zweiteiligkeit gelangt ist: Präludium (Vorspiel) und Tänze; beziehungsweise zu dem Kontrast "Einleitung-Tanzbewegung". Vom musikalischen Standpunkt aus betrachtet, ist diese Entwicklung mit der Reprise der Sonate zu vergleichen, die im Grunde genommen nichts anderes als eine Exposition ist, die die Erfahrung der Durchführung hinter sich hat. In diesem Sinne könnte man die "Englischen Suiten", in denen diese Kompositionsform ihren Gipfel erreicht, als eine alte Suite ansehen, vielleicht mit der Erfahrung eines Couperin, beziehungsweise dessen 23 "Kleinen Stücken" oder eines Purcell und dessen durch zahlreiche eingestreute "Galanterien" gekennzeichneten Suiten.

Gleichgültig welche der sechs "Englischen Suiten" wir auch betrachten mögen, so haben wir jedesmal den Eindruck, uns einem Gebäude mit einem vorher wohl durchdachten Plan zu nähern, einer musikalischen Struktur, in der sich in vollkommener Einheit alle Kontrastmöglichkeiten finden: Zeitmaß, Metrum, Rhythmus und selbstverständlich Thema.

Es scheint so, als ob dem Thema des prägnanten Präludiums alle anderen Tanzthemen entspringen. Nur die Ähnlichkeit ist verborgen, subtil, etwas erinnert an das vorherige Thema und das folgende verneint diese Erinnerung. Derselbe Schauspieler mit seinen vielen Gesichtern - wir wissen und fühlen es, daß es dieselbe Person ist, aber jede neue Maske bringt mit sich einen aufregenden Wechsel.

Hier ist z.B. das Thema der fünften Suite in e-Moll: Präludium, Takt 1-2 bis Takt 3, welches in der einfachen Idee eines Mustermotivs mit Sequenz, eines Auftaktes, gebildet aus zwei mit klarem, punktiertem Rhythmus wiederholten Tönen konzipiert wurde, die durch einen abfallenden Sprung zu einem Schwerpunkt (Akzent) führen. Sogar im Rahmen des Mustermotivs, erster Takt bis zweiter Takt, entsteht eine freie Sequenz, mit Verzierungen (siehe Notenbeispiel 1), wobei sich der Auftakt der Sequenz auf einer höheren Stufe und der Akzent auf einer tieferen Stufe im Vergleich zum Muster befindet. Dann kommt wieder alles einmal vier Stufen tiefer (Takt 2), da bald der Schluß des Themas die Ähnlichkeit mit dem ersten Takt nur andeutet (Notenbeispiel 2).

In der Umgebung des Allemande-Themas zeigen die wiederholten Töne und der Septimen - sowie der verminderte Quinttonsprung an, daß es bestimmt eine Ähnlichkeit gibt. Aber die wiederholten Töne kommen mit etwas Neuem: Einer der Töne ist der Auftakt, der andere der Schwerpunkt, die Betonung, der Akzent. Die thematische Substanz fließt dann in

einem Abgesang, in der Thesis, ohne Aufenthalt bis zum Schluß des Themas: Allemande, Takt 1 bis Takt 2. Dieser Idee in "Andante con moto" kommt als Antwort in "Allegro" das an die Allemande stark erinnernde Courante-Thema entgegen: Courante, Takt 1 bis Takt 2. Die wiederholten Töne haben nun wieder dieselbe Lage des Auftaktes mit seinem Schwerpunkt, ihm folgt ein stufenweiser Abgesang mit einem Septim-Sprung und einer Endung durch eine kleine Sekunde. Der Schluß des Themas ist durch große Notenwerte markiert, dabei erfolgte im Courante-Thema, im Vergleich zu dem der Allemande, eine Richtungsänderung. Nun, das ist eine Neuheit! Dazu noch der Gang des Allegros, aber auch die Konstruktionsweise der Courante mit kurzen, klaren Phrasen, als Frage und Antwort - was den Charakter dieser, sagen wir, thematischen Variation der Allemande, total ändert. Im "Sostenuto" gewinnt die Sarabande noch eine Neuigkeit: Der Auftakt fehlt (allerdings wie in den meisten Sarabanden): Sarabande, Takt 1-2. Kommt wohl die Annäherung zu den anderen Themen nicht aus der folgenden Vereinfachung (Notenbeispiel 3)? Der wiederholte Ton ist da, der verminderte Quintensprung ist vielleicht der aus dem Präludium-Thema (Präludium, Ende Takt 1 - Anfang Takt 2) und der Schluß folgt, wie in der Courante, auf zwei Tönen mit großen Notenwerten als Kontrast zu der bisherigen ganzen thematischen Bewegung. Im Gegensatz zur schäumenden Courante weist die Sarabande eine verhaltene Trauer auf, entsprungen wahrscheinlich aus dem Harmoniereichtum, aus den sequenzartigen Wiederholungen der Motive oder vielleicht aus den viertaktigen Phrasen mit ruhigen Kadenzen. Die melancholische Welt der spanischen Anmut verliert nicht ihren Reiz durch die verzierte Fassung derselben Sarabande.

Im Galanterien-Kapitel haben wir in der fünften Suite zwei Passepieds, der erste in Rondo-Form, der zweite ähnlich einem Trio, mit dem Versuch, eine dreiteilige Form zu gewinnen, natürlich monothematisch. Da haben wir auch den Moduswechsel (Passepieds 1 und Passepieds 2). Sicher, das Wiedererscheinen des Auftaktes könnte eine Wiederkehr zum ursprünglichen Thema bedeuten, aber es ist ja viel zu wenig: Die Passepieds, die mit einer großen Neuigkeit, mit einer vollkommenen Wiener-Klassik-Phrasierung als Frage und Antwort, mit dem Wunsch eines dreiteiligen Baus sowohl zwischen den zwei Passepieds als auch in ihrem Inneren kommen, stehen weit entfernt vom Thema des Präludiums oder der anderen drei Tänze (Beispiel 4). Eigentlich ist der Charakter auch spielend, lebhaft, spontan, ohne jedwelche Probleme, ohne die Sarabanden-Traurigkeit, ohne die Ruhe der Allemande und ohne das Beherrschende aus der agilen Courante. Die Galanterien bedeuten eine kleine Überraschung, einen kleinen Streich des Zeitalters der Klassik inmitten dieser barocken Aufführung.

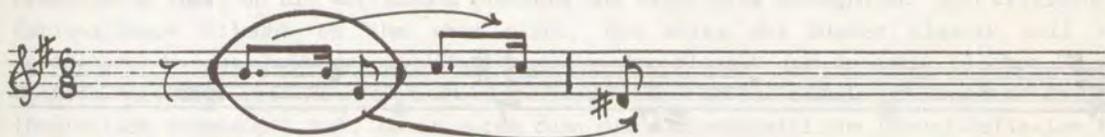
In einem kräftigen Allegro kommt die Gigue als eine der nächsten und gleichzeitig entferntesten Variationen des ursprünglichen Themas. Aus dem Themenanfang des Präludiums (Takt 1) gelangt man zum Thema der Gigue, Takt 1 bis Takt 2. Aus den Tonsprüngen und den Sekundenschritten (Präludium, Ende Takt 1 - Anfang Takt 2) gelangt man zu einem chromatischen Abgesang (Gigue, Takt 2, 3, 4 bis Takt 5), auf eine durch einen Tonikaorgelpunkt (Note e) unterbrochene, breite Fläche. Allerdings überrascht das Klangmaterial nicht nur durch Chromatik, sondern auch durch eine ungewohnte Akzentsetzung. Man hat eher das Gefühl einer Zwei- und nicht einer Dreitaktigkeit, einer scheinbaren Verdichtung durch eine willkürliche Weglassung der Pausen und gleichzeitig durch Sequenzen, aber mit der Elimination des ersten Teiles, des Auftaktes (Notenbeispiel 5). Wahr ist es ja, daß durch eine Vereinfachung des Präludiums und des Gigue-Themas folgendes entdeckt wird (Notenbeispiel 6). Im Vergleich zu all dem, was wir bis jetzt gesehen haben, bedeutet das schmerzhaft eingreifen der Chromatik ins Thema eine reizende Neuigkeit.

Als Schlußfolgerung zu dieser zusammenfassenden Analyse betrachten wir den Kern als eine kräftige Einheit, durch die drei Elemente, die ihn verbinden: 1) die wiederholten Töne und ihre Lage als Auftakt; 2) der stufenweise Abgesang; 3) die kleine Sekunde, die zum prägnanten Element des Themas wird. Wenn wir uns nach dem Prinzip der Kontinuität und Diskontinuität, der Bewegung und des Ruhestandes leiten lassen, so bemerken wir in großen Zügen, daß der Anfang durch einen großen Notenwert bestimmt ist, wobei danach die Klangmaterie bis zu einem neuen großen Notenwert im Schluß des Themas fließt. Die letzte Tanzform weist dieselbe ununterbrochene Strömung auf, obwohl es sich am Anfang um eine - sagen wir - Überstürzung des Auftaktes handelt.

Dafür klingt das Präludiumthema mit seinem Signalcharakter und seinem stufenweisen Abgesang wie eine Diskontinuität durch ständige Ruhepunkte (Takt 1 - e; Takt 2 - dis und h). Das Präludium ist also dasjenige, welches sich von Anfang an vom Kern unterscheidet. Die Themen des Kerns weisen eine Kontinuität, die die Diskontinuität (Ruhepunkte) zu den Extremen verschoben hat, auf. Im Vergleich dazu hat das Präludiumthema eine kräftige Signalkonfiguration, bestimmt durch die vielen Ruhepunkte. Außerdem hat dieses einleitende, abstrakte instrumentale Stück einen sehr langen Atem im Vergleich zum Tanzbündel; die Präludiumsektionen alternieren wie folgt: ABBA. Die Strukturierung des Materials folgt nach der tonalen Evolution, welche nicht die normalen Grenzen des Barockzeitalters überschreitet. Wie lange man auch sucht, man findet keine weitentfernten Modulationen, sowohl im Präludium als auch in den Tänzen: Der erste Schritt ist entweder bis zur Dominante (Allemande, Sarabande, Passepieds I und II, Gigue), oder durch eine Inflexion zur parallelen Dur-Tonart (Courante), wobei man aber bis zum Schluß der ersten Sektion der ewigen Zweiteiligkeit immer wieder bei der Dominante ankommt; in der zweiten Sektion kehrt man über die Subdominante, die parallele Dur-Tonart oder wieder einmal die Dominante zurück zur Tonika. Nein, die tonale Evolution hat hier nichts Besonderes. Außerdem wäre die Information an das Publikum viel zu belastet. Es kommt sowieso in Berührung mit seinen eigenen tagtäglichen vielfältigen Empfindungen, mit seiner eigenen Kraft, die Gesichter zu ändern, als Schutz vor den starken Reizen der Umwelt.

Gleich einem großen Architekt war Bach der Schöpfer, der genau wußte, wie man ein ganzes Gebäude anhand einer einzigen Idee konzipieren kann, welcher er durch Kontrast und gleichzeitig aus ihr entsprungen, andere Ideen, andere Formen widersetzte. Ein anderes Ordnen derselben Bauelemente.

#### Notenbeispiel 1



#### Notenbeispiel 2



Notenbeispiel 3

Beispiel 4

R = Sektion Refrain

c = Sektion Couplet

a = Sektion a

(b,c) (b,c)

Notenbeispiel 5

Notenbeispiel 6

## Rezeption in Europa II

Leitung: Detlef Altenburg

Teilnehmer: Jitka Brabcová, Rudolf Pečman, Danica Petrović, Jiří Sehnal, Jaroslava Zapletalová, Elzbieta Zwolińska

Rudolf Pečman:

### DAS HÄNDEL-BILD IN DER TSCHECHISCHEN MUSIKWISSENSCHAFT

Meine Abhandlung will und kann begreiflicherweise keinen erschöpfenden Bericht über das Händelbild in der tschechischen Musikwissenschaft bringen. Erwähnenswert ist jedenfalls die überraschend systematische Reflexion des Opern- und Oratorienwerkes Georg Friedrich Händels beim Grafen Heinrich Wilhelm Haugwitz (1770-1842). Das Interesse für Händel entwickelte sich seit dem zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts. Damals wuchs rasch der Händel-Kult am Haugwitzer Schloß in Náměšť nad Oslavou, wo mehrere Händelwerke in deutschen Übersetzungen und Bearbeitungen des Grafen aufgeführt worden sind, dessen musikalischer Ratgeber der Kapellmeister Antonio Salieri (1750-1825) war. Haugwitzens Interesse für Händel wuchs bereits seit dem Jahr 1808. Damals leitet der Graf seine Übersetzertätigkeit ein, durchdenkt Glucks Opernreform und sieht Händel als Vorgänger Glucks an. Den Großteil der Textvorlagen Händels übersetzte Haugwitz für Aufführungen in Náměšť, die vor allem in der Zeit 1820-1840 stattfanden, als das Repertoire der dortigen Schloßkapelle im Zeichen Glucks, Händels, Naumanns und Sacchini stand.

In Händel sieht Haugwitz einen zum Objektiven neigenden Komponisten religiösen Charakters und entdeckt in ihm, einer Eingebung Gottes folgend, hohe dramatische Schönheit; er schätzt die Chorstellen als eigentliche Träger des dramatischen Elements am höchsten. Händels dramatisches Prinzip mit jenem Glucks vergleichend, zögert Haugwitz nicht, Händel zu bearbeiten, wo er ihm zu wenig dramatisch erscheint. In diesem Sinn ergänzt er das Oratorium "Belshazzar" durch den Schlußchor aus dem "Occasional Oratorio". Sogar seinen Liebling Gluck berichtigt er und streicht in "Iphigénie en Aulide" dramatisch retardierende Stellen: "Sie werden den Übersetzer auch gewiß entschuldigen, wenn er Stellen abgekürzt hat, die der raschen Handlung entgegen waren". (Vorwort zur deutschen Übersetzung der "Iphigénie en Aulide".) Haugwitz, ein Kind des aufgeklärten Rationalismus, legt bei jedem dramatischen Werk Gewicht auf die dramatische Idee, an die Auffassung Diderots und Algarottis anknüpfend. Sein kritischer Rationalismus erlaubt es ihm aber nicht, die Werke der Wiener Klassik voll zu verstehen. In der Zeit des Stilübergangs von der Klassik zur Romantik blieben Haugwitzens Ansichten über Händel in unseren Ländern vereinzelt. Schade, daß niemand an sie theoretisch angeknüpft hat. Daher wurde dann die wissenschaftliche Händel-Reflexion in der Zeit der tschechischen nationalen Wiedergeburt von fremden Ansichten abgeleitet<sup>1</sup>. Das Niveau der tschechischen Kenntnisse über Händel kann man aus dem Stichwort in Riegers Lexikon<sup>2</sup> rekonstruieren, dessen Autor Josef Leopold Zvonař (1824 bis 1865) war. Zwei Jahre vor seinem Tod veröffentlicht Zvonař sein Händel-Stichwort und schöpft dabei aus der Arbeit von Thomas Busby, "A General History of Music" (1819), die er in der deutschen Übersetzung von Chr. Fr. Michaelis kennengelernt hatte<sup>3</sup>; er wertet also Händel im Geiste eines Burney und Hawkins, was seinerzeit dem Niveau der Händel-Forschung entsprochen hat. Zvonař würdigt zwar Händels Operschaffen nicht

entsprechend, stellt aber seine Oratorien heraus, von denen der "Messiah" die Siegespalme davonträgt: "Die besten Seiten von Händels Oratorienmusik sind der Reichtum des Ausdrucks, die fast vollendete Wahrheit und Großartigkeit", sagt Zvonar<sup>4</sup> und äußert die Ansicht, "Händel habe seine Zeit weit übertroffen"<sup>5</sup>.

Aus Zvonar's Auffassung, allerdings im Lichte durchaus selbständiger Erwägungen, entstand die bemerkenswerte Jubiläumsstudie des Ästhetikers Otakar Hostinský (1847-1910). Hostinský, Professor für Ästhetik der Prager Karl-Ferdinand-Universität, k.k. Hofrat und Mitglied des Wiener Herrenhauses, war eine lichte Gestalt der tschechischen Wissenschaft, die er immer im nationalen Sinn, jedoch sub specie der fortschrittlichsten Gedanken der europäischen Gelehrsamkeit aufgefaßt hat, mit denen er fruchtbare Dialoge anknüpfte. Er griff in verschiedene Kunstfächer und in das theoretische Gehege der einzelnen Kunstdisziplinen ein. Ästhetik bedeutete ihm vor allem Theorie der konkreten Künste. In der Kunst spielt sich der Kampf des Neuen mit dem Alten ab, weshalb die neue Kunst von den breiten Schichten nicht immer begriffen wird. Besondere Bedeutung für die Kunst besitzt die menschliche Arbeit, denn alle künstlerischen Techniken haben sich aus der Arbeit entwickelt - auch die Kunst ist ein Ergebnis der Arbeitsteilung. Ihren Fortschritt hat man streng geschichtlich zu verfolgen, wobei nicht zu bezweifeln ist, daß die Kunst als Werk großer Kulturgruppen der Menschheit von der Tiefe und Vielseitigkeit der Bildung ebenso abhängt wie ihr Fortschritt von der Tradition. Den Kult des Genies hat man mit dem Kult der harten geistigen Arbeit zu koppeln.

Außer der Ästhetik und Soziologie beeinflusste Hostinský auch die Geschichtsschreibung der Musik, vor allem der tschechischen Musik. Obwohl diese Disziplin nicht im Mittelpunkt seiner Interessen lag, hat er mit seinem fortschrittlichen Entwurf der Musikgeschichte hauptsächlich in die Kämpfe um eine progressive Orientierung der tschechischen Nationalmusik eingegriffen. Er betrat den Boden der Musikgeschichtsschreibung in der Zeit des sich formenden musikgeschichtlichen Denkens und verband die Blickpunkte der heimischen Tradition mit dem Strom der europäischen Forschung (August Wilhelm Ambros, Guido Adler). Die Aufgabe dieser Disziplin sieht Hostinský nicht im bloßen Biographismus - der Bereich der Musikgeschichte ist wesentlich breiter. Der Schöpfer eines geschichtlichen Überblicks der tschechischen Musik müßte diese in den europäischen Kontext eingliedern, deshalb wäre vorerst eine Geschichte der europäischen Musik auszuarbeiten. Von hier ist es verständlich, daß sich Hostinský mit tiefer Anteilnahme nicht nur mit der tschechischen Gegenwart (der Kampf um Smetana!) und tschechischen Vergangenheit (er schätzte Mysliveček, die Mannheimer Schule, Jiří (Georg) Benda, Tomášek u.a.) befaßte, sondern auch Bücher und Essays über Bach, Händel, Gluck, Mozart, Beethoven, Berlioz u.a. geschrieben hat.

In der Zeitschrift "Dalibor" 1885 veröffentlichte Hostinský die Studie "Händel und Bach"<sup>6</sup>. Zum ersten Mal im tschechischen musikwissenschaftlichen Zusammenhang wird hier ein Vergleich der beiden Meister gezogen. Man könnte die Studie auch ein vergleichendes Porträt nennen; sie ist "rollandisch" gestimmt und gehört zweifellos zu den durchdringendsten Sonden Hostinskýs in die Geschichte der europäischen Musik, aus deren Text eine besondere Konzentrationsfähigkeit des wissenschaftlichen Denkens spricht. Man erkennt auch Elemente des Herbart'schen Blicks auf das Kunstwerk. Der Aufsatz hebt die gemeinsamen Züge der beiden Meister hervor, ohne zu verschweigen, was diese voneinander trennt. Der Vergleich klingt versöhnlich, keineswegs kontradiktorisch aus. Beide Meister sprechen Hostinskýs (ebenso wie unsere) Gegenwart an - jeder auf verschiedenen Gebieten der musikalischen Komposition. Bach und Händel sind "meist erst inmitten einer modernen Strömung aus langjähriger Vergessenheit zu neuem, dauernden Leben" erwacht.

Beide Meister haben sich in allen Wandlungen der musikalischen Entwicklung voll bewährt. In Händel sieht Hostinský den "weltkundigen und weltbekannten, die Welt beherrschenden Künstler" und richtet die Schärfe seiner Kritik gegen die abwegige Würdigung dieses Meisters als ausschließlichen Komponisten auf dem Feld des biblischen Oratoriums, eventuell noch der Kirchen- und Instrumentalmusik. Eine solche Auffassung Händels sei einseitig. Man müsse sehen, daß "Händel eigentlich der größte Musiker auf dramatischem Gebiet war"<sup>7</sup>, und dies in einer Zeit, als die alte italienische Oper das Feld beherrschte. Einzig und allein Alessandro Scarlatti und Wolfgang Amadeus Mozart könne man als dramatische Komponisten an Händels Seite stellen, urteilt Hostinský. Aber auch Gluck, über den der tschechische Ästhetiker ein Buch geschrieben hat<sup>8</sup>, "steht als Musiker tief unter Händel". Der Wert der Händelschen Opern sei bedeutend, denn "sie bergen Kostbarkeiten, die den berühmten Stellen in den Oratorien gleichkommen ... und repräsentieren überhaupt die höchste Entwicklungsstufe der alten Oper vor Gluck". Händels Opern deuten an, daß ihr Schöpfer ein "Dramatiker ersten Ranges" gewesen sei. Hellsichtig macht Hostinský auf das auch in Händels Oratorien zur Geltung kommende dramatische Prinzip aufmerksam, das sich von jenem seiner Opern nicht wesentlich unterscheidet. Händel ist ein Reformator, der für seine Zeit ähnliche Bedeutung besitzt wie Gluck. Beide Meister beschreiten den Weg der Reformen "mit unbeugsamer Ausdauer". Um Händels Bedeutung voll zu ermessen, müsse man sein ganzes Werk in Betracht ziehen, nicht nur einige Teile dieses Werkes, wie es in unserem Musikleben geschieht. Wir sehen also, daß Hostinskýs Auffassung der Händel-Problematik den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts weit vorausseilte. Man könnte sogar behaupten, Hostinský stehe über der Auffassung Chrysanders, der Händel und dessen Schaffen doch lebenslange Bemühungen gewidmet hat. Schade, daß die hervorragende Studie Hostinskýs die musikwissenschaftliche und künstlerische Rezeption von Händels Schaffen in den böhmischen Ländern nicht nachdrücklicher geformt hat. Noch in "Všeobecný dějepis hudby" (Allgemeine Musikgeschichte), Teil II, von Karel Stecker (1861-1918)<sup>9</sup> liest man Stellen, die Händel als Opernkomponisten unterschätzen, denn "auf dem Feld der Oper" könne man "in Händel keinen ... Vollender" der Oper erblicken<sup>10</sup>. Dagegen enthüllt Stecker in Händels Opernschaffen Einflüsse der französischen Oper und versucht dessen Oratorienkompositionen mit Bachs Passionen zu vergleichen. Ganz im Sinne Hostinskýs sieht Stecker in Bach und Händel keine Antipoden und wird jedem von beiden gerecht. Bei Händel hebt er die Tatsache hervor, daß er sich in seinen Oratorien "durchaus objektiv an die Bibel hält", während Bach in den Passionen und anderen Werken "meist den Standpunkt des kirchlichen Dogmas einnimmt"<sup>11</sup>. In Händel sieht Stecker den Epiker, in Bach den Lyriker.

Hostinský und Stecker stellen bei uns im 19. Jahrhundert Höhepunkte der musikwissenschaftlichen Reflexion Händels vor, obwohl jeder von ihnen den Komponisten im Blickfeld verschiedener Anschauungen sieht (übrigens waren die beiden Männer einander nicht einmal persönlich geneigt). In ihren Ansichten spiegelt sich die Auffassung von Händels Kompositionen und ihrer Bedeutung wider, wie sie sich in der Musikwissenschaft und -geschichtsschreibung Europas herauskristallisiert hatte. Beide standen auf dem Niveau ihrer Zeit, gedanklich fortgeschrittener war jedoch Hostinský. In diesem Zusammenhang sollte ich auch auf das Stichwort "Händel" in Ottos Lexikon<sup>12</sup> aus dem Jahre 1896 aufmerksam machen, das leider nicht unterzeichnet ist. Anscheinend war Hostinský der Autor, mit dem der Verleger Jan Otto (1841-1916) bereits in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts verhandelt hatte, damit er einer der Redakteure des vorbereiteten Lexikons wurde. Andererseits setzt die Formulierung von Händels Bedeutung diese Autorenschaft in Zweifel, weil sie den Ansichten Hostinskýs teilweise widerspricht, die er in der Studie "Händel und Bach" aus dem Jahr 1885 geäußert hatte.

Der anonyme Autor schreibt in Ottos Lexikon (S. 839 im 10. Teil): "Händel gehört zu den führenden deutschen Komponisten und wird unter seinen Zeitgenossen nur von Bach übertroffen. ... Er entsprach vor allem dem Geschmack der Sänger und des Publikums, ohne seiner Zeit vorauszuweichen, und war eher lyrisch als dramatisch veranlagt. Deshalb hatte seine dramatische Tätigkeit keinen sonderlichen Einfluß auf die Weiterentwicklung der Oper. Wesentlich wichtiger und bedeutungsvoller ist sein Schaffen auf dem Boden der Kirchenmusik, vor allem des Oratoriums, zu dessen Reformator er wurde ...". Ansonsten reflektiert das Stichwort in Ottos Lexikon Chryсандers Monographie und dessen Händel-Edition; es geht dabei von Mainwaring<sup>13</sup> aus, dessen Biographie der Autor des Stichwortes offenbar in deutscher Übersetzung kannte<sup>14</sup>. In der Bibliographie zu diesem Stichwort werden dann unter anderem Arbeiten von Schoelcher<sup>15</sup>, Gervinus<sup>16</sup> sowohl Reißmann<sup>17</sup>, Kretzschmar<sup>18</sup> und anderen Autoren genannt. Es endet mit der Charakteristik, Händel sei der "Homer unter den Komponisten" (womit der epische Charakter seines musikalischen Ausdrucks hervorgehoben werden soll), und betont zum erstenmal in tschechischem Kontext die Wirkung von Händels Schaffen auf breite Hörschichten: "Händel ist ein sehr populärer Komponist und viele seiner Melodien, besonders der sangbar mit klar geführten Stimmen geschriebenen Chöre, wirken mächtig auf die Massen; viele wurden zum Gemeingut des deutschen und englischen Volks".<sup>19</sup>

Das Niveau der tschechischen Urteile des 19. Jahrhunderts über Händel ist verhältnismäßig hoch, kontrastiert jedoch mit der geringen Zahl der Aufführungen seiner Werke. Noch im Jahr 1913 klagte Richard Veselý in der Zeitschrift "Hudební revue", kein Komponist sei heute so vergessen wie Händel<sup>20</sup>. Im 20. Jahrhundert besserte sich diese Lage etwas, als Händels Kompositionen, einschließlich der Opern, bei uns öfter aufgeführt wurden. Eigentlich erst in den letzten zwanzig Jahren interessierten sich die tschechischen Musikwissenschaftler wieder intensiver für Händel und sein Werk<sup>21</sup>.

In den musikwissenschaftlichen Zeitschriften - hauptsächlich in "Opus musicum" seit 1969 - erscheinen kritische Glossen und kleinere Studien über Georg Friedrich Händel. Ich habe die Möglichkeit gehabt, die erste Händel-Monographie für den Verlag Supraphon in der tschechischen Sprache zu schreiben und in der Theaterzeitschrift "Program Státního divadla v Brně" elf Fortsetzungen der Studie "Über das Opernschaffen Händels" publizieren zu dürfen<sup>22</sup>. Dank der intensiven Zusammenarbeit mit der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft in Halle an der Saale haben auch andere Autoren die Chance, Beiträge über Händel im Händel-Jahrbuch, beziehungsweise in den Kongreß- und Tagungsberichten der Martin-Luther-Universität Halle - Wittenberg zu veröffentlichen<sup>23</sup>.

Die gegenwärtige Generation der tschechischen Musikwissenschaftler knüpft hauptsächlich an Hostinskýs Ansichten über Händel ab. Sie sieht in Otakar Hostinský den Gründer der tschechischen Händel-Forschung. In seinem Geiste hat sie immer mehr die Absicht, "Händels künstlerisches Schaffen in allen Richtungen zu durchleuchten und zu würdigen".<sup>24</sup>

#### Anmerkungen

- 1) Näheres siehe bei Karel Vetterl, Bohumír Rieger a jeho doba (Gottfried Rieger und seine Zeit), in: Časopis Matice moravské, Jg. 53 (1929), S. 45-68, 435-500; Jan Racek, Oratorien und Kantaten von Georg Friedrich Händel auf dem mährischen Schlosse von Náměšť, in: Händel-Jb. 6 (1960), S. 435-500; Rudolf Pečman, Die Händel-Rezeption in den böhmischen Ländern im 19. Jahrhundert, in: Georg Friedrich Händel im Verständnis des 19. Jahrhunderts (= Bericht über die wissenschaftliche Konferenz zu den 32. Händelfestspielen der DDR am 13. und 14. Juni 1983 in

- Halle/Saale), hrsg. von Walther Siegmund-Schultze, Halle (Saale), 1984, S. 111-121. (Kongreß- und Tagungsberichte der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg; Wissenschaftliche Beiträge / Martin-Luther-Univ. Halle-Wittenberg: 1984, 38 = G 11); Rudolf Pečman, Georg Friedrich Händel in der Auffassung des Grafen Heinrich Haugwitz. (Ein Beitrag zum Händel-Kult auf dem Schloß in Náměšť nad Oslavou.), in: Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts, Heft 26: Zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik von Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel. Georg Friedrich Händel - ein Beitrag zum 300. Geburtstag. Konferenzbericht der XII. Wissenschaftlichen Arbeitstagung Blankenburg/Harz, 22. Juni bis 24. Juni 1984, hrsg. von Eitelfriedrich Thom unter Mitarbeit von Frieder Zschoch, Blankenburg/Michaelstein 1985, S. 24-27.
- 2) Zvr. (= Josef Leopold Zvonař), Stichwort "Jiří Bedřich Haendel", in: Slovník naučný. Redakteur Dr. Frant(išek) Lad(islav) Rieger. Dritter Teil, Praha 1863, S. 570.
  - 3) Die deutsche Übersetzung erschien in Leipzig 1821-1822. Die Zeilen über Händel findet man im II. Teil, S. 409-437.
  - 4) Rieger-Lexikon, vgl. Anm. 2.
  - 5) Ebda.
  - 6) Otakar Hostinský, Händel a Bach. Slovo k dvoustoleté památce jejich narození (Händel und Bach. Ein Wort zum 200. Jahrestag ihrer Geburt), in: Dalibor, VII (1885), Nr. 14-15, S. 131-133; Nr. 16-17, S. 154-155. Deutsch in der Übersetzung Jan Grunas veröffentlicht von Rudolf Pečman (mit einer Anmerkung des Herausgebers), in: Händel-Jb. 30 (1984), S. 97-106.
  - 7) Unterstrichen von Hostinský.
  - 8) Otakar Hostinský, Krištof Vilibald Gluck (Christoph Willibald Gluck). Jschechische Zeitschrift "Květy", (1879), S. 54-71. In Buchform durch die Edition "Rozpravy hudební", Bd. 1, Verlag Fr. A. Urbánek. Praha 1884.
  - 9) Karel Stecker, Všeobecný dějepis hudby (Allgemeine Musikgeschichte). Zweiter Teil. Verleger: Karel Vačlena. Mladá Boleslav, undatiert (Vorwort 1903), S. 23-31.
  - 10) Ebda., S. 29.
  - 11) Ebda., S. 30.
  - 12) Stichwort "Georg Friedrich Händel"; in: Ottův slovník naučný (Ottos Lexikon), Bd. X, Verleger und Herausgeber: J. Otto, Praha 1896, S. 838-840.
  - 13) John Mainwaring, Memoirs of the life of the late George Frederic Handel. To which is added, A Catalogue of his Works, and Observations upon them. London: R. and J. Dodsley (1760).
  - 14) John Mainwaring, Georg Friedrich Händels Lebensbeschreibung. Übersetzt, auch mit einigen Anmerkungen, absonderlich über den Hamburgischen Artikel, versehen vom Legations-Rath Mattheson. Hamburg. Auf Kosten des Übersetzers. 1761. Neu erschienen in der Sammelschrift "Georg Friedrich Händel" (Beiträge zu seiner Biographie). Hrsg. von Walther Siegmund-Schultze unter Mitarbeit von Konrad Sasse. Reclams Univ.-Bibl. Bd. 727. Leipzig 1977, S. 39-140.

- 15) Victor Schoelcher, *The life of Handel*. (Translated from the French by James Lowe.) London: Trübner and Co. (1857).
- 16) Georg Gottfried Gervinus, *Händel und Shakespeare. Zur Ästhetik der Tonkunst*. Leipzig: Wilhelm Engelmann (1868).
- 17) August Reißmann, *Georg Friedrich Händel. Sein Leben und seine Werke*. Berlin-Leipzig: J. Guttentag (D. Collin) (1882).
- 18) Hermann Kretzschmar, *Georg Friedrich Händel*. Leipzig: Breitkopf & Härtel (1884) (= Sammlg. Musikal. Vorträge (Waldersee), 5. Reihe. No. 55-56. S. 199-286.)
- 19) *Ottův slovník naučný*, a.a.O., S. 840.
- 20) Richard Veselý, *Händelův Juda Makabejský* ("Judas Maccabaeus" von Händel), in: *Hudební revue*, IV (1912/1913), Nr. 5, S. 264-266.
- 21) Viel von ihnen sind Mitglieder der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft in Halle (Saale).
- 22) Rudolf Pečman, *Georg Friedrich Händel* (tschechisch) Praha 1985; Rudolf Pečman, *O Händelově operní tvorbě* (Über das Opernschaffen Händels), I-XI, in: *Program* (Herausgeber: Staatstheater Brünn), LVI (1984-1985), Nr. 3 - Nr. 10, LVII (1985-1986), Nr. 1 - Nr. 3.
- 23) *Händel-Bibliographie der tschechischen Autoren: (Auswahl) Beiträge in den Sammelbänden der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft, Halle (Saale)*  
 Hostinský, Otakar: *Händel und Bach*. Aus dem Tschechischen übersetzt von Jan Gruna. (Mit der Anmerkung des Herausgebers Rudolf Pečman.), in: *Händel-Jb.* 30 (1984), S. 95-106.  
 Munclinger, Milan: *Zu einigen Fragen der Interpretation*, in: *Fragen der Aufführungspraxis und Interpretation Händelscher Werke in Vergangenheit und Gegenwart* (= Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg: Wissenschaftliche Beiträge 1980 / 7, G 6), Halle (Saale) 1980, S. 117-123.  
 Pečman, Rudolf: *Apostolo Zeno und sein Libretto "Il Venceslao" zu dem gleichnamigen Pasticcio von Georg Friedrich Händel*, in: *G.F. Händel und seine italienischen Zeitgenossen* (= Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg: Wissenschaftliche Beiträge 1979 / 8, G 5), Halle (Saale) 1979, S. 66-93.  
 Pečman, Rudolf: *Die Gestalt Cäsars in der Auffassung Händels und Beethovens*, in: *Thematik und Ideenwelt der Antike bei Georg Friedrich Händel* (= Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg: Wissenschaftliche Beiträge 1983 / 24, G 10), Halle (Saale) 1983, S. 71-73.  
 Pečman, Rudolf: *Die Händel-Rezeption in den böhmischen Ländern im 19. Jahrhundert*, in: *Georg Friedrich Händel im Verständnis des 19. Jahrhunderts* (= Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg: Wissenschaftliche Beiträge 1984 / 38, G 11), Halle (Saale) 1984, S. 111-121.  
 Pečman, Rudolf: *Händel, Mozart und die sogenannte innere Reform der opera seria*, in: *Georg Friedrich Händel als Wegbereiter der Wiener Klassik* (= Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg: Wissenschaftliche Beiträge 1977 / 39, G 4), Halle (Saale), S. 47-57.  
 Pečman, Rudolf: *Händel und Mysliveček*, in: *Händel-Jb.* 21/22 (1975/1976), S. 65-71.  
 Racek, Jan: *Oratorien und Kantaten von Georg Friedrich Händel auf dem mährischen Schlosse von Náměšť*, in: *Händel-Jb.* 6 (1960), S. 175-193.

Vysloužil, Jiří: Dvořáks Oratorium "Die Heilige Ludmila", in: Georg Friedrich Händel im Verständnis des 19. Jahrhunderts (= Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg: Wissenschaftliche Beiträge 1984 / 38, G 11), Halle (Saale) 1984, S. 78-82.  
Vysloužil, Jiří: František Václav Míča - ein mährischer Komponist aus der Ära Händels, in: Probleme der Händelschen Oper (= Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg: Wissenschaftliche Beiträge 1982 / 21, G 8), Halle (Saale) 1982, S: 106-112.

24) Otakar Hostinský, Händel und Bach, in: Händel-Jb. 30 (1984), S. 100.

Jaroslava Zapletalová:

#### BEMERKUNGEN ZUR HÄNDEL-PFLEGE IN DER ČSSR

Wenn man in den Prager Librettosammlungen der italienischen Oper aus dem 18. und Beginn des 19. Jahrhunderts blättert<sup>1</sup>, findet man dort merkwürdigerweise bloß ein einziges Libretto zu einem Werk Händels, das der Aufführung von Mozarts Bearbeitung des "Messias" in Prag am 1. April 1804 diene. Händels Kompositionen hat man damals in Böhmen offenbar nicht gepflegt und aufgeführt<sup>2</sup>. Händel hat in den böhmischen Ländern niemals so festen Fuß gefaßt, wie beispielsweise Haydn oder Mozart. Interessanterweise liest man in Dlabačs Lexikon aus dem Jahr 1815<sup>3</sup>, daß das Schaffen Händels die böhmischen Länder im Jahr 1810 flüchtig berührte; damals, am 22. April, wurde in Prag das "Alexander-Fest" aufgeführt. Zbyněk Zbyslav Stránský macht im Jahre 1967 in seiner Dissertation auf das reiche Musikleben in Nové Dvory (5 km nordöstlich von Kutná Hora) aufmerksam. Im Herbst 1815 erklangen auf dem Schloß des Grafen Jan K. Chotek im erwähnten Nové Dvory einige Kompositionen Georg Friedrich Händels, unter anderem der Psalm Nr. 100<sup>4</sup>. Karel Vetterl<sup>5</sup> und Jan Racek<sup>6</sup> haben festgestellt, daß in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sich ein überraschend systematischer Händel-Kult auf dem Schloß des Grafen Heinrich Wilhelm Haugwitz<sup>7</sup> in Náměšť nad Oslavou entwickelt hat. In den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts wurden in Náměšť Händels oratorische Hauptwerke (in Haugwitzens deutscher Übersetzung und Bearbeitung) mit Erfolg aufgeführt. Damals erklangen unter anderem "Salomon", "Athalia", "Judas Maccabaeus", "Acis und Galatea", "Der Messias", "Alexander Balus" usw. Haugwitzens Schloß wurde zu einem Mittelpunkt des Händel-Kults, dessen Bedeutung allerdings mit dem Tode des Schloßherrn erlosch.

Zu einer Händel-Renaissance kommt es bei uns erst im 20. Jahrhundert, besonders nach dem Zweiten Weltkrieg. Eine Wertung des Stilniveaus der Händel-Interpretation überschreitet den Rahmen meines Beitrags, doch sei wenigstens gesagt, daß in der ČSSR bisher leider noch keine Richtlinien einer stilgemäßen Interpretation der Werke Händels erarbeitet wurden. Seit 1918 erklangen manche Oratorien Händels (z.B. "Der Messias", "Judas Maccabaeus" u.a.) in Prag und Brünn. "Judas" wurde in Brünn mit Erfolg am 19. März 1928 unter dem Taktstock Jaroslav Kvapils aufgeführt. Als Solisten wirkten mit: Karla Tichá, Marie Hloušková, Emil Olšovský, Arnošt Flögl und Stanislav Tauber. Die Chöre übernahm das Ensemble Beseda Brněnská, die Orchesterpartie spielte die Orchestervereinigung der Mitglieder des Brünner Nationaltheaters. Jaroslav Kvapil, Schüler Janáčeks und Max Regers, kann also als Gründer der neuzeitlichen Händel-Pflege in Brünn gelten. Er schätzte hoch unter anderem auch die Produktion Johann Sebastian Bachs und

dirigierte erfolgreich im März 1923 (18. und 25.3.) und am 13. April 1924 "Die Matthäus-Passion"<sup>8</sup>.

Heute beurteilt man, durch komplizierte Vergleichsstudien angeregt, alle Versuche, die großen Werke der Vergangenheit widerzubeleben, wesentlich strenger als früher und es wird immer klarer, daß unsere heimische Händel-Interpretation mehr oder weniger unter dem Zeichen des Zufälligen steht, wenig belehrt und wenig historisch orientiert ist. Dies gilt besonders für Einstudierungen der großen Oratorien vom Typ des "Messias", wobei noch hinzuzufügen wäre, daß die übrigen vokal-instrumentalen Kompositionen Händels neben dem "Messias" zu kurz kommen. Allerdings hat sich die Lage in der letzten Zeit etwas gebessert. Ähnlich verhält es sich mit Inszenierungen der Opern, beziehungsweise der "kleineren" Oratorien. "Acis und Galatea" wurde im Prager Nationaltheater als Bühnenstück im Jahre 1959 aufgeführt, "Julius Cäsar" erklang in Brünn 1966 und die Oper "Tamerlano" in Pilsen im Jahre 1967. Am 20. September 1985 findet in Brünn die tschechische Uraufführung der Oper "Rodelinda" statt. Diese Einstudierung knüpft an drei tschechische Händelinszenierungen an: "Poros" (Liberec 1982), "Julius Cäsar" (Olomouc 1984) und "Deidamia" (Liberec 1985). In Vorbereitung ist die Prager Realisation der Oper "Xerxes".

In diesem Zusammenhang sei auch der Janáček-Akademie der musischen Künste in Brünn gedacht, die von Händels Opern beispielsweise "Poros" im Jahre 1972 auf die Bühne brachte.

Wir können ruhig behaupten, daß eines der wichtigen tschechoslowakischen Aufführungszentren von Händels Kompositionen in Brünn zu finden ist. Im Jubiläumsjahr 1959 erhob sich in dieser Stadt eine Welle des Interesses, dank der Konzertabteilung des Kultur- und Erholungsparks ("Park kultury a oddechu"). Ich habe die Ehre gehabt, die erwähnte Konzertabteilung seit 1960 zu leiten und habe am 15. September 1959 ein Konzert mit orchestralen und konzertanten Kompositionen des Meisters veranstaltet, das einen außerordentlichen Erfolg hatte. Seit dem Jahr 1959 bleibt auch weiterhin das Konzertpodium in Brünn eine Domäne von Händels Musik, die in den letzten Jahren systematischer gepflegt wird. Den Anstoß gab wohl der in der Saison 1971-1972 veranstaltete Konzertzyklus "Händel und Bach" der Brünner Konzertabteilung des Kultur- und Erholungsparks, der ein bemerkenswertes Niveau erreichte. Er war stilvoll im besten Sinne des Wortes, man hörte "Acis und Galatea" in englischer Sprache vom Brünner akademischen Gesangchor, dem Kammerorchester Bohuslav Martinůs und Solisten unter der Leitung Lubomir Mátls, oder Händels Violinsonaten, bei denen Josef Suk und Zuzana Růžičková in melodischen Verzierungen oder in der Ausarbeitung des basso continuo improvisierende Züge ins Spiel brachten.

Es ist nicht der Zweck meines Beitrags, alle Aufführungen von Händels Kompositionen in der ČSSR aufzuzählen. Doch sei wenigstens gesagt, daß das Ensemble Ars redivia, der Violinist Josef Suk, die junge Geigerin Dagmar Žárubová, die Cembalisten Zuzana Růžičková, Rudolf Zelenka und viele andere ausübende Künstler Verdienste daran erworben haben, daß bei uns langsam ein Hinterland der Händel-Interpretation im Entstehen ist. Stilprobleme der Wiedergabe lassen sich gewiß verallgemeinern. Ich würde sagen, daß zu den bei uns noch ungelösten Fragen vor allem die Ausführung des Continuos und die Wahl der Tempi gehört, problematisch bleibt das Spielen der Verzierungen. Die besondere Klanglichkeit von Händels Cembalomusik wird wenig empfindlich berücksichtigt. Noch brennender sind die unbeantworteten Fragen der Wiedergabe von Händels Opern und Oratorien (beziehungsweise Kantaten). Hier macht sich der Mangel an historisch gebildeten Interpreten und Händel-Fachleuten in den Reihen der Musikwissenschaftler geltend. Eigentlich nur ein tschechischer Musikologe, Rudolf Pečman, befaßt sich seit 1965 spe-

ziell mit der Händel-Problematik. Im Studienjahr 1973-1974 las er über Händel und Bach an der Philosophischen Fakultät in Brünn und schrieb eine Publikation unter demselben Titel (die ebenfalls in Brünn im Jahre 1971 erschien). Er ist auch der Verfasser der ersten umfangreichen Händel-Monographie<sup>9</sup>, die bei uns in tschechischer Sprache noch heuer erscheint. Unter Pečmans Vorsitz fand im Mai 1985 ein Händel-Bach-Symposium<sup>10</sup>, das im Rahmen der Tätigkeit der musikwissenschaftlichen Kommission der Tschechischen Musikgesellschaft in Brünn veranstaltet wurde, statt.

Last not least realisieren wir heuer zum Händeljahr noch die englische Aufführung des "Messias"<sup>11</sup>, und zwar in der Originaleinstudierung des Brünner akademischen Chores und der Brünner Opernsolisten unter dem Taktstock des Dirigenten Petr Chromčák (26. November).

Die Fragen der Händel-Interpretation sind bei uns noch immer nicht hinreichend beantwortet. Es wäre zu wünschen, daß die Musik des großen Meisters die Fesseln eines unzeitgemäßen "Liebhabertums" in Praxis und Theorie sprengt und Gegenstand des echten Interesses der tschechischen und slowakischen Fachwelt wird. Ihre Pflicht wäre es, in stilistischer Hinsicht tragfähige Einstudierungen möglichst breiten Hörergemeinden zu vermitteln. Der Weg wurde auch bei uns schon längst beschritten. Wie und wohin er führen soll, muß die Zukunft zeigen.

#### Anmerkungen

- 1) Vgl. Pravoslav Kneidl, *Libreta italské opery v Praze v 18. století* (Librettos der italienischen Oper in Prag im 18. Jahrhundert), Kapitel 4, in: Strahovská knihovna, Jg. 4 (1969), S. 208.
- 2) Näher s. Rudolf Pečman, *Die Händel-Rezeption in den böhmischen Ländern im 19. Jahrhundert*, in: *Georg Friedrich Händel im Verständnis des 19. Jahrhunderts* (= Bericht über die wissenschaftliche Konferenz zu den 32. Händelfestspielen der DDR am 13. und 14. Juni 1983 in Halle (Saale), hrsg. von Walther Siegmund-Schultze. Halle (Saale) 1984, S. 111-121).
- 3) Gottfried Johann Dlabáč (Bohumír Jan Dlabáč), *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*. Erster Band. Gedruckt bei Gottlieb Haase, böhmisch-ständischen Buchdrucker, Prag 1815, Spalte 541.
- 4) Vgl. Zbyněk Zbyslav Stránský, *Hudba v Nových Dvorech* (Musik in Nové Dvory). Diss. Phil. Fak. der J.-E.-Purkyně-Univ. in Brno 1967.
- 5) Karel Vetterl, *Bohumír Rieger a jeho doba* (Gottfried Rieger und seine Zeit). In: *Časopis Matice moravské*, Jg. 53 (1929), S. 45-68, 435-500.
- 6) Jan Racek, *Oratorien und Kantaten von Georg Friedrich Händel auf dem mährischen Schlosse von Náměšť*, in: *Händel-Jb.* 6 (1960), S. 175-193.
- 7) Vgl. Rudolf Pečman, *Georg Friedrich Händel in der Auffassung des Grafen Heinrich Haugwitz*, in: *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts*, Heft 26, hrsg. von Eitelfriedrich Thom unter Mitarbeit von Frieder Zschoch. Blankenburg/Michaelstein 1985, S. 24-27.
- 8) Vgl. den Sammelband *Filharmonický spolek Beseda brněnská v letech 1911-1930* (Der Philharmonische Verein "Beseda brněnská" in den Jahren 1911-1930). Brno 1931, S. 47ff.

- 9) Rudolf Pečman, Georg Friedrich Händel. Editio Supraphon, Praha 1985 (tschechisch).
- 10) "Händel a Bach. Proměny jejich života a díla" (Händel und Bach. Metamorphosen ihres Lebens und Werks). Brünn 30.-31. Mai 1985, Kongreß-Saal des Hotels International.
- 11) Konzertzyklus für Gesellschaft der Musikfreunde (Kruh přátel hudby) "Musica antiqua aurea", Brünn.

Jitka Brabcová:

## ZUR BACH- UND HÄNDELREZEPTION IM KONZERTLEBEN MÄHRENS UM 1900

### 1. Einige charakteristische Züge des Konzertwesens in Mähren

Das Ende des 19. und der Anfang des 20. Jahrhunderts stellen für das Konzertleben der damaligen österreichisch-ungarischen Monarchie, deren Kronländern auch Mähren angehörte, eine Zeit dar, in der sich das Konzertwesen in seiner neuzeitlichen Fülle formiert: mit seinen gattungsmäßig differenzierten Abonnement-Konzertreihen, seinen professionellen Musikerorganisationen und Konzertbüros neben den älteren Laien-Musik- und Gesangvereinen, mit seinem sich im Kern stabilisierenden und zugleich stark differenzierenden Publikum, mit seinem schrittweise sich herausbildenden internationalen Repertoire und schließlich mit seiner speziellen Musikkritik.

Das mährische Kulturgeschehen, im 19. Jahrhundert stärker als in Böhmen vom deutsch-tschechischen Nationalutraquismus und proösterreichischen Landespatritismus geprägt, trennt sich gegen Ende des Jahrhunderts definitiv in zwei national abgesonderte Sphären, die zwar gegeneinander stehen, trotzdem aber ab und zu zusammenarbeiten und sich gegenseitig positiv beeinflussen. Im Konzertwesen äußerte sich dies - allerdings schon seit den sechziger Jahren - in der Zweiteilung der bisher national nicht differenzierten Musik- und Gesangvereine und in der Entstehung neuer, rein nationaler Organisationen, ferner in der Spaltung des Publikums, der musikkritischen Reflexionen, der künstlerischen Kräfte, aber auch der finanziellen Mittel. Dies führte zu der charakteristischen Verdopplung der Vereine und der erwähnten Polarisierung des Musiklebens überhaupt, die allerdings nicht nur für Mähren, sondern auch für Böhmen, Galizien, Krain, Bukowina u.a. sprachgemischte Gebiete des damaligen Österreichs gilt. Das tschechische Element in Mähren wird - trotz Verbreitung gewisser separatistischer Tendenzen - im weiteren Verlauf immer enger an Prag als dem eigentlichen Kulturzentrum gebunden, während die deutsch-mährischen Kulturkreise nicht nur ihre Beziehungen zu Wien weiter pflegen, sondern zugleich auch viel stärkere Verbindungen zu dem reichsdeutschen Musikgeschehen aufweisen. Aus Brünn, der mit ihren ca. 110 000 Einwohnern (1900) nach Wien, Prag, Triest, Lemberg und Graz sechstgrößten Stadt des österreichischen Teils der Monarchie, wird nun endlich ein nicht nur industrielles und administratives, sondern auch ein kulturelles Zentrum Mährens; um diese Position mußte Brünn allerdings längere Zeit mit der Militär- und Erzbischöfsstadt Olomouc (Olmütz), teilweise auch mit Kroměříž (Kremsier) kämpfen.

### 2. Die tschechischen und deutschen Musikvereine in Mähren und die Bach- und Händelpflege

In Mähren wurden um die Jahrhundertwende die Konzerte immer noch überwiegend von den Musik- und Gesangvereinen und deren vielseitig ausgerichteten Kulturzentren vom Typus

des "Besední dům" (Beseda-Haus), des "National-", "Slawischen" oder "Deutschen Hauses" veranstaltet, da die Anzahl und die Bedeutung der professionellen, meist instrumentalen Vereinigungen nur langsam wuchs. Selbständige Konzertagenturen sind nicht bekannt, die Region wurde jedoch von zahlreichen österreichischen und ausländischen Vermittlungsbüros und Künstlern als günstiger "Absatzmarkt" für Konzerte bedient. Im Jahre 1891 registrierte der Brüner Geschichtsschreiber Christian Ritter d'Elvert für Mähren 432 verschiedene Musik- und Gesangsvereine, Liefertafeln und ähnliche Korporationen, davon 61% tschechische und 39% deutsche<sup>1</sup>.

Auf Grund der bisherigen Forschungen kann man annehmen, daß Musik von Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel nicht zu dem Standardrepertoire der t s c h e c h i s c h e n Musikvereine gehört hat. Ihr Repertoire war in der Regel patriotisch ausgerichtet, obwohl Werke nichttschechischer Komponisten prinzipiell nicht ausgeschlossen wurden. Bei diesen Werken handelte es sich jedoch mehr um slawische, französische, italienische, skandinavische oder um die der Wiener Klassiker als - aus begreiflichen nationalen Gründen - um deutsche, bzw. reichsdeutsche Kompositionen. Bei den Vokalkompositionen, die den Kern des jeweiligen Vereinsrepertoires bildeten, spielte auch die Sprachenfrage eine wichtige Rolle: Aufführungen in fremden Sprachen fanden nicht statt und Übersetzungen gab es im allgemeinen wenig. Ebenso problematisch konnte allein schon der Zugang zum Notenmaterial sein, obwohl sich die Situation, vor allem nach 1900, durch die damals entstehenden Gesamtausgaben der Werke von Bach und Händel wesentlich verbesserte. Auch die konfessionellen Gegebenheiten in Mähren waren zu dieser Zeit nicht ohne Bedeutung (Mähren war zu fast 100 % katholisch). Dagegen bildeten die Ansprüche, die an den Gesangs- und Orchesterapparat gestellt wurden, wahrscheinlich keine unüberwindbaren Hindernisse. Der Grundbestand der Vereine wurde durch Gastmusiker aus den Stadt- und Militärkapellen, den Theater-Orchestern u.ä. ergänzt, wodurch es möglich war, auch umfangreiche Kantaten- und Oratorienwerke einheimischer Komponisten, wie Antonín Dvořák, Zdeněk Fibich, Bedřich Smetana, Josef Nešvera u.a. zur Aufführung zu bringen. In bezug auf Werke von Bach und Händel machte der tschechische Musikverein in Brünn "Beseda brněnská" eine Ausnahme. Er führte im Jahre 1913 Händels "Messias" unter der Leitung des Vereinsdirigenten Rudolf Reissig auf.

Über die Tätigkeit der d e u t s c h e n Musikvereine in Mähren ist bisher wenig bekannt. In der Festschrift eines der bedeutendsten deutsch-mährischen Musikvereine, des "Znaimer Musikvereines", die im Jahre 1931 zum 70. Gründungsjubiläum herausgegeben wurde, wird unter den aufgeführten größeren Kompositionen kein Werk von Bach oder Händel genannt. Man findet dafür Werke von Joseph Haydn ("Die Schöpfung", "Die Jahreszeiten"), Wolfgang Amadeus Mozart ("Requiem"), Ludwig van Beethoven (C-Dur-Messe, "Christus am Ölberg"), Franz Schubert ("Miriams Siegesgesang"), Gioacchino Rossini ("Stabat Mater"), Felix Mendelssohn-Bartholdy ("Die erste Walpurgisnacht", "Paulus"), Robert Schumann ("Der Rose Pilgerfahrt", "Das Paradies und die Peri") und Franz Liszt ("Die Legende von der heiligen Elisabeth"). Trotzdem können gelegentliche Aufführungen von kleineren Kompositionen oder von Teilen größerer Werke im Rahmen der ordentlichen Vereinskonzerte in Znojmo (Znaim) oder an anderen Orten nicht ganz ausgeschlossen werden<sup>2</sup>. So wurde Werken von Bach und Händel z.B. auch in verschiedenen Schulkonzerten oder -akademien Aufmerksamkeit gewidmet, in denen die Kompositionen je nach den Möglichkeiten der Veranstalter manchmal in merkwürdigen Bearbeitungen erklangen. So führten die Studenten am 3. Mai 1908 im Jubiläumskonzert der tschechischen k.k. Anstalt für Lehrerbildung in Kroměříž Händels "Largo" in einer Bearbeitung für Violine-Solo, Streicher, Klavier und Pedalarmonium auf<sup>3</sup>. Ebenso konnte man gelegentlich kleinere Stücke von Bach, weniger solche von Händel, in den Virtuosen-Konzerten der damaligen

Zeit hören. Von den Ausführenden seien in diesem Zusammenhang die in Mähren oft konzertierenden Pianisten Frédéric Lamond, Alfred Grünfeld, Leopold Godowsky und Emil Sauer sowie die Geiger František Ondříček, Jan Kubelík und Willy Burmester genannt, die Bachs Kompositionen allerdings meist in Bearbeitungen (bei den Pianisten vor allem in Bearbeitungen von Carl Tausig oder Eugen d'Albert) vortrugen.

### 3. Bach und Händel in Brüner Konzertprogrammen

Der deutsche "Brüner Musikverein" vertritt unter den mährischen Musik- und Gesangsvereinen eine besondere Stelle: Bachs und Händels Schaffen hat man hier gleich seit dem Beginn seiner Existenz (1862) mit Vorliebe gepflegt. Die Erweckung des Interesses und die ständigen Impulse sind mit dem Namen des langjährigen Vereinsdirigenten und gebürtigen Dresdner, dem Lehrer Bruckners in Linz, Otto Kitzler, verbunden. Um die Jahrhundertwende wurde die Reihe der früheren Bach- und Händel-Aufführungen erfolgreich fortgesetzt. So brachte das Jubiläumsjahr 1885 das Weihnachtsoratorium von Bach und Szenen aus Händels Oratorium "Saul" (29.3.1885), ferner gelangten die "Matthäus-Passion" (7.4.1892 und 7.4.1906), die Kantaten "O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe" (28.10.1894) und "Sie werden aus Saba alle kommen" (4.12.1898) und als Höhepunkt die "h-Moll-Messe" (5.4.1903) zur Aufführung. Händel ist im Konzertprogramm im Vergleich zu den früheren Jahren weniger vertreten: neben der "Cäcilien-Ode" (14.11.1892) und dem Concerto grosso F-Dur (ohne Opuszahl, 15.1.1899) hat vor allem das Oratorium "Josua" bei seiner Aufführung am 7.4.1900 größtes Interesse erweckt.

Im Zusammenhang mit der "h-Moll-Messe" Bachs stellt sich der Rezensent der Zeitung "Tagesbote aus Mähren und Schlesien" die Frage, ob "wir noch - oder wieder Bach-fähig sind", beklagt sich über die reservierte Haltung des Publikums, zeigt aber zugleich Verständnis für diejenigen, die den Konzertsaal vorzeitig verließen. "Bach genießen", schreibt er, "heißt den Geist einer erstorbenen Kultur in sich erwecken. Nur der mag sich rühmen, Bach verstanden zu haben, in dem sich alle diese naive Inbrunst, dieses Gefühl einer erschauernden, fraglosen Frömmigkeit zu neuem Leben verdichtet haben. Und man verurteile unsere moderne, sinnenfrohe Welt nicht, wenn sie nicht mehr Bach-fähig im Sinne dieser Auserwählten ist. Wenn ihr Bach nur immer das mahnende Gewissen einer ehernen Technik bedeutet; einer Formenstrenge, die uns vor dem Abgrunde musikalischer Formlosigkeit bewahren mag"<sup>4</sup>. Gerade in der Kenntnis der Formen sieht ein anderer Rezensent, diesmal nach der Aufführung der "Matthäus-Passion", einen der Zugänge zur Musik Bachs, wenn er sagt: "Die Schönheiten der Werke Bach's erschließen sich freilich nicht ganz ohne Mühe, denn nicht jeder findet Zeit und Muße, sich mit den Geboten der Fuge und des Contrapunktes vertraut zu machen. Aber das aufmerksam lauschende Ohr wird aus dem künstlichen Stimmgefüge noch immer den Wohlklang und die Melodie vernehmen"<sup>5</sup>. Wesentlich vereinfacht wird das Problem der Rezeption Bachscher Musik vom dritten Rezensenten dargestellt: "Um Bach zu verstehen - dazu bedarf es keiner Bildung und keines Wissens, nur des unverbildeten Sinnes für das Wahre"<sup>6</sup>. Bemerkenswert ist heute, in einer Zeit, in der das Bemühen um die historisch "richtige" Aufführungspraxis der älteren Musik ständig zunimmt, die damalige Ansicht, viele solistische Gesangsnummern, vor allem die Arien bei Händel, seien "veraltet", "verblaßt" oder "formalistisch". Trotzdem wird vielen Arien die Fähigkeit zuerkannt, "durch Wahrheit des Ausdrucks, Adel der melodischen Linien zu unserem Empfinden, unserem Schönheitssinn" zu sprechen<sup>7</sup>.

Organisch wurde Bachs, z.T. auch Händels Schaffen in die Konzertproduktionen der Brüner Orgelschule eingereiht. Es erklangen vor allem - wie zu erwarten war - Orgelkompositionen (nicht näher bezeichnete Präludien und Fugen, Toccaten etc.), aber auch solistische Klavier- und Violin-Stücke oder gemischte Chöre. Im Jahre 1885 hat

sogar der damalige Schuldirektor Leoš Janáček, der sich schon in seiner Studienzeit in Leipzig und in Wien mit Bachs Schaffen vertraut gemacht hatte, an einem solchen Konzert aktiv teilgenommen<sup>8</sup>. Gemeinsam mit dem Brünner Komponisten und Organisten František Musil, genannt der "Brünner Bach", spielte er eine Bearbeitung, die als Bachs Konzert für zwei Orgeln angekündigt wurde. In der Musikzeitschrift "Dalibor" beurteilte der Kritiker Karel Sázkavský dieses "Konzert" nicht gerade positiv: "Das Konzert für zwei Orgeln mit Begleitung eines Streichquintetts von J.S. Bach ist eine schwächere Komposition, die auch sehr gleichgültig aufgenommen wurde. Das lange Pizzicato des Quintetts am Anfang ermüdet und paßt gar nicht zu der Orgel"<sup>9</sup>. Einige solistische Kompositionen von Bach, weniger von Händel, erschienen auch in der Reihe der sogenannten Sonatenstunden, der Kammer- und später auch Orchesterkonzerte, die Janáček in den Räumen der Orgelschule und im Augarten für seine Schüler, für Pädagogen (und auch mit deren Hilfe), aber auch für die Brünner Öffentlichkeit seit 1908 regelmäßig veranstaltete. Aus den Programmen dieser Aufführungen seien wenigstens das Konzert für zwei Violinen und Orchester (BWV 1043) von Bach (9.3.1913) oder das Orgelkonzert g-Moll von Händel (Dezember 1916) genannt. Größere Oratorien- oder Kantatenwerke dieser Komponisten wurden in der Orgelschule nicht einstudiert, obwohl diese Gattungen dort auch gepflegt wurden. Zur Aufführung gelangten jedoch Werke anderer Komponisten: Die Missa "L'houra passa" von Lodovico Grossi da Viadana (18.3.1906), "Missa D-Dur", op. 86 (29.6.1906) und "Stabat mater", op. 58 (23.3.1911) von Antonín Dvořák, "Messe à la mémoire de Jeanne d'Arc" (16.12.1906) und "Mors et vita" (4.3.1909) von Charles Gounod, "Stabat mater" (17.3.1907) von Emanuele Astorga, "Requiem" (7.11.1907) von Luigi Cherubini, "Die Schöpfung" (12.3.1908) von Joseph Haydn, "Missa Papae Marcelli" (28.6.1908) von Giovanni Pierluigi da Palestrina, "Missa quinis vocibus" (27.11.1910) von Kryštof Harant z Polžic, "Missa C" (2.7.1911) von Anton Schweitzer, "Missa S. Luciae" (5.7.1912) von Franz Xaver Witt u.a. Man muß allerdings hinzufügen, daß es sich fast ausschließlich um Konzerte in katholischen Kirchen handelte<sup>10</sup>.

Zu einer spezifisch Brünner Angelegenheit wurde die seit 1894 alljährlich am 21. März im großen Festsaal des Deutschen Hauses veranstaltete "Bach-Feier". Diese Idee, die offenbar vom damaligen Konzertorganisten Ernst August Beyer stammt, rief in den musikalischen Kreisen Brünns lebhaftes Sympathien hervor. War dies doch sicher eine der Gelegenheiten, die dem kurz vorher neu eröffneten Deutschen Haus (1891) Ansehen und Glanz verleihen konnten und zugleich die Möglichkeit gaben, ein neues Konzertpublikum zu bilden. Die Programmfolge der Bach-Feiern bestand in der Regel aus solistischer Orgelmusik, vorgetragen von angesehenen Brünner Konzertorganisten: in den ersten Jahren von dem erwähnten Ernst August Beyer, später dann von Emanuel Ritter von Proskowetz jun., Andreas Hofmeier und von dem besonders berühmten Otto Burkert. Ergänzt wurde das Programm durch einzelne Gesangs- und Instrumentalnummern (für Soli, Chor und kleineres Orchester).

Durch die Eröffnung des Deutschen Hauses waren nun neue Möglichkeiten auch für andere Orgelkonzerte und -sonntagsmatinéen gegeben. Daß die ausgewählten Kompositionen für das Konzertpublikum oft ein anspruchsvolles Programm bedeuteten, beweisen einige kritische Bemerkungen in den Tageszeitungen. Ein Rezensent der Orgelmatinée Burkerts setzt sich z.B. im Namen des Publikums 1905 "für eine zeitliche Einschränkung dieser sonntäglichen musikalischen Gottesdienste" ein, um auch weiterhin einen zahlreichen Besuch zu sichern, denn "die strengen und schwierigen Formen der Orgelliteratur gewähren dem Laien nur eine kurze Zeit frischer und mitempfindender Aufnahmefähigkeit, die klösterlich-ernsten und himmlisch erhabenen Farben des Orgelklanges haben nicht die sinnenfällige Wirkung des Orchesters. ... Je schwerer der Wein, desto schneller und gründlicher die Wirkung"<sup>11</sup>.

Unser Überblick hat gezeigt, daß die Werke von Bach und Händel einen unterschiedlichen Anteil am Konzertleben in Mähren hatten. Besonders wurden sie in Brünn gepflegt, wo sie im "Brünner Musikverein", in der Orgelschule und in den Orgelproduktionen des Deutschen Hauses zum Standardrepertoire gehörten.

Die Aufnahmefähigkeit oder Aufnahmebereitschaft des tschechischen Publikums für ausländische, vor allem ältere Musik, mußte erst reifen und sich allmählich entwickeln. Denken wir daran, daß bis 1890 ca. 75% des Repertoires tschechischer Musikvereine Werke von zeitgenössischen tschechischen Komponisten bildeten<sup>12</sup>. Erst gegen Ende des Jahrhunderts schwächt sich das nationale Sendungsbewußtsein der tschechischen Vereine ab und man fängt an, auf professioneller und semiprofessioneller Ebene ein internationales Repertoire aufzubauen. Nun konnte auch die Anregung zur Bach- und Händelpflege (hinsichtlich Bachs vom Prager Gesangverein "Hlahol" gegeben) ein positives Echo finden.

Für das historische Verständnis der Zeit scheint schließlich die Rezension einer Aufführung von Händels "Messias" in der Zeitschrift "Smetana" 1913 charakteristisch zu sein, die daher abschließend in Auszügen zitiert werden soll. Der Rezensent Hubert Doležil bezeichnet die Brüner Veranstaltung als eine "gesunde und nützliche Wendung zum Historismus. ... Sie dehnt den Zeitraum der musikalischen Kenntnis aus und lehrt, die stilistischen und technischen Seiten der heutigen Musik kritischer zu betrachten". Konzertsäle hält er für ungeeignete Aufführungsräume, denn "unser Konzertsaal hat heute keinen bestimmten Stimmungscharakter, er kann uns nicht gut für Werke praedisponieren, die für einen ganz anderen Zweck geschaffen wurden. Sie rechneten mit einem Publikum von einheitlicher Geisteshaltung. ... Nur die Kirchenräume haben bis heute diese Bedingung eines unveränderten Milieus ungestört erhalten. ... Jedoch auch dann fehlt uns noch vieles, ja sogar bei Bachs oder Händels Vokalwerken das Wichtigste: die Kenntnis der Bibel, ... die religiöse Stimmung, und noch genauer: die speziell evangelische Religiosität. ... Einem heutigen Menschen, besonders in katholischen Ländern, ist es überhaupt nicht möglich, in ein angemessenes inneres Verhältnis zum geistlichen Oratorium zu kommen. ... Um es kurz zu sagen, bei Händel winden wir uns aus den rein historischen Fragen nicht heraus, wir können ihn nicht wie Beethoven anhören, der immer einer von uns ist, sogar nicht einmal wie Bach, bei dem die technischen Seiten ganz von Gewaltigkeit und Innerlichkeit des Gehalts verdrängt werden. ... Wir dürfen uns hier nicht belügen. Die früheren Zeiten haben dies auch nicht getan, und gerade in dieser schlichten Aufrichtigkeit der künstlerischen Bekenntnisse und in ihrer Abwechslung sehen wir Zauber und Reiz der Geschichte der Kunst"<sup>13</sup>.

#### Anmerkungen

- 1) Christian Ritter d'Elvert, Verzeichnis der mit Ende Mai 1891 in dem Kronlande Mähren bestehenden deutschen und böhmischen Musik- und Gesangsvereine, Liedertafeln und anderen derartigen Corporationen, in: Notizen-Blatt der historisch-statistischen Section der k.k. mährischen Gesellschaft zur Beförderung der Landwirtschaft, der Natur- und Landeskunde 37 (1891), Nr. 7, S. 50-53.
- 2) Neuerdings wurde z.B. eine Reihe von Händelaufführungen der "Troppauer Singakademie" in Opava (Troppau) festgestellt: Bruchstücke aus dem "Messias" (28.4.1875, 30.4.1892, 15.1.1909) und dem "Alexanderfest" (5.12.1885) sowie die Oratorien "Samson" (24.2.1877) und "Judas Maccabäus" (24.3.1887). In: Franz Kojetinsky,

Bericht der Troppauer Singakademie von 1874-1899, Troppau 1900. Für diese Information danke ich Herrn Dr. Karel Boženek aus dem "Schlesischen Museum" (Slezské muzeum) in Opava.

- 3) Dalibor 30, Nr. 36 vom 16.5.1908, S. 283. In wahrscheinlich derselben Bearbeitung erklang das Stück schon am 10.5.1896 in Olomouc in einem Konzert zugunsten des Unterstützungsfonds des k.k. tschechischen Gymnasiums in "Národní dům". Siehe Dalibor 18, Nr. 24-25 vom 16.5.1896, S. 186.
- 4) Tagesbote aus Mähren und Schlesien 53, Nr. 162 vom 7.4.1903, unter der Chiffre Dr. H.K.
- 5) Tagesbote aus Mähren und Schlesien 42, Nr. 81 vom 8.4.1892, S. 4-5, unter der Chiffre C.W.
- 6) Tagesbote aus Mähren und Schlesien 56, Nr. 168 vom 10.4.1906, S. 1-2, Chiffre unlesbar (vielleicht Dr. H.F.).
- 7) Tagesbote aus Mähren und Schlesien 50, Nr. 166 vom 9.4.1900, S. 1-2, unter der Chiffre Dr. J.K. zur Aufführung von "Josua".
- 8) Das Konzert wurde vom zweisprachig geführten "Verein zur Pflege der Kirchenmusik in Mähren", dem die Orgelschule untergeordnet war, für das deutsche Publikum Ende Februar und für das tschechische Publikum am 8.3. mit tschechischen Künstlern veranstaltet.
- 9) Dalibor 7, Nr. 11 vom 21.3.1885, S. 103.
- 10) Nach Angaben in: Ludvík Kundera, Janáčkova varhanická škola (Janáčeks Orgelschule), Olomouc 1948.
- 11) Tagesbote aus Mähren und Schlesien 55, Nr. 124 vom 15.3.1905, S. 10.
- 12) Hudba v českých dějinách (Musik in der tschechischen Geschichte), Supraphon, Praha 1983, S. 367. Autoren des Teils "Neue Zeit" (1860-1938) sind Vladimír Lébl und Jitka Ludvová.
- 13) Smetana 3 (1913), S. 182-184.

Jiří Sehnal:

#### DIE EINSTELLUNG DER SOGENANTEN TSCHJECHISCHEN KYRILLISTEN DES 19. JAHRHUNDERTS ZUR MUSIK DES BAROCK

"Cyrilisté", d.h. Kyrillisten oder Kyrilliker, nannten sich im Jahr 1879 die Vertreter einer Reform der Kirchenmusik in Böhmen, weil sie den Slawenapostel St. Kyrill für den Gründer des Kirchengesangs in den böhmischen Ländern hielten. Die Reformbewegung hatte schon damals Tradition, sie suchte ihre Anfänge in der Gründung des Vereins zur Beförderung der Kirchenmusik in Böhmen im Jahr 1826. Der eigentliche Aufschwung dieser Bewegung setzte jedoch erst in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts ein, als sich einige Enthusiasten an ihre Spitze stellten und auf eigene Faust handelten<sup>1</sup>.

Am aktivsten war Ferdinand Lehner, der im Jahr 1874 in Prag die Zeitschrift "Caecilie" als Werbe- und Organisationsorgan der Vertreter der Kirchenmusikreform gründete, die damals noch keine Vereinsbasis besaßen. Nach der amtlichen Genehmigung als "Obecná cyrilská jednota" (Allgemeiner kyrillischer Verein) im Jahr 1879 wurde "Caecilie" in "Cyrill" umbenannt. Die Seiten dieser Zeitschrift, die größtenteils ihr Redakteur Ferdinand Lehner schrieb, bieten die meisten Informationen über den Verlauf der Kirchenmusikreform in Böhmen.

Das unausgesprochene, aber wichtigste Motiv der Reformbewegung war das Streben einiger eifriger katholischer Geistlicher, der zunehmenden Abkühlung des religiösen Empfindens der Menschen und Formelhaftigkeit ihrer Beziehung zur Kirche Einhalt zu gebieten. Manche von ihnen waren überzeugt, daß der Weg zur Verinnerlichung des religiösen Fühlens über die Liturgie, und dies vor allem über ihre Musik führe. Sie schämten sich für die bestehende Kirchenmusik, einerseits deshalb, weil man der kirchlichen Umwelt unwürdige Kompositionen "weltlichen und theatralischen" Charakters spielte, andererseits, weil die Darbietung dieser Kompositionen so skandalös dilettantisch und nachlässig war, daß sie keinen Vergleich mit dem Niveau der professionell aufgeführten weltlichen Musik duldeten<sup>2</sup>.

Die Kyrillisten setzten es sich zum Ziel:

- a) den Vorrang und die Autorität des Gregorianischen Chorals in der Kirchenmusik zu erneuern,
- b) die in den Kirchen gepflegte Musik mit Instrumentalbegleitung aus der Zeit von 1770-1850 zu beseitigen und sie durch die Polyphonie des 16. Jahrhunderts und eine in deren Geist komponierte Musik möglichst ohne Instrumentalbegleitung zu ersetzen,
- c) auf dem Gebiet des Gemeindegesangs zu den Liedern der tschechischen Gesangbücher des 16. und 17. Jahrhunderts zurückzukehren.

Die Einführung des Gregorianischen Chorals war besonders auf dem Land mühsam, aber die Reformen waren in dieser Hinsicht bewundernswert ausdauernd. Die Liebe zur Polyphonie zu erwecken war leichter, das große Problem blieb die Beseitigung der bestehenden Musik mit Instrumentalbegleitung, die das Volk vor allem zu Weihnachten hören wollte. Auch die Anstrengung, welche die Kyrilliker entwickeln mußten, um aus den Kirchen die Intraden für Trompeten und Pauken zu entfernen, spricht dafür, wie tief eingewurzelt das Blasen in den Kirchen war, obwohl bereits Maria Theresia im Jahr 1754 versucht hatte, es einzuschränken. Relativ am leichtesten war die Verwirklichung des dritten Erfordernisses, weil viele alte Lieder noch gesungen wurden.

Anfangs stand die Reformbewegung in Böhmen unter dem starken Einfluß des deutschen Cäcilienvereins, dessen führende Persönlichkeit Franz Witt in den sechziger und siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts zum Vorbild und Ratgeber der tschechischen Reformen wurde<sup>3</sup>. Erst im Nachhinein sehen wir, daß der Kyrillismus ähnliche Tendenzen verfolgte wie in Deutschland der Cäcilianismus, die man der damals modischen Kunstrichtung des Historismus unterordnen könnte. Beide Strömungen hielten die Schöpfungen des Mittelalters und der Spätrenaissance für ästhetisch und moralisch unübertrefflich. Das Streben der Kyrilliker, die tschechischen Roratengesänge des 16. Jahrhunderts wiederzubeleben und die Archetypen der tschechischen geistlichen Lieder aufzusuchen, standen auch mit den damaligen Tendenzen der Nation im Einklang, in der eigenen Geschichte Stützen der aktuellen nationalen und politischen Ziele zu finden.

Es wäre irrig anzunehmen, daß etwa beschränkte Fanatiker an der Spitze der kyrillischen Reformbewegung standen. Im Gegenteil, man findet unter ihnen Persönlichkeiten, die damals mit ihrem künstlerischen und musikalischen Weitblick die Elite der tschechischen Musiker vorstellten<sup>4</sup>. Daß man im Eifer des Kampfes für die Ideale der

kyrillischen Reform manchmal über das Ziel hinausschoß, sehen wir auch bei Leoš Janáček, in den Lehner und Křížkovský anfangs große Hoffnungen setzten. Nur so ist es erklärlich, daß der junge Janáček im Jahr 1875 Haydns und Mozarts Werke zum Jahrmarktschund der vorübergehenden Kirchenmusikliteratur zählte<sup>5</sup>.

Die Theorie der Kunststile war damals noch nicht so durchgearbeitet wie heute. Die Zeit nach 1600 nannten die Kyrilliker Spätrenaissance ohne feinere Schattierungen, und charakterisierten den Musikstil des 18. Jahrhunderts (vom 17. Jahrhundert schwiegen sie meist) als theatralisch<sup>6</sup>. Man muß daran denken, daß ihre Ansichten über die alte Musik vom damaligen Stand der musikwissenschaftlichen Erkenntnis beeinflußt wurden, die unvollständig und manchmal auch verzerrt war. Der Begriff des Barock als Kunststil existierte damals noch nicht. Ästhetische Werte hat dem Barock zum erstenmal im Jahr 1888 der Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin zuerkannt. Aus eigener Erfahrung kannten die Kyrilliker die in ihrer Zeit aufgeführte Musik und teilten sie in mehrere Kategorien:

a) Manche Komponisten lehnten sie grundsätzlich ab (Franz Bühler, Eduard Donath, Karl Ludwig Drobisch, František Kadlček, František Max Kníže, František Krommer, František X. Martin Labler, Johann Lohr, Vincenc Mašek, Wenzel Müller, Joseph Preindl, Franz Anton Rössler, Gioacchino Rossini, Jakub Jan Ryba, Johann Baptist Schiedermayr, Kryšpín Josef Taschka, Bernerd Voithl, František Volkert).

b) Andere Komponisten werteten sie manchmal positiv, dann wieder negativ (Bernard Hahn, Josef Ignaz Schnabel).

c) Bei manchen Komponisten anerkannten sie nur bestimmte Werke (František Xaver Brixl, Moritz Brosig, Josef Drechsler, Robert Führer, Carl Greith, Václav Emanuel Horák, Karl Kempter, Zikmund Kolečovský, Franz Schöpf, Václav Jan Tomášek).

d) Zu den Wiener Klassikern Haydn und Mozart nahmen sie eine zwiespältige Stellung ein. Ihrer Größe waren sie sich wohl bewußt und verbargen dies auch nicht, verwarfen aber ihr geistliches Schaffen ganz oder ließen nur einen geringen Teil gelten<sup>7</sup>. Vorbehaltslose Bewunderung hegten sie für Mozarts Requiem und Beethovens Missa solemnis, obwohl es um Werke ging, die sich im Rahmen der Liturgie schwer aufführen ließen. Andere Komponisten der klassischen Epoche erwähnten die Kyrilliker nicht.

Aus der vorklassischen Zeit kannten und schätzten sie vor allem J.S. Bach und G.F. Händel, außer ihnen auch Antonio Caldara, Jan Dismas Zelenka, František Tůma und Bohuslav Matěj Černohorský, obwohl sie von diesem Komponisten, abgesehen von einigen Orgelstücken, nichts kannten<sup>8</sup>. Der Respekt, den sie für den Protestanten Bach hegten, überrascht, weil ja damals von Ökumene noch keine Rede war. Trotzdem mußte in Prag auch manches von Bachs Kantatenwerk bekannt gewesen sein. Anscheinend begann man Bach in Böhmen zuerst als Orgelkomponisten zu bewundern, obwohl der Interpretation seiner Meisterwerke für Orgel bis in die sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts die kurze Oktave und das Pedal mit zwölf Tönen der böhmischen Instrumente unüberwindliche Hindernisse bedeuteten. Trotzdem pflegte die Prager Organistenschule (gegründet 1830) und die Brüner Organistenschule (von Leoš Janáček 1881 gegründet) ihren Adepten hohe Achtung vor Bach einzuprägen und ihre Absolventen trugen bei den Schlußprüfungen im Orgelspiel vor allem Bachs Kompositionen vor. Unter Forkels Einfluß führte Václav Jan Tomášek "Das Wohltemperierte Klavier" als Pflichtstudium ein, was auch andere Prager Klavierpädagogen übernahmen<sup>9</sup>. Das außerordentliche Interesse für J.S. Bach im Lager der Reformatoren verrät die Tatsache, daß man unter den Subskribenten der ersten Gesamtausgabe der Werke des Meisters im Jahr 1859 Pavel Křížkovský, die leitende Persönlichkeit der Reform in Mähren findet<sup>10</sup>. In Prag fand die Ausgabe sechs Abonnenten, unter ihnen Alexander Dreyschock und Josef Proksch. Nachdem Bachs Vokalschaffen in der katholischen Liturgie nicht Geltung finden konnte und bei Konzerten nur selten erklang, ist es nicht

ganz klar, woher es die Kyrilliker kannten. Ferdinand Lehner beispielsweise kannte die "Matthäus-Passion", von der er aufrichtig begeistert war<sup>11</sup>. Im Unterschied zu Bach war G.F. Händel in Prag und Mähren vor allem mit seinen Oratorien bekannt, die relativ häufig bei Konzerten erklangen. Die Kyrilliker werteten sie ebenso hoch wie Bachs Passionen. Deshalb zögerte Jan Evangelista Zelinka nicht, Bach und Händel neben den "göttlichen" Palestrina zu stellen<sup>12</sup>. Bach und Händel imponierten den Kyrillikern am meisten mit der kontrapunktischen Meisterschaft, die sie ihrem großen Vorbild Palestrina näherte.

Von den übrigen Zeitgenossen Bachs und Händels kannten und schätzten die Reformatoren nur Jan Dismas Zelenka, František Tůma, Antonio Caldara und Johann Joseph Fux. Auf die beiden erstgenannten machte Jan Evangelista Zelinka zum erstenmal aufmerksam<sup>13</sup>. Zu einer Zeit, als diese Komponisten von der Musikgeschichte so gut wie vergessen waren, bedeutete Zelinikas Wertung eine bahnbrechende Tat und bewies außerdem, daß die tschechischen Vertreter der Kirchenmusikreform nicht einseitig waren, sondern echte künstlerische Werte zu schätzen wußten, auch wenn es um eine Musik ging, die ihren Idealen nicht ganz entsprach. Am merkwürdigsten ist aber die Anerkennung, die sie Antonio Caldara zollten: im Jahr 1887 führten sie ihn auf der Liste von Komponisten "dauernden Wertes", und stellten ihn ihm Jahr 1889 neben Bach und Händel "denn auf dem Feld der religiösen Instrumentalmusik habe ihn vor ihrem Verfall (vor dem Jahr 1750?) kein Komponist übertroffen"<sup>14</sup>. Es ist möglich, daß Jan Evangelista Zelinka Caldaras Musik bei historischen Konzerten kennengelernt hatte, die Jan Ludevít Procházka zu den Vorlesungen von August Wilhelm Ambros in Prag einstudierte, aber auch in diesem Fall konnte Zelinka nur einige Proben der Kompositionen Caldaras gekannt haben. Die hohe Wertung Caldaras ist schon deshalb merkwürdig, weil sein Zeitgenosse Johann Joseph Fux nur als Autor eines Kontrapunkt-Lehrbuchs ohne Erwähnung seiner Kompositionen erscheint. Die Tatsache, daß die übrigen Komponisten nur am Rand genannt und viele ganz übergangen werden, hängt damit zusammen, daß der Großteil der Meister aus der Zeit 1600-1750 erst seiner Entdeckung harrete.

Manchmal hält man den Kyrillikern vor, daß sie alte Musikdenkmäler vernichtet hätten. Diese Beschuldigung ist zum großen Teil unrichtig. Sie entfernten von den Kirchenchören vor allem Kompositionen, die sie bekämpften, d.h. das in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufgeführte Repertoire. Sofern sie dabei auch manche ältere Handschriften vernichteten, geschah dies eher aus Uniformiertheit als aus ideellen Gründen. Außerdem scheint es schon damals verhältnismäßig wenige ältere, vorklassische Kompositionen auf den Chören gegeben zu haben. Mit jeder Änderung des Musikstils und -geschmacks kam es nämlich zur Ausschaltung älterer Musikalien und in den Chören verblieb ausschließlich das "lebendige" Repertoire. Skartierungen aus Stilgründen fanden nach unseren Feststellungen beispielsweise in den fünfziger und sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts und an der Wende des 18. und 19. Jahrhunderts statt. Nur manche Klöster und Kirchen bewahrten bemerkenswerterweise Musikaliensammlungen auf, die bis in die Zeit vor dem Jahr 1750 zurückreichten<sup>15</sup>. Trotz des Widerstands der Kyrilliker gegen die bestehende instrumentale Kirchenmusik hat sich diese eigenartigerweise in Musikaliensammlungen der Kirchen verhältnismäßig oft erhalten und stammte sogar von Autoren, welche die Reformatoren am intensivsten bekämpften: Franz Bühler, Anton Diabelli, Karl Ludwig Drobisch, Robert Führer, Václav Emanuel Horák, Vincenc Mašek, Joseph Preindl, Gioacchino Rossini, Jakub Jan Ryba, Johann Baptist Schiedermayr, Kryšpín Josef Taschka, Jan Křtitel Vaňhal, Jan Nepomuk Vocet. Wenn sich ein Kirchenchor auf neue, reformierte Autoren umstellte, wie es Franz Xaver Witt, Bernard Mettenleiter, Johann Baptist Molitor, Eduard Stehle oder die tschechischen Autoren Josef Förster, František

Hruška, František Zdeněk Skuherský, Josef Nešvera waren, bedeutete das nicht, daß man das alte Material vernichtete - manchmal wurde es sogar pietätvoll aufbewahrt, wie beispielsweise in Prostějov und Rajhrad. Andererseits blieb das alte Material auch dank der Tatsache erhalten, daß manche Chöre erst reformiert wurden, als der Wert der alten Musikalien schon bekannt war<sup>16</sup>.

Bei näherer Prüfung stellen wir fest, daß die Kyrilliker eine im Grunde genommen positive Beziehung zur vorklassischen Musik hegten, diese jedoch nur aus einer beschränkten Auswahl von Kompositionen Bachs, Händels und Caldaras kannten. Besonders kontrapunktische Werke wurden von den Kyrillisten geschätzt. Abgesehen von den anfänglichen verbalen Übertreibungen kann man also den tschechischen Kirchenmusikreformern keine bilderstürmerischen Tendenzen unterstellen.

#### Anmerkungen

- 1) Es waren Ferdinand Lehner (1837-1914), Kaplan in Prag-Karlín, Pavel Křížkovský (1820-1885), Regens chori der Augustiner in Altbrunn, und seit 1872 Leiter des Chors der Olmützer Kathedrale und als Lehrer Leoš Janáček's bekannt, Josef Förster (1833-1907), Chordirektor bei St. Adalbert in Prag, der Vater des Komponisten Josef Bohuslav Foerster, und Ludvík Holain (1843-1916), Studienpräfekt des erzbischöflichen Seminars in Kroměříž.
- 2) Man probte nur wenig oder überhaupt nicht, und viele Musiker kamen im letzten Augenblick auf den Chor, wo sie erst aussuchten, was sie spielen wollten. Dabei waren die meisten aufgeführten Kompositionen technisch anspruchsvoll. Die Empörung der Reformatoren über manche Kompositionen des Kirchenrepertoires um die Mitte des 19. Jahrhunderts bezog sich nicht nur auf ihren weltlichen Charakter, sondern vielleicht noch mehr auf die schlechte Aufführung. Man begreift deshalb, daß die Kyrilliker in erster Linie die Gründung neuer, von den alten Mängeln unbeschwerter Chöre anstrebten, die regelmäßig üben und erst nach vollendeter Beherrschung der Kompositionen an die Öffentlichkeit treten sollten. Aus denselben Gründen zogen sie auf dem Land leichter zu spielende Kompositionen vor, die den Möglichkeiten der bestehenden Chöre entsprechen würden.
- 3) Manche Vertreter der tschechischen Kirchenmusikreform kannten Witt persönlich. Lehner und Förster nahmen im Jahr 1874 am Kongreß des Cäcilienvereins in Köln teil, und Witt besuchte offenbar auf ihre Einladung Prag, wo er am 29.9. sogar einen Vortrag hielt. Witt berief angeblich die 5. Generalversammlung des Cäcilienvereins nach Regensburg ein, um den Interessenten aus den böhmischen Ländern die Teilnahme zu erleichtern. Witts Kompositionen gehörten übrigens in den siebziger Jahren zu den beliebtesten Stücken des kyrillischen Repertoires.
- 4) Außer den unter Anm. 1 Genannten seien noch František Zdeněk Skuherský (1830-1892), Leiter der Prager Organistenschule, von Sympathisierenden August Wilhelm Ambros (1816-1876), Jan Ludevít Procházka (1837-1888) und Josef Proksch (1794-1864), der Lehrer Bedřich Smetanas erwähnt.
- 5) Janáček, L., Pavel Křížkovský a jeho činnost u opravě chrámové hudby (Pavel Křížkovský und seine Tätigkeit zur Besserung der Kirchenmusik), in: Caecilie 2 (1875), S. 2.

- 6) Vielleicht war es auch ein Widerhall der Terminologie der päpstlichen Dokumente über die Musik, die der Kirchenmusik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts vorwarfen, sie sei allzu theatralisch.
- 7) Ferdinand Lehner bezeichnete beispielsweise in seinem Referat über die Musik anlässlich der Feier des 25. Jahrestages der Wahl des Prager Erzbischofs im Jahr 1875 in der St.-Veits-Kathedrale Mozarts Krönungsmesse als "Komposition weltlichen Geistes, eines Gotteshauses unwürdig, ohne daß er die Messe als Komposition tadelte und herabsetzte", in: *Caecilie* 2 (1875), S. 85.
- 8) Jan Evangelista Zelinka: "Ich bedauere, daß es mir nicht möglich war, wenigstens einige Kompositionen Černožorskýs auszuforschen" (!), in: *Cybil* 16 (1889), S. 46.
- 9) Tomášek, V.J., *Vlastní životopis* (Selbstbiographie). Ins Tschechische übersetzt und redigiert von Z. Němec. Praha 1941, S. 56-57.
- 10) Sehnaľ, J., *Das Orgelspiel in Mähren im 17. Jahrhundert*, in: *Die Süddeutsch-österreichische Orgelmusik im 17. und 18. Jahrhundert*, Innsbruck 1980, S. 65.
- 11) *Caecilie* 5 (1878), S. 30.
- 12) "Drei grosse Denkmäler: Die Riesenwerke Palestrinas, Bachs und Händels", in: *Cybil* 15 (1888), S. 76.
- 13) *Cybil* 14, 1887, S. 66; 15, 1888, S. 76; 16, 1889, S. 7.
- 14) *Cybil* 14, 1887, S. 66; 15, 1888, S. 76; 16, 1889, S. 44 ff.
- 15) Lehrreich ist das Beispiel der Musikaliensammlung der Kollegiatkirche St. Mauritius in Kroměříž, die Material einerseits aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, andererseits vom Ende des 18. und aus dem 19. Jahrhundert umfaßt, während Noten aus den beiden ersten Dritteln des 18. Jahrhunderts überhaupt nicht vertreten sind. Den ältesten, schon längst nicht mehr aktiven Teil konnte man nicht ausschalten, weil er der Kirche aus dem Nachlaß des Bischofs Karl Liechtenstein im Jahr 1695 zufiel. Das Material aus der Zeit nach dem Jahr 1700 blieb mit Ausnahme einiger Nummern nicht erhalten, weil es wohl Privateigentum der damaligen Chordirektoren war und nicht der Kirche gehörte. Der erhaltene jüngere Teil der Sammlung enthielt bereits das lebende Material des 19. Jahrhunderts, und das, was aus dem 18. Jahrhundert erhalten blieb, verdankt seine Existenz bereits dem Interesse für alte Denkmäler.
- 16) So wurden beispielsweise auf dem Chor der Pfarrkirche in Hranice seit der Mitte des 19. Jahrhunderts bis in den Anfang des 20. Jahrhunderts manche Kompositionen Böhlers 100mal, die Kompositionen Diabellis bis 57mal, manche Kompositionen Schiedermayrs bis 76mal aufgeführt. Vgl. *Hudební archiv kostela v Hranicích na Mor.* (Musikalienarchiv der Kirche in Hranice na Mor.) in der Musikhistorischen Abt. des Mähr. Museums in Brünn, Sign. G 323.

Der Inhalt meiner Darlegungen erfordert einen kurzen Kommentar - ich präsentiere hier keineswegs Ergebnisse von Forschungen, die das im Titel angeführte Problem behandeln, oder zusammenfassende Schlußfolgerungen, sondern ausschließlich das Programm der Untersuchungen, die ich in nächster Zeit dank dem Entgegenkommen der Alexander von Humboldt-Stiftung durchzuführen gedenke. Da ich, wie ich annehme, das polnische Material in genügendem Maße kenne, mit dem deutschen Material des mich interessierenden Zeitabschnitts jedoch nur ziemlich oberflächlich bekannt bin, fallen mir in manchen Fragen gewisse Analogien auf, die nach ihrer gründlicheren Erforschung das Bild der damaligen Musikkultur Mitteleuropas abrunden könnten. Das Thema habe ich auf die Epoche der Renaissance begrenzt, obwohl der Stuttgarter Kongreß 1985 den Akzent auf die Barockzeit legt. Doch mit dem Ende des 16. Jahrhunderts verringerte sich der Bereich der für beide Kulturen gemeinsamen Elemente rapide; die polnische Kultur unterlag den Einflüssen der Gegenreformation und - in stärkerem Maße als während der Renaissance - den Einflüssen der italienischen Kultur, was natürlich auch die Musik betrifft. Der Kongreß Stuttgart 1985 trägt jedoch auch den Untertitel "Alte Musik als ästhetische Gegenwart", in dessen breitgestecktem Rahmen ich die Möglichkeit finde, den Vortrag meines Textes zu rechtfertigen. Es scheint mir, daß jeder Versuch, die Entstehungsbedingungen eines Werkes, die Konzeption des Komponisten, die Funktion der Musik am gegebenen Ort und zur gegebenen Zeit zu erklären, von Wichtigkeit ist; dient er doch nicht nur dem Musikhistoriker, sondern auch den ausübenden Musikern der Gegenwart sowie den Hörern, die sich des öfteren nicht nur für den schönen Klang der alten Musik interessieren, sondern auch den breiteren Hintergrund dieser Erscheinung kennenlernen möchten.

Es ist viel darüber geschrieben worden, was die polnische oder auch die deutsche Kultur von anderen Kulturzentren unterscheidet. Bestand doch das Bedürfnis, die nationale Kultur in ihrer Eigenart zu bestimmen, was hinsichtlich der polnischen Kultur und ihrer langjährigen Gefährdung durchaus verständlich war. Wenn wir aber die kürzeste der mir bekannten Definitionen des Begriffes "Kultur" voraussetzen: "Kultur ist der Komplex aller Formen gesellschaftlichen Bewußtseins"<sup>1</sup>, so müssen wir den größten Nachdruck auf das legen, was die Menschen, gesellschaftliche Gruppen und Völker vereint, nicht aber auf das, was sie trennt.

Das Problem der Beziehungen zwischen polnischer und deutscher Musik zur Zeit der Renaissance ist bereits aufgegriffen worden, doch behandelte es vor allem Quellenkonkordanzen (Tabulaturen, Traktate, Kantonale) und die Migration der Musiker betreffende Fragen. Auf wohl bestmögliche Weise hat Karl Gustav Fellerer diese Beziehungen darzustellen verstanden<sup>2</sup>. Die grundlegenden Unterlagen der Problemstellung sind natürlich benachbarte Territorien, Identität der bürgerlichen Kultur sowie die Verbreitung der Reformation. Doch würde ich noch weitere, der Beachtung werthe Momente sehen, die zur Abrundung des Situationsbildes dienen sollten. Meiner Meinung nach tritt die Übereinstimmung der Kulturen auch auf folgenden Gebieten auf:

1. Das Verhältnis der deutschen und der polnischen Musikkultur zur italienischen Kultur.

In der polnischen Situation brachte die Einwirkung der italienischen Kultur auf Plastik und Architektur prachtvolle Werke hervor, doch hinsichtlich der Literatur und Kultur des Alltagslebens wird von den Historikern unterstrichen, daß es sich um "imitatio",

nicht aber um "repetitio" handelte; noch vorsichtiger wird die Präsenz italienischer Elemente in der Musik bewertet. Die Polen legten sich übrigens Rechenschaft darüber ab, daß die absolute Rezeption des italienischen Kulturmodells zu polnischen Bedingungen unmöglich ist. So war Łukasz Górnicki in seiner Übersetzung des "Il Corteggiano" ins Polnische sich der gesellschaftlichen Gegebenheiten beider Länder bewußt, so daß er diese Gegebenheiten des Werkes umänderte (er setzte an die Stelle des Musikers einen Soldaten, an Stelle der Fürstin einen Bischof, er modifizierte auch die Ansichten über Kunst u.ä.). Hier fragt man sich, ob auch in der Gesellschaft der deutschen Fürstentümer das Bewußtsein der Andersartigkeit der eigenen Kultur von jener Italiens zum Ausdruck kam.

## 2. Musik in den Konzeptionen des "nördlichen Humanismus".

Dieses Problem ist meiner Meinung nach besonders wichtig, und zwar angesichts der immer aktuellen Diskussionen über die Stichhaltigkeit der Aussonderung der Renaissance in der Musikgeschichte, die Prämissen einer solchen Aussonderung und die richtige Bestimmung des chronologischen Rahmens dieser Epoche. Die Erörterung der Beziehungen zwischen Humanismus und Musik wird immer wieder aufgenommen (wobei der Humanismus als Programm der im 15. Jahrhundert bestehenden europäischen Geistesströmung aufgefaßt wird)<sup>3</sup>. Im polnischen und deutschen Material könnte dieses Problem mit der Auswertung der Metrik der antiken Poesie im Musikschaffen verbunden sein, also in erster Linie mit der Wirksamkeit von Konrad Celtis und Petrus Tritonius sowie ihrer Konzeption der homophonmetrischen Odenkomposition<sup>4</sup>. Interessante Materialien, die die Auswertung von Vorbildern der antiken Metrik betreffen, finden sich auch im Schaffen des noch vor Celtis wirkenden Petrus von Grudziadz (Petrus Wilhelmi de Grudencz). Ob aber das in der musikalischen Konstruktion benutzte Metrum lateinischer Gedichte genügt, um die in deutschen und polnischen Quellen überlieferten Beispiele mit dem Etikett "Humanismus in der Musik" zu versehen, ist eine offene Frage<sup>5</sup>. Zur Vorsicht bei der Annahme einer derartigen Interpretation zwingt die bekannte Tatsache, daß die Humanisten diesen Typus musikalischer Komposition für didaktische Ziele benutzten. So schrieb z.B. der in Kraków wirkende Georgius Libanus von Legnica, daß die Odenkomposition für ihn die beste Methode sei, um die Grundsätze der langen und kurzen Silben in der lateinischen Sprache und die altertümliche Poesie kennenzulernen. Die Musik war also für ihn (wie auch für andere Humanisten) nur der Weg, nicht aber das Ziel als solches, obwohl er in seinen Schriften die Kunst der Musik nicht mehr traditionsgemäß zu den Disziplinen des Quadrivium zählte, sondern sie (neben der Grammatik, Logik und Rhetorik) den "studia humanitatis" zuwies<sup>6</sup>. Es scheint, daß dieses Problem einer weiteren, tieferen Ergründung wert ist.

## 3. Musik im Schulwesen und Alltagsleben.

Hinsichtlich der Universitäten ist dieses Problem verhältnismäßig gut vorbereitet, es liegt viel Quellenmaterial vor. Hier wäre wohl auch eine Bewertung der Situation auf niedrigerem Niveau erwünscht (was wußte der durchschnittliche Edelmann oder Bürger von der Musik?); ich hoffe, daß die Bearbeitung dieses Themas möglich sein wird, vornehmlich in Anlehnung an die Forschungsergebnisse von Klaus Wolfgang Niemöller<sup>7</sup>.

## 4. Ansichten über Musik und ihre Funktion in der Gesellschaft.

Dieses Problem ist für mich ein unentbehrliches Element in der Bewertung der Musikkultur, erlaubt es doch, andere Elemente der genannten Kultur ins richtige Licht zu setzen<sup>8</sup>. Als Quelle zur Entwicklung dieses Problems können ausschließlich Zeugnisse der Zeitgenossen dienen. Im polnischen Material sind die Ansichten über die Musik und ihre Bedeutung in den verschiedenen Gesellschaftskreisen ziemlich breitgefächert - angefangen vom Traktat des Georgius Liban "De musicae laudibus oratio", das mit der Aufforde-

rung schließt: "Wer du auch seist - lerne Musik!"<sup>9</sup>, über gemäßigte Ansichten über den Nutzen, den manche Musikgattungen bringen, bis zur entschiedenen Negierung ihrer Werte<sup>10</sup>. Ich hoffe, daß sich auch in den deutschen Quellen entsprechende Zeugnisse bezüglich der damaligen Musikauffassung erhalten haben (also: "alte Musik" - als Gegenstand ihrer zeitgenössischen ästhetischen Bewertung).

Die vier oben angeführten Probleme von allgemeinem Charakter erschöpfen natürlich die Gesamtheit des Themas keineswegs; man müßte sie noch mit solchen Komplexen vervollständigen, die mit der Organisation des Musiklebens (Mäzenatentum, Zünfte der Musiker u.ä.), dem Repertoire (Präferenz für gewisse Formen, Gattungen und Ursachen dieser Präferenz), der Aufführungspraxis usw. zusammenhängen, doch kann ich sie hier wegen der mir zur Verfügung stehenden Zeit nicht weiter entwickeln. Zum Schluß kehre ich also nochmals zu den das Interesse für das Thema motivierenden Gründen und zu der Feststellung zurück, daß nicht nur dasjenige wichtig ist, was unterscheidet, sondern auch das Verbindende, also das gemeinsame Kulturgut. Die Renaissance war eine Epoche der besonderen Integration der Musikkunst, der Ausgestaltung, wie dies Gustave Reese in seiner Synthese<sup>11</sup> ausgedrückt hat, "einer allgemeinen, führenden musikalischen Sprache" ("the central musical language"), die sich in verschiedenen Ländern Europas ausbreitete. Die auftretenden lokalen Unterschiede kann man als "Dialekte" dieser Sprache bezeichnen<sup>12</sup>. Ich bin der Meinung, daß die Betrachtung derartiger deutscher und polnischer "Dialekte" hinsichtlich ihrer Analogien, ihrer gemeinsamen Elemente nicht nur möglich, sondern auch sinnvoll ist, um die Spezifik der Musikkultur Mitteleuropas jener Zeiten zu erfassen. Ob eine derartige Arbeit die gewünschten Erfolge bringen wird, muß dahingestellt bleiben. Für heute muß ich mein "preambulum" mit einer offenen Kadenz schließen - vielleicht wird es mir in Zukunft gelingen, diese durch eine geschlossene Kadenz zu ersetzen.

#### Anmerkungen

- 1) Diese Definition gab Jerzy Kmita während der Allpolnischen Musikwissenschaftlichen Konferenz zu Poznań 1979.
- 2) Karl Gustav Fellerer, *Musikalische Beziehungen zwischen Ost- und Mitteleuropa in der Zeit der Renaissance*, Musica Antiqua. Acta Scientifica. Bydgoszcz 1975. Dieses Problem behandelt auch Ludwig Finscher (*Deutsch-polnische Beziehungen in der Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts*, in: *Musik des Ostens 2*, 1963) und vorher in einigen seiner Arbeiten A. Chybiński u.a.
- 3) Z.B.: Helmuth Osthoff, *Der Durchbruch zum musikalischen Humanismus*, in: *Kg.-Ber.* New York 1961, vol. II, Kassel 1962; Willem Elders, *Humanism and Early-Renaissance Music*, in: *Tijdschrift van den Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 1977/2; Ludwig Finscher, *Zum Verhältnis von Imitationstechnik und Textbehandlung im Zeitalter Josquins*, in: *Renaissance-Studien Helmuth Osthoff zum 80. Geburtstag*, Tutzing 1979.
- 4) Fellerer (op. cit. S. 309) berücksichtigt hier ebenfalls Heinrich Finck ("Mit Celtis war Heinrich Finck freundschaftlich verbunden ... In seinem uns heute nur zum geringen Teil bekannten Werk zeigt sich die Entwicklung von der starren Kunst des 15. Jahrhunderts zur Imitation und Klangbetonung auf Grund humanistisch klar deklamierten Themen".)

- 5) Im Kreise von Dufay und Ciconia erschien die humanistische Konzeption in Anknüpfung an die Grundsätze der Rhetorik und der Auswertung des antiken Begriffes der Harmonie und ihrer Bedeutung (Elders op. cit.).
- 6) Jerzy Liban. *Pisma o muzyce* (Schriften über Musik). Bearbeitet und übersetzt von Elżbieta Witkowska-Zaremba, Kraków 1984.
- 7) Klaus Wolfgang Niemöller, *Untersuchungen zu Musikpflege und Musikunterricht an den deutschen Lateinschulen vom ausgehenden Mittelalter bis um 1600*, Regensburg 1969.
- 8) Wie irreführend wäre z.B. die Bewertung heutiger Musikkultur der polnischen Gesellschaft, wenn sie sich ausschließlich auf das Schaffen der hervorragendsten Komponisten (Lutosławski, Górecki, Penderecki) stützen würde.
- 9) "Quisquis igitur honestum diligis et utile, qui fas atque pium religionis nostrae, colis, qui tuae patriae tuisque amicis et civibus consultum velis, iucundum quoque te exhibere, alumnum, Musicam ama, Musicam disce, Musicam in suis penetralibus quaere qua non minus quam aliis liberalibus disciplinis honorem divitiasque tibi comparabis" (Liban op. cit.).
- 10) Eine Übersicht über diese Meinungen präsentiert Mirosław Perz in der Arbeit "Poglądy" na muzykę w Polsce XVI stulecia" (Ansichten über Musik im Polen des 16. Jhs.), *Renesans. Sztuka i ideologia*, Warszawa 1976.
- 11) Gustave Reese, *Music in the Renaissance*, New York 2/1959.
- 12) In gleicher Weise faßt auch Fellerer dieses Problem auf (op. cit. S. 301): "Bei aller Selbständigkeit nationaler Entwicklung der Musik ist eine gesamteuropäische Integration der Musik in der Zeit der Renaissance gegeben. Die einzelnen Völker lieferten dazu ihren Beitrag".

Danica Petrović:

#### ASPECTS OF THE CONTINUITY OF SERBIAN CHANT

The art of medieval Serbia was cut off in full flower by the Turkish invasions and the fall of the medieval Serbian state in the 15th century. Fine threads of cultural tradition survived intact in the monasteries, the only places in that troubled time to keep alive the Orthodox spiritual and artistic heritage of former ages. Architecture has survived (churches, fortresses), painting (frescoes and icons), manuscripts of poetic and theological works, a few music manuscripts with neumatic notation, church vessels and embroidered vestments of great artistic value and, above all, the spoken word in everyday liturgical practice. Such was the historical and cultural fate of the Balkan peoples. It does not bear comparison with events in Western Europe, where at precisely this time the composers whose anniversaries are being celebrated world-wide this year (1985) were producing their greatest works.

Serbian Church Chant is a type of monodic music which has remained in use as part of the Church's liturgy from the time of Cyril and Methodius (the 9th century) to our day. It is the only kind of musical tradition among the Serbs which can be traced back continuously through written historical sources to the early Middle Ages. The survival

of this music over the centuries has been the object of scholarly research only over the last thirty years. The most urgent task is to study the scanty and obscure sources which are scattered around the world; but the number of scholars engaged in this research is correspondingly small. The material which to date has been discovered, transcribed into modern notation, published and performed consists of isolated marginal notes, fragments of manuscripts and, exceptionally, of whole manuscripts with Greek and Church Slavonic texts and Byzantine neumatic notation<sup>1</sup>.

And yet, in contrast to the Latin tradition of Gregorian chant, Orthodox liturgical chant (Greek, Russian, Bulgarian, Serbian) still survives in oral tradition. Herein lies the great advantage enjoyed by our musicologists, who can look for, and find, answers in this living tradition to questions about the problems of performance and style in this type of singing which are posed by written sources from the past<sup>2</sup>. We must stress that the term 'oral tradition' in church singing implies the oral transmission of melodies. The words are part of the Church's liturgy, strictly regulated by the Typicon (the corpus of rules ordering ecclesiastical practice), and textual changes fall within the domain of theological and textological research.

An attempt to establish a periodization of Serbian Chant on the basis of research to date leads us to recognize three fundamental stages:

I. The oral musical tradition, which, albeit accompanied by extensive and significant changes, has continued from the times of the first translations of liturgical texts from Greek into Old Church Slavonic. Orthodox hymnodic texts are always written in one of the eight modes of the Octoechos, which are indicated in all surviving Glagolitic and Cyrillic liturgical manuscripts (from the 10th century on). The melodies, on the other hand, survived in musical practice and experienced singers would adapt them to the texts as they occurred in the order prescribed by the calendar and the Typicon.

II. Part of the existing musical tradition was written down in Byzantine neumatic notation in Slav and bilingual Graeco-Slav manuscripts, as sources extant today show, from the early 15th to the early 19th centuries. The names of three Serbian composers have been found in neumatic manuscripts of the 15th century: Stefan, Isaija and Nikola<sup>3</sup>. Apparently the melodies composed by kir Stefan the Serb enjoyed particular popularity, for they are also found in Greek music anthologies from 16th century Moldavia<sup>4</sup>. The Slavonic music manuscripts from Mount Athos (two from the Great Lavra and a rather larger collection of Slavonic neumatic manuscripts from Chilandar) constitute the largest and most significant group. These are music anthologies containing a variety of hymns from the standard liturgical repertoire<sup>5</sup>. A special place among them is occupied by songs in honour of Serbian Saints<sup>6</sup>. The full significance of these remarkable works of medieval Serbian literature cannot be understood in isolation from the melodies to which they were sung over the ages.

Literacy in general, and musical literacy in particular, was in the past the prerogative of a small number of educated individuals, usually monks. We know from marginalia that in the 18th century few people were in a position to read "sweet chant" (as it was called) from neumes<sup>7</sup>. Although the chants were noted down in a fixed form in manuscripts, they continued to exist in oral tradition and were used every day in the long services of monasteries.

III. The third stage in the development of Serbian Chant is connected with the institution and historical existence of the Metropolitanate of Sremski Karlovci. At the end of the 17th century, after Austria's defeat in the Balkans, under the pressure of Turkish atrocities the great mass of the Serbian population, organized and led by their Patriarch Arsenije Čarnojevič, left their ancient homeland. These emigrés took with

them the holy relics of the medieval Serbian princes and martyrs, icons, manuscripts and early printed liturgical books, all of which helped them to preserve their national integrity, religious faith and distinctive culture. They adopted elements of Western European culture slowly and cautiously, first via Kiev and Russia and then from Budapest and Vienna. These were the circumstances under which within the territory of the Austrian Empire in the course of the 18th century Serbian Baroque art developed as we now know and appreciate it in numerous surviving or ruinous monuments of architecture, in painting, graphics, literature<sup>8</sup>. The 18th century was a turning point in the history of Serbian chant. The old musical usage underwent a transplantation with the move to new geographical and cultural areas. There it came into contact with the music of Western Europe and with Russian church music which was already Europeanized. The influences on it were many and various (Greek teachers and singers, Russian teachers, Russian printed books, the multifarious musical life of Budapest and Vienna)<sup>9</sup>. All these influences together led to the creation, through oral tradition among the monks of the Fruška Gora monasteries, of a new kind of church chant, known as Karlovci chant. This type of chant, like that of the Middle Ages, was based on the modes of the Octoechos, which are characterized by distinctive melodic formulae. As they were heard and sung over the years, these formulae became part of the idiom, the way of thinking and the stock of knowledge among monks and lay singers. During the 18th and 19th centuries this chant was the corner-stone of Serbian music and an important element in the whole Serbian culture which flourished in the monasteries of Fruška Gora and the extensive territory of the Karlovci Metropolitanate. In the middle of the 19th century the chant was taken down in notation for the first time by Kornelije Stanković, and subsequently by his numerous followers<sup>10</sup>. Up to the Second World War Serbian chant was part of the common spiritual heritage and people learnt it at home, in church and at school from their earliest youth. Thus it could become the basic ingredient of choral compositions by the Serbian composers Kornelije Stanković, Stevan Mokranjac, Petar Konjović, Stevan Hristić. At the same time as it was taken down in musical notation and incorporated into these composers' works, the chant continued its peaceful existence through oral tradition in the monasteries and among lay singers, today few in number.

The last few decades have seen a gulf appear between trained musicians and Church chant, for all its musical richness, its profound conceptual significance and the beauties which it has acquired over the ages. The old singers are dying out; few people understand the content and meaning of the long monastic services in which poetry and music open the way to an understanding of the cosmos.

But occasionally a poet or composer is moved by his own personal search for eternal truths to rise above contemporary culture and spirituality. They discover in monastic singing, and in books which are not so much old as forgotten, the beauty and the universal meaning of the poetic texts and the endless melodies sung through the ages in the long monastic vigils.

One such is our contemporary, the composer Ljubica Marić (born 1909) who in her search for fundamental truths and for roots in her own soil turned her attention to the eight-mode system of church chant and devoted a whole cycle of compositions, "The Music of the Octoechos" to it. She had an intuition, as she puts it, of "ancestral memories" in these melodies, and approached them as a composer freely, probing deep into their essential content, their contemplative character and their quality of internal spiritual concentration<sup>11</sup>.

Among our contemporaries special mention must also be made of the composer Vasilije Mokranjac (1923-1984), who died in tragic circumstances and whose symphonic music undoubtedly earns him an outstanding place among Yugoslav composers.

Both in his personal relationships and in his music Mokranjac was alert to the timeless forces of good and evil in man and in his surroundings. In his compositions we can trace an exciting process of creative development in a spiritually rich personality conscious of eternal values. In the course of his spiritual quest Mokranjac came to know the powerful effect of monodic singing and was deeply impressed by the beauty of recently deciphered Serbian melodies. He sought in them not a link with the past, and ancestral tradition, but direct, timeless contact between man, God his creator and the universe. By introducing certain characteristic motifs of the old chant into his symphonic music he conveys certain spiritual insights which gradually came to be an integral part of his personality. Although he chose to use traditional melodies, Mokranjac is not in a narrow sense a national composer. Especially in his last works he deals with universal cravings and depicts man's emotional and intellectual crucifixion at the hands of the world in which he lives. In his last composition, for solo clarinet, Mokranjac seems to be saying farewell, already resolved to take his own short cut to eternity. The work of Vasilije Mokranjac, which now awaits appraisal, is a new and unparalleled phenomenon in Serbian music.

On the basis of what has here been said it is clear that the past has made two kinds of contribution to the aesthetics of Serbian music:

- a) The first is the still living oral tradition of Church chant, which is part of everyday liturgical practice in monasteries and churches. This chant lies at the heart of Serbian musical compositions in the national-romantic style of the period from the mid 19th to the mid 20th century.
- b) The second is the approach adopted by certain of our contemporaries, who look for ancestral tradition in sacred melodies or - in the single instance so far of Vasilije Mokranjac - through the search for universal values discover the highly expressive qualities and profound significance of medieval monodic chant.

#### Footnotes

- 1) Cf. Dimitrije Stefanović, *Old Serbian Music, examples of 15th century chant*, Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts, vol. 15/I, Belgrade 1975; Danica Petrović, *Octoechos in the Musical Tradition of Southern Slavs*, Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts, vol. 16/I, II, Belgrade 1982.
- 2) Cf. Danica Petrović, *Srpsko pojanje u pisanom i usmenom predanju* (The Oral and Written Tradition of Serbian Chant), *Naučni sastanak slavista u Vukove dane*, 14, Beograd 1985, pp. 257-265.
- 3) Dimitrije Stefanović, *ibidem*.
- 4) Cf. Anne E. Pennington, *Stefan the Serb in Moldavian Manuscripts*, in: *Music in Medieval Moldavia*, Bucharest 1985, pp. 186-199; Dimitrije Stefanović, *The Works of Stefan the Serb in Byzantine Music Manuscripts*, *Muzikološki zbornik*, XIV, Ljubljana 1978, pp. 13-18.
- 5) Cf. Danica Petrović, *The Importance of the Chilandari Music Manuscripts for the*

- History of Serbian Church Music, *Musica Antiqua Europae Orientalis*, VI, Bydgoszcz 1982, pp. 223-263.
- 6) Cf. Dimitrije Stefanović, *Stihire srbima svetiteljima* (Stichera in Honour of the Serbian Saints, transcriptions from Chilandari MSS), O Srbljaku, Beograd 1970, pp. 459-472; Danica Petrović, *Music for some Serbian Saints in Manuscripts Preserved in Roumania*, XIV International Congress of Byzantine Studies - Bucharest 1971, vol. III, Bucharest 1976, pp. 557-564; Eadem, *Hymns in Honour of Serbian Saints in Music Manuscripts of the Monastery of Chilandar and in Printed Editions*, *Studies in Eastern Chant*, vol. IV, London 1978, pp. 134-139.
  - 7) Cf. Dimitrije Stefanović, *Izgoreli rukopis br. 93 Beogradske narodne biblioteke*, *Bibliotekar*, XIII, 5, Beograd 1961, pp. 381-382.
  - 8) Cf. Dejan Medaković, *Srpska umetnost u XVIII veku*, Beograd 1980; Dinko Davidov, *Srpska grafika XVIII veka*, Novi Sad 1978; Milorad Pavić, *Istorija srpske književnosti baroknog doba*, Beograd 1970; Vojislav Matić, *Arhitektura fruškogorskih manastira*, Novi Sad 1984.
  - 9) Cf. Danica Petrović, *Le Chant Populaire Sacré et ses Investigateurs*, *La Musique Serbe à Travers les Siècles*, Belgrade 1973, pp. 275-292; Rudolf Flotzinger, *Der Musikunterricht des Kornelije Stanković in Wien um 1850*, in: *Kornelije Stanković and His Time*, *Scientific Assemblies*, book XXIV, Department of Fine Arts and Music, book 1, Belgrade 1985, pp. 41-52.
  - 10) Cf. Danica Petrović, *The Church Chant of Sremski Karlovci and the Work of Kornelije Stanković*, in: *Kornelije Stanković and His Time*, *Scientific Assemblies of the Serbian Academy of Sciences and Arts*, book XXIV, Department of Fine Arts and Music, book 1, Belgrade 1985, pp. 137-146.
  - 11) Melita Blagojević, *Pitanje muzičkog nacionalizma i delo Ljubice Marić*, *Zvuk*, 1, Sarajevo 1979, pp. 25-30.

## Alte Musik I

Leitung: Friedhelm Brusniak

Teilnehmer: Christian Berger, Matthias Brzoska, Marianne Danckwardt, Hermann Jung, Reinhard Kapp, Ludwig Seel

Hermann Jung:

### TEXTSCOPUS UND POETISCHE IDEE

Zur Problematik des Verstehens sprachgebundener Musik

Die Grundelemente der sprachlichen Rhetorik, vorzugsweise die Lehre von den Figuren, treten in der musikalischen Komposition zu einem Zeitpunkt in Erscheinung, zu dem die Musik selbst befähigt wird, etwas auszudrücken, d.h. "ein als Affekt, Sprechduktus oder Sprachinhalt vorgegebenes Objekt mit typischen und lehrbaren Mitteln"<sup>1</sup> in ihrem Idiom wiederzugeben. Das ist, grob gesprochen, zu Beginn des 16. Jahrhunderts der Fall. Mit dem Ende des Barock scheint diese "objektiv-typische Grundhaltung" verloren zu gehen<sup>2</sup>. Das Lehrgebäude der musikalisch-rhetorischen Figuren macht den eigenschöpferischen Intentionen des Komponisten Platz.

Das verborgene oder auch offenkundige Weiterleben der rhetorischen Tradition in der Musik des 19. Jahrhunderts, zu dem bereits eine Reihe von Untersuchungen existieren<sup>3</sup>, soll hier an einem Prinzip sprachlicher und musikalischer Rhetorik exemplifiziert werden.

Meine These lautet:

Der "Scopus", die Absicht, das Ziel eines Textes, einer Rede, einer musikalischen Komposition, wie ihn das 17. und 18. Jahrhundert verstand und anwendete, erscheint im 19. Jahrhundert in der "Poetischen Idee" wieder, in ihrer Realisierung bei Ludwig van Beethoven und vor allem bei Franz Liszt. Kontinuität und Wandel gilt es bei dieser Übernahme in der Theorie zu skizzieren und zu belegen. Die analytisch-hermeneutische Exemplifikation an den Werken selbst soll dabei einer ausführlicheren Studie vorbehalten bleiben.

Das griechische Verb σκοπέω läßt sich übersetzen mit 'aus der Ferne oder von einem hohen Orte aus sich umsehen, beobachten, ausspähen', das Substantiv dazu ὁ oder ἡ ὄκοπος 'der Späher, der Kundschafter', in einer zweiten Bedeutung 'das Ziel, nach dem man schießt' und schließlich im übertragenen Sinn 'der Zweck, die Absicht'<sup>4</sup>. Als mittel-lateinisches Lehnwort erscheint 'scopus' in der gleichen übertragenen Bedeutung. Wenn nun dieser Begriff in der Schriftauslegung und -deutung der Lutherzeit auftaucht, so soll ein Stück Bibeltext gleichsam von einer höheren Warte aus betrachtet werden. Der Zweck, die Absicht, die der theologisch gebildete Exeget mit einer bestimmten Textstelle bei seinen Hörern verfolgen will, steht im Mittelpunkt. Diese Absicht liegt nicht allein im Ermessen des Predigers, sondern resultiert ebenso aus der Heiligen Schrift selbst. Matthias Flacius Illyricus, ein theologischer Hermeneutiker der Lutherzeit, macht das Verständnis der Schrift abhängig vom Erfassen der Einzelworte, vom Verständnis des "jeweiligen engeren Zusammenhangs, d.h. dessen, wovon die Rede sei" (sensus orationis) und von der "Einsicht in Absicht und Willen (scopus orationis) des in der Schrift Sprechenden, Gottes, der Propheten, Apostel oder Evangelisten"<sup>5</sup>.

Die Bedeutung der Einzelworte bestimmen den Sinn der Rede, die Bedeutung des ganzen Textes ergibt sich aus der Intention. Dies gilt nicht nur für die Bibel, sondern für

jeden Text, der einer hermeneutischen Aufschlüsselung bedarf. "Dieser Skopus, um dessentwillen geredet wird, gibt der Rede bei all ihrer Vielgliedrigkeit und Mannigfaltigkeit die innere Einheit."<sup>6</sup>

Die von der sprachlichen Rhetorik als Bestandteil des Trivium beeinflusste 'musica poetica' hat sich seit Nikolaus Listenius und Johann Andreas Herbst stets an die Nomenklaturen und deren Inhalte ihres Vorbildes angelehnt. Diese im protestantischen Mittel- und Norddeutschland beheimatete Tradition ist noch zu Beginn des 18. Jahrhunderts in theoretischen Schriften von Johann David Heinichen, Johann Kuhnau, Johann Gottfried Walther oder Johann Mattheson lebendig. Immer wieder wird auch hier auf die Ganzheit eines Textes oder einer Komposition, auf ihren Zweck und die Absicht verwiesen. So führt Heinichen<sup>7</sup> innerhalb der 'inventio', der Findungslehre, drei 'fontes principales' an, von denen die eine, 'concomitantia textūs', die äußeren, zunächst textunabhängigen Umstände berücksichtigen soll, die zum Singen einer Arie in Kantate oder Oper führen können, etwa die Tageszeit (Nacht) oder die Stille eines Ortes. Für Mattheson<sup>8</sup> ist die 'inventio' durch "Thema", "Tonart" und "Zeitmaß" bestimmt, wobei er unter "Thema" den "Text oder Unterwurf" der Rede versteht, für den ein Komponist "gewisse besondere Formeln im Vorrat" haben müsse. Bei den ebenfalls zur 'inventio' gehörigen 'loci topici' gibt Mattheson den 'locus descriptionis' oder 'definitionis' zur Beschreibung von Gemütsbewegungen an. Als besondere Erfindungsart wird eine Melodie gekennzeichnet, in der sukzessiv verschiedene Erfindungen verarbeitet sind. Sie soll der Überraschung für die Zuhörer dienen, "wenn nur sonst dem Zusammenhange oder der Hauptabsicht dadurch nicht zu nahe geschieht".

Die 'dispositio' einer Rede zeichnet sich durch eine geschickte Anordnung von Gedanken aus. Auch hier liegt der Zweck in der beabsichtigten Wirkung auf den Hörer. Das Formale steht in direktem Bezug zum Inhaltlichen. Für Mattheson setzt dies bereits im 'exordium', im "Eingang und Anfang einer Melodie" ein, "worin zugleich der Zweck und die ganze Absicht derselben angezeigt werden muß, damit die Zuhörer dazu vorbereitet und zur Aufmerksamkeit ermuntert werden"<sup>9</sup>.

Johann Nikolaus Forkel<sup>10</sup> sieht in Anlehnung an Mattheson diesen Bezug im musikalischen Satz:

"...Es läßt sich also kein Tonstück von einiger Ausführlichkeit, von einigem Umfange gedenken, ohne eine auf die Natur unserer Empfindung und auf die Natur der Sache gegründete Folge und Anordnung der darin enthaltenen einzelnen Teile und Gedanken. Ein Redner würde unnatürlich und zweckwidrig handeln, wenn er eine Rede halten und dadurch Unterricht, Überzeugung und Rührung bewirken wollte, ohne vorher zu bestimmen, welches sein Hauptsatz, seine Nebensätze, seine Einwendungen, seine Widerlegungen derselben und seine Beweise sein sollten."

Gegen Ende der Rede bzw. des Tonstücks ist nach Forkel die Hauptabsicht mit Nachdruck zu wiederholen; die 'conclusio' beinhaltet schließlich "gleichsam eine Folge von den vorhergegangenen Beweisen, Widerlegungen, Zergliederungen und Bekräftigungen", "um dadurch den Hörer zuletzt noch ganz mit den durchs Tonstück abgezielten Empfindungen zu durchdringen"<sup>11</sup>.

Daß die musikalischen Figuren im Rahmen der 'decoratio' nicht allein bestimmte Worte des Textes nachzeichnen und ausdrucksmäßig verarbeiten, sondern auch das Gefüge des musikalischen Satzes mittragen, hatte bereits Athanasius Kircher erkannt<sup>12</sup>. Neben der Strukturierung und Affektumsetzung besteht ihre Hauptfunktion darin, den Sinn bestimmter Worte in Einzelabschnitten oder den generellen scopus eines Textes oder einer Komposition zu verdeutlichen. Johann Gottfried Walther<sup>13</sup> schreibt in den "Praecepta der

Musicalischen Composition":

"Wenn ein Componist etwas mit einem text componieren will, muß er nicht nur die gantze Meinung deßselben, sondern auch die Bedeutung und Nachdruck eines jeglichen Wortes absonderlich verstehen. ... Wenn aber eine Gemüths-Regung zu exprimiren ist, soll der Componist mehr auf dieselbe, als auf die einzeln Worte sehen, ... Denn es wäre einfältig, wenn man diesen Text: "Cede dolor, cede moeror lacrymaeque flentium", wegen der Worte, "dolor, moeror, lacrymaeque flentium" traurig setzen wolte, da doch der gantze text eine Fröligkeit andeutet."

Auf diesen scopus, auf die "gantze Meinung des Textes", auf die Einheit des Affektes muß der musikalische Orator abheben, selbst wenn er im Text nicht ausdrücklich formuliert oder nur angedeutet erscheint.

Ein letzter Beleg aus einer Vielzahl immer wieder um dieses Thema kreisender Gedanken stammt von Johann Kuhnau<sup>14</sup>. Er behandelt in einer Vorrede zu "Texten zur Leipziger Kirchen-Music" von 1709 neben Fragen des musikalischen Stils ausführlich das Verfahren, wie ein Komponist einen in Musik umzusetzenden Text zu analysieren und geistig so zu durchdringen habe, daß die nachfolgende Komposition auch tatsächlich die Intentionen des Literaten adäquat wiedergebe. Eine "Meditation" über den Text, die "in mente concipirten Paraphrasi" sowie die Hinzuziehung der "Grundsprache" des Hebräischen oder auch des Griechischen sind für Kuhnau wichtige Erfindungshilfen. "Aus den Worten" soll "alle Gelegenheit zur Invention und Variation" ergriffen werden, "ohne welche die Music ihren Finem, nehmlich die Delectation und Bewegung der Gemüther schwerlich erreicht". Die Freude an immer neuen Veränderungen darf freilich nicht ausufern. "Sondern es ist vornehmlich darum zu thun, wie der rechte Verstand der Worte Gelegenheit zur Invention geben, und mit guter Raison durch die Music denen Ohren zugebracht werden könne. Denn ausser dem, daß man sich auff das Artificium die Affectus zu moviren, und sonsten alles geschicklich zu exprimiren wohl verstehen solte, so hielte ich vor nöthig, daß man in der Hermeneutica kein Fremddling wäre, und den rechten Sensum und Scopum der Worte allemahl wohl capirte."

Der scopus entspricht also, vom Text her gesehen, einmal der Intention, die in einer Schrift steckt und vom Hermeneutiker offengelegt wird, zum anderen aber auch der Absicht, die ein Redner unter Zuhilfenahme eines Textes den Hörern vermitteln will. Der musikalische Orator hat beide Möglichkeiten in seinem Werk zu berücksichtigen. Er sucht den Sinn von Einzelworten und von Textabschnitten auszudrücken und zugleich die Absicht des ganzen Textes, die durchgehende Einheit des Affektes mit formalen Mitteln zu wahren. Die Beachtung der Hauptabsicht bei der Konzeption einer Melodie schließt für den Hörer überraschende Wandlungen ihrer Gestalt nicht aus.

Zwei Beispiele seien zur Verdeutlichung angefügt. Im Schlußchor des ersten Teils der Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach stellte Arnold Schmitz<sup>15</sup> zwei Hauptfiguren neben einer Fülle anderer fest, die aus der 3. bzw. 6. und 12. Zeile des Chorals "O Mensch, beweine deine Sünde groß"

1. O Mensch, be - wein dein Sün - de groß, /  
 von ei - ner Jung - frau rein und zart /  
 dar - um Chri - stus seins Va - ters Schoß / au -  
 für uns er hie ge - bo - ren ward, / er  
 Bert\* und kam auf Er - den, } Den To - ten er das  
 wollt der Mitt - ler wer - den. }

Le - ben gab, / und legt da - bei all Krank - heit ab\*\* /  
 bis sich die Zeit her - dran - ge, / daß er für  
 uns ge - op - fert würd, / trüg uns - rer Sün - den  
 schwe - re Bürd / wohl an dem Kreu - ze\* lan - ge.

hervorgehen und von Beginn der instrumentalen Einleitung an den ganzen Satz bestimmen.

# 29. Choral

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes the following parts:

- Flauto traverso I** and **Flauto traverso II**: Both play a melodic line with eighth-note patterns.
- Oboe d'amore I** and **Oboe d'amore II**: Both play a similar melodic line, often in unison with the flutes.
- Violino I**, **Violino II**, and **Viola**: The string section provides harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.
- Soprano in ripieno**, **Soprano**, **Alto**, **Tenore**, and **Basso**: The vocal parts are mostly silent, indicated by horizontal lines on their staves.
- Organo** and **Continuo**: The keyboard instruments play a rhythmic accompaniment. The organ part is marked "tasto solo" and features a prominent eighth-note pattern.

The score is written in a key signature of two sharps (D major or F# minor) and a 3/4 time signature. The music is divided into three measures across the page.

Diese Skalenmotive der Katabasis und Anabasis, im Orchester- wie im Chorsatz stets präsent, stehen im Sinne der Rhetorik und Symbolik für das Niedrige, Demütige bzw. das Hohe, Erhabene, wie Walther und Kircher diese Figuren definieren und wie auch die entsprechenden Choralzeilen ausweisen. Höhepunkt des Satzes bildet dann die Voraussage der letzten (12.) Choralzeile im Alt mit einem fünf Ganztöne umfassenden Gang nach oben, verbunden mit einem verdeckten "passus duriusculus" hin zu scheinbar unbegrenzter Höhe (g'-dis'').

wohl an dem Kreuze lan-ge, wohl  
 wohl an dem Kreuze lan-ge, wohl  
 wohl an dem Kreuze lan-ge, wohl an dem

*tasto solo*

Der scopus des Textes wie der Musik insgesamt weist demnach auf Christus, der sich selbst erniedrigt hat, Mensch geworden ist und am Kreuz erhöht wurde. Dieses Christusbild wird vorzugsweise vom Evangelisten Johannes geprägt, für dessen Passionsbericht Bach bekanntlich diesen Choralatz zum Eingang vorgesehen hatte<sup>16</sup>.

In dem Kleinen Geistlichen Konzert "Wann unsre Augen schlafen ein" SWV 316 (II 1639) von Heinrich Schütz wird das Einschlummern musikalisch nicht durch wiegende Bewegung und liegenden Baß im Stil der Pastorale wiedergegeben, sondern durch die Figur des "passus duriusculus", nach Christoph Bernhard "ein etwas harter Gang", der zeichenhaft für Schmerz, Leid, Sünde oder Tod steht.

Soprano  
 Wann unsre Augen schlafen ein, so laß das  
 Quan-do se claudunt lumine, mens somno

Basso  
 Wann unsre Augen schlafen ein, so laß das  
 Quan-do se claudunt

Basso continuo

Herz non doch wack  
 lu mi na, mens so - mno non

Das weitgespannte Melisma zu "so laß das Herz doch wacker sein" bildet die musikalische Antithese dazu. Der scopus des Textes und der Musik erschließt sich erst durch den Gesamtzusammenhang.

Wann unsre Augen schlafen ein,  
 so laß das Herz doch wacker sein,  
 halt über uns dein rechte Hand,  
 daß wir nicht falln in Sünd und Schand.

Eggebrecht<sup>17</sup> hat überzeugend nachgewiesen, daß sich bei Schütz die Todesauffassung Martin Luthers widerspiegelt. Das Einschlafen ist dem Tod verwandt. "Der Sünde Sold ist der Tod, und wo Sünde ist, da muß auch der Tod folgen."

Die 'musica poetica' wird von der Vorstellung geprägt, ein "opus perfectum et absolutum" (Listenius) zu schaffen. Das Komponieren verläuft in Anlehnung an die sprachliche Rhetorik nach bestimmten Regeln ab. Die 'inventio', die 'loci topici' der Musik bedeuten Findung, nicht Erfindung. Der Komponist wählt sein musikalisches Material aus einem Vorratsschatz aus. Der entscheidende Wandel von der 'musica poetica' zur musikalischen Poesie des 19. Jahrhunderts, der hier nur angedeutet werden kann, vollzieht sich in den Bereichen des nicht mehr Lehr- und Lernbaren beim Komponieren, der schöpferischen Phantasie eines Komponisten ohne offenkundige Anweisungen und Regeln sowie in der Hinwendung der "Klangrede" und "Tonsprache" bei Mattheson zur Musik als "Sprache der Empfindung"<sup>18</sup>. An die Stelle des Rhetorischen tritt das Charakteristische und Poetische. Gerade das Poetische, eine Kategorie der Ästhetik, wird zur Sprache des "Unsagbaren" jenseits einer mit Worten erreichbaren Faßlichkeit und Bestimmtheit.

Der Begriff der "poetischen Idee" zur Erklärung musikalisch-kompositorischer Sachverhalte und Vorgänge tritt wohl erstmals im Umkreis von Beethovens Instrumentalmusik auf. Nach Anton Schindlers Zeugnis<sup>19</sup> soll Beethoven selbst den Ausdruck häufig verwendet haben. Er umfaßt sowohl die Darstellung eines musikalischen Charakters als auch die thematisch-motivische Anlage eines Satzes oder einer ganzen Komposition. Die "zugrundeliegende Idee" eines Werkes, wie Beethoven nach einem Bericht Louis Schlössers<sup>20</sup> formulierte, wäre demnach, ganz ähnlich dem barocken scopus, ein bewußt konzipiertes Ganzes, das aus einer Folge von sprachlich-musikalischen Hauptgedanken resultiert. Ob Beethovens Instrumentalmusik, insbesondere seine Symphonien, originär als Ideenkunstwerke zu gelten haben oder erst durch ihre Rezeption zu solchen gemacht wurden, ist schwer zu entscheiden. Für die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts erscheint es jedenfalls hochbedeutsam, daß, wie Carl Dahlhaus<sup>21</sup> treffend im Blick auf das Neue bei Beethoven formuliert hat, "in einem musikalischen Text - ähnlich wie in einem dichter-

schen oder philosophischen - eine Bedeutung aufbewahrt ist, die sich zwar durch eine tönende Darstellung sinnfällig machen läßt, in ihr jedoch nicht aufgeht, daß also ein musikalisches Gebilde ein Ideenkunstwerk sein kann, das als Text jenseits der Auslegungen ideellen Bestand hat."

Beethovens Instrumentalmusik als Ideenwerke, speziell die Ouvertüren und hier besonders Leonore Nr. 3, bilden einen Ausgangspunkt für die neue Gattung der Symphonischen Dichtung bei Franz Liszt und deren dichterisch-kompositorischen Kern, die poetische Idee. Die enge Verbindung von Poesie und Musik, die den Musiker als Tondichter, als Dichterkomponisten sieht, befreit zugleich die Musik aus der von Schumann und Liszt häufig beklagten Isolation innerhalb der Künste. Die universelle Bildung des Musikers im 19. Jahrhundert ist eine unabdingbare Notwendigkeit. Poetisierung der Musik bedeutet bei Liszt keinesfalls Literarisierung. Die Poesie ist nicht das Werk selbst, sondern die dahinter stehende Idee. Worte sind lediglich Träger von Ideen. Diese eigentliche poetische Substanz einer Dichtung läßt sich auch durch Töne ausdrücken.

In Liszts Vorstellung vollzieht sich eine Verschmelzung von Dichtung und Musik, oder mit seinen eigenen Worten: "Die Meisterwerke der Musik nehmen mehr und mehr die Meisterwerke der Literatur in sich auf."<sup>22</sup> Musik wird demnach zu einer gesteigerten Sprache. Die poetische Idee enthält das Ineinandergreifen von Musik und Programm quasi als bewußt fixierte Bilderfolge und zugleich die Absicht, das Ziel der gesamten Komposition.

Das Vorwort zur Symphonischen Dichtung "Prometheus" darf als treffliches Beispiel dafür gelten, wie Liszt aus der Fülle des Mythos und seiner Auslegungen zur poetischen Idee des Ganzen vordringt, die unmittelbar in die Musik übergeht.

"Der Prometheusmythos ist voll mysteriöser Ideen, dunkler Traditionen, voll Hoffnungen, deren Berechtigung immer bezweifelt wird, so lebendig sie im Gefühl leben. In mehrfacher Weise gedeutet von den gelehrten und poetischen Exegesen der verschiedensten Überzeugungen und Negationen, spricht dieser Mythos immer lebhaft zur bewegten Einbildungskraft durch geheime Übereinstimmungen seiner Symbolik mit unsern beharrlichsten Instinkten, unsern herbsten Schmerzen und beseligendsten Ahnungen. ... Wir brauchten nicht unter den verschiedenen Auslegungen zu wählen, welche sich reichlich um diese erhabenen Monumente angesammelt haben, noch auch die antike Legende mit ihren reichen Anklängen an alte dunkle Erinnerungen, unvergängliche, ewige Hoffnungen in neuer Weise zu gestalten. Es genügte in der Musik die Stimmungen aufgehen zu lassen, welche unter den verschiedenen wechselnden Formen des Mythos seine Wesenheit, gleichsam seine Seele, bilden: K ü h n h e i t, L e i d e n, A u s h a r r e n, E r l ö s u n g; k ü h n e s H i n a n s t r e b e n n a c h d e n h ö c h s t e n Z i e l e n, welche dem menschlichen Geiste erreichbar scheinen ...

Leid und Verklärung! So zusammengedrängt, erheischte die Grundidee dieser nur zu wahren Fabel einen gewitterschwülen, sturmrollenden Ausdruck. Ein tiefer Schmerz, der durch trotzbietendes Ausharren triumphiert, bildet den musikalischen Charakter dieser Vorlage." (Übersetzung von Peter Cornelius)<sup>23</sup>

Liszts Weg über die poetische Idee zur Symphonischen Dichtung kann nun von der ästhetischen Idee, wie sie Kant versteht, angeregt und geleitet worden sein. Danach wird die Musik durch ihre "mathematische Form" befähigt, "die ästhetische Idee eines zusammenhängenden Ganzen einer unnennbaren Gedankenfülle, einem gewissen Thema gemäß, welches den in dem Stück herrschenden Affekt ausmacht, auszudrücken"<sup>24</sup>.

Der hier ausgesprochene Mangel der Unbestimmtheit, der "unnennbaren Gedankenfülle"

mag die konkretere poetische Idee und ihre Umsetzung in der Symphonischen Dichtung hervorgerufen haben. Zwingender erscheinen mir jedoch Liszts Hinweise auf rhetorische Traditionen in zwei Schriften zu Robert Schumann und Hector Berlioz, beide aus dem Jahre 1855.

Im Schumann-Essay beschreibt Liszt, wie sich ein der Sprache eng verwandter Zeichenvorrat der Musik entwickelt hat:

"Die Musik also hat sich eine Sprache zu bilden; sie mußte die Harmonie gestalten damit die Melodie aufhöre eine rein instinktive Ausdrucksweise, ein beredtes Seufzen, ein verworrenes, unsicheres Stammeln zu sein und zum klar ausgeprägten Gedanken und Gefühl werden könne. Die Harmonie sollte dieser Zwillingschwester der Sprache die Elemente verleihen, welche diese sich mit der Zeit zu eigen gemacht hatte, und die ihr gestatten, vermöge des Reichthums, der Biegsamkeit und Mannichfaltigkeit der Mitte des von ihr behandelten Stoffes zur Kunstform sich zu erheben, wozu mit Hülfe des Genies und des Talents sich so trefflich anließ, daß das menschliche Wort eine unbegrenzte Anzahl verschiedener Idiome besitzt, welche organisch construiert, immer veränderlich bleiben und verändert werden, und im Verhältniß ihrer Aufeinanderfolgen, der Verschönerung und Bereicherung fähig sind"<sup>25</sup>.

Es habe, so resümiert Liszt gleich im Anschluß an diese Stelle, eines langen Zeitraumes bedurft, um eine "musikalische Grammatik, Logik, Syntax und Rhetorik" hervorzubringen.

Bei der ausführlichen Rezension von Berlioz' "Harold-Symphonie" erläutert Liszt die "Existenzberechtigung" eines Programms aus der Historie der Musik.

"Das Programm, - also irgend ein der rein instrumentalen Musik in verständlicher Sprache beigefügtes Vorwort, mit welchem der Komponist bezweckt, die Zuhörer gegenüber seinem Werke vor der Willkür poetischer Auslegung zu bewahren und die Aufmerksamkeit im Voraus auf die poetische Idee des Ganzen, auf einen besonderen Punkt desselben hinzulenken - ist so wenig von Berlioz erfunden wie von Beethoven und von Beethoven so wenig wie von Haydn, vor dessen Periode wir ihm schon begegnen."<sup>26</sup>

Liszt kommt danach auf Bachs "Capriccio auf die Abreise des geliebten Bruders", auf Kuhnaus "Biblische Historien" und später auf Ouvertüren und andere Instrumentalwerke von Mendelssohn, Beethoven, Spohr und Schumann zu sprechen, um die Kontinuität programmatischer Elemente zu belegen.

Einen wichtigen Hinweis zum Verstehen einer Komposition als Ganzheit gibt Liszt im Zusammenhang mit der Bewertung von Instrumentalmusik. Sie sei die freieste und absoluteste Manifestation unserer Kunst, "weil sie die Gabe besitzt, gewissen Gefühlen und Leidenschaften einen Ausdruck zu geben, den der Hörer, dessen Seele von ihm ergriffen ist, mitfühlt, während zugleich sein Verständnis der logischen Entwicklung folgt, ..."<sup>27</sup>

Was Liszt hier im Bewußtsein des Hörers wiederfindet, die Zusammenschau von Gefühlen und Leidenschaften mit logischer Entwicklung in der Musik, liegt wie bei den barocken Theoretikern im Verhältnis von Form und Inhalt begründet.

"Die Form ist in der Kunst das Gefäß eines immateriellen Inhaltes, Hülle der Idee, Körper der Seele; sie muß demnach äußerst fein geschliffen dem Inhalt sich anschmiegen, ihn durchschimmern und deutlich wahrnehmen lassen ... So ist denn formelle Gewandtheit, Fertigkeit des Arbeitens ein wesentliches Erforderniß des bedeutenden Künstlers. Wesentlich und doch nicht ausreichend; denn was wäre ihm die starre Form,

ohne eine große schöne Idee welche sie lebendig macht ...? ... Kunst ausüben heißt eine Form nur zum Ausdruck eines Gefühls, einer Idee schaffen und verwenden."<sup>28</sup>

Liszts Begriff der Idee, von ihm auch als "poetischer Gedanke", "Vorgang" oder "poetischer Inhalt" bezeichnet, darf also nicht gleichgesetzt werden mit dem Inhalt, dem Ablauf, dem Programm selbst. Es ist ein geistiges Konzentrat, eine Ganzheit, in der Dichtung und Musik aufgehen. Sie muß so weitgefaßt sein, daß sie die verschiedensten dichterischen Inhalte und Vorstellungen in sich aufnehmen kann, und dennoch so viel an Präzision besitzen, daß eine unzweideutige Bestimmtheit des Musikverlaufs gewahrt bleibt.

Liszt bedient sich dabei eines wohl aus der Antike abgeleiteten Denkmodells der Weimarer Klassik, des "per aspera ad astra", des Hinarbeitens auf eine verklärende Apotheose, die nicht nur den "Prometheus", sondern den weitaus größten Teil seiner Symphonischen Dichtungen bestimmt. Er erreicht damit zweierlei: Einmal knüpft er an die klassischen Prinzipien der Symphonie an, ohne ein tradiertes Formschema epigonal zu übernehmen. Zum anderen gelingt ihm eine Nobilitierung der Programmusik und damit eine Abgrenzung gegenüber der reinen Tonmalerei, wie sie schon Beethoven mit "mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei" vorgezeichnet hatte.

Das Heroische, das Elegische, das Pastorale und das Martialische werden als Ausdruckscharaktere mit den Formteilen des Sonatensatzes und der Satzfolge einer Symphonie verbunden. Der Gefahr einer formalen Reihung begegnet Liszt durch die Technik der Motivtransformation als Neu- und Weiterentwicklung der motivisch-thematischen Arbeit; der geistige, Musik und Dichtung in Eins setzende Zusammenhalt ist durch die zielgerichtete poetische Idee gewährleistet. "Gerade aus den unbegrenzten Veränderungen, die ein Motiv durch Rhythmus, Modulation, Zeitmaß, Begleitung, Instrumentation, Umwandlung usf. erleiden kann, besteht die Sprache, vermitteltst welcher wir dieses Motiv Gedanken und gleichsam dramatische Handlung aussprechen lassen können."<sup>29</sup> Das ist die 'explicatio textus', das 'exprimere sensum et scopum' der barocken Rhetorik im Gewand des 19. Jahrhunderts.

Im "Prometheus" geht Liszt von den Tönen e, h und c als Kernmotiv aus, das zu einer sechstönigen Terzenschichtung f-a-c-e-g-h erweitert, die latente Grundstruktur des Werkes bildet<sup>30</sup>.

1. Violinen.  
2. Violinen.  
Bratschen.  
Violoncelle.  
Kontrabässe.

*p cresc. molto*  
*p cresc. molto*

Auch der Themendualismus des Sonatensatzes basiert auf diesem Melodiekern, wobei die Schlußapotheose des Stückes sich aus einer rhythmischen, harmonischen und tempomäßigen

Transformation des zweiten "Leidens"-Themas heraus entwickelt und schließlich gegen Ende erstmals zu einer klaren tonalen Zuordnung nach A-Dur führt.



Die von Liszt im Vorwort formulierte poetische Idee "Leid und Verklärung" ist hier in einer musikalisch-autonomen Struktur aufgegangen.

Wandel und Kontinuität im Verstehen einer literarisch-musikalischen Ganzheit zwischen Barock und Romantik spitzt sich auf "Musik als Sprache" zu. Bei Schütz und Bach blieb das durch die Figurenlehre geregelte Vokabular der Tonsprache oder Klangrede zwar semantisch eindeutig, bedurfte aber damals wie heute einer Entschlüsselung für diejenigen Hörer, die nicht zum eingeweihten Kreis der Kenner gehörten. Zu Liszts Zeiten um die Mitte des 19. Jahrhunderts war diese kodifizierte Sprache weitgehend tot. Vom "redenden Prinzip in der Musik" blieben freilich archetypische Vorstellungen, sprachliche und musikalische Topoi und ihr Umfeld als Charaktere erhalten, die in der poetischen Idee eine neue semantische Qualität annahmen und weitreichende Folgerungen für den syntaktischen Zusammenhalt eines Musikwerkes nach sich zogen.

In beiden Epochen fällt der Komponist mit seinem Werk über den Sinn einer literarischen Aussage eine Entscheidung, für den regierenden scopus bzw. für die poetische Idee. In beiden Epochen war der Mensch Gegenstand der Musik, in der hochartifizialen Typisierung seiner Leidenschaften oder im subjektiven Nachempfinden großer Ideen und zugleich Adressat des unterschiedlichen Darstellungswillens<sup>31</sup>.

#### Anmerkungen

- 1) Hans Heinrich Eggebrecht, Über Bachs geschichtlichen Ort, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 31 (1957). Wieder abgedruckt in: Johann Sebastian Bach. Wege der Forschung, Bd. CLXX, Darmstadt 1970, S. 252, Anm. 9.
- 2) Vgl. Rolf Dammann, Der Musikbegriff im deutschen Barock, Laaber 2/1984, S. 178.
- 3) Vor allem bei Erich Schenk und seinem Schülerkreis. Vgl. Erich Schenk, Barock bei Beethoven, in: Festschrift Schiedermaier, Berlin/Bonn 1937, S. 177-219. Außerdem: De ratione in musica. Festschrift Erich Schenk, Kassel/Basel 1975.
- 4) Griechisch-deutsches Schul- und Handwörterbuch von Wilhelm Gemoll, München/Wien 7/1959.
- 5) Günther Moldaencke, Schriftverständnis und Schriftdeutung im Zeitalter der Reformation, Teil I: Matthias Flacius Illyricus, Stuttgart 1936, S. 127. Vgl. auch Arnold Schmitz, Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs, Laaber 2/1976, S. 26.
- 6) Günther Moldaencke, a.a.O., S. 610/611.

- 7) Johann David Heinichen, *Der Generalbaß in der Composition*, 1728. Zitiert nach: Hans-Heinrich Unger, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*, Würzburg 1941, Neudruck Hildesheim 1979, S. 41/42.
- 8) Johann Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, 1739. Zitiert nach: Hans-Heinrich Unger, *Musik und Rhetorik*, a.a.O., S. 42-45.
- 9) Johann Mattheson, a.a.O., Kap. 14, § 7.
- 10) Johann Nikolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Göttingen 1788. Zitiert nach: Hans-Heinrich Unger, *Musik und Rhetorik*, a.a.O., S. 57.
- 11) Forkel, a.a.O., § 103.
- 12) Vgl. Arnold Schmitz, *Die oratorische Kunst J.S. Bachs. Grundfragen und Grundlagen*, in: Kgr.-Ber. Lüneburg 1950. Wieder abgedruckt in: *Johann Sebastian Bach. Wege der Forschung*, Bd. CLXX, Darmstadt 1970, S. 71.
- 13) Johann Gottfried Walther, *Praecepta der Musicalischen Composition*, Weimar 1708. Herausgegeben von Peter Benary (*Jenaer Beiträge zur Musikforschung*, Bd. 2), Leipzig 1955, S. 158.
- 14) Bernhard Friedrich Richter, *Eine Abhandlung Joh. Kuhnau's*, in: *Monatshefte für Musikgeschichte* XXXIV (1902), S. 147-154.
- 15) Arnold Schmitz, *Die Bildlichkeit*, a.a.O., S. 58-68.
- 16) Der Dualismus von Anabasis- und Katabasis-Figuren, von musikalischer Zeichenhaftigkeit für Freude und Leid, prägt auch die Anlage der Kantate BWV 182 "Himmelskönig, sei willkommen". Die für Palmsonntag bestimmte Komposition weist damit auf die Freude über den Einzug Jesu in Jerusalem hin, zugleich aber auch auf die Trauer über seinen baldigen Kreuzestod.
- 17) Hans Heinrich Eggebrecht, *Über Bachs geschichtlichen Ort*, S. 278/279. Vgl. auch ders., *Heinrich Schütz. Musicus poeticus*, Wilhelmshaven 2/1984, S. 107-110.
- 18) Vgl. den grundlegenden Aufsatz von Carl Dahlhaus, *Musica poetica und musikalische Poesie*, in: *AfMw* XXII (1966), S. 110-124.
- 19) Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Bd. II, Münster 3/1860, S. 212, Anm. 1.
- 20) *Ludwig van Beethoven, Briefe und Gespräche*, hrsg. von Martin Hürlimann, Zürich 2/1946, S. 200.
- 21) Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 6), Wiesbaden 1980, S. 9.
- 22) Franz Liszt, *Berlioz und seine "Harold-Symphonie"*, in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Lina Ramann, Bd. 4, Leipzig 1882, S. 58.
- 23) Zitiert nach: Franz Liszt, *Prometheus*, Edition Eulenburg, S. III.
- 24) Imanuel Kant, *Kritik der Urteilkraft*, § 53. Zitiert nach: Hans Heinrich Eggebrecht, *Symphonische Dichtung*, in: *AfMw* XXXIX (1982), S. 225.
- 25) Zitiert nach: Detlef Altenburg, *Eine Theorie der Musik der Zukunft. Zur Funktion*

des Programms im symphonischen Werk von Franz Liszt, in: Liszt Studien I (Kgr.-Ber. Eisenstadt 1975), Graz 1977, S. 17.

26) Liszt, Berlioz und seine "Harold-Symphonie", S. 21.

27) Liszt, Berlioz und seine "Harold-Symphonie", S. 47.

28) Liszt, Robert Schumann. Zitiert nach: Detlef Altenburg, Eine Theorie der Musik der Zukunft, a.a.O., S. 19.

29) Liszt-Zitat bei Carl Dahlhaus, Die Musik des 19. Jahrhunderts, a.a.O., S. 202.

30) Vgl. Carl Dahlhaus, Zur Kritik des ästhetischen Urteils. Über Liszts "Prometheus", in: Mf XXIII (1970), S. 411-419.

31) Diese von Rolf Dammann (Der Musikbegriff im deutschen Barock, S. 131) formulierte Doppelung gilt für Musik des Barock wie des 19. Jahrhunderts gleichermaßen.

Christian Berger:

TONSYSTEM UND TEXTVORTRAG

Ein Vergleich zweier Balladen des 14. Jahrhunderts

Die zeitliche Abfolge der einzelnen Werke ist eines der Probleme der Musikgeschichte des 14. Jahrhunderts, das bis heute offen geblieben ist. Obwohl in den letzten Jahren aus dem kargen Überlieferungsbestand erstaunlich viele biographische Daten herausgearbeitet werden konnten, fehlt es an einer Zusammenschau, wie Heinrich Bessler sie vor nunmehr 60 Jahren mit seinen "Studien zur Musik des Mittelalters"<sup>1</sup> geleistet hat. Seitdem sind kaum neue Quellen bekannt geworden<sup>2</sup>, doch eine differenziertere paläographische Bestandsaufnahme ließ manches in einem anderen, auch zweifelhafteren Licht erscheinen. Dennoch ist bis heute das Jahr 1376, das im Incipit der fragmentarisch überlieferten Handschrift Trémouille<sup>3</sup> genannt wird, eines der wenigen Fixpunkte, und es ist bezeichnend, daß eine der ältesten Quellen dieses Repertoires, die Handschrift Ivrea<sup>4</sup>, ganz in die Nähe dieses Datums gerückt ist<sup>5</sup>. Diese großen Sammelhandschriften umfassen ein zeitlich breit gestreutes Repertoire, so daß eine kodikologische Datierung oft nicht mehr als einen bisweilen sogar irreführenden "terminus ante quem" liefern kann. Trémouille etwa enthält Werke aus der Zeit von 1320 bis 1375, umfaßt also die Schaffenszeit sowohl Philippe de Vitrys als auch Guillaume de Machauts<sup>6</sup>, und Kurt von Fischer datiert den Inhalt des Codex Reina auf den Zeitraum von 1340 bis 1430<sup>7</sup>.

Nur für die Werke Machauts gilt mittlerweile, daß ihre "chronologische Gruppierung ... zumindest hinsichtlich einer Unterscheidung zwischen 'frühen', 'mittleren' und 'späten' Werken einigermaßen gesichert" ist<sup>8</sup>. Dabei ist aber die einzigartige Überlieferungssituation dieser Werke zu berücksichtigen, die dazu geführt hat, daß Machauts Werk auch in stilistischer Hinsicht als Maßstab der musikalischen Entwicklung seiner Zeit angesehen wurde<sup>9</sup>. Erst Margaret Hasselmann gelang der Nachweis, daß sich in dem umfangreichen Repertoire, das es neben den Werken Machauts gegeben haben muß und von dem nur ein Bruchteil meist anonym überliefert ist, andere stilistische Tendenzen bemerkbar machen<sup>10</sup>. Ein Vergleich dieser Repertoires ist umso dringlicher geworden, als mit den Arbeiten etwa Wolfgang Dömlings und Wulf Arlts genaue analytische Beobachtungen

zum Kompositionsverfahren Machauts vorliegen<sup>11</sup>. Von daher bietet es sich an, zunächst ein Werk heranzuziehen, dessen Beziehungen zu Machauts Chansons besonders eng ist, nämlich die Ballade "Dame qui fust" aus dem frühen Teil des Codex Reina, in der Anfangsvers und Refrain der Machaut-Ballade Nr. 23 "De Fortune me doy pleindre et loer" in vertauschter Form zum Ausgangspunkt der Komposition werden<sup>12</sup>.

Der Verweis auf frühere Autoren ist im Mittelalter nicht ungewöhnlich<sup>13</sup>, doch im Gegensatz zu den Verfahren in der Einstimmigkeit gewinnt das Detail des mehrstimmigen Satzes, der Schritt von Zusammenklang zu Zusammenklang, im 14. Jahrhundert mit der Ausbildung eines auch durch Regeln kontrollierten "contrapunctus" eine größere Bedeutung gegenüber dem Melodischen<sup>14</sup>. Die Übernahme eines mehrstimmigen Satzes legt den Komponisten also einerseits stärker fest, andererseits treten aber im Hinblick auf den weiteren Verlauf, auf die Adaptierung des übernommenen Materials, die eigenen gestalterischen Entscheidungen umso deutlicher hervor. So wird in diesem Fall zu prüfen sein, warum nur der Refrain Machauts als zweistimmiger Satz übernommen wurde, während die Cantus-Linie des Eingangsverses in ein neues Satzgefüge eingebaut wurde. Dazu zunächst aber ein Blick auf die Machaut-Ballade.

## I.

Der Modus des Tenors erweist sich nach Umfang und in der Auswahl der Schlußtöne als ein "tonus imperfectus" des authentischen Dorisch, um mit der Terminologie des Marchettus von Padua zu sprechen<sup>15</sup>. Für die Sexte über der Finalis d, das "b acutum", das nicht überschritten wird, bedeutet das eine Erniedrigung zum b-rotundum<sup>16</sup>. Dennoch ist die Tenorstimme in drei Handschriften mit einem b-rotundum am Anfang versehen<sup>17</sup>, das beim Umfang dieser Stimme eigentlich überflüssig wäre. Der Satz beginnt aber in Cantus und Tenor mit einer Quinte g+d', und das Vorzeichen im Tenor weist darauf hin, daß dies eine dorische Quinte der Species re-la sein soll<sup>18</sup>. Das Stück beginnt also im transformierten<sup>19</sup> dorischen Modus auf g. Machaut stützt diese Deutung sowohl durch den Tenor, der in den ersten Takten immer wieder die vorgebliche Finalis g anschlägt, als auch durch die Formulierung des Triplum, das nur die Strukturtöne des zweiten Modus bringt: Finalis g', plagale Unterquart d' und die Repercussio b' als fa supra la. Also muß der Cantus-Beginn als Quinte der 1. Species über re, nämlich als la solmisiert werden, dem als nächster Ton ein fa supra la, ein es' folgt. Innerhalb des Hexachord molle ist dann die kleine Terz b selbstverständlich und braucht ebensowenig angezeigt zu werden, wie das fa supra la zu Beginn<sup>20</sup>.

Im T. 7 ändert sich jedoch das Bild. Ein b-quadratum vor dem f des Tenors<sup>21</sup> weist darauf hin, daß dieses f kein ut sein soll, wie nach dem Beginn auf g-re zu erwarten wäre, sondern daß wir ein fa, und zwar ein fa supra mi vor uns haben. Für die Tenorstimme allein wäre dieses b-quadratum ebenso unnötig wie das b-rotundum zu Beginn, denn diese Stimme könnte einfacher im Hexachord naturale solmisiert werden. Doch vor allem im Hinblick auf den Cantus, der mit dem es' bis zum Hexachord über b ausgreift, ist der Tenor ebenfalls im Hexachord molle zu solmisieren<sup>22</sup>. Folglich muß die Mutation zum Hexachord naturale, dem "eigentlichen" Hexachord der Stimme, angezeigt werden, und umgekehrt sind es erst die beiden Akzidentien, die darauf aufmerksam machen, daß hier ein Hexachord-Wechsel vorliegt. Keinesfalls ist eine Erhöhung zu fis vorzunehmen. Nach dem g-re des Beginns ist das neue Ziel dieser Verszeile die dorische Finalis d, die im T. 11 in einer Kadenz aller drei Stimmen erreicht wird. Ein fis gerade im Tenor würde die modale Umorientierung beträchtlich stören. Aus dem gleichen Grund befinden sich im Triplum im T. 9 vor f<sup>23</sup> und im Cantus im T. 10 vor c'<sup>24</sup> jeweils ein b-quadratum: im

Triplum als Bestätigung des Hexachord naturale, im Cantus als Zeichen für den Wechsel zum Hexachord durum. Die Oberstimmen bleiben im weiteren Verlauf im konjunkten Hexachord durum-naturale, mit dem der Raum des plagalen Dorisch, die Oktave über a unter Einschluß des oberen Grenztones b' als fa supra la, abgedeckt werden kann.

Die Interpretation dieses Anfangs als ein Beginn in g-Dorisch wird durch die Wiederaufnahme der Cantus-Linie im 6. Vers bestätigt (siehe Notenbeispiel 1a). Sie erscheint dort zwar um einen Ton nach oben transponiert, behält aber ihre Solmisierung bei. Denn das Hexachord-System, das ihr zugrunde liegt, ist ebenfalls um einen Ton vom Hexachord molle über f zum Hexachord durum über g versetzt worden. Dem e-la in T. 34 folgt ein f als fa supra la.

Damit wird der 2. Vers zum eigentlichen musikalischen Beginn der Ballade, was auch der Text deutlich unterstreicht: "Ce m'est avis..." - wenn auch erst in der 2. Strophe das weibliche Geschlecht dieses Subjekts offenbar werden wird<sup>25</sup>. Mag die Wendung am Beginn von g- nach d-Dorisch in diesem reizvollen poetischen Spiel oder in der Unwägbarkeit der Fortuna ihren Ursprung haben - mit dem 2. Vers tritt das Subjekt der Ballade in den Vordergrund des Geschehens. Darin manifestiert sich "Machaut's innovative concept of poetic identity"<sup>26</sup>. Hinter den unterschiedlichsten Darstellungen des lyrischen Ichs bleibt stets die neue Figur des "noble poète et faiseur renommé"<sup>27</sup> erkennbar: "acutely aware of the dignity of his calling, highly conscious of his technical expertise, glorying in the breadth and diversity of his artistic production"<sup>28</sup>.

Diese sehr bewußte Gestaltungsweise geht mit dem völlig neuen Einsatz jener Gebilde einher, die im allgemeinen als melodische Floskeln bezeichnet werden, womit ihre Herkunft aus der improvisatorischen Praxis angedeutet werden soll<sup>29</sup>. Bei Machaut sind sie nicht mehr beliebige Ausfüllung des weiten Rahmens modaler Melodie-Typik<sup>30</sup>. Eine einmal verwendete Floskel verändert nicht mehr ihre Funktion und kaum noch ihre diastematische Gestaltung - wie etwa die Anfangsfloskel (vgl. die Synopsis Notenbeispiel 2): Mit dem exponierten Hochtton a' zu Beginn unterscheidet sie sich deutlich von der zweiten Formulierung dieser Zeile, die das hohe a' im Melisma als synkopisch herausgehobenen Spitzenton innerhalb eines langen Bogens erreicht. Die Momente einer ursprünglich improvisatorischen Auszierung eines Gerüstsatzes werden bei Machaut zum Bestandteil der Komposition selbst, alle Werte sind bis auf die letzte Minima in ein strikt durchgeführtes Gesamtkonzept eingebunden<sup>31</sup>.

Variabilität aber erreicht Machaut durch einen genau kalkulierten Einsatz der Versdeklamation. Gerade am Beispiel dieser Ballade konnte Rose Lühmann zeigen, wie klar Machaut zum einen die innere Zäsur des 10-Silbers nach der 4. Silbe herausarbeitet - häufig durch ein Aufeinandertreffen zweier Längen (vgl. Notenbeispiel 3) -, und wie zum andern die beiden "Verskörper", die im Innern der Unterabschnitte entstehen, durch eine schnelle Deklamationsweise zusammengefaßt werden<sup>32</sup>.

### Notenbeispiel 3

Da - me qui fust / si tres bien assené... e

Diese "Verskörper" sind im Beispiel 3 und in der Synopsis des Beispiels 2 durch Klammern eingefasst. Dadurch wird sichtbar, wie sie immer wieder neu auf die musikalisch weitgehend identische Partie des rechten Teils der Synopsis verteilt sind, wodurch auch unterschiedliche inhaltliche Aspekte des Textes zum Ausdruck gebracht werden können.

Indem sich Machaut genau auf den Textvortrag einläßt, kann er die Gestaltung der musikalischen Seite so konzentriert durchführen. Der Refrain stellt die Substanz zur Verfügung, aus der die gesamte Ballade aufgebaut wird. Das Problem aller Refrainformen, die Integration des wiederkehrenden Endes in neue Zusammenhänge, ist für dieses Stück musikalisch gelöst worden<sup>33</sup>.

Mit der Ausrichtung der musikalischen Anlage auf den Refrain bestätigt Machaut noch einmal die Abkehr von der üblichen Fortuna-Topik<sup>34</sup> und verweist statt dessen auf die Möglichkeit, durch Tugendhaftigkeit dem Wankelmut Fortunas zu trotzen: "...jusqu'au morir", heißt es am Schluß der Ballade, "mon dous ami weil amer et chierir". Schon im "Remede de Fortune" versichert Esperance, "Qu'amy vray ne sont pas en compte / Des biens Fortune, qui bien compte, / Mais entre les biens de vertu"<sup>35</sup>.

## II.

Der anonyme Komponist stellt an den Anfang seiner Ballade den zweistimmigen Satz von Cantus und Tenor des Machaut-Refrains. Der Cantus wird durch Haltepunkte auf d-re und e-mi in kleinere, überschaubare Abschnitte aufgeteilt. Darüber hinaus lassen sich im ersten Abschnitt ein zweitaktiger Quintabstieg und eine längere Pänultima-Partie unterscheiden. Auch der 2. Vers läßt sich in dieser Weise in kleinere Abschnitte aufteilen. Außerdem steht dieser Vers in seiner melodischen Substanz dem 2. Vers der Machaut-Ballade nahe (s. Notenbeispiel 4).

Doch trotz dieser melodischen Ähnlichkeit ist die Binnenzäsur auf ganz unterschiedliche Weise in die musikalische Gestaltung des Verses einbezogen. Machaut trennt nach der 4. Silbe, die auf die langgehaltene Pänultima cis' der Binnenkadenz fällt. Die Auflösung der großen Sexte e+cis' zur Oktave d+d' fällt mit dem ersten Textwort der 2. Vershälfte zusammen, die in einem weiten Bogen die plagale Oktave über a umspannt. Dadurch wird aber die Binnenzäsur zugunsten einer durchgehenden, auf den Couplet-Schluß zielenden Bewegung überspielt. Auch in der Ballade des anonymen Komponisten wird die Auflösung der langen Pänultima-Longa in die Oktave abgeschwächt. Dabei wird aber die Zäsur selbst nicht überspielt, sondern sie gibt Raum für einen Neuanfang vom tiefen a aus. Die zwei Vershälften entsprechen also zwei melodischen Bewegungsrichtungen, die beide von entgegengesetzten Polen auf die Finalis d oder den Halbschluß e zielen.

Die trennende Funktion dieser Binnenkadenz bestätigt der 7. Vers, wo der Aufgang vom tiefen a eine eigene Verszeile bildet, die zum Halbschluß am Ende der Volta führt. Auch verstärkt sich dort die melodische Polarisierung, da zuvor die Cantus-Linie zweimal bogenförmig zum oberen a' ausgreift und sich während der langen Schlußbildungen nur im Bereich der Quarte c'-f' um die Finalis d' herum bewegt. Die klare Trennung zwischen dem Bereich der Oberquinte und dem der Unterquarte, den beiden species des plagalen Dorisch, bleibt während des ganzen Stückes gewahrt. "De fortune me doy plaindre et loer" - diese Aussage des Refrains steht wie ein Motto über dem Geschehen der Ballade. Und wie die Melodie immer wieder um die Finalis d kreist, besitzt auch Fortuna "ein Rad, das sich dreht, und wenn sie will, setzt sie den, der ganz unten ist, oben auf die Höhe und den, der oben auf dem Rad ist, stürzt sie mit einer Drehung in den Dreck"<sup>36</sup>.

Wie eng Musik und Text aufeinander bezogen sind, zeigt noch einmal der 2. Vers (siehe Notenbeispiel 4). Noch immer ist sich die "dame" ihrer im 1. Vers angesprochenen "Vorzüglichkeit" sehr sicher: "Come je suy a mon tamps"<sup>37</sup>. Aber noch vor der abschließenden Bekräftigung - "vrayement" - setzt die Melodie von der Unterquarte, dem tiefen a, aus neu an und weist voraus auf die Wendung des Schicksals im 2. Teil der Ballade: "Mais fortune ma partie".

Der Refrain bleibt auch musikalisch isoliert; nur im 5. Vers wird die Cantus-Linie einmal aufgenommen (siehe Notenbeispiel 1b). Doch selbst diese Beziehung scheint durch das Vorbild der Machaut-Ballade vermittelt zu sein, denn mit der Transposition der Linie um einen Ganzton aufwärts ist hier kein Hexachord-Wechsel verbunden. So zitiert der 5. Vers die ursprüngliche Gestalt mit dem Halbton e-f als fa supra la, während der Refrain den Spitzenton der Linie im Ganztonschritt erreicht. Der Herrschaft des Rades der Fortuna, dem um die Finalis d kreisenden Modus, wird auch der übernommene Refrain unterworfen. Andererseits kann auch die angehängte Schlußfloskel der letzten 4 Takte, die den Rücklauf der Ballade ausmacht, nicht die Isolierung des Refrains überspielen, zumal sie durch einen vorweggenommenen Ganzschluß auf der Finalis d vom 1. Teil des Refrains abgetrennt wird - im Gegensatz zu Machauts Ballade, wo an diesem Punkt die Umorientierung zur neuen Finalis d einsetzt. Da die modale Pointe Machauts, zumal in der Umkehrung, nicht wiederholbar ist, hat sich der anonyme Komponist offensichtlich entschieden, seinen Refrain als "enté", das heißt aufgepfropft, als musikalisch und textlich von den übrigen Partien der Ballade abgehoben erscheinen zu lassen.

Die Ausrichtung auf den Beginn der Ballade als dem zentralen Bezugspunkt der musikalischen und wohl auch textlichen Gestaltung ist nur zum Teil durch die Vorgabe der Zitate zu erklären. Eine solche musikalische Gestaltung entspricht in der formalen Konzeption eher dem Virelai, dem auch der im Sinne der zeitgenössischen Contrapunctus-Lehre eher großzügige Einsatz melodischer Floskeln entspricht<sup>38</sup>. Damit wird von kompositionstechnischer Seite her die eindeutige Abgrenzung der drei Gattungen der "formes fixes", wie sie im Werk Machauts zu beobachten ist, wieder in Frage gestellt. Offensichtlich genügt es nicht, "la maniere des ballades, chansons et rondeaux" zu kennen, wie sie in den Poetiken Eustache Deschamps und der "Seconde Rhétorique" formuliert wurden<sup>39</sup>, denn schon der Generation nach Machaut war die Selbstverständlichkeit einer Vertonung ihrer Texte verloren gegangen. Dort ist also kein Aufschluß über die musikalischen Gestaltungsmomente zu erwarten, die die einzelnen Gattungen aus der Besonderheit ihrer jeweiligen formalen Anlage heraus prägen. Ähnliches gilt für das Verhältnis von Musik und Text. Die geradezu analytische Versdeklamation Machauts, die zudem an einem bestimmten Formtypus der Ballade orientiert ist, kann nur bedingt für entwicklungsgeschichtliche Fragestellungen außerhalb seines Werkes herangezogen werden. Hier sei nur auf die Untersuchungen Don Randels zu den Chansons Guillaume Dufays verwiesen, die ganz andere, aber nicht weniger dichte Beziehungen zwischen Musik und Text aufzeigen konnten<sup>40</sup>.

Gerade dieser letzte Ausblick macht deutlich, wie erst die Lösung von Besseler's Geschichtsbild vom "ununterbrochenen Zusammenhang" der französischen Musikgeschichte, "deren Selbständigkeit und logische Entwicklung in keinem Punkt fraglich sein kann"<sup>41</sup>, den Blick für die Vielfalt des nebeneinander Möglichen zu öffnen vermochte. Deshalb sollte erneut die Aktualität der Fragen und Hypothesen, die Wulf Arlt in seiner "Skizze der Forschungssituation" entwickelt hat<sup>42</sup>, deutlich werden, und zwar an einem Beispiel, wo das Nebeneinander verschiedener Gestaltungsmöglichkeiten mit einer bewußten Auseinandersetzung verknüpft ist.

#### Anmerkungen

1) AfMw 7 (1925), S. 167-252 und 8 (1926), S. 137-258.

2) Hier sei die Wiederentdeckung zweier Center Quellen durch Reinhard Strohm erwähnt, insbesondere aber ihre Einordnung in politische und sozialgeschichtliche Zusammen-

- hänge: Reinhard Strohm, *The ars nova fragments of Gent*, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 34 (1984), S. 109-127.
- 3) *Heutige Signatur*: Paris, Bibliothèque Nationale, n.a.frç. 23190; vgl. Craig Wright, *Music at the court of Burgundy 1364-1419. A documentary history* (= *Musical Studies* 28), Henryville etc. 1979, S. 147ff.
  - 4) Ivrea, Biblioteca capitolare, Ms. CXV.
  - 5) Vgl. Ursula Günther, *Problems of dating in ars nova and ars subtilior*, in: *L'Ars nova del trecento IV*, Certaldo 1978, S. 292; und Wulf Arlt, *Aspekte der Chronologie und des Stilwandels im französischen Lied des 14. Jahrhunderts*, in: *Aktuelle Fragen der musikbezogenen Mittelalterforschung, Texte zu einem Basler Kolloquium des Jahres 1975* (= *Forum musicologicum* 3), Winterthur 1982, S. 206.
  - 6) Lawrence M. Earp, *Scribal practice, manuscript production and the transmission of music in late medieval France: the manuscripts of Guillaume de Machaut*, Phil. Diss. Princeton Univ. 1983, S. 11.
  - 7) Artikel "Sources, MS, § VIII", in: *The New Grove*, London 1980, S. 667.
  - 8) Arlt, a.a.O., S. 228. Dazu Elizabeth Ann Keitel, *A chronology of the compositions of Guillaume de Machaut based on a study of fascicle-manuscript structure in the larger manuscripts*, Phil. Diss. Cornell Univ. 1976; und François Avril, *Les manuscrits enluminés de Guillaume de Machaut: essai de chronologie*, in: *Guillaume de Machaut, Colloque-Table ronde*, Paris 1982, S. 117-133.
  - 9) Vgl. Arlt, a.a.O., S. 197ff.
  - 10) Margaret Paine Hasselmann, *The French chanson in the fourteenth century*, Phil. Diss. Berkeley 1970.
  - 11) Arlt, a.a.O.; Wolfgang Dömling, *Die mehrstimmigen Balladen, Rondeaux und Virelais von Guillaume de Machaut* (= *Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* 16) Tutzing 1970.
  - 12) Die Stücke sind ediert bei Leo Schrade, *The works of Guillaume de Machaut* (= *Polyphonic Music of the Fourteenth Century* 3), Monaco 1956, S. 101-103, sowie bei Willi Apel, *French secular compositions of the fourteenth century* (= *CMM* 53), o.O., 1970-1972, Bd. 2, S. 21. Hinweise auf weitere Zitate finden sich bei Ursula Günther, *Zitate in französischen Liedsätzen der ars nova und ars subtilior*, in: *Mus. Disc.* 26 (1972), S. 53-68.
  - 13) Erst kürzlich hat Jörn Gruber aufgezeigt, welche zentrale Bedeutung das kunstvolle Umarbeiten "sprachlich-metrisch-musikalische(r) Elemente bestimmter Lieder von Vorgängern und/oder Zeitgenossen" für die Trobador-Dichtung besitzt: *Die Dialektik des Trobar* (= *Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie* 194), Tübingen 1983, S. 256. Ihr angemessenes Verständnis ist nur dann möglich, "wenn man die 'beziehungsvollen Fäden', die intertextuellen Bezüge erkennt und interpretiert, deren kompliziertes Geflecht den 'Makrotext' konstituiert, in dem die einzelne Canzone einen bestimmten, mit Hilfe philologischer Methoden genau zu bestimmenden Stellenwert einnimmt". (a.a.O., S. 243)
  - 14) Vgl. Fritz Reckow, *Zur Formung einer europäischen musikalischen Kultur im Mittel-*

- alter. Kriterien und Faktoren ihrer Geschichtlichkeit, in: Kgr.-Ber. Bayreuth 1981, Kassel etc. 1984, S. 27.
- 15) Marchettus von Padua, *Lucidarium*, hrsg. von Jan W. Herlinger, Chicago 1985, 11.2.26, S. 382.
- 16) A.a.O., 11.4.11, S. 398.
- 17) In den Machaut-Handschriften A, B und G; vgl. den Artikel "Sources, MS, § VII, 2", in: *The New Grove*, London 1980, Bd. 17, S. 661ff.
- 18) Zur folgenden Untersuchung vgl. die Arbeiten von Gaston Allaire, *The theory of hexachords, solmization and the modal system* (= *Musicological Studies and Documents* 24), o.O., 1972, sowie: *Les énigmes de l'Antefana et du double hoquet de Machaut: une tentative de solution*, in: *RMI* 66 (1980), S. 27-56. Leider gibt es keine eindeutigen Belege für die Thesen Allaires. Einen Versuch, die Bedeutung der Quartstruktur in der Hexachordlehre aus einer Tradition mittelalterlicher Musiklehre herzuleiten, unternahm ich in dem Beitrag: "...in nullo tanta est ut in tetra-chordis similitudo". Zur Bedeutung der Quarte in der mittelalterlichen Musiklehre, in: *Die Formung einer europäischen musikalischen Kultur im Mittelalter*, hrsg. von Fritz Reckow (= *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft* 30), Kassel etc., in Vorbereitung. Zur Lehre der Solmisation vgl. jetzt Nicholas Routley, *A practical guide to 'musica ficta'*, in: *Early Music* 13 (1985), S. 59-71. Zur Modalität vgl. Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974.
- 19) Zum Begriff der "Transformation" vgl. Harold S. Powers, *Tonal types and modal categories in Renaissance polyphonie*, in: *JAMS* 34 (1981), S. 429.
- 20) Eine Deutung des Anfangs als ein Mixolydisch auf g wird durch das Vorzeichen b-rotundum im Tenor ausgeschlossen: ein g-ut muß über sich die große Terz haben.
- 21) Ms. A, B, C, E und G. Die Fassung Chantilly hat keine Akzidentien.
- 22) Vgl. Allaire 1972, S. 47ff.
- 23) Ms. A, B, C und G.
- 24) Ms. A, B, E und G.
- 25) Und nicht schon in der 7. Zeile der 1. Strophe, wie L.W. Johnson angibt: "Nouviaus dis amoureux plaisans": variation and innovation in Guillaume de Machaut, in: *Musique naturelle et musique artificielle. In memoriam Gustav Reese*, hrsg. von Mary Beth Winn (= *Le Moyen français* 5), 1979, S. 18. "Mie" ist nur eine unpersönliche Verstärkung der Negationspartikel "ne", und "trouvée" bezieht sich auf das Akkusativobjekt "dame" in der nächsten Zeile. Herrn Dr. Karl Gebhardt vom Romanischen Seminar der Universität Kiel möchte ich an dieser Stelle für seine große Hilfe bei der Übersetzung der Texte danken! Dem Herausgeber des "Jardin de Plaisance et fleur de rethorique" (1501), Antoine Vérard, war dieses poetische Spiel offensichtlich entgangen, denn er formte den Text im Hinblick auf ein männliches Subjekt um; vgl. die Faksimile-Ausgabe, hrsg. von Eugénie Droz und Arthur Piaget (= *Société des anciens textes français* 60), Paris 1910, f. 65v.
- 26) Kevin Brownlee, *Poetic identity in Guillaume de Machaut*, Madison 1984, S. 15.
- 27) Eustache Deschamps, *Ballade* 447, in: *Oeuvres complètes*, hrsg. von Auguste Queux de

Saint-Hilaire und Gaston Raynaud (= Société des anciens textes français 10), Paris 1903, Bd. 3, S. 259.

- 28) Brownlee, a.a.O., S. 18.
- 29) Vgl. Gilbert Reaney, Fourteenth century harmony and the ballades, rondeaux, and virelais of Guillaume de Machaut, in: Mus. Disc. 7 (1953), S. 146, und ders., The ballades, rondeaux, and virelais of Guillaume de Machaut: melody, rhythm and form, in: AMI 27 (1955), S. 45; Ursula Günther, Der musikalische Stilwandel der französischen Liedkunst in der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts..., Phil. Diss. Hamburg 1957, S. 62; und Wulf Arlt, a.a.O., S. 236.
- 30) Bei ihrer Interpretation läßt Eddy Mulder die Bedeutung der Quinte d+a für die modale Struktur außer acht. Als Quinte über der Finalis kann sie nicht die Signifikanz eines "Fortuna"-Signals erhalten: Guillaume de Machaut, een grensbewoner, samenhang van allegorie en muziek bij een laat-Middeleeuws dichter-componist, Phil. Diss. Utrecht 1978, S. 76.
- 31) Ähnliches beobachtet Curschmann im Nibelungenlied, ohne daß ich weitere Analogien zu diesem komplexen Bereich schaffen will. In den ersten Versen bildet der Dichter durch "die syntaktische Fügung selbst die Idee des 'unvermittelten' Erzählens ab, in dem die Tradition sich gewissermaßen selbst darstellt". Michael Curschmann, "Nibelungenlied" und "Nibelungenklage". Über Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Prozeß der Episierung, in: Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven. Hugo Kuhn zum Gedächtnis, hrsg. von C. Cormeau, Stuttgart 1979, S. 94.
- 32) Rose Lüthmann, Versdeklamation bei Guillaume de Machaut, Phil. Diss. München 1978, S. 78f.
- 33) Zur Bezeichnung "balade entée" vgl. zuletzt Arlt, a.a.O., S. 236.
- 34) Zur Fortuna-Topik in der Musik vgl. Edward Lowinsky, The Goddess Fortuna in Music, in: MQ 29 (1943), S. 45-77, und Jaap van Benthem, Fortuna in Focus, in: Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse muziekgeschiedenis 30 (1980), S. 1-50. Dietrich Kämpers Interpretation der beiden Contratenores, die nur in Ms. E und in Chantilly vorkommen, stützt die Vermutung, daß diese Stimmen nicht von Machaut stammen, denn auch modal sind sie nur schwer in den Zusammenhang der Ballade zu integrieren (vgl. Anm. 21): "Fortuna rota volvitur". Das Symbol des Schicksalsrades in der spätmittelalterlichen Musik, in: Der Begriff der repraesentatio im Mittelalter, hrsg. von Gudrun Vuillemin-Diem (= Miscellanea Mediaevalia 8), Berlin, New York 1971, S. 362.
- 35) Guillaume de Machaut, Remede de Fortune, in: Oeuvres, hrsg. von Ernest Hoepffner (= Société des anciens textes français 58), Paris 1911, Bd. 2, Vers 2801-2803, S. 103; vgl. Douglas Kelly, Medieval imagination. Rhetoric and the poetry of courtly love, Madison 1978, S. 130ff.
- 36) Guillaume de Lorris und Jean de Meun, Der Rosenroman, übersetzt und eingeleitet von Karl August Ott (= Klassische Texte des Romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben 15), Bd. 1, S. 269, Vs. 3986-3990.
- 37) Entgegen der Korrektur Apels - "come je fuy..." - ziehe ich die eindeutige Lesart der Handschrift vor, zumal sie die weiterhin anhaltende Überzeugung der "dame" unterstreicht; vgl. auch Nigel Wilkins' Edition in: A fourteenth century repertory

from the Codex Reina (Paris, Bibl. Nat., nouv. acq. fr., 6771) (= CMM 36), o.O., 1966, S. 6f., sowie das Faksimile auf S. XXI.

- 38) Allerdings scheinen die Dissonanzen im T. 26 durch einen Fehler des Notators verursacht worden zu sein. Es liegt nahe, die Brevis g im Tenor wie im analogen T. 62 des Rücklaufs in eine ligierte Folge zweier Semibreven d-g aufzuteilen.
- 39) Eustache Deschamps, *L'art de dictier*, a.a.O., Bd. 7, S. 272; vgl. insbesondere S. 274 und 283; sowie Ernest Langlois, *Receuil d'arts de seconde rhétorique*, Paris 1902, Nachdruck Genf 1974, passim.
- 40) Don Michael Randel, *Dufay the reader*, in: *Music and language* (= *Studies in the history of music* 1), New York 1983, S. 38-78.
- 41) Besseler, a.a.O., Jg. 7 (1925), S. 245.
- 42) Arlt, a.a.O., S. 196 und passim.

Notenbeispiel 1

a. Machaut

b. Anon. Ball.

Notenbeispiel 4

Anon.

Come je suy a mon tamps vray - e - - - ment  
 Machaut  
 Ce m'est a-vis, plus qu'aultre creatu - - - - re

Notenbeispiel 2

Machaut, Ballade 23, Synopsis der Cantus-Stimme

Matthias Brzoska:

ZUR NOTATIONSPRAXIS IN DER JESAJAS-WEISSAGUNG DES CHRISTOPH DEMANTIUS\*

Der Beitrag befaßt sich mit der Akzidentiensetzung in der 1631 als Anhang zur "Johannes-Passion" veröffentlichten Jesajas-Weissagung. Demantius notiert hier die Erhöhung des Tones f zu fis statt durch das übliche Kreuz durch ein Quadratum (modernes Auflösungszeichen), sofern fis als Quinte über dem Baßton h erscheint. Die übliche Erklärung dieser Notationsweise bezieht sich auf eine der Generalbaßregeln, die zwölf Jahre zuvor in den "Triades Sioniae" publiziert wurden.

In der "Jesajas-Weissagung" fällt jedoch auf, daß der Dreiklang auf h ausschließlich in einem auf die Finalis e bezogenen Klauselzusammenhang erscheint. Da das Stück im phrygischen Modus steht, ist dieser Kadenzschritt (V-I) irregulär; er wird daher an syntaktisch hervorgehobenen Stellen vermieden. Vielmehr erfüllt die durch das abweichende Akzidentium hervorgehobene Fortschreitung textausdeutende Funktion: Sie erscheint auf den Worten "Schmerzen" (I, 13), "verwundet" (I, 23/24), "Gottlosen" (II, 39/40) und im Schlußabschnitt gehäuft auf "Übeltätern" (III, 54-65). Daß sie bewußt als Figur eingesetzt wird, zeigt sich auch in der "Johannes-Passion", die in transponiertem f-lydisch steht. Hier ist es der Dreiklang der VII. Stufe auf e, der über die verminderte Quinte verfügt, welche durch das auffällige Quadratum zu h erhöht wird. In Grundstellung tritt er in der gesamten Passion nur dreimal auf, und zwar auf den zentralen Textzeilen "daß ein Mensch stürbe für das Volk" (I, 64), "Allda kreuzigten sie ihn"

\* Eine längere Fassung dieses Beitrags erschien in MUSICA 40 (1986), S. 229-233.

(III, 20) sowie "Und sie fülleten einen Schwamm mit Essig und Ysopen und hieltens ihm dar zum Munde" (III, 81); auch hier steht der Akkord jeweils im Quintschrittzusammenhang (e-a).

Die notationstechnische Besonderheit der "Jesajas-Weissagung" erweist sich also als ein Phänomen textausdeutender "Augenmusik", die sich den Widerspruch zwischen der kompositorischen Praxis, über die fünfte Stufe zu kadenzieren, und den Postulaten der modalen Musiktheorie, nach der der Dreiklang auf der fünften Stufe im Phrygischen nicht leitereigen ist, zunutze macht. Anders als im manieristischen Madrigal der Jahrhundertwende bleibt der Traditionsbezug für die expressive Qualität der Musik jedoch konsequenzlos.

Ludwig Seel:

#### ZUR KLANGORDNUNG DER MOTETTE UM 1300

Der um 1300 wirkende Theoretiker Johannes de Grocheo weist in seinem Traktat "De musica" darauf hin, daß die Komposition einer Motette stimmenweise zu erfolgen habe: Cantus prius factus ist der Tenor, an dessen melodischem Verlauf zuerst der Motetus, dann das Triplum entlang komponiert werden. Analog der sukzessiven Vorgehensweise und angesichts der Tatsache, daß die Oberstimmen nur mit dem Tenor, nicht aber untereinander konsonieren müssen, könnte man eine dreistimmige Motette - wie es Ernst Apfel in seinen Arbeiten getan hat<sup>1</sup> - als zweifach zweistimmigen Satz begreifen und Fragen bezüglich der Zusammenklänge an den Intervallen und Intervallfolgen der Stimmpaare von Motetus und Tenor bzw. Triplum und Tenor erörtern. Vor dem Hintergrund der Handwerkslehren des 13. Jahrhunderts, die nur den zweistimmigen Satz behandeln, erscheint die Methode sogar gerechtfertigt; im Hinblick auf die Komposition als ein Ganzes, über das - dreistimmig - klingende Werk sagt sie jedoch wenig aus. Die folgenden Ausführungen werden deshalb am vollständigen Werk ansetzen, wobei versucht werden soll, einen bestimmten - in der zeitgenössischen Theorie noch nicht formulierten - Aspekt mittelalterlicher Klangordnung näher zu beleuchten: die Tenor-Gebundenheit von Motetus und Triplum in der Raum-Vertikale.

Im Rahmen seiner Charakterisierung der mehrstimmigen Gesänge definiert Grocheo die Motette als "cantus ex pluribus compositus, habens plura dictamina ... utrobique harmonialiter consonans ... Sed dico 'utrobique harmonialiter consonans', eo quod quilibet debet cum alio consonare secundum aliquam perfectarum consonantiarum, puta secundum diatessaron vel diapente vel diapason, de quibus superius diximus, cum de principiis tractabamus"<sup>2</sup>. Ist der Tenor das "fundamentum", so ist der Motetus "cantus ille, qui supra tenorem immediate ordinatur. Et in diapente ut plurimum incipit et in eadem proportione, (in) qua incipit, continuatur vel (in) diapason ascendit ... Triplum vero est cantus ille, qui supra tenorem in diapason proportione incipere debet et in eadem proportione ut plurimum continuari. Dico autem 'ut plurimum', quia aliquoties in (motetum) vel diapente descendit propter euphoniā, quemadmodum motetus aliquando in diapason ascendit"<sup>3</sup>.

Die praktischen Quellen des 13. Jahrhunderts stimmen mit den Ausführungen des Theoretikers erstens insofern überein, als sich die Oberstimmen im principium perfectionis, also im ersten Tempus einer Perfectio, dem Tenor gegenüber konsonant verhalten, wobei

der bevorzugte, weil perfekte Klang der Quint-Oktav-Klang ist, zweitens insofern, als sich Motetus und Triplum in der Regel nicht über das Maß der Oktave hinaus vom Tenor entfernen. Der Tenor fungiert also nicht nur als klangliches Fundament einer Komposition, sondern bestimmt zugleich den für die Oberstimmen zur Verfügung stehenden Klangraum, der in der Oktavierung eines jeden Tenortones endet. Von keinem Theoretiker des 13. Jahrhunderts *expressis verbis* gefordert, ist die Beschränkung auf den Oktavraum über einem Tenor ein Merkmal, das den modalrhythmischen Motetten der Notre Dame-Zeit ebenso zu eigen ist wie den stilistisch und notationstechnisch modernsten Werken des 13. Jahrhunderts, z.B. den für Petrus de Cruce verbürgten Motetten "Au renouveler du joligans" und "Lonc tans me sui tenu"<sup>4</sup>.

Mit Blick auf diesen Sachverhalt darf es nun als eine wichtige Neuerung des frühen 14. Jahrhunderts gelten, daß in der Mehrzahl der dreistimmigen Werke des 1316 abgeschlossenen "Roman du Fauvel"<sup>5</sup> das Gerüst der Oktavierung aufgebrochen wird und eine Öffnung der Motette nach oben hin und damit eine Erweiterung des Klangraumes stattfindet. Die diesbezügliche Durchsicht des Fauv-Repertoires einerseits und der wichtigsten Quellen des späteren 13. Jahrhunderts - der Kodizes Bamberg<sup>6</sup>, Turin<sup>7</sup> und der Faszikel 7 und 8 des Kodex Montpellier<sup>8</sup> - andererseits, führt nach Abzug der Konkordanz<sup>9</sup> zu folgendem Befund:

	Ba	Tu	Mo 7	Mo 8	zus.	Fauv	
Zahl der 3st. Motetten nach Abzug der Konkordanz	99	9	34	38	180	21	
Duodezime	15	-	3	12	30	51	Anzahl
Undezime	7	1	1	1	10	-	der
Dezime	16	1	3	2	22	45	Fälle
None	15	4	-	4	23	4	

1. Die auffälligste Erscheinung bildet das immense Anwachsen der Dezimen und Duodezimen in der Handschrift Fauv. Gegenüber den Motetten des 13. Jahrhunderts, in denen größere Intervalle als die Oktave nur sporadisch und angesichts des umfangreichen Repertoires von 180 Werken insgesamt recht spärlich auftreten, begegnet die Duodezime in Fauv 51 mal, dabei konzentriert auf dreizehn der 21 Werke; die Dezime erklingt 45 mal, ebenfalls konzentriert auf dreizehn, zum Teil aber andere Werke.

2. Den Motetten aller Handschriften ist gemeinsam, daß sie über das Maß der Duodezime nicht hinausgehen.

3. Bemerkenswerterweise erfreut sich die Duodezime bereits in Mo 8 einiger Beliebtheit, während die Repertoires der zeitlich diesem Faszikel nahestehenden, wahrscheinlich vorausgehenden Quellen Tu und Mo 7 eine derartige Tendenz nicht kennen. Die Vermutung, wonach es sich bei der häufigeren Verwendung des Intervalls in Mo 8 um das Symptom einer Entwicklung handeln könnte, die hier ihre ersten Konturen annimmt und in Fauv ihre Fortsetzung und Vertiefung findet, stünde immerhin im Einklang mit der mutmaßlichen Chronologie der Handschriften.

4. Die Undezime hat zu keiner Zeit eine Rolle gespielt. In den Quellen der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts erklingt sie lediglich zehnmal, in Fauv fehlt sie. Diese Entwicklung ist darauf zurückzuführen, daß die Quarte und daher auch die Undezime mit ihrem Quartcharakter im Laufe des Jahrhunderts ihre einstige Bedeutung als perfekte Konsonanz einbüßt.

5. Die None ist infolge ihrer Eigenschaft als Dissonanz stets nur von untergeordneter Bedeutung.

Wie Ba, Tu, Mo 7 und Mo 8 enthält Fauv Motetten unterschiedlichen Alters und Stils, wobei bei der Mehrzahl mit älterem Gepräge aufgrund des Fehlens von Konkordanzen nicht auszumachen ist, ob sie noch dem 13. Jahrhundert entstammen oder nach älterem Vorbild neu geschaffen wurden. Anhand der 21 Werke ist jedoch festzustellen, daß zwischen der notationstechnischen und rhythmischen Faktur einer Motette und dem Ausmaß des Klangraumes, innerhalb dessen ihre Stimmen sich bewegen, ein Zusammenhang besteht. So zeigt sich, daß die modernsten Werke der Handschrift, d.h. jene mit zwei bewegungsmäßig gleichberechtigten, schnellen Oberstimmen über breitem Tenorfundament, sämtlich über einen erweiterten Klangraum verfügen. Umgekehrt liegen in den sechs Stücken - Fauv 4, 13, 14, 26, 32 und 34 -, deren Stimmen innerhalb des Klangraumes der Oktave verweilen, ausnahmslos Werke vor, die sich ihrem äußeren Gepräge nach noch den Klangtypen des früheren oder späteren 13. Jahrhunderts unterordnen lassen. Das Verweilen der Stimmen innerhalb des Klangraumes der Oktave beweist zwar nicht, daß die sechs Werke älteren Ursprungs sind, doch macht der Sachverhalt deutlich, daß die Erweiterung des Klangraumes, indem sie nur in stilistisch modernen Motetten vorliegt, sicher erst um 1300 Bedeutung erlangt.

Die mit dem Aufkommen der Mensuralnotation und -rhythmik einsetzende bewegungsmäßige Verselbständigung zuerst des Triplums, später auch des Motetus, gelangt um die Wende zum 14. Jahrhundert in ein neues Stadium. Zur Zeit des 13. Jahrhunderts äußert sie sich nur in Form freirhythmischer, in zunehmendem Maße von syllabisch deklamierenden Semibreven durchsetzter Bewegung, bleibt also auf die Zeit-Horizontale beschränkt. Mit der Erschließung des Bereiches außerhalb der Oktave, die bereits in Mo 8 ansatzweise, in Fauv vollends realisiert wird, vollzieht sich die Verselbständigung der Oberstimmen in der Raum-Vertikale. Am Beispiel des am häufigsten verwendeten oktavüberschreitenden Intervalls, der Duodezime, lassen sich die einzelnen Stadien dieses Emanzipationsprozesses verifizieren.

Ba 6 (M. 13-18)

M. 17

ob - vi - a, mar - ty - ris vi -  
 cur - runt ob - vi - a; vir - gi - nis ex -

Beispiel 1 zeigt einen Ausschnitt aus der Motette Ba 6 "Agmina milicie", einem noch streng modalrhythmischen, bereits in den Notre Dame-Quellen F (1, 24, fol. 396v) und W<sub>2</sub> (1,1, fol. 123r) überlieferten Werk. Während die meist im ersten Modus rhythmisierten Oberstimmen in den Mensuren 13-15 noch innerhalb des Oktavrahmens verweilen, geht der Motetus in Mensur 17 über c im Tenor in die Duodezime g'. Wie das Triplum wählt der Motetus den direkten Weg in die nächste rhythmisch betonte Konsonanz, d.h. die Oberstimmen scheiden als "Verursacher" der Klangraumerweiterung aus. Auslösendes Moment ist vielmehr der abwärts gerichtete Quartsprung im Tenor f-c, der, soll eine Oktavparallele im Motetus und infolgedessen eine Tonverdoppelung in c' vermieden werden, den Motetus in die Duodezime zwingt. Aus dieser Tatsache wie aus jener, daß der weite Abstand zur

Unterstimme durch die im ersten Modus sehr ungewöhnliche melismatische Auflösung der rhythmischen Hebung alsbald wieder verringert wird, ist zu ersehen, daß der Komponist nicht eine gesteigerte Klangwirkung im Sinn hatte, sondern lediglich den Konsonanz- und Fortschreitungsregeln genügen wollte. Beispiel 1 kann als typisch gelten für die Duodezimenbildung in Ba, Tu, Mo 7 und für die Mehrzahl der Fälle in Mo 8.

In der Motette Mo 8/314 "Vo vair oel m'ont espris" indessen zeigt sich ein wesentlich verändertes Bild:

Mo 8/314 (M. 28-33) M. 30

se fors cru-au-té trou-ver. Il Sou-vent me fait chai-tis cla-mer, haut pris, me-tés

fol. 363 fol. 363

Über einem bewegungsmäßig passiven Tenor steigt das Triplum in die Duodezime g', wo es über die Dauer einer perfekten und imperfekten Longa verharret. Indem g' als höchster Ton der Motette hier zum ersten und einzigen Mal erklingt und auch die Kombination: perfekte - imperfekte Longa sich andernorts nicht wiederholt, entsteht eine Art "musikalischer Höhepunkt", der sowohl textlich - das Rufen des Liebhabers ("clamer") symbolisierend - als auch formal - der musikalische Höhepunkt ist zugleich formaler Mittelpunkt des Werkes - motiviert sein kann. Durch das gleichzeitige Innehalten von Triplum und Motetus nach einer zuvor sehr flüssigen Bewegung schafft der Komponist einen wirkungsvollen Kontrast, in dessen Folge die Aufmerksamkeit des Hörers von der horizontal-melodischen in die vertikal-zusammenklangliche Richtung gelenkt wird. Obgleich die Unterbrechung der raschen Bewegung nur für die Dauer zweier Perfectiones währt und in beiden Oberstimmen der erste Modus durchscheint, der in der modalrhythmischen Motette früherer Zeiten noch für einen "schmissigen" Rhythmus sorgte, haftet den Klängen etwas durchaus ausdruckshaftes, beinahe "arioses" an, zumal die in diesem Werk so häufig syllabisch textierten Semibrevis-Folgen aus Gründen der Ausführbarkeit das Zeitmaß stark drosseln, so daß die zeitliche Dauer der Longen und damit die Duodezimen und ihre klangliche Wirkung intensiviert wird.

Klangbetonte Duodezimen, wie jene von Mo 8/314, begegnen in den übrigen Werken der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts nicht wieder, um so häufiger hingegen in Fauv. In Fauv 16 "O Philippe" etwa münden die schnellen Oberstimmen am Ende der beiden Durchführungen (M. 29 und 59) in einen Oktav-Duodezim-Klang von der Dauer einer perfekten Longa. Die Motette gliedert sich dadurch in zwei Teile, wobei auch die formale Disposition des Tenors, die im 13. Jahrhundert z.B. infolge der rhythmischen Überschneidung von Color und Talea, unsystematisch wechselnder Dispositionsschemata oder der Aneinanderreihung pausenloser Longa-Folgen häufig verschleiert erscheint, bereits beim ersten Hören erkennbar wird. Eine gesteigerte Klangdauer und ein gezieltes Platzieren der Duodezime an exponierter Stelle kennzeichnet auch die Motette Fauv 15 "Rex beatus", in der jeweils der Beginn der Tenor-Wiederholungen (M. 22 und 43) markiert wird, ferner Fauv 23 "Sicut de ligno" und Fauv 25 "Heu, Fortuna", die im Oktav-Duodezim-Klang schließen,

sowie Fauv 18 "Alieni boni", die mit diesem Klang beginnt und endet. Angesichts der in die Hunderte gehenden Werke, die im Quint-, Oktav- oder Quint-Oktav-Klang beginnen und schließen - nur ausnahmsweise steht zu Beginn oder Schluß eine Terz, Quart oder Sext - wirkt die Duodezime im Anfangs- oder Schlußklang einer Motette höchst auffällig; zugleich wird daran deutlich, daß sich das Intervall neben Quinte und Oktave als zusätzlicher Konsonanzort durchgesetzt hat.

Ihren klarsten Ausdruck findet die räumlich-vertikale Verselbständigung der Oberstimmen in den Motetten Fauv 30 "Adesto, sancta trinitas" und Fauv 12 "Vos pastores", in denen sich ganze Bewegungsabläufe, die bislang nur Quinte und Oktave durchzogen, um die Duodezime herum konzentrieren und das Intervall sogar über ansteigender Tenor-Bewegung erklingt:

Fauv 30 (M. 82-84)

Nunc i - gitor sanctam tri.ni.ta. tem ve - ne.remur at. um

Fauv 12 (M. 43-45)

horum ar.ma.ti denti - bus ?  
ca .tis o - pe - ri.

In beiden Fällen resultiert die Erweiterung des Klangraumes nicht aus dem melodischen Verlauf des Tenors, sondern einzig aus der Initiative der Oberstimmen und damit offensichtlich aus dem Streben der Komponisten nach mehr schöpferischer Freiheit und Klangvielfalt.

Das forcierte und differenzierte Erklängen der Duodezime verleiht den Fauv-Werken, verglichen mit den Motetten des 13. Jahrhunderts, ein eigenes klangliches Gepräge. Der noch für die im Petrus de Cruce-Stil komponierten Werke charakteristische enge Konnex zwischen Tenor und Oberstimmen erscheint gelockert und weniger unmittelbar, der Gesamtklang der Werke gelichtet und farbiger, da der Vorrat an bisherigen Konsonanzklängen - um den Oktav-Duodezim-, den Quint-Duodezim- und den zweistimmigen Duodezim-Klang - sowie die Zahl der bislang gebräuchlichen Klangverbindungen deutlich erweitert wird.

Die Ausdehnung des Klangraumes erweist sich bei Durchsicht der Quellen des früheren 13. und 12. Jahrhunderts nicht nur als Novum in der Entwicklungsgeschichte der Gattung

Motette, sondern der polyphonen Musik überhaupt. Die Tragweite dieser Neuerung ist deshalb kaum zu überschätzen, ist sie doch die Absage an das mittlerweile Jahrhunderte alte Klangideal der auf das Maß der Oktave beschränkten Stimmenabstände und zugleich charakteristisches Moment eines neuen Klangbewußtseins.

#### Anmerkungen

- 1) Ernst Apfel, Beiträge zu einer Geschichte der Satztechnik von der frühen Motette bis Bach, München 1964 (Teil 1) und 1965 (Teil 2); ders., Anlage und Struktur der Motetten im Codex Montpellier, Heidelberg 1970.
- 2) Ernst Rohloff, Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheo, Leipzig 1972, S. 144.
- 3) Rohloff, a.a.O., S. 146.
- 4) Zur Autorschaft des Petrus de Cruce an den genannten Motetten siehe Roger Bragard, Jacobi Leodiensis Speculum musicae, in: Corpus scriptorum de Musica 3 (1973), S. 36f.
- 5) Edition der Musikeinlagen Leo Schrade, Polyphonic Music of the Fourteenth Century, Monaco 1956 (Vol. I: The Roman de Fauvel etc.), = Fauv.
- 6) Edition Gordon A. Anderson, Compositions of the Bamberg Manuscript, Bamberg, Staatsbibl., Lit. 115 (olim Ed. IV. 6.), in Corpus Mensurabilis Musicae 75 (1977), = Ba.
- 7) Edition Antoine Auda, Les "Motets Wallons" du manuscrit de Turin: Vari 42, Brüssel 1953, = Tu.
- 8) Edition Hans Tischler, The Montpellier Codex (Montpellier, Fac. de Méd. MS H 196), Madison 1978, = Mo. Die Numerierung der Motetten bezieht sich auf die Angaben der Herausgeber der Handschriften.
- 9) Zu 33 der insgesamt 243 Motetten finden sich 42 Konkordanzen, die zwecks eines möglichst getreuen Abbildes der im jeweiligen Hauptrepertoire einer Quelle herrschenden quantitativen Verhältnisse unberücksichtigt bleiben müssen. Der Ausschluß konkordanter Werke erfolgte nach zwei Gesichtspunkten: 1. Steht ein Werk in der ältesten Quelle Ba, so bleiben seine Konkordanzen in den jüngeren Quellen unberücksichtigt. 2. Werke, die lediglich innerhalb der ungefähr auf den gleichen Entwicklungsstand verweisenden Handschriften Tu, Mo 7 und Mo 8 mehrfach enthalten sind, werden nur in Mo 7 berücksichtigt, da diese Quelle auch das umfangreichste Repertoire bietet.

Marianne Danckwardt:

#### ZUR CANTUS-FIRMUS-BEHANDLUNG IN DER MUSIK DES OLD-HALL-MANUSKRIPTS

An vierzehn Stellen des Old-Hall-Manuskripts<sup>1</sup> ist eine dreistimmige Komposition um eine in der Mittelstimme auftretende, meist nur eine Note umfassende "vierte" Stimme erweitert. Es handelt sich dabei um folgende Stellen: anonymes Gloria Nr. 5<sup>2</sup> Mensur 55 und 66-67 (hier drei Zusatznoten), Leonel Powers Gloria Nr. 22 Mensur 65, anonymes Credo Nr. 56 Mensur 27 und 113, W. Typps Sanctus Nr. 106 Mensur 1, Leonel Powers Sanc-

tus Nr. 109 Mensur 14, 17 (hier zwei Zusatznoten), 21 und 24 (hier zwei Zusatznoten), W. Typps Sanctus Nr. 110 Mensur 19, 25 und 34, anonymes Agnus Nr. 128 Mensur 27. Eine einzige dieser zusätzlichen Noten - in Nr. 22 Mensur 65 - taucht in einem cantus-firmus-freien, in Stimmen notierten Stück auf. Sie läßt sich kaum anders verstehen, als daß der durch Fermaten hervorgehobene Klang auf "tu (solus altissimus)" durch Einfügung von z w e i Tönen, g und c', in das Rahmenintervall der Außenstimmen, c-e', besondere Fülle erhalten soll. Allen übrigen Stellen ist gemeinsam, daß sie sich im Hauptcorpus des Old-Hall-Manuskripts in in Partitur notierten, in einfachem Diskantsatz gehaltenen Stücken mit Mittelstimmen-Cantus-firmus finden<sup>3</sup>. Der Cantus firmus ist jeweils schwarz notiert<sup>4</sup>, die Zusatznote(n) jedoch (bis auf eine Ausnahme in Nr. 109 Mensur 14 mit schwarz geschriebener Zusatznote) rot, z.B.:

The image shows three staves of musical notation. The top staff is the Soprano part, the middle is the Alto part, and the bottom is the Tenor part. The lyrics 'fi- li- us pa- tris Qui to' are written below the staves. The notation includes a cantus firmus in black and additional notes in red (though the image shows them as hollow notes). The notes are: Soprano: C4, G4, A4, B4, C5; Alto: C4, G4, A4, B4, C5; Tenor: C4, G4, A4, B4, C5.

(Nachschrift nach f.3v, Ende = Gloria Nr. 5 Mensur 64-68. Die roten Noten des Old-Hall-Manuskripts - im Mittelstimmensystem rote Zusatznoten, im Counter normale Kolorierung - sind in der Nachschrift aus drucktechnischen Gründen als hohle Noten wiedergegeben.)

Diese farbliche Hervorhebung soll vermutlich signalisieren, daß der Cantus firmus kompositorisch anders als üblich behandelt ist und - um im Sinne des Generalthemas des Stuttgarter Kongresses den Bogen zur Gegenwart zu spannen - auch bei der Aufführung besondere Behandlung erfordert.

Wie wurden diese Zusatznoten bisher gedeutet? Die Ramsbotham-Ausgabe des Old-Hall-Manuskripts<sup>5</sup>, die normalerweise durch eine Anmerkung auf die auch im Notentext wiedergegebenen Zusatznoten verweist, ediert im Gloria Nr. 5<sup>6</sup> Mensur 66-67 (vgl. dazu das oben gegebene Notenbeispiel) ohne Kommentar nur die im Manuskript rot notierte Zusatzstimme, nicht aber den Cantus firmus. Bukofzer<sup>7</sup> bemerkt dazu, daß die in der Edition weggelassenen Noten "the essential ones" seien, und empfiehlt eine Korrektur des abschließenden rot notierten c' zu d'. Damit geht er, ohne diese Meinung explizite zu formulieren, von einer vierstimmigen Ausführung der Stellen mit Zusatznoten aus. Sparks schließt sich dieser Sichtweise an<sup>8</sup> und betont, daß durch das gemeinsame Erklingen von Cantus firmus und rot notierten Zusatznoten zwei Bedürfnisse gleichzeitig befriedigt seien: die Erhaltung des Cantus firmus und die Berücksichtigung harmonischer Gesichtspunkte<sup>9</sup>. Er erläutert das am Sanctus Nr. 109 Mensur 14: Da die Terz zwischen Cantus firmus und Counter für den Schlußklang der Standardkadenz ungewöhnlich sei, werde die erforderliche Quint als Zusatznote hinzugefügt<sup>10</sup>. Die Ausgabe des Old-Hall-Manuskripts in CMM 46 vermerkt zu der besonders problematischen Stelle im Gloria Nr. 5 Mensur

66-67, daß die verschiedenfarbig notierten Mittelstimmenversionen wahrscheinlich als Alternativlösungen zu betrachten sind; die von Bukofzer angebotene Lösung sei weniger befriedigend<sup>11</sup>.

Der Frage nach der Bedeutung der Zusatznoten kann nur nachgegangen werden, indem die satztechnische Situation dieser Stellen untersucht und Ausschau gehalten wird nach kompositionstechnisch vergleichbarer Behandlung des Cantus firmus in anderen Partien einfacher Diskantsätze und in der Diskanttheorie. Vier Gründe sprechen dafür anzunehmen, daß die dem Mittelstimmen-Cantus-firmus hinzugefügten Noten diesen e r s e t z e n, also an seiner Stelle gesungen werden sollen, so daß der Cantus firmus selbst nur noch graphisch, aber nicht mehr musikalisch präsent ist:

1. Die rot (bzw. in Nr. 109 Mensur 14 ausnahmsweise schwarz) in das mittlere Linien-system eingetragenen Noten ergeben in allen Fällen mit der Außenstimmen eine vom Gesichtspunkt des mehrstimmigen Komponierens her bessere - sich entweder an gewohntem klanglichem Verhalten orientierende oder die klanglichen Besonderheiten des jeweiligen Stücks stärker berücksichtigende - Fassung als die Cantus-firmus-Noten:

a) In die an den Abschnittsanfängen in Nr. 106 Mensur 1 und Nr. 109 Mensur 21 stehende Oktav der Außenstimmen wird durch die rote Note die Quint eingefügt. Damit werden die Stellen sonstigen Abschnittsanfängen (und insbesondere den Anfängen der Abschnitte Osanna, Benedictus, Osanna in Nr. 106 und Sanctus, Osanna, Benedictus in Nr. 109) angepaßt.

b) An acht Stellen, jeweils an Wortenden, wird durch die cantus-firmus-fremde Note eine in den Außenstimmen über eine oder mehrere Sexten erreichte Oktav mit der Quint aufgefüllt, also in den für Klauseln üblichen  $\frac{8}{5}$ -Schlußklang überführt (Nr. 5 Mensur 55 und 66-67, Nr. 56 Mensur 27 und 113, Nr. 109 Mensur 14, 17 und 24, Nr. 110 Mensur 25, Nr. 128 Mensur 27); in zwei Fällen - es handelt sich um das Abschnittsende in Nr. 5 Mensur 66-67 und Nr. 109 Mensur 24 - wird außerdem in die der Oktav vorausgehende Sext die übliche Klauselterz gefügt<sup>12</sup>.

c) Der Klangfolge in Nr. 110 Mensur 34 fehlt Klauselcharakter. Zwischen Cantus firmus und Außenstimmen ergibt sich  $g + d' + d'$ , zwischen roter Note und Außenstimmen  $g + g' + d'$ , also ein Klang, der vermutlich gegenüber dem erstgenannten Klang als ausgezogener empfunden wurde, da das größere Intervall an tieferer Stelle liegt. Für diese Vermutung spricht, daß auch in anderen Stücken, in denen ein  $d'$  - ein für den Treble des einfachen Diskantsatzes übrigens seltener Ton - mit einem  $g$  des Counter zusammentrifft, die - in all diesen Fällen allerdings frei disponible - Mittelstimme  $g'$  einnimmt (Nr. 60 Mensur 91, Nr. 63 Mensur 4, Nr. 94 Mensur 33, Nr. 95 Mensur 10 und 20; eine einzige Ausnahme in Nr. 60 Mensur 83, wo dem Klang jedoch kürzere Dauer als in den übrigen Fällen zukommt).

d) Die zwei noch verbleibenden roten Noten, jeweils eine Terz innerhalb einer Quint der Außenstimmen, sind nur aus der besonderen klanglichen Situation des jeweiligen Stückes zu verstehen. Den Cantus firmus des Gloria Nr. 5<sup>13</sup> zeichnet es aus, daß eine Reihe von Abschnitten nach einem Schluß- $g$  des vorausgehenden Abschnitts mit  $h$  beginnt. Diese beiden die Zäsurstellen umgebenden Töne  $g-h$  werden bis auf die Textstelle "(gloriam tu)am. Do(mine)" stets mit den Countertönen  $c-g$  und den Trebletönen  $c'-d'$  (Mensur 8/9, 12/13, 23/24, 63/64) bzw. ausnahmsweise  $c'-e'$  (Mensur 44/45) kombiniert (nach Mensur 8/9, 23/24, 44/45 folgt außerdem im Counter immer  $f$ ). Die dadurch fast formelhaften Charakter annehmende Klangfolge  $c+g+c' - g+h+d'(e')$  wird nun auch für Mensur 54/55, eine durch die Anrufung "Christe" zentrale textliche Stelle, übernommen, indem der Cantus firmus über "(Chri)ste" zu  $h$  abgeändert wird. - Die durch die rote Note in Nr. 110 Mensur 19 in das  $e'+h'$  der Außenstimmen eingefügte Terz ist möglicherweise im

Zusammenhang zu sehen mit den übrigen Stellen des Stückes, die e' im Counter setzen (Mensur 7, 12, 18, 24, 28). Dort erklingt ebenfalls zunächst immer die Terz g', allerdings im Treble. Da aber dem Counter-e' in Mensur 19 bereits dreimal ein g' des Treble auf Brevisbeginn vorausgeht - über "O-san(na) in" -, läßt es sich an dieser Stelle schwerlich im Treble unterbringen; es muß in der Mittelstimme eingefügt werden.

2. Mit dem soeben beschriebenen Phänomen, daß sich die cantus-firmus-fremden roten Noten der Mittelstimme in den Außenstimmensatz klanglich besser einfügen als die Cantus-firmus-Noten, also den Cantus firmus gleichsam "verbessern", läßt sich der von Bukofzer<sup>14</sup> (und Hughes/Bent<sup>15</sup>) für das Gloria Nr. 5 Mensur 66-67 in Betracht gezogene Eingriff in die rot notierte Stimme nicht vereinbaren. Er käme einer Korrektur der durch die roten Noten vorgenommenen "Korrektur" gleich. Die Dissonanz zwischen Cantus firmus und roter Note läßt sich an dieser Stelle nur dann vermeiden, eine überzeugende klangliche Lösung nur dann erzielen, wenn man auf vierstimmige Aufführung verzichtet und den Cantus firmus eliminiert. Ist es somit für diese eine Stelle sicher, daß der Cantus firmus nicht wirklich erklingen darf, so ist es für die übrigen unter 1.a) und b) genannten Fälle mindestens wahrscheinlich, da für Eröffnungs- und Schlußklänge weniger die Anwesenheit der Quint (die sich zwischen Zusatznote und Counter bildet) als gerade die Abwesenheit imperfekter Intervalle und also auch der Terz (die zwischen Cantus firmus und Counter entstünde) charakteristisch ist.

3. Die These von der musikalischen Eliminierung des Cantus firmus durch die roten Noten möchte ich stützen durch Beobachtungen, daß auch in anderen Diskantsätzen des Old-Hall-Manuskripts gelegentlich der Cantus firmus dem klanglichen Konzept im Weg steht, so daß besondere Lösungen nötig werden. Solche Lösungen werden in zwei Richtungen gesucht: indem der Cantus firmus zwar in seiner graphischen Originalgestalt gewahrt, aber in klanglicher Hinsicht unberücksichtigt bleibt - er wird vom Klanggeschehen überdeckt oder eventuell in der Aufführung "korrigiert" - oder indem er bereits graphisch so geändert wird, daß er sich dem klanglichen Konzept einpaßt. Die erste Möglichkeit zeigen die im folgenden unter a) und b) genannten Beispiele, die zweite Möglichkeit die Beispiele unter c) bis f):

a) Im Agnus Dei Nr. 137 von Leonel Power ist an vielen Stellen unübersehbar, daß der klangliche Ablauf des dreistimmigen Satzes nicht durch den Cantus firmus, sondern durch die Außenstimmen bestimmt ist. Die Außenstimmen repräsentieren ein klangliches Geschehen, das der Cantus-firmus-Gestalt zuwiderläuft und zu Dissonanzen zwischen dem Cantus firmus und den 6-8- oder 3-5-Wendungen der Außenstimmen, vor allem auf der dem perfekten Intervall vorausgehenden Sext oder Terz, führt oder wenigstens die an solchen Stellen übliche Auffüllung zu  $\frac{6}{3}$ - $\frac{8}{5}$ -Klängen vermissen läßt (in Mensur 2, 6, 10, 12, 18, 20, 24, 26, 29, 36, 37, 39 eine 6-8-Folge, in Mensur 4, 9, 11, 14, 15/16, 23, 25, 32, 34, 38 eine 3-5-Folge der Außenstimmen mit "falschem" Mittelstimmen-Cantus-firmus)<sup>16</sup>. Obgleich der Cantus firmus optisch in der Mittelstimme in seiner exakten Gestalt erscheint, hat er an den genannten Stellen für den mehrstimmigen Satz keine kompositorische Bedeutung; im Gegenteil "stört" er den Satz. Ähnliches Verhalten weist eine Reihe anderer Diskantsätze (und auch das stärker ausgearbeitete Gloria Nr. 5) auf<sup>17</sup>.

Nun ist allerdings das Störmoment des "falschen" Cantus firmus für die erklingende Musik gering, da eine derartige Cantus-firmus-Behandlung nur bei Mittelstimmenlage des Cantus firmus zu finden ist, die Mittelstimme aber verhältnismäßig wenig Einfluß auf das klangliche Resultat einer Aufführung hat. Bei ähnlicher Rhythmisierung aller Stimmen ist die Mittelstimme eines dreistimmigen Satzes vom Hören her am wenigsten gut zu verfolgen<sup>18</sup>. Einerseits wird dadurch die Verantwortung für das klangliche Geschehen den Außenstimmen übertragen - weshalb ein in einer der Außenstimmen liegender Cantus

firmus stets korrekt in das klangliche Konzept integriert wird -, andererseits ergibt sich damit die Möglichkeit, durch Verwendung formelhafter zielstrebigere Intervallfolgen im Außenstimmensatz (wie große Sext - Oktav) "falsche" Mittelstimmene zu überdecken<sup>19</sup>. Somit bedingen sich die häufige Mittelstimmlage des Cantus firmus, das Zurücktreten der Cantus-firmus-Melodie im erklingenden Satz und die Möglichkeit, den Cantus firmus in jenen Fällen, in denen er sich dem vorrangigen klanglichen Konzept nicht einpaßt, kompositorisch außer acht zu lassen, gegenseitig<sup>20</sup>. "Falsche" Töne des Cantus firmus werden also kaum wahrgenommen. Möglicherweise wird der Cantus firmus auch vom Hörer zu einer in den Außenstimmensatz passenden Stimme "zurechtgehört" - oder soll er gar vom Sänger, ohne daß rote Noten dies ausdrücklich vorschreiben, "zurechtgesungen" werden<sup>21</sup>?

b) Die Möglichkeit, den Cantus firmus "zurechtzusingen", erst in der Aufführung einzelne für klangliche Belange weniger geeignete Töne zu korrigieren, dürfte weniger abwegig sein, als man annehmen möchte, läßt sich doch der gesamte Bereich der Musica ficta - der unter Umständen die Cantus-firmus-Gestalt stark zu verändern vermag - unter diesem Aspekt sehen<sup>22</sup>.

c) Wandert der Cantus firmus von einer Stimme zur andern, ohne daß er weiteren Abänderungen unterworfen wird, so bleibt er fraglos in seinen Einzelbestandteilen unangetastet und ist für den Leser der Partitur auch graphisch komplett repräsentiert. Für den Sänger jedoch stellt er sich als graphisch und musikalisch zerrissen dar. Auch der Hörer vermag die Gestalt der Cantus-firmus-Melodie nicht mehr als Ganzes wahrzunehmen; er ist einerseits vom Timbrewechsel beim Übergang des Cantus firmus in eine andere Stimme irritiert und verliert andererseits die Orientierung, da sich der Tonraum des Außenstimmensatzes, der bei konstanter Mittelstimmlage des Cantus firmus grob und großflächig dessen Konturen nachzeichnet, beim Wandern des Cantus firmus gegen dessen Wanderrichtung verschiebt (also etwa beim Wandern von der Mittel- in die Unterstimme - wo der Cantus firmus zum Klangträger wird - nach oben rutscht)<sup>23</sup>.

Den letztgenannten Sachverhalt nutzt der einzige Diskantsatz, in dem ein auf konstanter Tonhöhe belassener Cantus firmus auch in den Treble wandert - das Sanctus Nr. 108 von Chirbury -, zur formalen Gliederung aus: Dort, wo der Cantus firmus abrupt vom Treble bzw. Tenor in den Counter rutscht (Mensur 12 Treble d' - Tenor a - Mensur 13 Counter c'; Mensur 25 Treble e'-d' - Mensur 26 Counter c'), ergibt sich eine ebenso abrupte, gehörmäßig stark auffallende Verschiebung des dreistimmigen Satzes von tiefer (d+d' bzw. g+d') in hohe Lage (c'+g' bzw. c'+a'). Dadurch wird in Mensur 12/13 der formale Einschnitt zwischen Sanctus und Osanna verdeutlicht, in Mensur 25/26 hingegen die Aufmerksamkeit auf die unvermutet erst in der Mitte der dritten Silbe des Osanna beginnende und deshalb einer Hervorhebung bedürftige Cantus-firmus-Wiederholung des ersten Osanna<sup>24</sup> gelenkt.

Das Wandern des Cantus firmus dient in der überwiegenden Zahl der Fälle klanglichen Zielen, bereitet also gewissermaßen den Cantus firmus zur klanglichen Nutzbarmachung auf. Ein Absinken des Cantus firmus in die Unterstimme findet - unabhängig von der Textgliederung - häufig dann statt, wenn sich im Cantus firmus eine nicht zu hoch liegende absteigende Tonfolge findet, über der sich die Klangfolge ( $\frac{6}{3}$ -) $\frac{6}{3}$ - $\frac{8}{5}$  bilden läßt (z.B. Nr. 95 Mensur 12, 19, Nr. 98 Mensur 1, 11, 24, 44, Nr. 99 Mensur 7, 18, 33, 37, 43, Nr. 100 Mensur 7, 15, 32, 35-36, 41, Nr. 101 Mensur 52-53). An all diesen Stellen wäre bei Verwendung des Cantus firmus in der Mittelstimme keine Klausel möglich<sup>25</sup>.

d) In vielen Diskantsätzen des Old-Hall-Manuskripts ist der Cantus firmus auf eine ihm fremde Tonhöhe versetzt. Ändert sich das Versetzungsintervall innerhalb eines Stückes - W. Typps Sanctus Nr. 95 -, so bedarf es kaum einer Diskussion darüber, daß

dadurch die Cantus-firmus-Gestalt zerstört wird. Aber auch bei konstantem Versetzungsintervall kann der Cantus firmus Eingriffe erfahren, da sich die Halb- und Ganztonanordnung verschiebt. Von geringerem Umfang sind die Halbtonverschiebungen bei Versetzung um eine Quint, Quart oder Sekund (die drei häufigsten Versetzungsintervalle des Old-Hall-Manuskripts); eine extreme Verzerrung der tonalen Struktur erfolgt jedoch bei Terzversetzung wie im Sanctus Nr. 109 von Leonel<sup>26</sup>. Der Cantus firmus dieses Stückes weist psalmodische, dem 1. Psalmton entlehnte Elemente auf: Tuba, Initium bei "Benedi(ctus)", Flexa an mehreren Stellen, Mediatio bei "Sabaoth", Terminatio bei "(glori)a tua" und am Ende des Stückes<sup>27</sup>. Undenkbar, daß das Versetzen dieses Sanctus um eine Terz nach oben - so daß unter der Tuba ein Halbton und darüber ein Ganzton zu liegen kommt - als ein "Bewahren" der einstimmigen Vorlage verstanden werden konnte, ganz offensichtlich aber, daß dieses Versetzen, dieses "Korrigieren", um der Klauselbildung willen geschah, denn vier von acht auf diese Weise entstandene Halbtöne wurden für eine  $\frac{6}{3}$ - $\frac{8}{5}$ -Klausel ausgenutzt (Mensur 1/2, 2/3, 14, 21/22), zwei der neugewonnenen Halbtöne wurden mit einem an die spätere Kadenz V-I erinnernden Quintsprung des Counter gekoppelt (Mensur 6, 18/19).

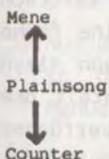
Bereits in der Handschrift vorgenommene Akzidentiensetzung vor einzelnen Tönen verändert in ähnlicher Weise wie das Versetzen des ganzen Cantus firmus die tonale Struktur; sie dient ebenfalls - handelt es sich doch weitgehend um ausnahmsweise schriftlich fixierte Musica ficta - klanglichen Belangen.

e) Der Cantus firmus kann auch durch das Einfügen neuer Töne für klangliche Zwecke verfügbar gemacht werden<sup>28</sup>. In Leonel Powers Sanctus Nr. 109, das mit seinen in großer Zahl vorkommenden Klauseln und Terz-Sext-Ketten in klanglicher Hinsicht recht konventionell ist, wird der Cantus firmus außer durch das oben besprochene Korrigieren mit Hilfe roter Noten und Versetzen um eine Terz auch durch das Erweitern um neue Noten entstellt<sup>29</sup>. Diese eingefügten Noten dienen der Schaffung von für eine Klausel verwendbaren Sekundschritten aufwärts (h vor c' in Mensur 4, 9, 12, 16, g(is) vor a in Mensur 11, f(is) vor g in Mensur 19, g-f(is)-g in Mensur 6/7, a-h in Mensur 22/23). Daß eine solche Cantus-firmus-Behandlung nicht als ungewöhnlich betrachtet wurde, belegt die allerdings erst ca. 150 Jahre später vom sog. Schottischen Anonymus<sup>30</sup> formulierte sechste Regel zum Faburden, die besagt, daß beim Vorliegen einer nicht für eine Klausel geeigneten Cantus-firmus-Schlußnote um eine fremde Note erweitert werden darf.

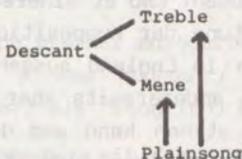
f) Einen Eingriff in den Cantus firmus bedeutet es auch, wenn die Zuordnung von Text und Melodie verändert wird. Auch für solche "Korrekturen" können klangliche Gesichtspunkte die Ursache sein: Im Cantus firmus des Gloria Nr. 5 stoßen, wie oben beschrieben, an Zäsuren häufig g als Schluß- und h als Anfangsnote eines Abschnitts aufeinander. Außerdem findet sich die Terz g-h aber auch als Anfangswendung einer Reihe von Abschnitten. An einer dieser Stellen verschiebt der Komponist durch neue Textunterlegung den Terzschrift derart, daß g zum Schlußton des Textabschnitts "Gratias agimus tibi" (Mensur 27) und h zum Anfangston des nächsten Abschnitts "propter magnam gloriam tuam" (Mensur 28) wird. Die dadurch hergestellte Analogie zu den Zäsurstellen wird durch gleiches Verhalten auch des Counter - er setzt wie an fast allen dieser Zäsurstellen unter den Tönen g-h den Quintsprung c-g und anschließend wie an drei der Zäsurstellen auch den Ton f - auffällig unterstützt. - Der Cantus firmus des Agnus Dei Nr. 127<sup>31</sup> bringt die Silbe "(pecca)ta" auf d'; im dreistimmigen Satz wird dieses d' zur Minima und verliert die zugehörige Silbe. Rhythmisierung und geänderte Textunterlegung ermöglichen, daß sich der Cantus firmus mit einer korrekten Unterterzklausel in die Klauselbildung der Außenstimmen einpaßt<sup>32</sup>.

4. Die in den einfachen Diskantsätzen des Old-Hall-Manuskripts an einer Reihe von Stellen auffallende Unvereinbarkeit von melodischer Originalgestalt des Cantus firmus und klanglichen Konzept des dreistimmigen Satzes ist auch in der Theorie spürbar. Im Traktat des sog. Lansdowne-Anonymus<sup>33</sup> sind die Diskant-Stimmen, festländischer Theorie entsprechend, intervallisch auf die Ausgangsstimme bezogen. Da die Quart als Zusammenklangsintervall nicht vorkommt<sup>34</sup>, ist die für dreistimmige Diskantsätze häufige Klangfolge  $\frac{6}{3}-\frac{8}{5}$  von der Mittelstimme aus nicht beschreibbar<sup>35</sup>. Die Konsonanzregeln des Traktats führen, wenn von Mittelstimmenlage des Cantus firmus ausgegangen wird - bei der Kombination Counter/Cantus firmus/Mene -, durch die Addition von erlaubten Intervallen zu einem intervallisch nicht der Realität entsprechenden, dissonanten Außenstimmensatz. Ein klanglicher Verlauf, der dem einfacher Diskantsätze entspricht, läßt sich hingegen nur bei Aufbau des Satzes über der tiefsten Stimme, mit Hilfe der Regeln für die "degreis of descant" Mene und Treble, erzielen<sup>36</sup>:

intervallisch falscher Satz  
Cantus-firmus-Lage richtig



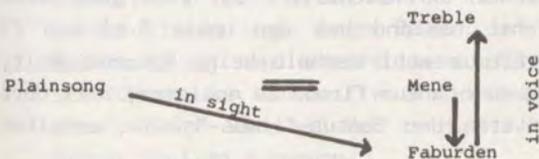
intervallisch richtiger Satz  
Cantus-firmus-Lage falsch



Beide Phänomene der Praxis, das ideelle Ausgehen vom (Mittelstimmen-)Cantus firmus und das Abstützen der klanglichen Disposition auf die Unterstimme, kennt also auch die Diskanttheorie, vermag sie aber ebensowenig wie die Praxis widerspruchsfrei miteinander zu verbinden<sup>37</sup>. - Bei der Beschreibung des Faburden kommt der Lansdowne-Anonymus zwar nicht zu intervallisch falschen Ergebnissen, doch vermeidet er das Inbeziehungsetzen der Außenstimmen zum Cantus firmus so weit wie möglich. Der Abstand zwischen Cantus firmus und Faburden-Unterstimme wird nur ein einziges Mal direkt angesprochen: "Whan he (der Sänger der Unterstimme) shal begynne his faburden, he must ... sette his sight euyng with the plainsong and his voice in a 5<sup>te</sup> benethe the plainsong". Im übrigen wird das Verhältnis beider Stimmen nur auf der abstrakten Ebene der Sight-Lesung erwähnt<sup>38</sup> bzw. als Verhältnis von Faburden zur erklingenden Mittelstimme ("Mene") - der nicht die Würde der abstrakten, unveränderlichen Cantus-firmus-Vorlage ("Plainsong") zukommt - definiert: "the plainsong sight (d.h., die Lesung des Faburdens unison mit dem Cantus firmus) is a 5<sup>te</sup> to the mene (zu ergänzen: in voice)". Der Treble wird - wohl wegen des Quartabstands zum Cantus firmus - weder am abstrakten Plainsong noch am real erklingenden Mene gemessen, sondern nur in seinem intervallischen Verhältnis zur Faburden-Unterstimme beschrieben; Treble und Faburden werden also zusammen als der den klanglichen Ablauf bestimmende Außenstimmensatz gesehen, für den der Cantus firmus nicht mehr wichtig ist<sup>39</sup>:

abstrakt Gegebenes

real Erklingendes



## Zusammenfassung

Sowohl die Untersuchungen einzelner Stellen aus einfachen Diskantsätzen (Punkt 3.) als auch die Überlegungen zur Diskanttheorie (Punkt 4.) zeigen, daß das Vorhandensein eines Cantus firmus im dreistimmigen Satz keineswegs auch wirklich ein kompositorisches Ausgehen von dieser Stimme zur Folge haben muß. In den Diskantsätzen kann der Cantus firmus zwar korrekt notiert sein, aber kompositorisch ignoriert und eventuell in der Aufführung "korrigiert" werden (Abschieben der nicht in das klangliche Konzept passenden Originalgestalt des Cantus firmus in die Mittelstimme, *Musica ficta*), oder er kann gar - was vermutlich einer jüngeren Stufe zuzurechnen ist<sup>40</sup> - die kompositorisch erforderlichen Eingriffe auch graphisch mitvollziehen (Verteilen auf verschiedene Stimmen, Versetzen in der Tonhöhe und damit Abändern der tonalen Struktur, Akzidentien-schreibung vor einzelnen Noten, Erweitern um neue Noten, geänderte Textunterlegung)<sup>41</sup>. Die Theorie geht zwar von der für die Praxis üblichen Mittelstimmenlage des Cantus firmus aus, vermag aber damit zu keinem klanglich befriedigenden Ergebnis zu führen; Bezugspunkt für einen brauchbaren dreistimmigen Satz ist die Unterstimme. - Den Cantus firmus ereilt also in der englischen Musik in mancher Hinsicht ein ähnliches Schicksal wie in festländischen Kompositionen: daß er einerseits zwar für einen gewissen Zeitraum wichtige Anregungen zur Gestaltung der Kompositionen gibt - wie einfältig eine frühe cantus-firmus-freie Komposition in England aussehen kann, zeigt das Gloria von Aleyne (Old-Hall-Manuskript Nr. 8) -, andererseits aber auch mit seiner Originalgestalt dem mehrstimmigen Konzept im Wege stehen kann und deshalb diesem Konzept erst verfügbar gemacht werden muß. Die hierfür nötigen Eingriffe beeinträchtigen die Erkennbarkeit seiner melodischen Gestalt<sup>42</sup>. Vielleicht ist es nicht abwegig, die Freiheit im Umgang mit dem Cantus firmus außer mit kompositorischen Absichten auch mit der Tendenz der englischen Religiosität, sich von starrer, unpersönlicher Liturgie ab- und zum persönlicher gefärbten Andachtsgottesdienst hinzuwenden<sup>43</sup>, in Verbindung zu bringen. Daß später - in der jüngsten Schicht des Old-Hall-Manuskripts - dreistimmige Diskantsätze mit Cantus firmus nicht mehr komponiert werden, ist nur eine konsequente Folge dieser Haltung<sup>44</sup>.

Die zum Ausgangspunkt meiner Überlegungen gemachten Stellen mit im Mittelsystem eingetragenen roten "Zusatz"-Noten fügen sich nun einerseits ganz in dieses von der Cantus-firmus-Behandlung gewonnene Bild ein, indem sie den Cantus firmus aus klanglichen Gründen abändern, stellen aber andererseits eine Besonderheit dar, als sie sowohl das graphische Bild des originalen Cantus firmus wahren als auch die für die Aufführung relevanten Korrekturen graphisch sichtbar machen. Sie führen also die Kluft zwischen ideellem Ausgangspunkt und realem musikalischem Ziel deutlich - sogar auffallend farbig - vor Augen<sup>45</sup>. Daß es gerade an diesen Stellen zu einem so ungewöhnlichen Nebeneinander von Korrektur und Korrigiertem kommt, hat sicher konkrete Gründe: zum einen die Exponiertheit dieser Stellen - es handelt sich vor allem um Anfangs- und Schlußklänge, die man vermutlich nicht imperfekt belassen wollte - und zum andern die wohl nicht tolerierbare Zerstörung der Konturen, d.h., des groben (nicht zwischen Halb- und Ganzton differenzierenden) intervallischen Umrisses der Cantus-firmus-Melodie durch die Korrekturnoten. Bei den vielen "falschen" Paenultimaklängen hingegen - siehe die unter 3.a) und b) genannten Fälle - meinte man offensichtlich, auf eine graphische Korrektur verzichten zu können, und umgekehrt bestand bei den unter 3.c) bis f) genannten Beispielen mit geändertem Cantus firmus wohl deshalb keine Notwendigkeit, neben den Korrekturen auch die Originalgestalt des Cantus firmus zu notieren, weil dort wenigstens in den Einzelabschnitten die Konturen der Cantus-firmus-Melodie erhalten blieben<sup>46</sup>.

Zu fragen bleibt, ob die roten Korrekturnoten bereits von den Komponisten selbst notiert, also als fester Kompositionsbestandteil angesehen wurden oder ob erst der Schreiber des Hauptcorpus des Old-Hall-Manuskripts sie als Hinweis auf den gemeinten, in der Aufführung zu singenden Klang eingefügt hat. Stellen wie Mensur 55 im Gloria Nr. 5 und Mensur 19 und 34 im Sanctus Nr. 110, an denen die eingefügte cantus-firmus-fremde Note eher auf die Entscheidung eines einzelnen Komponisten als auf mögliche Praktiken des Zurechtsingens zurückzugehen scheint, legen die Vermutung nahe, daß der Schreiber die Korrekturnoten bereits in den ihm zur Verfügung stehenden Vorlagen vorfand<sup>47</sup>.

#### Anmerkungen

- 1) Old-Hall-Manuskript: London, British Library, Add. 57950.
- 2) Die Nummern der Stücke nach: The Old Hall Manuscript, hrsg. von Andrew Hughes / Margaret Bent (= CMM 46), 3 Bde., o.O. 1969/73.
- 3) Nur das Gloria Nr. 5 ist rhythmisch stärker ausgearbeitet; alle übrigen Stücke sind in der Tabelle S. 136ff. bei Andrew Hughes / Margaret Bent, The Old Hall Manuscript, in: Mus. Disc. 21 (1967) als "E(nglish) D(escant style)" klassifiziert.
- 4) Das gilt auch - trotz der abweichenden, mit der rot geschriebenen Melodie übereinstimmenden Fassung im Graduale Romanum (Credo Nr. 1) - für das Credo Nr. 56 Mensur 27: Das Credo Nr. 58 bringt an der gleichen Textstelle (Mensur 18) die gleiche vom Graduale Romanum abweichende Cantus-firmus-Führung.
- 5) The Old Hall Manuscript, hrsg. von Alexander Ramsbotham / H(enry) B(ird) Collins / Dom Anselm Hughes, 3 Bde., Burnham/London 1933-38.
- 6) Ramsbotham, a.a.O., Bd. III, S. (8)ff.
- 7) Manfred F. Bukofzer, The Music of the Old Hall Manuscript - Part I, in: MQ 34 (1948), S. 525; ders., Studies in Medieval and Renaissance Music, New York 1950, S. 48f.
- 8) Edgar H. Sparks, Cantus firmus in Mass and Motet 1420-1520, Berkeley/Los Angeles 1963, S. 30.
- 9) Sparks, a.a.O., S. 32. Mensur 66-67 im Gloria Nr. 5 mit den Abschlußtönen d+f+c'+f' muß ihm daher verwunderlich erscheinen (S. 14, Anm. 20).
- 10) Sparks, a.a.O., S. 14.
- 11) CCM 46, a.a.O., Bd. I/1, S. 11 und Bd. III, S. 16.
- 12) Daß im Gloria Nr. 5 die übrigen Stellen mit gleicher Cantus-firmus-Führung wie in Mensur 66-67 - die Textstellen "(laudamus) te", "(grati)as", "(Domi)ne (Deus)", "(Domi)ne (Fili)" - den Cantus firmus in Originalgestalt belassen und das Problem seiner tiefen Lage durch Pausen im Treble und einen Einklang (Mensur 15) bzw. Stimmkreuzung der Unterstimmen (Mensur 35, 47) und in Mensur 25 durch eine Sextführung von Cantus firmus und Treble bei Mittellage des Counter weniger elegant lösen, hängt wohl mit der im Hinblick auf die Textgliederung geringeren Bedeutung dieser Stellen zusammen.

- 13) Vgl. das Gloria Nr. 5 im Graduale Sarisburiense, Faksimile-Ausgabe hrsg. von Walter Howard Frere, London 1894, S. 12+. Die Fassung des Graduale Romanum (Nr. 5) weicht hiervon ab.
- 14) Siehe oben Anm. 7.
- 15) Siehe oben Anm. 11.
- 16) Bukofzer, Studies, a.a.O., S. 49 ist hingegen der Meinung, daß bei Mittelstimmen-Cantus-firmus die beiden tieferen Stimmen zusammen strukturelle Funktion übernehmen und häufig 6-8-Klauseln bringen.
- 17) Ernst Apfel, Studien zur Satztechnik der mittelalterlichen englischen Musik (= Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse, Jahrgang 1959/5), 2 Bde., Heidelberg 1959, weist auf solche "falschen" Klauseln im Old-Hall-Manuskript (Bd. 1, S. 97) und in früheren englischen Handschriften (Bd. 1, S. 72, 75, 77) hin.
- 18) Vgl. dazu Günther Schmidt, Zur Frage des Cantus firmus im 14. und beginnenden 15. Jahrhundert, in: AfMw 15 (1958), S. 246 Anm. 3, der die Kolorierung des Mittelstimmen-Cantus-firmus im Hymnensatz "Christe redemptor" der Handschrift Apt als Möglichkeit deutet, den Cantus firmus hörbar zu machen.
- 19) In Stücken, in denen der Cantus firmus wandert, ist er nur dann in die Unter- oder selten in die Oberstimme verlegt, wenn er wirklich als Bestandteil des klanglichen Geschehens verwendet werden kann (siehe die weiter unten unter Punkt 3.c) erwähnten Klauselstellen). Ist er jedoch in keiner der Stimmen in die klangliche Abfolge integrierbar, so wandert er in die Mittelstimme (siehe in den unter Punkt 3.c) erwähnten Stücken z.B. Nr. 95 Mensur 27, Nr. 98 Mensur 29 und 47, Nr. 100 Mensur 5 und 43-44).
- 20) Siehe hingegen Schmidt, a.a.O., S. 240, der der Meinung ist, der Cantus firmus sei deshalb von der Fundamentstimme in die Mittelstimme verlegt, um ihn melodisch wirksam werden zu lassen. Andere Gründe nennt Ernest H. Sanders, Die Rolle der englischen Mehrstimmigkeit des Mittelalters in der Entwicklung von Cantus-firmus-Satz und Tonalitätsstruktur, in: AfMw 24 (1967), S. 45.
- 21) Diese Möglichkeit dürfte allerdings eher für "falsche" Schlußklänge als für "falsche" Paenultimaklänge in 6-8-Klauseln in Betracht gezogen worden sein: Die Mehrzahl der schriftlichen Korrekturen durch rote Noten findet sich in Schlußklängen, nicht in Paenultimaklängen, und in Mensur 17 des Sanctus Nr. 109 bleibt sogar trotz Korrektur beider Klänge durch rote Noten der Paenultimaklang "falsch".
- 22) Sparks, a.a.O., S. 26 ist der Auffassung, daß Akzidentien den Cantus firmus in seiner melodischen Struktur nicht antasten. Gerade bei einem in rascherem Tempo vorgetragenen Cantus firmus scheinen mir aber Akzidentien die melodische Gestalt stark zu beeinflussen - stärker als etwa in einem gedehnten, durch Pausen zerrissenen, auf einen Cantus-firmus-Ausschnitt reduzierten Tenor einer Motette. Zudem sinkt die Erkennbarkeit der Cantus-firmus-Melodie sicher mit der Anzahl der akzidentiell veränderten Töne. Für die Diskantsätze des Old-Hall-Manuskripts dürfte die Zahl der anzubringenden Akzidentien recht hoch sein. Die - ohnehin schon nicht seltenen - Akzidentienvorschläge der Herausgeber von CMM 46 berücksichtigen nur einen Teil der möglichen Klauseln mit großer Terz und großer Sext. Im Agnus Dei Nr.

127 beispielsweise können noch ergänzt werden: Mensur 5, 15 und 24 letzte Note des Treble fis, die beiden letzten Semibreven des Cantus firmus h-cis, Beginn von Mensur 18 möglicherweise im Treble fis, im Cantus firmus cis (die sich hierbei in beiden Stimmen ergebende Chromatik wird durch eine Stelle wie Nr. 96 Mensur 31/32 legitimiert).

- 23) Siehe hingegen Sparks, der im Wandern keinen Eingriff in die Cantus-firmus-Gestalt sieht (a.a.O., S. 9 und 32). Diese Sichtweise ist für ihn Anlaß, einen Diskantsatz mit wanderndem, aber sonst nicht veränderten Cantus firmus als "simple conductus" zu bezeichnen und vom "more complex conductus", in dem der Cantus firmus um einzelne Noten erweitert ist, zu trennen (S.9f.). Ich meine jedoch, daß diese beiden Arten des Umgangs mit dem Cantus firmus der gleichen Haltung entspringen.
- 24) Siehe Sanctus Nr. 7 im Graduale Sarisburiense, a.a.O., S. 16+.
- 25) Die Zahl der Fälle mit klanglichem Hintergrund ist größer, als Sparks annimmt (siehe etwa sein Beispiel 7b, a.a.O., S. 22, in dem das Wandern des Cantus firmus sehr wohl mit Klauselbildung zusammenhängt, Sparks die Klauseln aber nicht wahrnimmt - er sucht sie generell nur an Wort- oder Abschnittsenden und macht auch nur dort Akzidentenvorschläge). Da sich für Sparks die Frage nach dem Sinn des Wanderns des Cantus firmus nicht eindeutig beantworten läßt - Aspekte der Klauselbildung und des Ambitus kommen für ihn ebenso in Betracht wie tonale Aspekte - (a.a.O., S. 18), deutet er das Wandern vor allem als Ausschmückung der Komposition (S. 23).
- 26) Sparks allerdings urteilt allgemein über das Versetzen des Cantus firmus in der Tonhöhe: "Such a change of pitch does not alter the outward appearance of the chant." "Every other aspect of the liturgical melody is scrupulously respected." (a.a.O., S. 26).
- 27) Sanctus Nr. 10, Graduale Sarisburiense, a.a.O., S. 17+. Im Graduale Romanum ist dieses Sanctus (Nr. 18) einen Ton höher, aber mit gleicher Intervallstruktur notiert.
- 28) Auch hier handelt es sich um ein "Korrigieren" des Cantus firmus, allerdings im Gegensatz zu den roten Noten, die unbrauchbare Cantus-firmus-Noten ersetzen, um ein Erweitern. Sparks unterscheidet zwischen beiden Verfahren nicht, sondern bespricht sie gemeinsam in dem Kapitel "Free tones in the cantus firmus" (a.a.O., S. 30f.) Allerdings stellen für ihn die roten Noten ja auch tatsächlich eine Erweiterung zum vierstimmigen Satz dar (siehe oben Anm. 8).
- 29) Sparks, a.a.O., S. 32 sieht auch diesen Cantus firmus als noch vom Komponisten respektiert an und sagt nur vorsichtig: "Certainly the few added notes in Leonel's composition do not bring about a transformation of the chant melody, but they clearly suggest that this could occur if the procedure were carried further." Tatsächlich entstellt ist für Sparks der Cantus firmus erst in Byttings "Nesciens mater" Nr. 50 (a.a.O., S. 32), einem Stück, dem Sanders, a.a.O., S. 46 die "Anwendung jedes gangbaren Kunstgriffs in der Behandlung des Cantus firmus" bescheinigt.
- 30) London, British Library, Add. 4911, f. 94-112; teilweise ediert bei Manfred Bukofzer, Geschichte des englischen Diskants nach den theoretischen Quellen (=

- Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 21), Leipzig etc. 1936, S. 158-160. Die erwähnte Regel f. 94v/95.
- 31) Graduale Sarisburiense, a.a.O., S. 17+ (Agnus Nr. 3).
  - 32) Ein stärkeres Ignorieren des Cantus-firmus-Textes, verbunden mit einem Zerreißen auch melodischer Zusammenhänge, liegt freilich etwa in dem freier gearbeiteten vierstimmigen Sanctus Nr. 117 von Leonel Power (z.B. in Mensur 4) vor.
  - 33) London, British Library, Lansdowne 763, f. 113v-116v; ediert bei Thrasybulos Georgiades, Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Untersuchungen zur Entwicklung der Mehrstimmigkeit im Mittelalter (= Schriftenreihe des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität München 3), München 1937, S. 23-27.
  - 34) Zum Problem der Quart siehe Klaus-Jürgen Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert. Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen (= Beihefte zum AfMw 13), Wiesbaden 1974, S. 124.
  - 35) Siehe hierzu Sachs, a.a.O., S. 127.
  - 36) Noch schwerer fällt dem Verfasser des Traktats die Beschreibung eines von der Oberstimme ausgehenden dreistimmigen Satzes mit Tenor und Contratenor (f. 114v-115: "The sight of the countertenor..."; vgl. z.B. Nr. 140 im Old-Hall-Manuskript). Korrekt beschrieben ist für diese Satzart nur das intervallische Verhältnis zwischen den beiden Unterstimmen; als Bezugsstimme fungiert der Tenor.
  - 37) Insofern ist Schmidts These zuzustimmen, daß der Traktat des Lansdowne-Anonymus den theoretischen Anschluß an die Res facta - nämlich die Trennung von Fundament und Cantus firmus - vollzieht (a.a.O., S. 240 mit Anm. 1).
  - 38) Die Sight-Lesung des Faburden (eine Besonderheit des Lansdowne-Traktats) verlegt bemerkenswerterweise den Cantus firmus gedanklich zurück in die Unterstimme. Vielleicht ist hierin eine weitere Funktion der Sight-Lesung zu sehen (zu ihrer Funktion als Tonraumausweitung siehe Georgiades, a.a.O., S. 88ff.).
  - 39) Die Stücke "on a faburden" des Mulliner-Books zeigen deutlich, welches Gewicht die neu geschaffene Unterstimme gegenüber dem bedeutungslos gewordenen Cantus firmus erhalten hat.
  - 40) Siehe dazu auch Sparks, a.a.O., S. 40.
  - 41) Auffällig ist, daß graphisches Abändern des Cantus firmus sich überproportional oft in Stücken Leonel Powers findet. Z.B. sind unter den neun einfachen Diskantsätzen mit wanderndem Cantus firmus zwei von Leonel. Auch das Sanctus Nr. 109, das in charakteristischer Weise so viele Möglichkeiten des Eingriffs in den Cantus firmus vereinigt, ist von Leonel.
  - 42) Siehe zu diesem Aspekt der Cantus-firmus-Behandlung auch Sanders, a.a.O., insbesondere S. 24 und 36. Andere Autoren jedoch kommen - allerdings bei ganz anderer Zielsetzung - zu einer hiervon abweichenden Bewertung des Cantus-firmus-Verhaltens. Sparks etwa, der die meisten der in der vorliegenden Arbeit aufgeführten Phänomene bespricht, um die Cantus-firmus-Behandlung im englischen Diskantsatz von der anderer, festländischer Satztechniken abzuheben, betont, daß der Cantus firmus als

melodische Größe verwendet wird (siehe z.B. die Kapitelüberschrift a.a.O., S. 7ff.), daß durchgängig die Tendenz zu verfolgen ist, "to preserve the integrity of the original melody" (S. 38), daß im einfachsten Diskantsatz die Beibehaltung des Cantus firmus nicht beiläufig erfolgt, sondern positives Ziel ist (S. 13), daß auch in den etwas ausgearbeiteteren Stücken der Cantus firmus trotz leichter Veränderungen unangetastet und intakt bleibt und weit davon entfernt ist, "a transformation or reinterpretation of the Gregorian melody by the composer" zu sein (S. 32). - Thrasybulos G. Georgiades, Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe, Berlin etc. 1954, S. 34 kommt - ebenfalls unter dem Aspekt, die Besonderheiten der englischen Musik herauszuarbeiten - zu dem Ergebnis, daß der Cantus firmus in der englischen Musik "als Ganzes, ... als Melodie" wahrnehmbar ist. (Allerdings geht Georgiades von Oberstimmenlage des Cantus firmus aus). - Für Schmidt, a.a.O., kristallisieren sich bei ähnlicher Zielsetzung seiner Untersuchungen kaum andere Eigenschaften der Diskantsätze heraus: die "Grundauffassung vom Cf. ...: die Erhaltung der originären melodischen Werte des Chorals" (S. 242) und das "Streben, Melodie (des Cf.) und Klang zu einer einheitlichen Komponente zu verschmelzen" (S. 247).

- 43) Siehe dazu Hughes/Bent, a.a.O., S. 127.
- 44) So wenig überzeugend auch vom konkreten Ergebnis her der Versuch ist, das Sanctus Nr. 94 von Roy Henry als einen Diskantsatz zu sehen, in dem der ursprüngliche Mittelstimmen-Cantus-firmus später eliminiert und durch eine neu geschaffene Stimme ersetzt wurde (siehe Dom Anselm Hughes, Background to the Roy Henry Music. An Essay in Reconstruction, in: MQ 27 (1941), S. 205; seine Rekonstruktion der angeblich ursprünglichen Fassung S. 206f. krankt an der zu stark voneinander abweichenden Textunterlegung, Rhythmisierung und Gliederung der drei Stimmen und an den häufigen Stimmkreuzungen zwischen Cantus firmus und ursprünglichem Treble), so faszinierend ist doch der Gedanke, daß die Abänderung einzelner Stellen des Cantus firmus eine Steigerung erfahren haben könnte in der Schaffung einer durchgehend "korrigierten" Mittelstimme. Ein solches Stück stellte dann ein Bindeglied zwischen den Stücken mit teils "korrigiertem" Cantus firmus und den cantus-firmus-losen Stücken her.
- 45) Auch bei den roten Korrekturnoten ist übrigens Leonel Power besonders stark vertreten: Vier der dreizehn Stellen finden sich in einem Stück Leonels. Möglicherweise wagt es nur ein wirklich souveräner Komponist, die Originalgestalt des Cantus firmus kompositorisch unberücksichtigt zu lassen.
- 46) Die Frage, ob die Konturen der Cantus-firmus-Melodien generell im Notenbild sichtbar bleiben mußten, läßt sich kaum beantworten, da nicht zu klären ist, wie weit Abweichungen der Cantus firmi etwa vom Graduale Sarisburiense auf uns unbekannt abweichende Versionen der Gesänge zurückgehen oder durch einen Eingriff des Komponisten verursacht sind.
- 47) Auf diesem Hintergrund lassen sich dann auch Stellen wie Nr. 109 Mensur 14 mit schwarzer statt roter Korrekturnote und Nr. 137 Mensur 10 mit fehlender Korrekturnote im Schlußklang (vgl. dazu die identische, aber korrigierte Klangfolge in Nr. 109 Mensur 17) zwanglos als Abschreibfehler deuten.

Reinhard Kapp:

## EPOCHENSCHWELLEN IN DER GESCHICHTE DER KONTRAPUNKTLEHRE

Was Kontrapunkt sei, weiß derzeit - soweit ich sehe - niemand zu sagen. Ob von Kunst, Wissenschaft oder Technik die Rede ist, von Musiktheorie oder Satzlehre, entscheidet über ganze Konzeptionen, gibt Auskunft über die jeweilige Lagerung des Problems, aber keine Antwort auf die Frage. Die historische Herleitung bzw. die Aufzählung der verschiedenen Bedeutungen, die das Wort, des unterschiedlichen Stellenwerts, den die Sache gehabt hat, ergibt nicht, was in der Diskussion seit langem eine entscheidende Rolle spielt: daß Kontrapunkt u.a. auch einen Wert darstellt.

Mit diesem Anspruchsbegriff von Kontrapunkt hat es allerdings seine Schwierigkeiten. Noch vor kurzem mußte es (jedenfalls in der Tradition, mit der wir es hier zu tun haben) als ehrenrührig gelten, einem Komponisten nachzusagen, er habe keinen Begriff von Kontrapunkt oder sein Kontrapunkt sei anfechtbar. Schubert z.B. erlag nicht krankhaften Einbildungen, als er sich zum Studium bei Sechter entschloß. Dagegen kann die Abstempelung zum großen Kontrapunktiker einem Vernichtungsurteil gleichkommen. Vielleicht sind die "großen Kontrapunktiker" für die Musik - und für den Kontrapunkt - genauso verloren wie gewisse Meister des Kolorits für die eigentliche Malerei, die Sprachartisten für die höhere Literatur. Vielleicht ist ein Begriff des Kontrapunkts unverzichtbar, aber nicht dingfest zu machen. Um "dem" Kontrapunkt näher zu kommen, muß man erkennen, was mit ihm geschehen ist. So ist es imgrunde auch stets gehalten worden.

Jede Stellungnahme, jede Modifikation in der Geschichte der Kontrapunktlehre ist aktuelle Intervention. Die Bedeutung der Intervention Ernst Kurths, der bislang letzten durchschlagend erfolgreichen, ist in erster Linie symptomatischer Natur. Bis zu Fux kann von einer kontinuierlichen Entwicklung der Kontrapunktlehre gesprochen werden. Danach gibt es zwar eine lange Nachwirkung des Fuxschen Buches, aber eine Dauerkrise des Kontrapunkts. Kurth hat dieser Krise nur am entschiedensten zum Ausdruck verholfen. Die Kurthsche Polemik gegen Fux, die auf die Nichtigerklärung der gesamten Tradition der Kontrapunktlehre hinausläuft, muß nicht notwendig so verstanden werden, als gälte es lediglich noch, in den bisherigen verfehlten Versuchen die richtigen Intentionen aufzusuchen und zu bewahren. Es wäre ja möglich, daß in dem Kurthschen Unternehmen eine tiefe Verständnislosigkeit gegenüber den Belangen der älteren Theorie am Werk gewesen ist.

Der Rekurs auf Bach stellt den Versuch dar, den Kontrapunkt zu modernisieren. Kurth steht am vorläufigen Ende einer ganzen Reihe von Ansätzen zu einer Neubestimmung des Kontrapunkts, die nicht historisierend an Palestrina orientiert sind. Die Schwelle, die ihn von der Kontrapunktlehre bis Fux scheidet, läßt sich auf das Verhältnis Fux - Bach zurückführen, das durch einen mehrfachen Bruch oder Sprung im musikalischen Denken gekennzeichnet ist. Über den Generations-, den geographischen, den konfessionellen Unterschied hinaus, soweit also der Kontrapunkt betroffen ist, kann Fux im wesentlichen als Gesangsmeister bestimmt werden; der älteren vokalen Mehrstimmigkeit steht er auch zeitlich noch näher, der A-cappella-Stil ist für ihn noch Gegenwart, kein Stylus antiquus. Fux behält die Idiomatik der Vokalpolyphonie bis in alle Verzweigungen der verschiedenen Stilarten bei, ebenfalls die grundlegende Bedeutung der Kirchentöne und bestimmte "Härten" des älteren Kontrapunkts. Die Rameausche Revolutionierung der Musiktheorie erlebt er noch, aber sein Kontrapunkt ist noch melodischer Kontrapunkt. - Bach ist Organist (auch die Adressaten der Lehre unterscheiden sich dementsprechend, wie man bemerkt hat); er nimmt die Sprache der Spielfiguren und Akkordzerlegungen in seine Melodik auf. Der moderne Kontrapunkt ist harmonisch und instrumental, allenfalls mit den

neuen Melodiebildungen des monodischen oder Generalbaßzeitalters durchsetzt. Wenn Bach die Idiomatik der Vokalpolyphonie aufnimmt, archaisiert er. Bei ihm zuerst läßt sich die allmähliche Ausbreitung eines immer mehr zusammenfassenden, abstrahierenden, funktionalisierenden Denkens konstatieren, das gerade als 'harmonisches' sich in Distanz setzt zu den konkreten Zusammenklängen, mit denen sich Fux noch abmüht.

Bei der Diskussion des Bachschen Kontrapunkts mischen sich wiederum unversehens Fragestellungen unter, die Kurths eigener Zeit angehören. Indem er den harmonischen Kontrapunkt als melodischen ausgibt, macht er ein zunächst zeitloses Bestimmungsmerkmal des Kontrapunkts unter den Bedingungen eines späteren (des vollends "harmonischen") Zeitalters geltend; das richtet sich polemisch gegen eine Musiktheorie, die Gefahr laufe, den Kontrapunkt in der Harmonielehre sich verlieren zu lassen. Aber die lineare Einstimmigkeit, mit der er sich vornehmlich beschäftigt, um jenen ursprünglichen Sinn des Kontrapunkts wiederzugewinnen, ist bereits Darstellung der Harmonie; wenn er, fast nurmehr anhangsweise, über die eigentliche Mehrstimmigkeit spricht, spricht er natürlich vom Verhältnis der Stimmen zueinander. Das betrifft dann zum einen Fragen, die unterdessen in der Harmonielehre behandelt werden, weiterhin kontrapunktische Formbildung insofern, als mit Motiven, Imitation usf. eine den elementaren Kontrapunkt erweiternde Dimension ins Spiel kommt; drittens aber auch klassische kontrapunktische Grundbedingungen, deren Behandlung in die Termini der älteren Lehre zurückzuübersetzen eine interessante Aufgabenstellung wäre. Die Dissonanzen freilich gelten ihm als melodisches Phänomen, oder sie zeigen ihm, daß die Macht der Harmonie gebrochen ist. Mit der Erfindung der Linearität des Kontrapunkts hat er ins Schwarze getroffen, wenn auch nicht gerade ins Zentrum des sich konkret stellenden Problems, und aus Gründen, die mit dem von ihm traktierten Thema nur entfernt zu tun haben. Die kompositorische Bedürfnislage und Not läßt sich wohl verstehen, aus der heraus man auf diese Vorstellung lebhaft angesprochen hat; was aber an Heil- und Kunstmitteln daraus entwickelt wurde, läßt sich nur aus der Krise der Kontrapunktlehre erklären, die mit derjenigen der Harmonielehre nicht zufällig zusammentraf. Kurth hat also auf eine Epochenschwelle hingewiesen, und er hat selbst Epoche gemacht. Die eine Schwelle hängt mit der Durchsetzung der Dur-Moll-Tonalität zusammen, die andere mit ihrem Ende.

Die Verwirrung der Begriffe, die in dem des Linearen gipfelt, wird deutlich, wenn man die dreifache Wirkung erwägt, die Kurth ausgeübt hat: die auf die zeitgenössischen Komponisten, die auf das Verständnis und die Interpretation der "Alten", namentlich Bachschen, Musik (noch heute gehört das "stimmige" bzw. "horizontale" Spiel zum kurrenten Meinungsangebot unter Musikern), schließlich auf die Musiktheorie und ihre Historiographie selbst. Denn anhand dieses Schlagworts, das man der Kontrapunktlehre als Formel für ihre eigentliche Intention entgegenhielt, schritt man schon bald von der Fux-Kritik Kurths zu einer entschiedenen Fux-Revision fort. Sie zeigt sich in den nach-Kurthschen Fux-Darstellungen ebenso wie in den Übersetzungen des Fuxschen Texts. Ebenso wie die Theorie des Bachschen Kontrapunkts war die Kritik an Fux falsch als umstandslose Diskussion über die Zeiten hinweg. Die Mißverständnisse ergaben sich aus einem Wandel, der Sinn und Status aller Begriffe von der Stelle gerückt hat. Das Verhältnis zwischen Harmonie und Kontrapunkt, das Kurth als komplementäres konstruiert hat, ist durch ein historisches Gefälle gekennzeichnet, aus dem die weitreichendsten theoretischen Konsequenzen hätten erwachsen müssen. Bach kann nicht gegen Fux ausgespielt, er kann aber auch nicht mit Wagner auf derselben historischen Ebene angesiedelt werden.

Um wenigstens in diesem Bereich das Ausmaß des Aneinandervorbeiredens begrifflich zu machen, will ich versuchen, Fux zu Wort kommen zu lassen. Fuxens Leistung besteht nicht

zuletzt in einem Lehrvortrag von beträchtlicher terminologischer Kohärenz. Da die Art, wie Termini gebraucht werden, am zuverlässigsten über die Stellung des Autors zu bestimmten Fragen aufklärt – nur konkret im literarischen und historischen Kontext sind Wandlungen in der Bedeutung von Termini zu fassen –, will ich aus ihnen in einigen Hauptpunkten die Fuxsche Ansicht der Sache zu verdolmetschen suchen.

Intervall und Konsonanz bezeichnen die Beziehung eines Tons zu einem gleichzeitig in einer anderen Stimme erklingenden (ambitus ist, wir würden sagen, das Sukzessivintervall). Die Zusammensetzung der Stimmen, von welcher der Fuxsche Lehrgang den Anfang macht, ist die Hinzusetzung einer zweiten zu einer gegebenen. Es geht immer um den Ton, der aktuell gesetzt werden soll. Ebenso ist *concentus* die zusammenstimmende Mehrstimmigkeit, aber auch die konsonierende Gegenstimme zum *Cantus*. Die Elemente des *Concentus* sind die Konsonanzen, d.h. nicht Zusammenklänge, aber auch nicht einfache Töne, sondern Töne in bestimmten Intervallbeziehungen zum *Cantus*. Insofern bildet der Kontrapunkt keine Melodie. Endzweck des *Concentus* ist es zu vergnügen. Das Vergnügliche geht aus Mannigfaltigkeit der Klänge, insbesondere der verschiedenen Arten von Konsonanzen hervor. *Varietas* ist nichts weiter; sie ist nicht 'melodische' Variabilität, noch Abwechslung in den Setzweisen. Fortschreitung ist das bloße Weitergehen zum nächsten Zusammenklang. Sie erfolgt und bestimmt sich durch Bewegung. Auch diese ist prinzipiell Bewegung einer Stimme, in der Regel: des Kontrapunkts. Man unterscheidet wie bekannt drei Arten von Bewegung nach ihrer Richtung im Verhältnis zu derjenigen der anderen Stimme. Definiert ist die Bewegung aber erst durch Richtung und Maß: den Differenzbetrag auf der Tonhöhenachse. Der Differenzbetrag wird durch Vergleich zwischen den Verhältnissen in zwei Vertikalschnitten durch den musikalischen Ablauf ermittelt. In den vier Fortschreitungsregeln werden die verschiedenen Kombinationen von aufeinanderfolgenden Arten von Konsonanzen mit den Bewegungsarten korreliert. Sie geben zugleich Aufschluß darüber, wie das Komponieren vor sich gehen soll. Demnach wird ein Konsonanzton erwogen, festgestellt, durch welche Art der Bewegung dahin gelangt würde, mit den Regeln verglichen und daraufhin die kompositorische Entscheidung definitiv getroffen oder eine Alternative gesucht. Den ganzen Vorgang hat man sich schließlich automatisiert und internalisiert zu denken, und so wird die Erwägung des folgenden Tons genügend Raum freilassen für die Rücksichtnahme auf die melodische Fortsetzung. Die Regeln sind keine Anweisungen, sondern *doctrina* (Wissenschaft, die man hat) und *cardinalia* (Kardinalpunkte, an denen alles hängt, um die sich alles dreht). Sie sind zur Anwendung bestimmt, nehmen aber die Entscheidung nicht vorweg. Die Umständlichkeit mancher Formulierungen erklärt sich zum einen aus ihrem definitivischen Charakter, zum andern daraus, daß manche Vereinfachungen, die wir geneigt wären an ihre Stelle zu setzen, unter den Fuxschen Voraussetzungen nicht denkbar sind.

Es wird punktuell, nicht dynamisch-gestisch gedacht. Es gibt keine melodische Horizontale, keine Diagonale, keine Parallelen in der Vorstellungswelt dieser Musik, wir können fast sagen, überhaupt keine projektive Raumvorstellung. Wenn man unsere Begriffe anwenden will: Beziehungsdimension ist die Vertikale. Darin (und nicht etwa in der Beschreibung eines *A-cappella*-Ideals) zeigt sich, daß Fux' Denken vokales Denken ist: er hört oder stellt sich den *Cantus* vor und setzt den konsonierenden darüber oder darunter. Die Kurthsche Horizontale erklärt sich ebenso wie der Begriff der Parallele aus dem Weiterrücken auf der Tastatur, oder auf dem Papier. Kurths Denken ist, wie alles moderne, instrumental.

Kurths Kritik an der überkommenen Kontrapunktlehre, sie durchkreuze die eigenen Absichten mit der Anlage des Lehrgangs schon im Ansatz, anstelle der melodischen Ent-

faltung der Stimme würden Zusammenklänge, sozusagen Harmonie, gelehrt, hat also kaum etwas für sich. Der Aufbau des Cursus und die Art der Aufgabenstellung lassen erkennen, daß Fux von der Kategorie der durchgängig für sich geführten Stimme ausgeht. Die erste Melodie (der Cantus firmus) wird durch gleichmäßige Schnitte zerlegt, die zweite wird sukzessive aufgebaut. Dabei muß ein doppelter Zweck verfolgt werden: daß sie sangbar ist, wofür dem angehenden Komponisten gewisse Hinweise an die Hand gegeben werden, und daß sie sich kombiniert. Es geht um die fortlaufende Verknüpfung der Stimmen, und um die aus dem Zusammenhang begründete Disposition über den intervallischen - und das heißt zugleich: melodischen Verlauf. Somit handelt es sich um eine Erschwerung der Bedingungen, nicht um eine verfehlte Wahl der Mittel. Im Durchgang durch die Gattungen wird etwas gewonnen, wofür man kaum eine sinnvollere Methode wird ausfindig machen können: die sorgfältige Beachtung wirklich jeder Fortschreitung, die rationale Aufschlüsselung des gesamten Satzes. Die Frage: ist der Satz bis in den letzten Ton hinein geistig durchdrungen? führt ins Zentrum des Kontrapunkts. Man könnte die Lückenlosigkeit der Abwicklung geradezu als sein Prinzip bezeichnen.

Selbstverständlich kann dies immer nur die jeweils bekannten Dimensionen betreffen. Der moderne Harmoniebegriff hat sich in der Überwindung der älteren Bedeutung einer Verbindung von Stimmen gebildet. Der Streit um die Priorität von Harmonie oder Melodie war nicht nur eine musiksoziologische und ästhetische, sondern zugleich eine aktuelle musiktheoretische Auseinandersetzung. Die Vorstellung der Selbständigkeit der Stimmen setzt den modernen Begriff von Harmonie und einen Begriff von eigentlicher Melodik voraus, der nicht mehr der Vokalpolyphonie, sondern der generalbaßbegleiteten Monodie angehört. Daß man derartige Vorstellungen auch im Kontrapunkt sich bewähren lassen wollte, verrät einen richtigen Instinkt, nur hätten sie dann auch im Ernst als moderne behandelt und methodisch durchgesetzt werden müssen.

Sobald die primäre Erfahrung nicht mehr von der Vokalstimme, sondern vom Akkordinstrument bestimmt wird, stellt sich das Problem des Kontrapunkts auf neue Weise. In dieser Situation aber haben Harmonie- und Kontrapunktlehre vor der Aufgabe kapituliert und weder in stolzer Absonderung voneinander noch in ihrer Einebnung bis zu gänzlicher Ununterscheidbarkeit die anstehende theoretische, d.h. geistige Bewältigung der um eine weitere Dimension - vom Akzentstufentakt ganz zu schweigen - bereicherten Musik irgend gefördert. Die Harmonielehre vermochte sich als spezielle Theorie dieser Dimension mit ihr zunächst noch fortzuentwickeln, und eben vermöge dieser Progressivität gelang es ihr auch, sich als Satzlehre zu universalisieren. Trotz mancher Bestrebungen zur Integration aller Disziplinen in der Musiktheorie des 19. Jahrhunderts, die mit dem Namen der Kompositionslehre verbunden sind, hat die Harmonielehre jedoch ihren Anspruch nicht wahr und die Kontrapunktlehre nicht überflüssig gemacht, wohl aber in die Defensive gedrängt und in endlose Identitätskonflikte und Profilneurosen gestürzt. Der Kontrapunkt war zu einer kompositionstechnischen und zu einer historischen Spezialität geworden; die Lehre hatte sich mit ihrer Historisierung abzufinden - ein Prozeß, von dem längst auch die Orientierung an Bach erfaßt worden ist und der als abgeschlossen gelten kann. So aus der aktuellen Entwicklung abgebogen, geschah es ihr in der Person Ernst Kurths, daß sie, als die Reihe an sie gekommen wäre und sie in die Lücke, welche die Krise der Harmonie(lehre) gerissen hatte, hätte stoßen können, nicht wußte, wo sie sich befand. Dies dürfte die erstaunliche Karriere einer Scheinlösung wie der Kurthschen erklären. Die Umstellung der Kontrapunktlehre auf komplexere als die vor-Bachschen Bedingungen hat nicht stattgefunden. Man könnte sie sich in einem Gedankenspiel im nachhinein durchaus vorstellen - aber das wäre ein weiteres Kapitel.

## Alte Musik II

Leitung: Manfred Schuler

Teilnehmer: Peter Ackermann, Renate Groth, Karl Heller, Michael Stegemann, Günther Wagner

Günther Wagner:

### INSTRUMENTAL - VOKAL ALS PROBLEM DER BACH-BEWERTUNG IM 18. JAHRHUNDERT

Am Beispiel von Joseph Riepel und Heinrich Christoph Koch wird dargelegt, daß Vokal- und Instrumentalmusik im 18. Jahrhundert unterschiedlichen Bewertungskriterien unterworfen sein konnte. Bezugnehmend auf Johann Sebastian Bach wird gezeigt, daß sein Instrumentalwerk den ästhetischen Maximen seiner Zeitgenossen viel eher entsprach als seine Vokalmusik. Die Bildlichkeit seiner Vokalmusik hat nichts zu tun mit den Kriterien der Textvertonung im 18. Jahrhundert. Von dieser Ausgangssituation wurde die Bach-Rezeption und das Ansehen Bachs bis ins 19. Jahrhundert hinein geprägt.

Eine erweiterte Fassung des Vortrags erscheint im Bach-Jahrbuch 1987, S. 7ff.

Renate Groth:

### "REVIVRE L'ART"

Zur Geschichtsauffassung in der Kompositionslehre Vincent d'Indys

Die Konzerte mit älterer Musik, die um die Wende zum 20. Jahrhundert unter der Leitung von Vincent d'Indy an der Schola Cantorum in Paris stattfanden - Konzerte, in denen Werke von Josquin des Prés, Ludovico da Vittoria, Orlando di Lasso, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Claudio Monteverdi, Giacomo Carissimi, Johann Sebastian Bach, Jean-Philippe Rameau und anderen aufgeführt wurden -, stießen trotz oft bezeugter auführungspraktischer Mängel von Beginn an auf reges Interesse<sup>1</sup>. Musik des 15.-17. Jahrhunderts war zu jener Zeit in Frankreich nahezu unbekannt; kaum anders verhielt es sich mit Werken des 18. Jahrhunderts; auch die Musik Rameaus hatte noch keineswegs einen allgemeineren Bekanntheitsgrad erlangt. Zwar hatte es bereits in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts historische Konzerte in Paris gegeben, die der Anfang einer das ganze Jahrhundert überdauernden Tradition gewesen waren<sup>2</sup>, aber diese Versuche einer Wiederbelebung der alten Musik hatten lediglich kleine Zirkel von Interessenten, nicht aber das breitere Publikum erreicht. Im offiziellen Musikleben dominierte die Oper, und selbst die sinfonische Musik, die insbesondere im letzten Jahrhundertdrittel durch die Konzertreihen von Charles Lamoureux, Edouard Colonne, Jules Etienne Pasdeloup und der Société Nationale de Musique einen unübersehbaren Aufschwung im Pariser Musikleben genommen hatte, spielte neben der Oper eine eher bescheidene Rolle. Daß die Konzerte der Schola Cantorum ein so unerwartetes Echo fanden, ist deshalb um so erstaunlicher und vielleicht weniger mit dem Programm selbst, das sie boten, zu erklären als mit der Tatsache, daß dieses als "Gegen-Programm" zum offiziellen Musikleben verstanden wurde<sup>3</sup>: Es scheint, daß das Publikum die Konzerte ebenso der ungewohnten musikalischen

Eindrücke wie ihrer implizierten Kritik wegen goutierte.

Vincent d'Indy ging es bei seinen zahlreichen Aufführungen allerdings nicht um eine Vorstellung des historisch Entlegenen um des bloßen ästhetischen Reizes willen. Vielmehr waren seine Konzerte Teil eines weitgespannten künstlerisch-didaktischen Programms, das an der Schola Cantorum realisiert wurde und primär der Ausbildung von Komponisten galt. D'Indys Lehrkonzept ging aus von der Forderung, der Komponist müsse die Geschichte seiner Kunst kennen, und zwar nicht in zufällig gewählten Ausschnitten, sondern in allen ihren Manifestationen. Diese Forderung gründete auf der Überzeugung, daß die musikalischen Formen und Gattungen, wie sie im Laufe der Geschichte entstanden waren, einen "genetischen" Zusammenhang bildeten, in dem jedes Werk eine Synthese aller ihm vorangehenden Werke darstellte und in dem statt bloßer chronologischer Folge eine "logische" historische Kontinuität bestand. Aus den Zeugnissen der Musik der Vergangenheit konnten deshalb nicht beliebige Werke herausgegriffen und als einzelne zu Lehrgegenständen gemacht werden - losgelöst von ihrem geschichtlichen Grund und aus der distanzierten Position der Gegenwart betrachtet, konnten sie lediglich den Eindruck von Fremdartigkeit vermitteln -, sie mußten vielmehr als Träger einer Entwicklung verstanden werden, die es in ihrer Gesamtheit und in ständiger Vergegenwärtigung des Vergangenen "nachzuleben" und damit zugleich aus ihren eigenen Voraussetzungen zu begreifen galt<sup>4</sup>. Das aber bedeutete in d'Indys Verständnis, durch intensive praktische Studien - Musiklektüre, Werkanalyse, Aufführung von Musik, Komponieren nach historischen Modellen - die geschichtliche Entwicklung von ihren Anfängen an in der Rekonstruktion gleichsam noch einmal zu vollziehen. Die Idee des "revivre l'art" schien d'Indy um so plausibler, als er - von einer grundsätzlichen Analogie zwischen Natur und Geschichte überzeugt - eine Parallellität zwischen der Kunst, in deren Entwicklung er den menschlichen Lebensaltern vergleichbare Stadien fand, und der menschlichen Natur sah, der er die Fähigkeit zuschrieb, sich diese Stadien aus der Erfahrung ihrer eigenen Entwicklung zu vergegenwärtigen. Die Überzeugung, daß der Mensch imstande sei, die "nachgelebte" Vergangenheit gleichsam in eigene, erlebte Gegenwart zu transformieren, führte d'Indy zu der besonderen Anlage seiner Kompositionslehre<sup>5</sup> (Cours de composition musicale, Paris 1903, 1909, 1933 und posth. 1950), die nicht den traditionellen Aufbau mit der Folge Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre usw. übernahm, sondern den Gang der Musikgeschichte selbst zum Ordnungsprinzip des Lehrgangs machte.

Das Gewicht, das d'Indy der Musikgeschichte in der Unterweisung von Komponisten gab, bedeutete, daß er ihr den Rang einer neuen und bestimmenden Kategorie in der Ausbildung zuerkannte. Zwar gab es am Pariser Conservatoire bereits seit 1871 eine musikhistorische Vorlesung, die aber, zeitgenössischen Berichten zufolge, schlecht besucht war und als fakultative, das praktische Musikstudium lediglich ergänzende Veranstaltung ohne Einfluß auf die Ausbildung blieb. Daß d'Indy hingegen die Musikgeschichte gleichsam zum Fundament der Lehre machte und an die Stelle eines Kanons von abstrakten und nicht selten willkürlichen Regeln setzte, war in der Tat ein Novum, dem die Beachtung nicht versagt wurde. Denn die Musikhistorie war nach d'Indys Verständnis kein bloßer Lehrgegenstand, sondern eine Lehrinstanz<sup>6</sup>, und die Beschäftigung mit ihr bedeutete keine "Flucht in die Geschichte toter Jahrhunderte", von der Emile Zola im Blick auf die Romantiker mit Verachtung gesprochen hatte, sondern war geistige Übung, Erwerb musikalischer Bildung, die den angehenden Komponisten zur Freisetzung seiner Persönlichkeit befähigen sollte: in der Aneignung des Vergangenen und zugleich in Abhebung von ihm<sup>7</sup>.

D'Indy stellt die Musikgeschichte unter der Voraussetzung einer lückenlosen Kontinuität im Entwicklungsablauf dar, als einen "arbre généalogique" der Formen und Gattun-

gen, in dem jede einzelne Ausprägung als Synthese aller ihr vorangehenden erscheint. Das Prinzip fortlaufender Differenzierung - so sagt er -, das man bei der zoologischen Filiation beobachten könne, lasse sich ohne Schwierigkeiten auf die musikalischen Formen übertragen: Jedes organisierte Gebilde habe eine Reihe von Vorgängern, jeder neugebildete Typus sei eine Resultante bereits existierender Formen<sup>8</sup>. Die Entwicklung der Musik scheint d'Indy von ihren Anfängen an vom Kontrast zweier Arten des Rhythmus bestimmt: dem "rythme de la parole", dem vom Wortakzent geprägten Rhythmus, und dem "rythme de geste", einem durch regelmäßige, periodisch wiederkehrende Akzente gegliederten Rhythmus. Aus dem ersten sei die freie melodische Linie des gregorianischen Chorals entstanden, aus dem zweiten dagegen der metrisch gebundene Volksgesang. Die von der Gregorianik sich herleitende Entwicklung habe später Gattungen wie Motette und Fuge hervorgebracht, während der Entwicklungsstrang, an dessen Beginn der Volksgesang steht, über das Madrigal, die höfische Instrumentalmusik, Suite und Variation zur Sonate geführt habe und über zwei Sonderformen des Madrigals, das Madrigal accompagné und das Madrigal dramatique, Gattungen wie klavierbegleitete Kammermusik, Streichquartett, Concerto und Solokonzert auf der einen Seite, Kantate, Oratorium und Oper auf der anderen Seite und mit Sinfonie und Musikdrama schließlich die zentralen Gattungen des 19. Jahrhunderts erreicht habe<sup>9</sup>.

Jede einzelne Gattung, die in d'Indys System auftaucht, wird zweifach bestimmt: nach der Ähnlichkeit mit einer ihr vorangehenden Form, dem "genus proximum", und der charakteristischen Abweichung, der "differentia specifica". Da alle einmal entwickelten formalen und satztechnischen Eigenheiten und Grundstrukturen nach d'Indys These in den später entstehenden Formen aufgehoben sind, jede spätere Form also ihre eigene Vorgeschichte enthält, wird sie an Bestimmungen reicher und in ihren Eigenschaften distinkter. So unterscheidet d'Indy beispielsweise am Streichquartett fünf wesentliche Elemente, die - aus anderen Gattungen stammend - sich auf eine neue und spezifische Weise verbunden haben: 1. eine Gleichberechtigung oder Gleichwertigkeit der instrumentalen Partien, die von der "symphonie" (wohl im ursprünglichen Sinne von "sym-ponia" gemeint) herkomme; 2. die Beschränkung der Zahl der Ausführenden, wie sie in anderen Formen der Kammermusik üblich sei; 3. das dem Konzert entlehnte Prinzip des musikalischen Dialogs; 4. die der Fuge entstammende kontrapunktische Satzanlage; 5. die der Sonate eigene thematische und tonale Konstruktion<sup>10</sup>. In gleicher Art werden alle im "Cours de composition musicale" behandelten musikalischen Gattungen "definiert", so daß ein geschlossenes Formen-System entsteht.

Der Widerspruch zwischen d'Indys emphatischen Begründungen seines geschichtlich inspirierten Lehrverfahrens und der schematischen methodischen Durchführung ist allerdings nicht zu übersehen. Was er als den "ordre logique supérieur" bezeichnet, den er in der Geschichte entdeckt und aus pädagogischen Gründen in den Vordergrund gestellt habe, erweist sich als eine eher gewaltsame Konstruktion, an der das Moment des Systemzwangs überdeutlich hervortritt. D'Indy gerät mit seiner Darstellung genau in die Gefahr, die er vermeiden wollte, als er einen Lehrgang entwarf, der sich grundsätzlich von den zu seiner Zeit üblichen unterschied: in die Gefahr nämlich, durch zu weitgehende methodisch-systematische Durchformung des Stoffes in Formalismus abzugleiten und bei den blassen Abstraktionen zu enden, die er bei anderen mit Recht getadelt hatte.

Die Schwächen von d'Indys System und seine Widersprüche waren auch den Zeitgenossen nicht entgangen; zu Anfang begrüßt als neues, nicht durch Routine korrumpiertes, geradezu revolutionär anmutendes Unterrichtskonzept, wurde es schon bald mit dem Vorwurf der Enge, des Dogmatismus, der Historiomanie belegt<sup>11</sup>. Die Kontroversen allerdings, die sich um d'Indys Unterrichtsmethode entspannen (sie wurden besonders zu Beginn des 20.

Jahrhunderts mit nicht geringer Heftigkeit geführt), hatten ihren Grund nicht nur in Meinungsverschiedenheiten, die sich im engeren Sinne an sachlichen Einzelheiten entzündeten; vielmehr entstanden sie auch deshalb, weil man hinter dem scheinbar nur der Würde der Kunst verpflichteten Konzept politische Voreingenommenheiten spürte und einen gleichsam missionarischen Eifer, vom Boden der Kunst aus aktiv gegen bestimmte Zeitströmungen anzugehen. So prangerte d'Indy Verfallserscheinungen an, die er in der Musik und im Musikleben seiner Zeit allerorten zu sehen glaubte: Er konstatierte mangelnde Beherrschung des kompositorischen Handwerks, Dilettantismus, naiven Glauben an angeborenes Genie und setzte die strenge Zucht seines Lehrsystems dagegen; er fand Formlosigkeit (z.B. in der Musik Debussys) und bestand auf der Formenlehre als dem wichtigsten Inhalt eines Kompositionsstudiums; er sah fieberhafte Eile und Karriere-drang bei den jungen Komponisten und empfahl die Beschäftigung mit der musikalischen Vergangenheit - nicht nur, weil sie zu mehr Einsicht und Erfahrung auf praktischem Gebiet verhelfen würde, sondern auch, weil sie zeitraubend war und damit geeignet, Über-eilung zu bremsen; er tadelte das Streben nach Originalität, dem er Eitelkeit unterstellte und das er als künstlerisch-moralisch nicht integre Haltung ablehnte, und verwies auf Komponisten früherer Zeiten, denen es nicht um die Herausstellung der eigenen Persönlichkeit, sondern nur um das Werk ad maiorem Dei gloriam gegangen sei. Alle genannten Begriffe - Tradition, Zucht, Disziplin, Beherrschung des Handwerks, Respektierung der Form, Ablehnung des Individualismus - finden sich im (kultur)politischen Vokabular der Zeit wieder, und selbst ein scheinbar unverfänglicher Gedanke wie der des impliziten "enseignement" des Kunstwerks hat seinen allgemeineren Hintergrund: Wenn d'Indy vom "dienenden" Werk spricht und postuliert: "le vrai but de l'art est d'enseigner, d'élever graduellement l'esprit de l'humanité, de servir, en un mot, dans le sens sublime: d i e n e n"<sup>12</sup>, so sind die Anklänge an die Individualismuskritik unüberhörbar, die Albert de Mun, einer der Führer der gegen Ende des 19. Jahrhunderts entstehenden neuen katholischen Bewegung, am Geist der Revolution (und zugleich an dem der eigenen Zeit) geübt hatte, am "esprit de négation" nämlich, "qui repousse toute doctrine, l'esprit d'indépendance et d'orgueil qui refuse toute obéissance et sa devise est: Non serviam"<sup>13</sup>.

Daß sich d'Indys Kompositionslehre, gegen den Strich gelesen, als ein Spiegel von Zeitströmungen darstellt, die um die Wende zum 20. Jahrhundert in Frankreich virulent waren, ist kein Zufall: d'Indy war nicht nur ein politisch interessierter, sondern ein politisch aktiver Mensch (und zwar auf Seiten der Konservativen). Er kannte Persönlichkeiten wie Ferdinand Brunetière und Maurice Barrès: Brunetière, der als Literaturhistoriker und einflußreicher Redakteur bei der "Revue des deux mondes" eine verstärkte Pflege der nationalen Kultur propagierte; Barrès, Schriftsteller und Politiker, der im Verein mit Paul Bourget die in den neunziger Jahren aufkommenden nationalistischen Strömungen antrieb und Vereinigungen wie der "Ligue de la Patrie française" oder Zeitschriftengründungen wie der "Action française" den Boden bereitete. D'Indy war außerdem neben Maurice Barrès, Jules Lemaitre und Henri Vaugeois aktives Mitglied der "Ligue de la Patrie française" und kannte damit von der Quelle her das politische Vokabular der Zeit samt den dahinterstehenden Überzeugungen, die transformiert in seine Kompositionslehre eingingen. Die Auseinandersetzungen um den "Cours de composition musicale" waren deshalb im Grunde immer auch Auseinandersetzungen zwischen verschiedenen politischen Lagern, und man kann darüber spekulieren, ob die Tatsache, daß d'Indys Kompositionslehre außerhalb der Schola Cantorum nur eine geringe Wirkung ausübte, nicht auch daher rührt, daß sie zu direkt mit tagespolitischen Strömungen verbunden war, die zu einem späteren Zeitpunkt inaktuell und uninteressant, wenn nicht unverständlich wurden.

Jenseits dieser ideologischen Schicht jedoch und hinter einer methodischen Darstellung, deren Enge aus dem Hang zum Klassifizieren und zum geschlossenen System herrührt, das weder Lücken noch Überhänge kennt, zeichnet sich ein Gedanke ab, der in der französischen Musikpädagogik um 1900 durchaus neu war: der Gedanke, daß der Komponist nicht mehr "naiv", sondern nur noch im Bewußtsein der musikalischen Tradition Neues hervorbringen könne; damit reiht d'Indy das historische Denken unter die wesentlichen Voraussetzungen zur künstlerischen Bewußtseinsbildung ein.

#### Anmerkungen

- 1) Als Beispiel sei auf eine Kritik von Auguste Mangeot verwiesen (Le Monde Musical, No 24 vom 30.12.1901, S. 380), die die Verdienste der Schola Cantorum um die alte Musik hervorhebt, zugleich aber in ungewöhnlich scharfer Form die Schwächen der Aufführung - es handelte sich um den 4. Akt der Oper "Hippolyte et Aricie" von Jean-Philippe Rameau - zur Sprache bringt.
- 2) Alexandre-Etienne Choron hatte bereits 1806 mit der Herausgabe einer Sammlung von Werken alter Meister begonnen (Collection générale des ouvrages classiques de musique) und seit 1822 an der von ihm gegründeten Institution royale de musique religieuse mit Veranstaltungen halböffentlicher Charakter, von 1827 bis 1830 mit öffentlichen Konzerten eine Wiederbelebung alter Musik eingeleitet, die bis weit ins 19. Jahrhundert hinein weiterwirkte: Die in den Jahren 1832/33 von François-Joseph Fétis veranstalteten concerts historiques waren davon ebenso beeinflußt wie die Initiativen von Joseph-Napoléon Ney, Prince de la Moskowa, der 1843 eine Société de musique vocale, religieuse et classique gründete und die Herausgabe einer elfbändigen Sammlung alter Musik initiierte (Recueil des morceaux de musique ancienne); die 1853 in Paris als Ecole Niedermeyer gegründete Kirchenmusikschule schließlich knüpfte unmittelbar an die Ideen Chorons an.
- 3) Auf die besondere, von einem eigentümlichen Enthusiasmus getragene Atmosphäre der Schola-Konzerte, in denen ein offenbar bunt zusammengesetztes Publikum zu einer "Gemeinde" von "Eingeweihten" wurde, haben zeitgenössische Beobachter und Kritiker wiederholt hingewiesen. 1903 schreibt Claude Debussy: "Zu den Konzerten der Schola Cantorum drängen sich die Aristokratie, die behäbige Bourgeoisie des linken Seine-Ufers, Künstler und schlichte Handwerker, und dieses Publikum hat, seltsamerweise nichts von der Unbetheiligkeit an sich, der man an berühmteren Orten allzuoft begegnet. Man hat den Eindruck eines wirklich verstehenden Publikums. Hängt das nun mit der Beengtheit des Saales zusammen oder mit einem geheimnisvollen Einfluß von oben? Auf jeden Fall entsteht hier eine Gemeinde von Ausführenden und Hörern" (Gil Blas, 2.2.1903, in: Monsieur Croche, Sämtliche Schriften und Interviews, hrsg. von François Lesure, Stuttgart 1982, S. 92). Der gleiche Eindruck wird 1907 von Jules Ecorcheville mit einer gewissen Reserve zur Sprache gebracht: "Comme à Bayreuth, il règne ici une atmosphère de gravité recueillie que le public mondain ne parvient pas à détruire, et à laquelle au contraire un peu de snobisme prête l'appui de sa bonne volonté" (La Schola Cantorum et le Style de Bach, in: Le Mercure Musical III (1907), S. 399). Emile Vuillermoz prangert 1909 die Bemühungen der Schola um die alte Musik in polemischer Überspitzung als von reaktionärem Geist getragenen "snobisme du passé" an (La Schola et le Conservatoire, in: Mercure de France XX (1909), S. 237).

- 4) "Il semble donc naturel que l'artiste, dont la condition première est de connaître à fond l'art qu'il a choisi, revive lui-même la vie de cet art" (Cours de composition musicale, Bd. I, Paris 1903, S. 5).
- 5) "L'art, dans sa marche à travers les âges, peut être ramené à la théorie du microcosme. Comme le monde, comme les peuples, comme les civilisations, comme l'homme lui-même, il traverse de successives périodes de jeunesse, de maturité, de vieillesse .../ Adaptant ce même système microcosmique à l'organisation de mon école idéale, je prétends faire suivre aux élèves la marche même que l'art a suivie..." (Une école d'art répondant aux besoins modernes, in: La Tribune de Saint-Gervais VI (1900), S. 305).
- 6) D'Indys Auffassung deckt sich in diesem Punkt völlig mit derjenigen Johann Gustav Droysens, der gesagt hatte: "Lehrhaft ist die Geschichte nicht, weil sie Muster zur Nachahmung oder Regeln für die Wiederanwendung gibt, sondern dadurch, daß man sie im Geiste durchlebt und nachlebt" (Historik, hrsg. von Rudolf Hübner, München 8/1977, S. 362).
- 7) "Favoriser l'éclosion du génie, en développant le talent et le goût par l'étude raisonnée et critique des oeuvres" (d'Indy, a.a.O., Bd. I, S. 16).
- 8) D'Indy, a.a.O., Bd. II, 1, S. 20 und S. 13. - D'Indys Betrachtung der Formgeschichte unter genealogischem Gesichtspunkt zeigt auffallende Ähnlichkeit mit der These Ferdinand Brunetières einer "influence des oeuvres sur les oeuvres", die, zur "méthode évolutive" erweitert, in Brunetières literaturhistorischen Werken Darstellungs- und Erklärungsmodus zugleich ist. 1890 schreibt er: "La différenciation des genres s'opère dans l'histoire comme celle des espèces dans la nature, progressivement, par transition de l'un au multiple, du simple au complexe, de l'homogène à l'hétérogène ..." (L'Evolution des genres dans l'histoire de la littérature, Paris 1890, S. 20); präzisierend heißt es an anderer Stelle: "... cette influence de l'art, cette détermination de la forme par la forme, cette évolution du dedans qui est le principe même de la vie de la littérature et de l'art ...", und noch eindeutiger: "Au point de vue descriptif, analytique ou, si je l'ose dire, tout simplement énumératif et statistique, elle (= la méthode évolutive) substituera ce que l'on appelle le point de vue généalogique. Il y a une filiation des oeuvres; et en tout temps, en littérature comme en art, ce qui pèse du poids le plus lourd sur le présent, c'est le passé" (Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française, Paris 1890-1907, Bd. 3, S. 5 und Bd. 6, S. 15. Die Zitate nach: Ernst Robert Curtius, Ferdinand Brunetière. Beitrag zur Geschichte der französischen Kritik, Straßburg 1914, S. 70, 63 und 64.)
- 9) D'Indy, a.a.O., Bd. I, S. 27f. und Bd. II, 1, S. 8-13.
- 10) D'Indy, a.a.O. Bd. II, 1, S. 211f.
- 11) Vuillermoz, a.a.O., S. 238.
- 12) D'Indy, Une école d'art répondant aux besoins modernes, in: La Tribune de Saint-Gervais VI (1900), S. 305.
- 13) Zit. nach Koenraad W. Swaart, The Sense of Décadence in 19th-Century France, Den Haag 1964, S. 127f.

Karl Heller:

#### GEDANKEN ZUR VIVALDI-RENAISSANCE DER GEGENWART

Der Sachverhalt, der hier mit dem Begriff "Vivaldi-Renaissance" umschrieben wird, ist in seinen Grundzügen bekannt genug, als daß die einschlägigen Fakten nochmals dargestellt werden müßten<sup>1</sup>: Antonio Vivaldi, noch vor reichlich einem halben Jahrhundert selbst für gut informierte Musiker und Musikfreunde kaum mehr als ein Name und eine entlegene "historische" Größe, ist in den zurückliegenden drei Jahrzehnten zu einem der populärsten Komponisten des 18. Jahrhunderts avanciert. Damit bietet Vivaldi eines der keineswegs zahlreichen Beispiele dafür, daß die Wiederentdeckung eines nahezu vergessenen Komponisten durch die Wissenschaft - die editorische Erschließung seines Werkes und die Erkenntnis seiner geschichtlichen wie künstlerischen Bedeutung - zugleich zum Ausgangspunkt einer so staunenswerten praktischen Wiederbelebung wurde. Um die Frage, welche Faktoren für diesen Vorgang maßgeblich waren und sind, kreisen die folgenden Überlegungen.

Zunächst ist davon auszugehen, daß die nach dem Zweiten Weltkrieg von Italien ausgehende, bald aber auf andere Länder übergreifende und sprunghaft anwachsende Vivaldi-Pflege zusammenfällt mit einer neuen Phase in der Renaissance-Bewegung alter Musik überhaupt und im besonderen der sogenannten "Barockmusik", was vor allem bedeutet: der Musik des frühen 18. Jahrhunderts. Nach einer Formulierung von Karl Grebe handelt es sich dabei um die zweite Phase in der "Erfolgsgeschichte der Alten Musik", jenes Kapitel, das er mit dem Stichwort "Expansion"<sup>2</sup> versieht und das, gekennzeichnet vor allem durch die bestimmende Rolle des in dieser Dimension neuen Faktors Schallplatte, zu Entwicklungen führte, die bald kritische Stimmen gegen die Überschwemmung mit alter Musik und namentlich gegen "zweit- und drittklassige Barockmusik"<sup>3</sup> auf den Plan riefen. Die Verbindung zwischen diesem allgemeinen "Barock-Boom" und dem Wiederaufstieg Vivaldis übersehen zu wollen wäre abwegig; ebensowenig aber geht es an, die Renaissance der Vivaldischen Musik lediglich in einer allgemeinen Renaissance-Bewegung alter Musik aufgehen zu lassen und dabei das durchaus Exzeptionelle in der Wirkung dieses Komponisten auf die Gegenwart zu verkennen. Daß nach einer ersten Kulminationsphase der Umgang mit dem Werk Vivaldis ein Stadium der Konsolidierung erreicht zu haben scheint, kann einer sachlichen Beschäftigung mit diesen Fragen nur dienlich sein.

Unter den Argumenten, die kritische Wissenschaftler und Künstler in den 50er und 60er Jahren gegen die Barockmusik vorbrachten - die Musik Bachs blieb dabei immer als der große Sonderfall ausgenommen -, finden sich, wie bekannt, bevorzugt solche Vokabeln wie Anspruchs- und Harmlosigkeit, Konvention und handwerkliche Routine, Seriencharakter und Einförmigkeit bei fehlender künstlerischer Individualität u.ä.; gerade auf solche Eigenschaften aber und die aus ihnen erwachsende "mühevolle" Eingängigkeit gründe sich der Markterfolg dieser Musik bei einem durch kulinarisches Hör- und Musizierverhalten geprägten Publikum. So fragwürdig und anfechtbar derartige Pauschalurteile in ihrer Verabsolutierung sind, - sie berühren unzweifelhaft Züge, die zum Wesen und zum Bild dieser Musik gehören: Die zu Hunderten und Tausenden entstehenden Konzerte, Orchester-suiten, Sonaten und nicht zuletzt Opern waren ja in der Tat für den massenhaften täglichen Konsum bestimmt, und insofern korrespondiert die massenhafte Reproduktion und Verbreitung solcher Werke in der Gegenwart - namentlich durch die modernen Klangmedien - in hohem Maße mit der Rolle, die diesen zur Zeit ihrer Entstehung zukam, einer Rolle, die sich partiell derjenigen vergleichen läßt, die in späterer Zeit Erzeugnisse einer musikalischen Massenkultur erfüllten.

Ohne Frage ist Vivaldi einer derjenigen Komponisten seiner Generation und Epoche, deren Schaffen, deren große quantitative Produktivität solche Gedanken in besonderer Weise provoziert. In einer Stadt beheimatet und wirkend, deren vom Kultur-Tourismus geprägtes Theater- und Musikleben bereits weitgehend von bürgerlichen Marktgesetzen beherrscht wird, folgt er den Zwängen und Verführungen dieses Marktes: er schreibt "trois opéras en moins de trois mois"<sup>4</sup>, ein andermal eine Oper "in 5 giorni" (wie er selbst in der Partitur des "Tito Manlio" vermerkt), oder er komponiert "expresse", nämlich in knapp drei Tagen, eine Serie bei ihm bestellter Konzerte<sup>5</sup>. Auch wenn dies Extrembeispiele sein mögen, so sind sie gleichwohl geeignet, gewisse Grundbedingungen und -einstellungen in der Alltagspraxis eines Musikers zu erhellen, der diese Situation des Komponisten mit Gewißheit als normal angesehen hat. Ebenso hat es ihm aber auch als "normal" gegolten, daß z.B. seine Konzerte immer wieder dem gleichen Grundmodell folgten und in breitem Maße auf einen Bestand an geläufigen Ausdrucks- und Sprachmustern, Spielfiguren etc. zurückgriffen - im Sinne einer Kompositionspraxis, für die, wie Carl Dahlhaus dies für die Epoche der "funktionalen Musik" generell konstatiert hat, "die Abhängigkeit von Modellen selbstverständlich" war, in der "das einzelne Werk primär als Exemplar einer Gattung aufgefaßt wurde"<sup>6</sup>. Abgesehen davon, daß nur ein solches Vorgehen ein Schaffen in diesem Umfang ermöglichte, lag hier - im Festhalten an erfolgserprobten, die Erwartungshaltungen erfüllenden Modellen - ja auch eine der Rückversicherungen für die Gunst der Hörer und Spieler.

Daß Vivaldi diese Gunst über mindestens zwei Jahrzehnte hin in höchstem Grade besessen, mit seiner Musik - namentlich seinen Konzerten - nahezu im gesamten musikalischen Europa so etwas wie ein "Vivaldi-Fieber" ausgelöst hat, ist ein vielfach belegter Tatbestand, der keiner näheren Darstellung bedarf. Umso mehr sollte es Interesse finden, daß dieser Musiker, der die höchsten Stufen des Ruhmes erklommen hatte und der um 1720 gleichsam als die Symbolfigur des Komponisten "alla moda" galt<sup>7</sup>, mit seinen Kompositionen und mit seinem Vortrag als Virtuose zugleich immer wieder Irritation und kritisch-zwiespältige Reaktionen ausgelöst hat. Und die Ursachen dafür liegen darin, daß seine Musik und sein Vortrag an die Grenzen gewohnter Ausdrucksnormen stießen oder diese Grenzen überschritten. Johann Friedrich Armand von Uffenbach fühlt sich "erschreckt", als er Vivaldi 1715 eine "phantasie" spielen hört, er vermißt die "annehmliche und cantabile manir"<sup>8</sup>, Quantz spricht von der "Leichtsinnigkeit und Frechheit", in die Vivaldi "sowohl im Setzen, als Spielen" verfallen sei<sup>9</sup>, und John Hawkins nennt "the peculiar characteristic of Vivaldi's music, speaking of his Concertos, ... wild and irregular"<sup>10</sup>. All diese Urteile besagen letzten Endes, daß zu Lebzeiten des Komponisten und noch im späten 18. Jahrhundert das Vivaldi-Typische weder in der heute oft überbetonten stereotypen Formbehandlung noch überhaupt in einem maß- und erwartungsgerechten und deshalb besonders "eingängigen" Kompositionsstil erblickt wurde, sondern weit eher in einer Tendenz zur Überschreitung verbreiteter Erwartungswerte - solcher des Ausdrucks ebenso wie solcher der Sprachmittel und des Spielerisch-Virtuosens. In der Gegenwart waren es nach Fausto Torrefranca<sup>11</sup> u.a. Forscher wie Rudolf Eller<sup>12</sup>, Francesco De-grada<sup>13</sup>, Michael Talbot<sup>14</sup> und Wolfram Steude<sup>15</sup>, die diese Seite der Vivaldischen Kunst verstärkt ins Blickfeld gerückt haben.

Es geht dabei einmal um eine Eigenart, die verschiedentlich und überaus treffend mit dem Titel einer Konzertsammlung Vivaldis, des opus 4, als "La Stravaganza" umschrieben worden ist: eine Neigung, in den melodisch-rhythmischen, harmonisch-klanglichen und spielerischen Sprach- und Ausdrucksmitteln dem Ungewöhnlichen, Irregulären, Befremdlichen Raum zu geben. Jähe Kontrastwirkungen, bizarre melodische Wendungen (u.a. durch weite Intervallsprünge oder unerwartete Alterationen), ungewöhnliche Modulationen,

widerhaarige rhythmisch-metrische Akzente, ein die "anehmliche und cantable manir" (Uffenbach) verletzender virtuoser furore - das sind die hauptsächlichlichen Äußerungsformen dieser Tendenz, für die sich Beispiele in beliebiger Fülle anbieten.

Ein zweites Moment, das es hier anzusprechen gilt, ist entschieden schwieriger zu fassen. Es weist in die Richtung des Ambivalenten, Hintergründigen, Doppelbödigen und drückt sich in Stimmungen des Schwebend-Unentschiedenen, Diffizilen, Gebrochenen aus<sup>16</sup>, aber auch darin, daß ein eindeutig "positiver", klarer Affekt jederzeit "umkippen" kann, wobei das Ergebnis dieses Umkippens nicht schlechthin ein Kontrast (schon gar nicht ein äußerer) ist, sondern sich als ein Bruch im inneren musikalischen Fluß darstellt<sup>17</sup>.

Wenn ein Musiker wie Luigi Nono davon spricht, daß beim heutigen Umgang mit Vivaldi zu einseitig nur bestimmte Seiten seiner Musik betont würden, daß gerade namhafte Spitzenensembles Vivaldi in einer falschen, dessen wirklicher Bedeutung nicht adäquaten Interpretation spielten<sup>18</sup>, so mag er dabei vor allem das häufig zu beobachtende "Überspielen" solcher hier berührten Qualitäten im Auge haben. Vivaldi gerät dann zu ebemäßig-harmonisch und glatt, die Kühnheiten, das Exzentrische und das Vielschichtige, Facettierende seines Stils werden harmonisiert und gleichsam unter Wohllaut zugedeckt.

Sicher bezeichnen solche Ausdruckselemente, wie sie hier andeutungsweise skizziert wurden, nur e i n e Komponente in der Kunst Vivaldis, und als dominant werden mit Gewißheit zunächst ganz andere Seiten registriert: der große impetuose Zug seiner Musik bei unüberhörbarer Dominanz des rhythmischen Elements, eine überströmende Sinnhaftigkeit, Leichtigkeit und Durchsichtigkeit des Satzes, eine frei und großräumig sich entfaltende Virtuosität, eine Klangphantasie, die bis in die Bezirke impressionistischer Stimmungskunst vorstößt, und eben eine jederzeit plastische, klar durchschaubare Formgebung. Zu den Stilmomenten, die das Unverwechselbare, die "Originalität" des Vivaldischen Idioms ausmachen, dürfte aber gerade auch jenes besondere Spannungsverhältnis gehören, das man als eine Balance zwischen einem gleichsam selbstverständlichen Komponieren nach Normen und relativ feststehenden Mustern und Übereinkünften, kurz: zwischen der Konvention, und ganz spezifischen Formen des "Verletzens" dieser Konvention beschreiben könnte.

Als ein produktives Spannungsverhältnis läßt sich noch ein weiterer Wesenszug der Musik Vivaldis begreifen. Wie im Werk kaum eines zweiten Komponisten seiner Generation weht in Vivaldis Kunst der weite und freie Atem, pulsiert in ihr das dynamische Lebensgefühl des anbrechenden neuen Jahrhunderts; zugleich aber offenbart sich in ihr etwas von einer venezianischen Kultur, die nur allzu deutlich die Zeichen einer Spätzeit in sich trug, und von der Persönlichkeit eines Künstlers, der selbst als eine exemplarische Verkörperung dieses widerspruchsvollen Kräftespiels erscheinen will: beherrscht von raffiniertem Geschäftssinn und von einer "furie de composition"<sup>19</sup>, getrieben durch "un'inquietudine esistenziale che sarà dei libertini e dei grandi avventurieri settecenteschi"<sup>20</sup>. So wird er zum Schöpfer einer Kunst, die die ganze Fülle, Bewegtheit und Farbigkeit des venezianischen Lebens einfängt, aber auch schon dessen Hang zu Übersteigerung, zum Überspannten und Abnormen und - dies gewiß eher unterschwellig - eine Ahnung von Sinnentleerung und Morbidität, Anzeichen für einen "spürbaren Verfall positiven Lebens- und Kunstgefühls"<sup>21</sup>. Und gerade in dieser Verbindung wird Spezifisches, werden singuläre "Reizwerte" der Musik Vivaldis greifbar: daß sie - eine Musik voller Eingängigkeit und Spontaneität, voller vitaler Diesseitigkeit und sinnlicher Leuchtkraft - neben den klaren Konturen auch das fahle Dämmerlicht und die Nuance schwebender Übergänge kennt, daß in ihr Raum ist für das Bizarre und für Nervös-Fluktuierendes, für das Erregende nächtlicher Traumvisionen, für Melancholie und Verlassenheit, und daß

Elementares, Ursprüngliches sich paart oder paaren kann mit artistischem Raffinement.

Die Faktoren, die Vivaldis Stellung im Musikleben der Gegenwart bestimmen, sind so komplexer und vielfältiger Natur, daß die Betonung einzelner dieser Faktoren immer nur Teilerklärungen beinhalten kann und zudem die Gefahr der Überakzentuierung bestimmter Aspekte mit sich bringt. Im Bewußtsein dessen, daß dies in vollem Umfange auch für die hier skizzierten Überlegungen gilt, schien es dennoch angebracht, die Aufmerksamkeit einmal vorrangig auf diese Seite im Wirkungspotential Vivaldischer Musik und damit zugleich auf immer noch vorhandene Defizite in der ästhetischen Forschung über den Komponisten zu lenken. Wenn die Musik Vivaldis - und zwar doch wohl insgesamt durch ihren "Ton", nicht nur durch einzelne favorisierte Werke<sup>22</sup> - als ein Ausdrucksphänomen für die Gegenwart "interessant" ist, wenn es, ungeachtet auch kritisch-ablehnender oder ambivalenter Haltungen, den Anschein hat, als werde durch diese Musik "ein empfindlicher Nerv unserer Zeit getroffen"<sup>23</sup>, so müssen dahinter ja Qualitäten stehen, die über ihre vordergründigen und spontan erfassbaren Eigenschaften hinausreichen.

#### Anmerkungen

- 1) Der geschichtliche Hergang der Wiederentdeckung und "Renaissance" des Komponisten im 20. Jahrhundert wird in nahezu allen Vivaldi-Büchern der letzten Jahrzehnte geschil- dert. An speziellen Abhandlungen seien genannt: Roland de Candé, *Histoire d'une résurrection*, in: *Vivaldiana. Publication du Centre International de Documentation Antonio Vivaldi, Bruxelles 1969*, S. 13-20; Jean-Pierre Demoulin, *Chronologie des principaux événements qui ont marqué la résurrection d'Antonio Vivaldi, au vingtième siècle*, ebenda, S. 21-28; Michelangelo Abbado, *Antonio Vivaldi nel nostro secolo con particolare riferimento alle sue opere strumentali*, in: *Nuova Rivista Musicale Italiana. Antonio Vivaldi. Numero speciale in occasione del terzo centenario della nascita (1678-1978)*, Gennaio/marzo 1979, S. 75-112; Roger-Claude Travers, *La redécouverte de Vivaldi par le disque, de 1950 à 1978*, in: *Vivaldi Veneziano Europeo*, a cura di Francesco Degrada, Firenze 1980, S. 333-346.
- 2) Vgl. Karl Grebe, *Alte Musik als ein Phänomen im Musikleben unserer Zeit*, in: *Alte Musik in unserer Zeit. Referate und Diskussionen der Kasseler Tagung 1967*, Kassel und Basel 1968, S. 9-24, bes. S. 14ff.
- 3) Für Hanns Eisler gibt es "nichts Langweiligeres und Geistloseres ... als zweit- und drittklassige Barockmusik"; vgl. Hanns Eisler, *Über die Dummheit in der Musik. Gespräch auf einer Probe*, in: *Hanns Eisler, Musik und Politik, Schriften 1948-1962. Textkritische Ausgabe von Günter Mayer, Leipzig 1982*, S. 388-393, Zitat S. 388. - Zu den Diskussionen um die Bewertung der "Barockmusik" und deren Renaissance vgl. u.a. Theodor W. Adorno, *Kritik des Musikanten*, in: *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, Göttingen <sup>2</sup>/1958, S. 62-101; Ludwig Finscher, *Der angepaßte Komponist. Notizen zur sozialgeschichtlichen Stellung Telemanns*, in: *MUSICA 1969*, S. 549ff.; Georg von Dadelsen, *Telemann und die sogenannte Barockmusik*, in: *Musik und Verlag. Karl Vötterle zum 65. Geburtstag am 12. April 1968*, hrsg. von Richard Baum und Wolfgang Rehm, Kassel etc. 1968, S. 197-205.
- 4) Dies berichtet Abbé Conti in einem Brief vom 23. Februar 1727 aus Venedig an Madame Caylus; zitiert nach Walter Kolneder, *Antonio Vivaldi. Dokumente seines Lebens und Schaffens*, Wilhelmshaven 1979, S. 178 bzw. 235.

- 5) Vgl. die Tagebuch-Eintragung Uffenbachs vom 9. März 1715, abgedruckt in: Eberhard Preußner, Die musikalischen Reisen des Herrn von Uffenbach. Aus einem Reisetagebuch des Johann Friedrich A. von Uffenbach aus Frankfurt a.M. 1712-1716, Kassel und Basel 1949, S. 71.
- 6) Vgl. Carl Dahlhaus, Analyse und Werturteil, Mainz 1970 (Musikpädagogik. Forschung und Lehre, hrsg. von Sigrid Abel-Struth, Bd. 8), bes. S. 19 ff., Zitat S. 31.
- 7) Bekanntlich ist Vivaldi, anagrammatisch verschlüsselt als "Aldiviva", eine der Schlüsselfiguren in Benedetto Marcellos 1720 (anonym) erschienener Opernsatire "Il Teatro alla moda"; Vivaldi verkörpert darin gleichsam den **K o m p o n i s t e n** alla moda.
- 8) Tagebuch-Eintragungen vom 4. Februar bzw. 6. März 1715, abgedruckt bei Preußner, a.a.O., S. 67 bzw. S. 71.
- 9) Johann Joachim Quantz, Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen, Berlin 1752; zitiert nach dem Faksimile-Nachdruck der 3. Auflage, Breslau 1789, hrsg. von Hans-Peter Schmitz, Kassel und Basel 1953, S. 309.
- 10) John Hawkins, A General History of Science and Practice of Music, London 1776, Bd. 5, S. 214.
- 11) Fausto Torrefranca, Problemi Vivaldiani, in: Kgr.-Ber. der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft Basel 1949, Basel o.J., S. 195-202, bes. S. 196f.
- 12) Rudolf Eller, Antonio Vivaldi. Zur 300. Wiederkehr seines Geburtstages am 4. März, in: Musik und Gesellschaft, 28. Jahrgang 1978, S. 174-177.
- 13) Francesco Degrada, Attualità di Vivaldi, in: Antonio Vivaldi da Venezia all'Europa, a cura di Francesco Degrada e Maria Teresa Muraro, Milano 1978, S. 80-89.
- 14) Michael Talbot, Vivaldi, London, Toronto and Melbourne 1978 (The Master Musicians Series); ders., Ungewöhnliche Tonleiterformen bei Vivaldi, in: Vivaldi-Studien. Referate des 3. Dresdner Vivaldi-Kolloquiums. Mit einem Katalog der Dresdner Vivaldi-Handschriften und -Frühdrucke. Sächsische Landesbibliothek Dresden 1981, S. 73-80.
- 15) Wolfram Steude, Ein Lehrer seiner Generation. Zum 300. Geburtstag Antonio Vivaldis, in: Weg und Zeit, Beilage zu "Die Union" vom 11. März 1978.
- 16) Zur Veranschaulichung solcher Ausdruckssphären wurden während des Vortrages Klangbeispiele aus dem Schlußsatz des g-Moll-Konzerts für zwei Violoncelli RV 531 und aus dem "Concerto funebre" RV 579 geboten.
- 17) Kennzeichnend dafür etwa das Ritornell aus dem ersten Satz des Fagottkonzerts e-Moll RV 484 mit dem strömenden Gesang des Beginns und dem merkwürdigen In-sich-Zusammensinken der darauffolgenden Partie. Dieses Ritornell wurde während des Vortrages als Klangbeispiel dargeboten.
- 18) Vgl. Luigi Nono, Texte. Studien zu seiner Musik, hrsg. von Jürg Stenzl, Zürich 1975, S. 276.
- 19) Charles de Brosses in seinem vielzitierten Bericht vom 29. August 1739 aus Venedig an Herrn von Blancey; vgl. Le Président de Brosses en Italie. Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740 par Charles de Brosses, annotée et précédée d'un

Essai sur la vie et les écrits de l'auteur, par M.R. Colomb. Bd. 1.2, Paris 1858, Bd. 1, S. 215.

20) Degrada, a.a.O., S. 84.

21) Steude, a.a.O.

22) Der Umstand, daß in der Publikumsgunst einzelne Werke - so vor allem die mehr als hundertmal auf Schallplatte eingespielten Jahreszeiten-Konzerte - eine weit herausgehobene Sonderposition einnehmen und daß es überdies ein relativ starkes Gefälle von Gattung zu Gattung gibt, kann diese Aussage nicht im Grundsätzlichen entkräften. Die Bevorzugung einzelner Schaffensbereiche, ganz besonders des Instrumentalkonzerts, gegenüber anderen, noch kaum zu einer wirklichen "Renaissance" gelangten Werkgruppen (etwa vokale Kammermusik und Oper), hängt außer mit Gründen, die beim Komponisten selbst zu suchen sind, mit vielerlei übergreifenden Fragen zusammen, die hier nicht erörtert werden können.

23) Rudolf Eller, Zwischen Strenge und Kalkül. Zum 300. Geburtstag von Antonio Vivaldi, in: Neue Zeit, 4. März 1978.

Michael Stegemann:

#### ATTIZISMUS UND MODERNITÄT - CAMILLE SAINT-SAËNS UND DIE WIEDERBELEBUNG DER ALTEN MUSIK

Unter den französischen Komponisten des Fin de siècle läßt sich deutlich ein immer größer werdendes Interesse an der eigenen Vergangenheit beobachten, insbesondere an den Werken der Clavecinisten Couperin und Rameau. Die Musikgeschichte hat zwar Claude Debussy das Verdienst zugesprochen, diese Rückwendung ad fontes angeregt zu haben<sup>1</sup>, tatsächlich aber hat sich Camille Saint-Saëns wenigstens in demselben Maße (und zum Teil schon sehr viel früher) für eine Wiederbelebung der Alten Musik eingesetzt. Um freilich sein Bekenntnis zur "Alten Musik als ästhetischer Gegenwart" angemessen würdigen zu können, bedarf es einer kurzen Skizzierung des historischen Hintergrunds.

Anders als etwa in Deutschland oder Österreich ist die national-musikalische Entwicklung vom 18. zum 20. Jahrhundert in Frankreich nicht kontinuierlich verlaufen. 1774 - genauer gesagt mit der Pariser Premiere von Glucks "Iphigénie en Aulide" (am 19. April) - beginnt eine fast hundert Jahre währende Zeit, in der die französische Musik dem Stildiktat ausländischer Komponisten gehorchte. Auf der Bühne der Opéra ging das Zepter des Erfolgs von Gluck und seinem Gegenspieler Piccini auf Cherubini und Rossini über, auf Bellini und Donizetti, auf Meyerbeer und Wagner - die Liste der Namen ließe sich ebenso beliebig erweitern wie die der Instrumental-Virtuosen, die derweil in den Salons der Bourgeoisie und des Adels um die Krone des Ruhms fochten: Kalkbrenner und Moscheles, Thalberg und Liszt, Herz und Chopin. Abseits dieser beiden zentralen Schauplätze des Musiklebens - Oper und Salon - führten Formen und Gattungen wie die Sonate, die Sinfonie, das Streichquartett oder das Kunstlied ein kaum beachtetes Schattendasein<sup>2</sup>. Sicher gab es immer wieder Stimmen, die - wie Hector Berlioz<sup>3</sup> - ein Ende der tonkünstlerischen Fremdherrschaft forderten und dazu aufriefen, die französische Musik solle sich um den Anschluß an die klassische Tradition bemühen und so zu einer nationalen Identität zurückfinden; doch eine Wende zeichnete sich erst durch die von

Camille Saint-Saëns initiierte Gründung der "Société Nationale de Musique" am 25. Februar 1871 ab<sup>4</sup>; gemäß ihrem Motto "Ars gallica" hatte sich die Gesellschaft zur Aufgabe gestellt, in ihren Konzerten "die Aufführung und Verbreitung aller bedeutenden Werke französischer Komponisten zu fördern"<sup>5</sup>. Wenn Saint-Saëns gehofft hatte, mit diesem Anspruch in den nationalistischen Aufwind der Kulturpolitik nach dem Krieg von 1870/71 zu geraten, so sah er sich bald eines Besseren belehrt: Im Rausch des "wagnérisme", der nahezu alle französischen Komponisten erfaßte, konnte die Idee der "Société Nationale" nicht lange bestehen. Schließlich kam es 1886 zu einer Satzungsänderung, nach der nun auch die Werke ausländischer Komponisten (notabene Wagners) in den Konzerten der Gesellschaft aufgeführt werden durften<sup>6</sup>.

Auch Debussy hatte zunächst unter dem dominanten Einfluß Wagners gestanden und sich nur allmählich von ihm befreien können. Seine Abkehr von der "Tristan"-Ästhetik und die Hinwendung zu dem ihr entgegengesetzten Ideal der "clarté" geht Hand in Hand mit einem immer ausgeprägteren Nationalbewußtsein, mit dem Selbstverständnis als "musicien français". Debussys Rückwendung zu den Clavecinisten, die sich in seinem Werk erstmals 1905 in der "Hommage à Rameau"<sup>7</sup> nachdrücklich manifestiert, entspringt der Suche nach einem Bezugspunkt für dieses Nationalbewußtsein: "Französische Musik - das heißt Klarheit, Eleganz, schlichte und natürliche Deklamation. ... Couperin und Rameau, das sind wahre Franzosen!"<sup>8</sup> In seinem Bekenntnis zur Alten Musik unter diesem nationalen Aspekt konnte Debussy natürlich einem Komponisten wie Gluck gegenüber nur eine feindselige Haltung einnehmen, hatte doch mit ihm der Niedergang der nationalen französischen Schule begonnen. Mehr noch: für Debussy ist Gluck der unmittelbare Vorläufer Wagners, und damit einer der ärgsten Feinde der französischen Tonkunst überhaupt: "Sicher hat es eine große Zeit der französischen Musik gegeben, und zwar das 18. Jahrhundert, die Epoche Rameaus. Aber wie vielen für die Tradition verhängnisvollen Einflüssen war sie ausgesetzt, kaum daß sie sich durchgesetzt hatte! Zunächst kamen Gluck und seine Adepten, die von fern den Wagnerismus vorbereiteten<sup>9</sup>. Dieses Monstrum Gluck hat alles zerstört<sup>10</sup>. Und heute? Wo ist die französische Musik geblieben? Wo sind unsere alten Clavecinisten, deren Musik so viel Wahrheit hat? Ja, sie kannten noch dieses Geheimnis der tiefen Anmut, der unverkrampften Emotion, das wir heute wie undankbare Kinder von uns weisen"<sup>11</sup>. Ungeachtet dieser und vieler anderer verbaler Äußerungen Debussys hat die Alte Musik sein kompositorisches Schaffen allerdings nur latent beeinflusst. Sicher mag man in der Durchsichtigkeit der drei späten Kammer-Sonaten<sup>12</sup> jenes Ideal der Klarheit und Eleganz verwirklicht sehen, in dem sich Debussy als Nachfolger Couperins und Rameaus verstand; doch seine Auseinandersetzung mit der Tradition ist letztlich zu subjektiv, zu sehr auf das eigene Denken und Schreiben fixiert, als daß sie darüber hinaus eine Wiederbelebung der Alten Musik hätte initiieren können. Und tatsächlich hat Debussys Engagement für die Clavecinisten für den weiteren Gang der Musikgeschichte kaum eine tragende Bedeutung gehabt, zumal angesichts des radikalen Neubeginns der europäischen Kunst nach dem Ende des Ersten Weltkriegs und ihrer definitiven Abkehr von der Idee nationaler Schulen.

Der Ansatz Saint-Saëns' war ein ganz anderer. Als Kosmopolit, der er (trotz mancher Äußerungen während der Kriege von 1870/71 und 1914/18<sup>13</sup>) zeit seines Lebens war, hat er der Frage nach der nationalen Eigenständigkeit der Tonkunst nie große Bedeutung beigegeben. Seine Ästhetik beruht auf einem Epochen und Grenzen überschreitenden Kodex: "Studieren Sie die Kunst anderer Länder, ohne sie nur äußerlich nachzuahmen. Betrachten Sie die Natur als ewige Quelle des Schönen. Seien Sie schlicht und aufrichtig, und versuchen Sie nicht, um jeden Preis modern zu sein, ... sondern bleiben Sie sich treu. Weil Sie jung sind, werden Sie ganz von selbst moderne Kunstwerke schaffen, und es

werden französische Kunstwerke sein, weil Sie Franzosen sind"<sup>14</sup>.

Hinter diesen Maximen verbirgt sich der Glaube an ein absolutes Ideal, dem die Kunst zu allen Zeiten und in allen Ländern folgen kann und soll, an das klassische Maß aller Dinge. Wie Berlioz und Debussy war sich auch Saint-Saëns darüber im klaren, daß sich die Musik im Frankreich des 19. Jahrhunderts denkbar weit von diesem Ideal entfernt hatte, und auch er wandte sich der Vergangenheit zu, um in ihr einen Bezugspunkt seiner Ästhetik zu finden. Im Gegensatz zu Debussy aber ist Saint-Saëns' Verständnis der Tradition gleichsam objektiv und historistisch: Die Alte Musik ist für ihn - ohne die Einschränkungen, wie sie Debussys nationalistische Haltung mit sich brachte - eine Größe, die es um ihrer selbst willen wiederzubeleben und zu bewahren gilt. Das aber, was diese Größe ausmacht - das Ideal der Form und der Proportion - hat Saint-Saëns für seine eigene musikalische Sprache adaptiert.

"Saint-Saëns ist der typische Bewahrer der Tradition. ... Seine Musik ist geprägt vom Attizismus, von der Suche nach der Perfektion der Form. ... Und doch ist es ihm gelungen, Kühnheit und Weisheit zu verbinden, und mehr als nur dem Worte nach war er ein Neuerer"<sup>15</sup>. Die jüngere französische Schule allerdings hat den Attizismus Saint-Saëns' gründlich mißverstanden und ihn zum Eklektizisten und Reaktionär gestempelt, dessen "Vorliebe für das Alte ebenso notorisch ist wie seine Abneigung gegen alles Neue"<sup>16</sup> - ein Fehlurteil, dem man leider auch heute noch gelegentlich begegnet. So war es zum Beispiel gerade Saint-Saëns, der 1908 mit seiner Musik zu Henri Lavedans "L'Assassinat du Duc de Guise" die erste Filmpartitur der Musikgeschichte komponierte<sup>17</sup> - eine notorische Abneigung gegen alles Neue ...?

Wie aber ließ sich im Frankreich des 19. Jahrhunderts eine Tradition "bewahren", wenn die zeitgenössische Kunst jeglichen Kontakt zu ihr verloren hatte? Wie durfte man vom Publikum Verständnis für die Größe Glucks erwarten (in dem Saint-Saëns - ebenso wie Berlioz - einen der bedeutendsten Meister des 18. Jahrhunderts sah), wo doch seine Opern seit langem in Paris wenn überhaupt, dann nur gekürzt und verstümmelt aufgeführt worden waren? Wie hätte Debussy sich in die Werke Rameaus vertiefen können, solange sie in den Archiven und Bibliotheken verstaubten? Das, was es zu bewahren galt, mußte zunächst der Vergessenheit entrissen, mühevoll rekonstruiert und wieder zugänglich gemacht werden. Sowohl für Gluck als auch für Rameau hat Saint-Saëns diese Mühe auf sich genommen und mit seinen Werkausgaben einen maßgeblichen Schritt zur Wiederbelebung der Alten Musik geleistet.

Die Edition der sechs Pariser Reformopern Glucks, an der Saint-Saëns seit 1875 arbeitete, erstreckte sich über einen Zeitraum von nahezu dreißig Jahren; erst 1902 wurde das aufwendige Projekt mit der Veröffentlichung von "Echo 'et Narcisse" abgeschlossen<sup>18</sup>. Zum anderen leitete er seit 1894/95 die Gesamtausgabe der Werke Rameaus: "Jahr für Jahr verbrachte er mehrere Wochen mit der Revision des Notentextes der insgesamt siebzehn Bände, die zu seinen Lebzeiten erschienen"<sup>19</sup>. Natürlich lassen sich diese Veröffentlichungen nicht mit dem Maßstab moderner Urtext-Ausgaben messen, aber in einer Vielzahl textkritischer und aufführungspraktischer Erwägungen sind die Editionen überraschend aktuell; so schreibt Saint-Saëns im Vorwort zu den "Pièces de clavecin", die 1895 als erster Band der Rameau-Ausgabe erschienen: "Manche Folgen von Sechzehntel- oder Zweiunddreißigstel-Noten könnten den Spieler zu einem überschnellen Tempo verleiten, das dem Character des jeweiligen Stücks kaum angemessen wäre. ... Dabei geht man natürlich von der (durch nichts bewiesenen) Vorstellung aus, diese Musik müsse in einem Zug gespielt werden, ohne Temposchwankungen. ... Wenn man sie allerdings aus dem Geist ihrer Zeit heraus interpretiert, so wird man sich automatisch gewisse agogische Freiheiten erlauben und das Tempo je nach Bedarf bald anziehen, bald zurück-

halten<sup>20</sup>. Saint-Saëns widmet diesem Problem einen großen Teil seines Vorworts und gibt hier - ohne den Terminus selbst zu verwenden - eine erstaunlich präzise Beschreibung der "notes inégales", jener aufführungspraktischen Besonderheit der Clavecinisten, die damals völlig in Vergessenheit geraten war. Nicht weniger bemerkenswert sind Saint-Saëns' Anmerkungen zu der Frage, ob man diese Stücke auf dem Cembalo oder auf dem Klavier spielen sollte: In einer Zeit, da das Cembalo nahezu ganz und gar aus dem französischen Musikleben verschwunden war<sup>21</sup>, verrät sein Urteil eine ebensogroße Sachkenntnis wie Weitsicht.

Doch Saint-Saëns ließ es nicht dabei bewenden, sich verbaliter für eine Wiederbelebung der Alten Musik und das Spiel auf historischen Instrumenten einzusetzen und dem durch Notenausgaben Vorschub zu leisten. Auf seine Anregung hin gründete der Bratscher Henri Casadesus<sup>22</sup> 1901 in Paris die "Société des instruments anciens", die bis 1939 bestand und deren Konzerte Saint-Saëns bis etwa 1908 plante und leitete. Als Dirigent und Cembalist begleitete er das Ensemble der Gesellschaft auch auf mehrere Tournéen, so nach London oder Berlin<sup>23</sup>.

In jenen Jahrzehnten zwischen 1875 und 1905, in denen sich Saint-Saëns so vehement für die Alte Musik engagierte, war man freilich in Frankreich noch längst nicht bereit, diesem Engagement zu folgen. Höchstens im Bereich der Kirchenmusik gab es hier und da die Aufführung einer Palestrina-Messe oder eines Bachschen Choralvorspiels zu vermelden, im übrigen reagierten Publikum und Fachwelt ähnlich verstört wie seinerzeit, als zum ersten Mal Sinfonien Beethovens in Paris erklangen. Oberstes Gebot waren nach wie vor Ausdruck und Gefälligkeit (war es nicht Debussy, der gesagt hat, die französische Musik wolle vor allen Dingen "gefällig sein"?<sup>24</sup>), und man scheute sich nicht, auch die Alte Musik, deren historische Notwendigkeit man immerhin akzeptieren mußte, diesem Gebot zu unterwerfen. Und auch hier erwies sich Saint-Saëns als berufener Anwalt stilistischer Authentizität: "Es gibt einige kluge Köpfe, die sich - zweifellos mit den besten Absichten - bemühen, die Alte Musik der unseren anzupassen; man findet in modernen Ausgaben so manches 'molto espressivo', das einfach nicht dorthin gehört. Diese Musik ... sträubt sich ihrem innersten Wesen nach gegen die Idee des Ausdrucks. Nichts erinnert im Kyrie der 'Missa Pape Marcelli' an ein Gebet, es sei denn, man zwingt ihm Ausdrucks-Akzente auf, die in keiner Weise gerechtfertigt sind"<sup>25</sup>. Bei seinen zahlreichen Plädoyers für die Integrität eines historischen Notentextes konnte sich Saint-Saëns auf eine wahrhaft enzyklopädische Kenntnis der musikalischen Literatur stützen, die wohlgerne nur eine Facette seiner Universalität darstellt. Ob es die "Missa l'homme armé" ist oder ein Madrigal Monteverdis, ob ein "Stabat Mater" Palestrinas oder die Lautenwerke Don Luis Milans (von denen er 1898 zwei für Klavier bearbeitet hat<sup>26</sup>) - er verfügt über ein ebenso reiches wie auserlesenes Repertoire der Alten Musik. Es ist dies zwar die Tradition, auf die sich Saint-Saëns beruft, doch die Wurzeln seiner Ästhetik liegen sehr viel tiefer, in der klassischen Antike. Und selbst hier leistet er "musikalische Archäologie" und referiert (am 25. Oktober) 1902 und (am 4. Juli) 1903 vor der Académie über antike Leiern und Cistern und versucht, anhand der griechischen Vasenmalereien die Spielpraxis dieser Instrumente zu rekonstruieren<sup>27</sup>. Schließlich sei noch erwähnt, daß er sich mit derselben Begeisterung und Sachkenntnis für die außereuropäische Musik interessiert und von seinen zahllosen Reisen Notenskizzen und Volksinstrumente en masse mitbringt.

Das attizistische Ideal der aus sich selbst hervorgehenden und in sich selbst ruhenden Form konnte Saint-Saëns nur aus einer derart umfassenden musikalischen Welt-sicht heraus anstreben. Zugleich erlaubt es ihm diese Weltsicht, die englische Musik des 16. Jahrhunderts (in seiner Oper "Henri VIII"<sup>28</sup>) ebenso souverän und unakademisch

zu adaptieren wie das polyphone Denken des Barockzeitalters (in seinen Fugen) oder die Sonatenhauptsatzform der Wiener Klassik. Und auch seine Klaviertranskriptionen von Werken Johann Sebastian Bachs<sup>29</sup> sind keine Paraphrasen im Dienste der Virtuosität, sondern exakte, gewissermaßen objektive Übertragungen. Doch diese Weltsicht relativiert auch die Gültigkeit der Tradition, zu der Saint-Saëns sich bekennt; bereits 1881 hat er eine Skizze der musikalischen Zukunft entworfen, die in Anbetracht der tatsächlichen Entwicklung der Tonkunst geradezu visionär ist: "Die Offenbarung kann man bestimmt nicht in unserem enharmonischen Halbtonsystem finden. Die Zeit wird kommen, in der sich unser Ohr - viel schärfer geworden - damit nicht mehr zufriedengibt<sup>30</sup>. Schon jetzt liegt die Tonalität in Agonie. ... Die antiken Modi werden die Szene betreten, und in ihrer Nachfolge werden die orientalischen Modi mit ihrer grenzenlosen Vielfalt die Musik erobern. All das wird der ausgetrockneten Melodie neue Kraft geben, wird die Harmonik verändern und die bisher noch kaum ausgeschöpfte Rhythmik revolutionieren - eine neue Kunst wird entstehen"<sup>31</sup>.

Der Attizismus weist den Weg zur Moderne: Schon für Saint-Saëns ist die Ausdrucks-Ästhetik tot, zu der sich Debussy noch bekennt. Was bleibt, sind Material und Form als absolute Werte einer weder historisch noch national begrenzten Kunst. "Ich habe es bereits gesagt und zögere nicht, es als die Wahrheit immer wieder zu sagen: die Musik - ebenso wie Malerei und Bildhauerei - existiert aus sich selbst heraus und bar jeder Emotion. Sie ist nur Musik, nichts weiter"<sup>32</sup>. Es ist nicht zu verkennen, daß in dieser Äußerung Saint-Saëns' wesentliche Gedanken der "Musikalischen Poetik" Strawinskys antizipiert sind.

Nachdem der Erste Weltkrieg die abendländische Kultur in Schutt und Asche geworfen hatte, mußte sie nach einem Neubeginn suchen, nach einem Angelpunkt, von dem aus sie zu sich selbst zurückfinden konnte. Es ist die Rückkehr zur Antike, zum Mythos, in dem sich dieser Neubeginn vollzieht; aus einer Jahrhunderte überspringenden Distanz gewinnt die Vergangenheit neue Konturen: "große Schönheiten verschwinden, andere tauchen empor; alles rückt zusammen, formt Blöcke, Schatten, Ecken und unerwartete Reliefs"<sup>33</sup>. Die Theaterstücke Cocteau's, Gides oder Giraudoux', die neoklassizistischen Werke der "Groupe des Six", die archaischen Kompositionen Strawinskys - sie alle bekennen sich zu dem Ideal des Attizismus und beschreiten damit (ohne es zu wissen) den Weg, den auch Saint-Saëns beschritten hat.

#### Anmerkungen

- 1) Vgl. dazu u.a.: Andreas Liess, Art. "Debussy", in: MGG 3, Kassel 1954, Sp. 70; Johannes Trillig, Untersuchungen zur Rezeption Claude Debussys in der zeitgenössischen Musikkritik, Tutzing 1983.
- 2) Vgl. dazu u.a.: Heinrich Platzbecker, Camille Saint-Saëns, in: NMZ XXVII (1905), S. 12; NMZ XVII (1906), S. 424.
- 3) Hector Berlioz, *A travers chants*, Neuausgabe Paris 1971.
- 4) Gründungsmitglieder waren Romain Bussine (Präsident), Camille Saint-Saëns (Vizepräsident), Alexis de Castillon (erster Sekretär), Jules Garcin (zweiter Sekretär) und Charles-Ferdinand Lenepveu (Schatzmeister); vgl. Jean Bonnerot, *Camille Saint-Saëns - Sa vie et son oeuvre*, Paris <sup>2</sup>/1923, S. 61.
- 5) Zit. nach Bonnerot, op. cit., S. 60.
- 6) Vgl. Bonnerot, op. cit., S. 128f.

- 7) Vgl. Marcel Dietschy, *La Passion de Claude Debussy*, Neuchâtel 1962, S. 170; E. Robert Schmitz, *The Piano Works of Claude Debussy*, Ausgabe New York 1966, S. 105ff.
- 8) Claude Debussy, *L'Etat actuel de la musique française*, in: *La Revue bleue*, 2.4.1904; abgedruckt in: *Claude Debussy, Monsieur Croche et autres écrits*, Neuausgabe Paris 1971, S. 272.
- 9) Claude Debussy, *Une renaissance de l'idéal classique?*, in: *Paris-Journal*, 20.5.1910; abgedruckt in: *Debussy, op. cit.*, S. 284.
- 10) Claude Debussy, *L'Etat actuel etc.*, a.a.O.
- 11) Claude Debussy, *Brief an Robert Godet*, 14.10.1915, in: *Claude Debussy, Lettres*, Paris 1980, S. 262.
- 12) Vgl. Marcel Dietschy, *op. cit.*, S. 229ff. Übrigens wurde der Begriff der "clarté" auch auf das *Oeuvre Saint-Saëns'* angewandt; vgl. dazu u.a. Willy (= Henri Gauthier-Villars), *Monsieur Saint-Saëns et la Clarté*, in: *Comoedia*, 12.10.1907.
- 13) Vgl. Michael Stegemann, *Camille Saint-Saëns und Deutschland*, in: *Melos/NZ 4* (1976), S. 267ff.
- 14) Ansprache anlässlich der Ernennung zum Präsidenten der Académie des Beaux-Arts am 19.10.1901, zit. nach Bonnerot, *op. cit.*, S. 175.
- 15) Alfred Mortier, *D'un siècle à l'autre*, in: *Le Guide musical*, XXIV/1, 1.1.1922, S. 4.
- 16) Jean Marnold, *Le Cas Wagner*, Paris 1920, S. 29.
- 17) Vgl. Michael Stegemann, *Der Mord als schöne Kunst betrachtet - Camille Saint-Saëns und die Anfänge der Filmmusik*, in: *NZ 10* (1985).
- 18) Saint-Saëns hatte die Ausgabe zunächst gemeinsam mit Fanny Pelletan begonnen, die aber bereits am 1.8.1876 starb; weitere Mitarbeiter waren Olgar Thierry-Poux und Julien Tiersot. Vgl. Bonnerot, *op. cit.*, S. 74f.
- 19) Bonnerot, *op. cit.*, S. 160f.
- 20) Camille Saint-Saëns, "Préface" zu Jean-Philippe Rameau, *Pièces de clavecin*, Ausgabe Durand 1895 (D & F 5007).
- 21) Die einzige Ausnahme bildet der französische Pianist Louis Diémer, der - übrigens gleichfalls auf eine Anregung Saint-Saëns' hin - Mitte der 1860er Jahre in Paris mehrere Cembalo-Konzerte gab und auch anlässlich der Weltausstellung von 1889 ein Programm mit Alter Musik spielte. Vgl. Howard Schott, *Harpsichord* § 5, in: *The New Grove Dictionary of Musical Instruments 2*, London 1984, S. 193.
- 22) Vgl. Roger Cotte, Art. "Casadesus", in: *MGG 2*, Kassel 1952, Sp. 878f.
- 23) Vgl. Monatshefte für Musikwissenschaft XXXVII/1905, S. 31: "Die französische Gesellschaft 'Société de Concerts d'instruments anciens' (sic!) unter Leitung Camille St. Saëns gab in Berlin vor kurzem Konzerte auf alten Instrumenten".
- 24) Claude Debussy, *L'Etat actuel etc.*, a.a.O.

- 25) Camille Saint-Saëns, *L'Anarchie musicale*, in: Camille Saint-Saëns, *Ecole buissonnière*, Paris 1913, S. 122f.
- 26) Ausgabe Durand 1898 (D & F 5410).
- 27) Camille Saint-Saëns, *Essai sur les lyres et cithares antiques*, Paris 1902; vgl. Bonnerot, op. cit., S. 178.
- 28) Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang eine Rezension Debussys ("Henri VIII" de Camille Saint-Saëns, in: *Gil Blas*, 19.5.1903; abgedruckt in: Claude Debussy, *Monsieur Croche etc.*, a.a.O., S. 168f.), in der er Saint-Saëns vorwirft, originale Vorbilder allzu getreu übernommen zu haben.
- 29) Ausgaben Durand 1861 (D.S. & Cie. 516-521) und 1872 (D.S. & Cie. 1635-1640).
- 30) Zit. nach Emmanuel Bondeville, *Un grand musicien mal connu - Camille Saint-Saëns*, Reprint Paris 1971, S. 15.
- 31) Zit. nach Georges Servières, *Saint-Saëns*, Paris 1923, S. 202.
- 32) Zit. nach Bondeville, op. cit., S. 8.
- 33) Jean Cocteau, *Antigone* (1922), Neuausgabe Paris 1980, S. 9.

Peter Ackermann:

#### ALTE UND NEUE MUSIK IM SPÄTWERK FRANZ LISZTS

In einem Aufsatz über Franz Liszt aus dem Jahre 1911<sup>1</sup> versucht Arnold Schönberg die ins 20. Jahrhundert weisende Modernität Liszts zu beschreiben, indem er weniger dessen Errungenschaften, voran die harmonischen, die Tonalität zersetzenden betont als vielmehr das Unaufgelöste, Nicht-Stimmige dieses Neuen im Werk, das damit Aufgabe, Problemstellung, nicht aber fertiges Modell für die Musik des nachfolgenden Jahrhunderts sei. Dieser Hinweis Schönbergs deutet auf den Kern der Progressivität Liszts, die nicht von der Überwindung der musikalischen Tradition und Etablierung neuer musikalischer Denk- und Verfahrensweisen, sondern vom kompositorisch immanenten Angriff auf die musikalische Tradition selbst getragen wird. Das gilt insbesondere für die späten Werke der 1870er und 80er Jahre.

In der jüngst erschienenen, unter dem Aspekt der Eigenbearbeitungen stehenden Arbeit über das Spätwerk Franz Liszts weist Dorothea Redepenning<sup>2</sup> detailliert Verfahrensweisen in den späten Kompositionen nach, die sich destruktiv mit überkommenen musikalischen Formen, Kompositionstechniken und vor allem dem tonalen System selbst auseinandersetzen. Vor allem an Liszts Bearbeitungen eigener Werke nach 1870 zeigt die Autorin, daß die Vorlagen nicht überarbeitet, neu geformt, sondern in einen Kompositionsprozeß gezogen werden, durch den frühere Gestaltungen in einer neuen Umgebung erscheinen. Dabei prallen einerseits verschiedene Phasen von Kompositionsgeschichte aufeinander; wird Historie zum Inhalt, andererseits greift Liszts Bearbeitungsverfahren in das ältere Werk ein, zersetzend, durch Störung strukturtragender Proportionen wie etwa des Verhältnisses von thematisch-zentralen zu ein- und überleitend-peripheren Formteilen, durch Angriffe auf die tonale Organisation im Wechselspiel tonaler und nicht-tonaler

Partien sowie durch die Reduktion motivischer Arbeit. Die Substanz der Vorlage, des älteren Werks, wird nicht allein verändert, sondern verletzt, das Werk zum Zitat im neuen Umfeld, wird, als ganzes oder in einzelnen Parametern, zur Erinnerung<sup>3</sup>.

Dem Verhältnis zur eigenen musikalischen Vergangenheit, das sich in Liszts Eigenbearbeitungen spezifisch niederschlägt, tritt - besonders in den späteren Werken, zumal den geistlichen - ein Bezug zur musikalischen Vergangenheit schlechthin, zur älteren Musik an die Seite. Es sind die Werke Bachs, die Vokalmusik des 16. Jahrhunderts und die Gregorianik, die in den Lisztschen Kompositionsprozeß eingehen.

Mit den folgenden Überlegungen soll versucht werden zu beschreiben, was aus dem Zusammentreffen alter Musik mit der fortgeschrittenen späten Musiksprache im Werk Liszts erwächst, und zwar an der 1878/79 entstandenen "Via Crucis"<sup>4</sup>. Die Partitur der Komposition läßt zwei Vortragsmöglichkeiten zu, die Ausführung durch Chor, Solostimmen mit Orgel- oder Klavierbegleitung oder die rein instrumentale Alternative: Orgel oder Klavier allein.

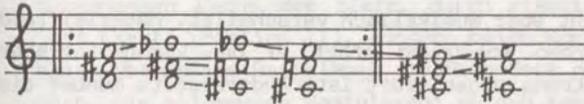
Die 14 Stationen des Kreuzweges, jeweils in sich geschlossene Sätze, fügen sich, trotz aller Divergenz des in ihnen verarbeiteten Materials, in einen zyklischen Zusammenhang, der musikalisch primär gewährleistet wird durch die Verknüpfung der Satzenden mit den folgenden Satzanfängen. Es sind melodische Bruchstücke, Klänge, Intervallspannungen, im äußersten Fall Einzeltöne, durch die eine Verknüpfung der 14 Stationen untereinander hergestellt wird, Fragmentarisches also und in diesem Sinne stellvertretend fürs ganze Werk, zyklusbildend in tieferem Verständnis<sup>5</sup>.

Den 14 Stationen vorangestellt ist eine Einleitung. Sie beruht auf dem gregorianischen Passionshymnus "Vexilla Regis prodeunt", der am Ende, in Station XIV wiederkehrt und damit, als Rahmen des Zyklus, formales Gewicht erhält. Der erste Teil der Einleitung (T. 1-50) ist eine Choralbearbeitung einfachsten Stils. Der homophone Satz wechselt mit Unisono-Abschnitten, wodurch formale Korrespondenzen in der Melodie des Hymnus herausgestellt werden, der melodische Fluß gegliedert wird. Versucht man, die Harmonik der Choral-satz-Partien auf d-Moll zu beziehen - der Hymnus steht im ersten Kirchenton -, ergibt sich eine Dominanz von Nebenstufen - ausschließlich Dreiklänge in Grundstellung -, also Durakkorde (auch die zweite Stufe erscheint in ihrer neapolitanischen Gestalt mit tiefalteriertem Grundton). Den harmonischen Verlauf beherrschen vorwiegend starke Fundamentfortschreitungen (Quartsprung, Ganztonschritte); tonale Kadenzfolgen fehlen: die erste Stufe wird ausschließlich über die Molldominante oder die Mollsubdominante oder über den Ganztonschritt von der siebten Stufe aus erreicht. Tonale Eindeutigkeit wird also zugunsten durchgehend modalen Wirkung vermieden<sup>6</sup>. Der zweite Teil (T. 51-79) des Einleitungssatzes bringt zwei aus dem Beginn des Hymnus geformte schlichte Imitationsabschnitte, deren Zusammenklänge den bisherigen harmonischen Rahmen nicht verlassen. Dazwischen liegt ein knapper homophoner Viertakter mit einer zweifachen Dominant-Tonika-Kadenz über den verminderten Septakkord bzw. den Sekundakkord der Dominante. Dieser kurze homophone Einschub wird nach der zweiten Imitation wieder aufgegriffen, unvermittelt in Ges-Dur jedoch. Unter Verzicht auf jegliches melodische Material des Hymnus erfolgt wiederum jener einfachste tonale Kadenzvorgang, anschließend nochmals in fis-Moll. Dabei tritt kein Akkord in Grundstellung auf. Plötzlich, ohne Vermittlung ist alle Modalität verschwunden, alle Charakteristika des modalen Satzes sind verdrängt durch unzweifelhaft tonale Momente, auch der Bezug zur Finalis d ist nur über tonale Denkwege zu erklären: Ges-Dur als neapolitanische Stufe der parallelen Durtonart F-Dur und fis-Moll als Mollparallele der Dominanttonart A-Dur. Zugleich sind Ges-Dur (= Fis-Dur) und fis-Moll erhöhte Medianten von d-Moll. Wiederum

unerwartet greift Liszt dieses tonale Verhältnis auf, indem er es modal uminterpretiert: das abschließende Amen kadenziiert mit dem Terzschrift III-I leittonlos von F-Dur zum d-Moll-Schlußakkord.

Durch keinen kompositorischen Zugriff wird die Divergenz des Materials, die Spannung zwischen ungebrochen modaler Choralbearbeitung und provozierend eindeutiger dur-moll-tonaler Prinzipien für die Form genutzt. Beides sind unversöhnliche Blöcke, unversöhnlich nicht an sich, sondern weil die kompositorische Kraft Versöhnung nicht will. Das wird noch offenkundiger am Ende, in der letzten Station, der Grablegung Jesu. Liszt greift auf den Hymnus (T. 13ff.) zurück und steigert die klangliche Wirkung mit Hilfe eines reicheren Klavier- bzw. Orgelsatzes und des Wechsels von begleitetem Solo und chorischer Repetition. Dieser in der Einleitung rein modale Abschnitt wird hier gelockert, modales und Dur-Moll-System finden zusammen und erst gegen Ende erfolgt vor dem Amen ohne Bruch eine Rückwendung zur reinen Modalität. Die Finalis wird nicht erreicht, der Chorsatz schließt auf der vierten Stufe und eine einstimmige Instrumentallinie leitet über zu einer D-Dur-Schluß-Apotheose mit Arpeggien der linken Hand im Klaviersatz und vollgriffigen, aufsteigenden Akkorden rechts, eine Apotheose scheinbar derart, wie sie den Schluß zahlreicher früherer Werke Liszts prägt. Und in der eigenartigen Hell-Dunkel-Wirkung der an den D-Dur-Klang sich anschließenden Akkorde scheint auch die im Vorangegangenen bereits eingeleitete Versöhnung der in der Einleitung so unvermittelt einander gegenüberstehenden tonalen Systeme vollzogen. In Wahrheit ist diese ganze Passage eine funktionslose Klangfläche im dichten Umkreis des D-Dur-Dreiklangs, es ergeben sich chromatische, aber weder funktionsbezogene noch aus modaler Klanglichkeit zu verstehende Manipulationen auf engstem Raum:

(T. 67-78 in enger Dreiklangslage notiert)



Die Apotheose bedeutet nicht Versöhnung, sondern ein Verschwinden der Kontraste, ein Ungelöstes, das am Ende bleibt, wie auch die einstimmig erst über die obere dann die untere Medianten (III-I / VI-I) kadenzierenden Linien mit der gregorianischen Intonation a-h-d als Schlußwendung, offenen Fragen gleich, auf den Anfang des Werkes zurückweisen.

Zum Stillstand gebrachte Tonalität dieser Art, minimale Klangrückungen auf breiter Fläche, quasi auskomponierte Leittonigkeit, findet sich auch an anderen Stellen des Werks. Wieder in direkter Nachbarschaft zu Formteilen, die Material der Vergangenheit aufgreifen, steht eine solche funktionslose Klangfläche unmittelbar vor den drei "Stabat Mater dolorosa" (Station III "Jesus fällt zum ersten Mal", Station VII "Jesus fällt zum zweiten Mal" und Station IX "Jesus fällt zum dritten Mal"). In Station III sind es sieben verschiedene Klangbildungen über dem Fundament fis, auslaufend in die leere Quinte fis+cis, schließlich in eine einstimmige Linie. Darauf folgt die Melodie des "Stabat Mater", und zwar des Vesper-Hymnus aus dem Antiphonale Romanum (eine reine Dur-Melodie) in A-Dur, schlicht unterterzt im Frauenchor. Nur im Schlußabschnitt erfährt die Dur-Melodik eine leichte Eintrübung durch Moll-Subdominant-Töne in den beiden unteren Stimmen. Dieser Ablauf wird in Station VII kaum verändert um einen halben Ton nach oben transponiert wiederholt. Demgegenüber um eine kleine Terz höher transponiert erfolgt die Repetition in Station IX. Hier aber wird das eigentliche Des-Dur des "Stabat Mater" mehr und mehr nach b-Moll gewendet, wozu gegen Ende noch

kadenzielle Momente aus den Bereichen f-Moll und des-Moll treten. Die klare Diatonik, in der Hymnenmelodie und tonale Mehrstimmigkeit offensichtlich zueinander gefunden hatten, löst sich auf, und die letzte Konsequenz erfährt dieser Prozeß in Station XIII ("Jesus wird vom Kreuz genommen"), die, nur instrumental, allein von Erinnerung geprägt ist, von Zitaten aus vorangegangenen Teilen der Komposition. Die Melodie der ersten beiden Verse des "Stabat Mater" wird wiederholt, wieder in Terzen und von Ges-Dur ausgehend. Der zweite Vers jedoch ist melodisch derart reduziert auf Bewegung in kleinen Sekunden, daß von der Eindeutigkeit der Melodie, ihrer tonalen Diatonik nichts mehr übrig bleibt. So endet auch hier die Materialkonfrontation, die eine historische ist, in einem Auflösungsprozeß.

Station VI ("Sancta Veronica") ist geprägt von dem Choral "O Haupt voll Blut und Wunden", der Hassler-Melodie. Den vierstimmigen Choralatz übernimmt Liszt aus Bachs "Matthäus-Passion"<sup>7</sup>. Das fünfmalige Auftreten des vierstimmigen Satzes dort bestimmt den Choral zum immer wiederkehrenden Hauptgedanken. Zuerst in E-Dur dann in Es-Dur, weichen die beiden Sätze nicht voneinander ab. Die dritte und vierte Version (D-Dur und F-Dur) bringen kleine Varianten, die aber nicht den harmonischen Verlauf verändern. Erst die fünfte Version ("Wenn ich einmal soll scheiden") weicht deutlicher ab, konfrontiert den C-Dur-Satz vor allem mit der parallelen Molltonart. Liszt greift auf diese Fassung zurück und verstärkt noch etwas mehr den a-Moll-Bezug. Abweichungen von der Vorlage finden sich bei Liszt nach der Wiederholung der ersten beiden Choralzeilen (T. 27ff.), indem er Varianten aus dem Material der vier anderen Versionen bildet, und es scheint als würde mit dieser Integration der Varianten des in der "Matthäus-Passion" zentralen Chorals idealiter das ganze Werk zitiert. Hier, wo eine ältere Vorlage nicht in Kontrast gesetzt wird zu einer anderen Musiksprache, tritt sie als reines Zitat, als Erinnerung auf, fügt sich erst gar nicht in den Materialzusammenhang der Komposition<sup>8</sup>.

So setzt Liszt mit dem zitierenden Rückgriff auf ältere Musik einerseits einen Block ins eigene Werk, der zwar gedanklich, nicht aber musikalisch verschmilzt. Materialfremd und ohne den Versuch der kompositorischen Aneignung stört er das kompositorische Gefüge, das in der "Via Crucis" sonst streng organisiert ist. Andererseits mündet die Konfrontation historisch auseinanderliegender Schichten im Werk Liszts in einen Auflösungsprozeß, der destruktiv gegen jede Tradition gerichtet scheint, ohne ein Neues zu setzen; die Musik erinnert sich am Ende nur noch. So auch in dem anderen protestantischen Choral, den Liszt in Station XII ("Jesus stirbt am Kreuze") verwendet: "O Traurigkeit, O Herzeleid". Nach funktionell unkomplizierter Harmonisierung der vollständigen Melodie, folgt eine scheinbare Wiederholung, die aber bald in einzelne Perioden zerfällt, durch Stärkung des klanglich-harmonischen Moments und Abkehr von der Melodievorlage die Konturen des Chorals nach und nach verschwimmen, ihn selbst zur Reminiszenz werden läßt. - Alte Musik ist im Spätwerk Liszts kein Quell für die Entstehung neuer Qualitäten, weder in reaktionärem noch in fortschrittlichem Sinn, sondern ein Aspekt - neben zahlreichen anderen - bewußter kompositorischer Negation.

#### Anmerkungen

- 1) Arnold Schönberg, Franz Liszts Werk und Wesen, in: AMz 38 (1911), S. 1008-1010, nachgedruckt in: Melos 36 (1969), S. 201-203.
- 2) Dorothea Redepenning, Das Spätwerk Franz Liszts: Bearbeitungen eigener Kompositionen (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 27), Hamburg 1984.

- 3) Vgl. besonders das Kapitel "Erinnerungsmusiken" in: Redepenning, a.a.O., S. 173-217.
- 4) "Via Crucis. Les 14 stations de la croix" (Searle 53; Raabe 534). Das Werk ist veröffentlicht in: Franz Liszts Musikalische Werke, hrsg. von der Franz Liszt-Stiftung durch Ferruccio Busoni, Peter Raabe u.a., Leipzig 1907-1936, Reprint Farnborough 1966, Bd. V, 7. Alle Hinweise im Text beziehen sich auf die Ausgabe von Imre Sulyok, Editio Musica, Budapest (1968) (= Edition Eulenburg Nr. 1082).
- 5) Zur Zyklusbildung in der "Via Crucis", vor allem aber in den "Historischen ungarischen Bildnissen" (1885) vgl. Redepenning, a.a.O., S. 227-235.
- 6) Entwicklung, Kriterien und Eigenheiten der Lisztschen Modalität werden erörtert bei: Serge Gut, Die historische Position der Modalität bei Franz Liszt, in: Liszt-Studien 1. Kgr.-Ber. Eisenstadt 1975. Im Auftrag des European Liszt Centre (ELC) hrsg. von Wolfgang Suppan, Graz 1977, S. 97-103, und bei Lajos Bárdos, Modale Harmonien in den Werken von Franz Liszt (aus dem Ungarischen übertragen von Imre Ormay), in: Franz Liszt. Beiträge von ungarischen Autoren, hrsg. von Klara Hamburger, (Budapest) 1978, S. 133-167.
- 7) Vgl. die Choräle Nr. 21, 23, 53, 63 und 72 der "Matthäus-Passion".
- 8) Auf die "Matthäus-Passion" verweisen noch andere Stellen der "Via Crucis". So z.B. der rezitativische Schluß der Station I ("Jesus wird zum Tode verdammt"), Pilatus' "Innocens ego sum a sanguine justis hujus". Das Rezitativ beginnt in E-Dur und leitet dann zum H-Dur-Beginn der Station II ("Jesus trägt sein Kreuz") über. An der entsprechenden Stelle der "Matthäus-Passion" (Nr. 59) schließt sich an das Pilatus-Rezitativ - ebenfalls in E-Dur - der äußerst dissonanzenreiche Chorsatz "Sein Blut komme über uns und unsre Kinder" in h-Moll an. Nicht nur entspricht den scharfen Dissonanzen Bachs der tiefe, durch ständige Baßtriller fast geräuschhaft wirkende Satz Liszts (Station II), sondern beide Kompositionen verwenden hier in auffälliger Weise übermäßige Dreiklänge, insbesondere den Akkord  $d^{\#}f^{\#}a^{\#}is$ . Darüberhinaus findet sich, als allgemeine Reminiszenz an den Komponisten der "Matthäus-Passion", die Verwendung des BACH-Motivs durch Liszt, so z.B. in der Einleitung der Station VI, unmittelbar vor Beginn des Bach-Chorals, oder, in krebsläufiger Gestalt, in der melodischen Linie der Station IV.

## Musikalisches Denken

Leitung: Albrecht Riethmüller

Teilnehmer: Wilfried Gruhn, Franzpeter Messmer, Albert Palm, Volker Scherliess, Paavo Soinne, Sigrid Wiesmann, Michael Zimmermann

Volker Scherliess:

### "WERKTREUE"

Werktreue ist eine Forderung, die heutzutage an jeden musikalischen Interpreten gestellt wird und die er sich selbst stellt. Kein ernstzunehmender Künstler, der nicht von ihr geleitet wäre - scheinbar also ein selbstverständlicher, klarer Begriff. Aber wie verschieden faßt ihn jede Zeit, jeder einzelne Interpret auf! Der Grund dafür liegt im Wesen der Musik, die sich ja erst durch das Spiel, unter jeweils wechselnden Bedingungen verwirklicht. Der berühmte Satz des Heraklit, es sei nicht derselbe Fluß, in den wir ein zweites mal steigen, denn andere und immer andere Wasser strömten uns in ihm zu, trifft hier in doppelter Weise: auf die Musik selbst und auf den historischen Kontext ihres Erklingens.

Zunächst: nicht jedes Musikstück ist ein "Werk" im Sinne des einmal fixierten, unumstößlich Gültigen, wie es seit dem 19. Jahrhundert durch Begriffe wie "musikalisches Denkmal", "Urtext" und ähnliche suggeriert wird. Viele Musik ist ihrem Wesen nach usuell geprägt; sie unterliegt einer spielerischen Freizügigkeit, die bei Befolgung gegebener Regeln bewußt Raum läßt für momentane Eingebungen. Heute ist diese Praxis noch völlig selbstverständlich im Jazz, aber sie gilt natürlich auch für große Bereiche der sogenannten "ernsten" und insbesondere der älteren Musik, wobei allerdings - durchaus nicht scherzhaft, sondern im Sinne des Heraklitischen Wortes - zu fragen wäre, wann eigentlich vor dem heutigen Tage die "ältere" Musik beginnt. Man denke nur an den Wandel der Webern-Interpretation in jüngster Zeit oder vergleiche eigene Aufnahmen Bartóks, Schönbergs oder Strawinskys mit neueren: Die Unterschiede der Auffassung liegen auf der Hand - Unterschiede kaum hinsichtlich der wiedergegebenen Noten, wohl aber bezogen auf Agogik, Phrasierung, dynamische Nuancen, Tempo, Klanggebung und Durchleuchtung der strukturellen Zusammenhänge. Kurz - wie wechselnd stellt sich schon bei so naher, "neuer" Musik der Werkbegriff dar! Und das gilt grundsätzlich: Keineswegs alles ist reguliert; vieles im großen wie im Detail bleibt dem Interpreten vorbehalten. Das Werk entsteht jedesmal neu und anders, es steht nie gültig vor uns.

Je weiter man zurückgeht, desto schwankender werden die Fundamente. Selbst die großartigsten musikalischen Kunstwerke waren ja keineswegs ein für allemal da, gleichsam als mystische Eingebungen aus geweihter Stunde (wie die romantische Kunstanschauung den schöpferischen Akt ansah), sondern sie waren Produkte einer primär handwerklichen Gesinnung, die nach Zweck und Tagesforderung fragte und für Änderungen und Eingriffe offen blieb. Allein - um nur drei besonders naheliegende Beispiele aus der Musik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts herauszugreifen - das Parodieverfahren, die Praxis der Operneinlagen (mit dem Extrem der Pasticciotechnik) und die üblichen Konzertprogramme, in denen einzelne Symphoniesätze mit Arien, Klavierfantasien, Oratoriumschören usw. vermischt wurden, zeigen, daß der Begriff vom Kunstwerk als einheitlichem, sakrosanktem Gebilde, dessen Würde nicht angetastet werden dürfe, so nicht existierte.

Und er blieb noch lange schillernd. Die Unbefangenheit etwa, mit der Gustav Mahler - in seiner Operntätigkeit bekanntlich ein rigoroser Purist, der auf strikter Befolgung

des Notentextes pochte und den Sängern die Appoggiaturen, Fiorituren und Kadenzen beschnitt (wobei seine Maxime lautete, "Korrektheit" sei "die Seele einer Kunstleistung") - als Konzertdirigent Retuschen vornahm, vorgeschriebene Wiederholungen strich und auf verschiedenste Weise interpretierend in den Text eingriff, mag hier als besonders prominentes Beispiel stehen. Man denke etwa an seine Einrichtung Bachscher Suitensätze oder die große Zahl ähnlicher Bearbeitungen bei den verschiedensten Komponisten: Der Umgang mit älterer Musik war lange bis ins 20. Jahrhundert hinein weniger vom Ideal der Texttreue als vom Gedanken der Aneignung für die Gegenwart und aus der Gegenwart heraus geprägt. Das Arrangieren gehörte dabei - in den verschiedensten Spielarten, von behutsamer Bearbeitung bis zu einschneidenden Umdeutungen - zu den Selbstverständlichkeiten des musikalischen Alltags. Man interpretierte ein Stück nach den eigenen geschmacklichen Maßstäben. So ging es, wenn Mozart den "Messias" bearbeitete oder wenn Mendelssohn die "Matthäus-Passion" aufführte, natürlich nicht um historische Rekonstruktion, sondern eben um Aneignung, Verlebendigung im Sinne des jeweiligen stilistischen Ideals. Und man richtete das Stück - ebenso natürlich - für die jeweils gegebenen, oft nur behelfsmäßigen Möglichkeiten ein - das galt im Bereich des privaten Musizierens wie auch im öffentlichen Konzertwesen. (Daß diese Haltung nicht nur für den Umgang mit älteren, sondern auch mit zeitgenössischen Werken galt, wird deutlich, wenn wir an die Praxis im Schönbergischen "Verein für musikalische Privataufführungen" denken.) Ästhetische Bedenken spielten dabei keine Rolle - wichtiger war ja, daß die Musik überhaupt erklingen konnte. Erst seitdem Schallplatte und Tonband es ermöglichten, jede Art von Musik jederzeit zum Erklingen zu bringen, kam die alte Praxis des Arrangierens außer Übung. Und sie geriet zugleich in Verruf, denn die Haltung des Publikums änderte sich: Neue Ansprüche, neue Erwartungen und Kriterien ergaben sich. Vor allem trat der Gedanke einer "authentischen" Interpretation in den Vordergrund. Allerdings bleibt dieser Begriff fragwürdig und formuliert lediglich einen Wunsch, aber keine realisierbare Möglichkeit, denn authentisch kann ja bestenfalls der Notentext sein, aber niemals seine praktische Umsetzung - selbst wenn der Komponist sie gibt. Daß in dieser Situation die Technik des Arrangierens selbst historisches Interesse gewinnt und das, was einst als Aneignung gedacht war, einen eigenen Wert als Dokument der Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte erhält, steht auf einem anderen Blatt.

Aber auch da, wo man ein Stück nicht in irgendeiner Weise arrangieren mußte, sondern direkt die Interpretation in Angriff nehmen kann, gilt grundsätzlich, daß das unmittelbar Gegebene, der Text eines Werkes, immer unzureichend ist. Hinter ihm steht eine Fülle des Nicht-Notierten, und die Interpretation setzt vieles voraus, was die Notenschrift entweder nicht wiedergeben kann oder nicht wiedergeben muß. Denn Gewohnheit, Brauch, Tradition machen vieles selbstverständlich, so daß es nicht eigens aufgeschrieben werden mußte. Anderes soll bewußt ins Belieben des Interpreten, in die Gunst des musikalischen Augenblicks gestellt bleiben. Da engt der Text nicht nur nicht ein, sondern fordert im Gegenteil zum Handeln auf: handelt der Interpret nicht von selbst, bleibt eine Forderung des Textes unerfüllt. Insbesondere in der Barockmusik - das lernt heute jeder Anfänger (oder sollte es lernen!) - ist der Notentext im Rahmen eines Systems von aufführungspraktischen Vorschriften zu lesen, die selbstverständlich waren. Hier ließe sich denn statt "Werktreue" besser von "Stiltreue" sprechen.

Wie verhält es sich aber mit diesem Begriff? Treue ist ja eine Tugend, und wer von Werktreue spricht, bezieht eine moralische Forderung auf ein ästhetisches Objekt, das seinerseits ständigem Wandel unterliegt. Wem soll da die Treue gehalten werden? Dem Text allein, das genügt nicht; dem ungeschriebenen "Geist der Musik", der Forderung nach lebendiger "Klangrede"? Wie aber lassen sich diese Begriffe heute fassen, wo doch

das ursprünglich Gemeinte oft durch die Patina der Jahrhunderte zugedeckt ist, wo unsere Auffassung von einer überzeugenden Redeweise mit jeder Generation sich wandelt (man vergleiche nur Aufnahmen großer Schauspieler aus verschiedenen Epochen)?

Manche Tradition ist noch lebendig. Als kurzes Beispiel dafür greife ich einen Sonderfall heraus, nämlich die typische Drei-Viertel-Folge eines Walzers. Wenn man die Wiener Philharmoniker unter Hans Knappertsbusch mit den "G'schichten aus dem Wienerwald" hört - zweifellos eine der wunderbarsten Aufnahmen Strauß'scher Musik - mit den charakteristischen nachschlagenden Verzögerungen des Grundmetrums - wie sollte man das notieren? Man könnte es wohl kaum exakt, und es ist natürlich auch nicht nötig, denn die spezifische Wiener Tradition, die hier zum Ausdruck kommt, ist bis heute ungebrosen. Aber wie weit reicht diese Tradition; worauf ist sie übertragbar? Wenn etwa Willem Mengelberg sich in seiner grandiosen, extrem eigenwilligen Aufnahme von Mahlers IV. Symphonie auf den Ausspruch des Komponisten beruft, der Anfang (drei lange auf-taktige Noten zum Hauptthema, das im übrigen im 4/4-Takt steht) müsse wie ein Wiener Walzer klingen, dann bringt seine fast - aber eben doch nicht - übertriebene Dehnung dieser drei Noten nicht nur eine agogische Nuance, sondern eine historische Assoziation ins Spiel: Wien. Dieser kurze Moment des Satzes wird atmosphärisch eingefärbt - eine überaus glückliche Lösung, nicht nur weil sie von Mahler lizenziert war, sondern weil hier diese Lokalfarbe im Zusammenhang des Ganzen sinnvoll ist. Wollte man dagegen den Walzer aus der "Geschichte vom Soldaten" oder den andern, vierhändigen, Erik Satie gewidmeten Walzer von Strawinsky ebenso auffassen, ihn "auf Wiener Walzer frisieren" statt mit mechanischer Gleichmäßigkeit ablaufen lassen (wie es der ausdrücklich formulierten und durch analytische Analogien zu erkennenden Ästhetik des Komponisten entspricht), so würde das den historischen Kontext und damit den Sinn der Musik verfehlen. Wenn wir schließlich hören, mit welchen agogischen Freiheiten im Sinne der angedeuteten Wiener Tradition, die ja vom Biedermeier bis Alban Berg ungebrosen wirkte - mit Freiheiten übrigens, wie sie heute wohl kaum ein Interpret wagen würde - Anton Webern seine Instrumentation Schubertscher Ländler im Jahre 1931 dirigierte und wenn wir erfahren, daß Webern auch seine eigene Musik ähnlich freizügig, ja geradezu "romantisch" - ganz im Gegensatz zum geometrisch abgezikelten Musizierideal seiner späteren Exegeten - interpretiert wissen wollte, dann lassen sich einige Konsequenzen aus der Frage, wie es sich mit drei aufeinanderfolgenden Noten unter gewissen äußeren Bedingungen verhalte, erahnen. "Jeder Stoff führt an einem Punkt ins Unendliche", sagte Hofmannsthal, und es ließe sich eine unübersehbare Fülle ähnlicher Beispiele anschließen.

Während wir zu dieser Art Wienerischer Tradition noch eine geradlinige Verbindung haben oder leicht aufdecken können, sind viele andere Traditionen nicht mehr lebendig. Sie wurden vergessen, verdrängt, überwachsen von anderen, vielfach auch im Sinne neuer ästhetischer Werthaltungen überwunden. Hier ist der heutige Interpret verpflichtet, sich zu informieren und alte Praktiken ans Licht zu führen. (In der Tat ist ja der heute tonangebende Interpretentypus nicht mehr nur der reine Virtuose, sondern auch der historisch forschende Musiker.) Wo die Quellen keine ausdrücklichen Anweisungen bieten, bleibt die Phantasie aufgerufen, durch Intuition und Analogie Fehlendes zu ergänzen. Nur - nichts wäre verfehelter, als diese Quellen nach dem Motto "man nehme" zu benutzen und Musikwerke schematisch nach aufführungspraktischen Rezepten abzuhandeln. Es ging ja den alten Autoren meist nicht um apodiktische Vorschriften, sondern um mehrere mögliche Vorschläge, die sich am jeweiligen Stück und im geschmacklichen Kontext bewähren müssen. Wollte man etwa das Tempo eines Menuetts nach den - durchaus exakten - Angaben bei Quantz oder C.Ph.E. Bach rekonstruieren, so käme man bald in Teufels Küche, denn

was auf einige Fälle zutreffen mag, dem spricht eine Fülle anderer Stücke Hohn. Dasselbe gilt in vielerlei Hinsicht.

Das Ergebnis jedes Theoretikerstudiums sollte nicht Festlegung sein, sondern Information über Möglichkeiten und, damit verbunden, das Bewußtsein der Offenheit, einer weitgehenden Freiheit trotz angegebener Muster. Gerade daß sich die meisten Fragen nicht ein für allemal schlüssig beantworten lassen, bleibt eine der wichtigsten Erfahrungen musikalischer Praxis. Aus ihr erwächst die verantwortungsbewußt nachschöpferische Aufgabe des Musikers. Zwar kann man interpretatorische Leistungen hinsichtlich ihrer einzelnen Parameter (technische Brillanz, Tempo, Dynamik, Agogik, Phrasierung, Temperament, Darstellung des kompositorischen Zusammenhangs usw.) betrachten, aber keines dieser Elemente ergibt, isoliert genommen, schon eine wirkliche Interpretation. Hapert es an einem oder umgekehrt: tritt eines über Gebühr in den Vordergrund, so wird sie insgesamt schlecht. Besonders jene Verabsolutierer, die meinen, in der strikten Befolgung des im Notentext Gegebenen (beispielsweise der berühmten Beethovenschen Metronomangaben) oder des von den Theoretikern Geforderten (z.B. den vielfach zum Dogma erhobenen scharfen Punktierungen oder der übertriebenen Anwendung der Tonbildung "messa di voce") liege die Seligkeit des Musikmachens, werden keine in sich stimmige, lebendige, sondern eine erkünstelte Interpretation bieten.

Das Unbehagen, das mancher bei den frühen Aufnahmen der heutigen "Alte Musik-Bewegung" (vertreten durch Namen wie Nicolaus Harnoncourt, Gustav Leonhardt und andere) zunächst empfinden mochte, kam wohl von solchen einseitig überpointierenden Interpretationen. Allerdings - was bei ihnen und ihrer Schule vielfach übertrieben, oft mit sektiererischer Rechthaberei begann, hat sich bald zu einem freien Musizieren gelöst und vor allem: es hat mittlerweile Maßstäbe gesetzt, die nicht mehr weggedacht werden können. Die einseitige Anfangsphase läßt sich heute als notwendige Reaktion auf die weitverbreitete Unbekümmertheit gerade vieler Barockmusik-Interpretationen der 50er und 60er Jahre verstehen. Wie in allen vergleichbaren Fällen, wenn etwas revisionsbedürftig schien, begegnet uns auch hier der Mechanismus "notwendige Reaktion - Überreaktion - langsames Einpendeln". Alle theoretischen und ästhetischen Erörterungen, insbesondere die Forderung, bestimmte Dinge zu tun oder gerade zu vermeiden, unterliegen ja einem Wechselspiel von betonenden und negierenden Kräften; d.h. sie sind in keinem Fall nur wörtlich zu nehmen, sondern immer zu relativieren. Jede Reinigungsbestrebung hat die Tendenz zur Verarmung, jede Bereicherung oder zugestandene Freiheit die Gefahr der Überladenheit.

Mit umgekehrten Vorzeichen hatte man in der Generation zuvor die Interpretationskultur unter den Schlagworten Versachlichung, Urtext und - hier wurde es zum erstenmal nicht nur als inneres moralisches Leitbild empfunden, sondern als Forderung ausgesprochen - Werktreue reformiert. Dirigenten wie - um nur ein paar Exponenten zu erwähnen - Toscanini und Scherchen, Pianisten wie Artur Schnabel, Eduard Erdmann und viele andere wären zu nennen. Aber es war nicht die Idee Einzelner, sondern lag im Zuge der Zeit. Man wollte die Musik reinigen vom romantischen Schwulst und Staub. Eine Fülle guter alter Traditionen wurde dabei bewußt verworfen, weil man sie im Text nicht niedergelegt fand, z.B. die selbstverständlichen Appoggiaturen im rezitativischen Gesang und in den Arien, ferner Fermaten und Eingänge, an denen Sänger oder Instrumentalisten kleine Kadenz anzubringen hatten oder auch die beispielsweise von Mozart so genannten "weißen Stellen" in langsamen Sätzen, die der Interpret ausfüllen mußte. Die Vertreter der Sachlichkeit, der Urtext- und Werktreuebewegung sahen in derartigen Ornamenten, wie sie im ganzen 19. Jahrhundert üblich waren, eine Verhöhnung

des Werkes, denn - so meinten sie - das Werk sei eben nur der Text; ihm kam nun eine fast sakrosankte (von keinem älteren Komponisten je beanspruchte) Würde zu. Dahinter steht die freilich beherzigenswerte Auffassung, es dürfe doch nicht egal sein, ob etwa Beethoven eine Viertelnote mit Staccatopunkt oder ein Staccato-Achtel notierte (wie am Schluß der "Eroica", bei dem die meisten Dirigenten keinerlei Unterschied machen).

Man muß die ganze Richtung - so einseitig sie argumentierte und damit verfälschte - in ihrer idealistischen Zielsetzung sehen. Mit Werktreue ist ja, wie wir sagten, eine moralische Forderung gemeint; es ging um die Verantwortung vor dem Werk. "Wir machen Dinge, die so, aber auch ein bißchen anders sein könnten. Das darf nicht sein. Die Sicherheit und Überzeugungskraft der Inspiration überlassen zu wollen, hieße eine billige Ausrede und einen schimpflichen Notausgang wählen. Es muß die absolute Sicherheit im Stoff gefunden werden, die unabänderliche intellektuelle Verantwortung\*" - diese Sätze von Ernst Krenek an Eduard Erdmann, 1924 im Hinblick aufs kompositorische Handwerk geschrieben, gelten voll auch für den Bereich der Interpretation. Der Zusammenhang von Kompositions- und Interpretationsgeschichte wäre hierzu untersuchenswert; viele Impulse für die musikalische Interpretation gingen ja von Komponisten aus - es sei nur an Schönbergs und Bergs Pläne zu einem Lochstreifen-Tempometer für die Festlegung mustergültiger Interpretationen oder an die bedeutende Rolle erinnert, die Bartók und Strawinsky den von ihnen beaufsichtigten Schallplattenaufnahmen beimaßen. Daß Igor Strawinsky von allen großen Komponisten unseres Jahrhunderts wohl derjenige war, der sich am intensivsten mit dem Problem musikalischer Wiedergabe beschäftigt hat und dabei ein unbedingter Apostel von Werk- als Texttreue war, wird niemanden überraschen, der mit seinem Kompositionsstil und seiner Ästhetik vertraut ist. Bei Erdmann selbst ging der Urtext-Fanatismus bis zur Kauzigkeit: Er spielte offensichtliche Druckfehler der Erstausgaben bewußt mit und kommentierte sie seinen Schülern gegenüber als "charmanten Fehler" ...

Die Einwände gegen solche Einseitigkeit liegen auf der Hand. Immerhin aber: eine ganze Generation größter Musiker (um wieder nur drei Pianisten herauszugreifen: Gieseking, Haskil, Lipatti) spielte aus intellektueller Scheu und ästhetischem Gewissen bewußt keine Auszierungen; erst mit der nachfolgenden Generation ist es wieder selbstverständlich geworden, und gerade auch die musikalische Philologie hat den Begriff "Urtext" längst relativiert.

Worum es im Grunde geht, ist nicht jene vermeintliche Authentizität, die sich in historischen Rekonstruktionsversuchen oder in absoluter Texthörigkeit genügt, sondern ist der wahrhaftige Ausdruck, die Identifikation des Musikers mit der Musik. Interpretation ist nicht nur an das objektiv Gegebene, sondern auch an das Subjekt des Interpreten gebunden. Sein Wesen, sein Temperament, seine Empfindung, nicht zuletzt auch seine Ausbildung und Stellung innerhalb einer bestimmten Tradition fließen zusammen und bewirken erst ein lebendiges Spiel. Der Interpret gibt nicht nur das Werk, sondern auch sich. Es muß ihm darum gehen, über die Klüfte der Jahrhunderte selbst "gerühret" zu sein (wie C.Ph.E. Bach stellvertretend für alle Theoretiker und in Anlehnung an die "Ars poetica" des Horaz forderte) und eine entsprechende Wirkung beim heutigen Hörer zu erreichen. Deshalb ist mit originalem Instrumentarium, alter Besetzungstärke und treuer Befolgung von Aufführungsvorschlägen allein nichts gewonnen, solange hinter dem Wunsch zur angemessenen Realisation nicht auch das Bemühen um die ursprüngliche Intention steht. Und die erschöpft sich ja nicht im Musikalischen, sondern bezieht ganz andere Bereiche mit ein, vor allem die verschiedensten Emotionen, die geweckt werden sollen.

Das Wichtigste aber: die Frische des Musizierens, das wirkliche Er-leben eines Stückes: Werktreue nicht mehr als sklavisches Befolgen des Notentextes, sondern als Aufforderung, sich auch einmal vom Geschriebenen zu lösen und subjektivem Empfinden Raum zu geben. Freilich nicht in selbstherrlicher Interpretationswillkür, sondern aus Kenntnis des historischen Umfelds und im Wissen um die Möglichkeiten und Grenzen dessen, was ein Komponist meinte, was er von seinem getreuen Interpreten erwarten konnte - und erwartete.

\* In: Begegnungen mit Eduard Erdmann, hrsg. von Christof Bitter und Manfred Schlösser, Darmstadt 1968, S. 263.

Sigrid Wiesmann:

#### HISTORISCHE TREUE UND MANIERISMUS

Das Denken in einfachen Dichotomien gehört zu den Versuchungen, denen man als Historiker, der Geschichte überschaubar machen möchte, ständig ausgesetzt ist und die man selbst dann, wenn man sie als Versuchungen erkennt, nicht immer zu vermeiden vermag. Der Kategorie, von der man ausgeht, setzt man eine konträre entgegen, die jedoch in Wahrheit aus mehreren Kategorien besteht: Kategorien, deren Unterschiede man unter dem Zwang des Denkens in Dichotomien verwischt.

Die Tendenz zur Aktualisierung älterer Musik bildete, weil sie zunächst selbstverständlich war und dann, in den 1920er Jahren, fragwürdig zu werden begann, den Ausgangspunkt wissenschaftlicher, publizistischer und praktischer Auseinandersetzungen über die Aufführung Alter Musik. Den Gegensatz zur Aktualisierung aber stellt ein diffuser, aus "Dichotomiezwang" entstandener Begriff dar, in dem die Vorstellungen von "Werktreue" und von "historischer Treue" ineinander übergehen. Und in der Begriffsklitterung steckt eine These, die man nicht ausspricht, sondern suggeriert: die These, daß "Werktreue" durch "historische Treue" verbürgt werde.

"Werktreue" ist jedoch das, was sämtliche Kontrahenten in dem Streit über die Aufführungspraxis älterer Musik für sich in Anspruch nehmen: Ob sie durch Aktualisierung oder durch Rekonstruktion erreicht werde, ist das Problem, um das die Kontroverse kreist. Und die gegensätzlichen Positionen sind die gleichen wie in den Auseinandersetzungen über Rezeptionsästhetik: Der Behauptung, daß die Intention des Autors und der "Erwartungshorizont" seiner Zeitgenossen ausschlaggebend seien, steht die Gegenthese gegenüber, daß das Verständnis des Vergangenen in der Perspektive der Gegenwart, die ohnehin unentrinnbar sei, durchaus keine Schmälerung und Verzerrung, sondern eine "geschichtliche Entfaltung" des Sinns der Musik bedeute.

Die Rezeptionsästhetik, die von der Maxime ausgeht, daß der Gehalt musikalischer Werke geschichtlich veränderlich sei und keineswegs an die ursprüngliche Intention gebunden bleibe, hat in den letzten Jahren ständig an Boden gewonnen, wenn auch in der Musikwissenschaft in geringerem Maße als in der Literaturtheorie, aus der die Rezeptionsforschung stammt. In der Diskussion über die Aufführungspraxis älterer Musik ist dagegen, wie es scheint, gerade umgekehrt die Tendenz, die "Werktreue" in der "historischen Treue" zu suchen, immer stärker geworden. Die beiden "Diskurse" - man verzeihe das Modewort - hängen offenbar kaum miteinander zusammen. Die Differenz ist allerdings

zum Teil in sachlichen Gegebenheiten begründet: Die Tatsache, daß ein Instrument oder eine Artikulationsweise leichter zu rekonstruieren ist als ein Hörverhalten, schlägt sich in gegensätzlichen Tendenzen der Interpretations- und der Rezeptionstheorie nieder: Die Interpretationstheorie neigt zur Wiederherstellung des Vergangenen, die Rezeptionstheorie dagegen zur Vergegenwärtigung oder Aktualisierung.

Durch die aktualisierende Wahrnehmung bei rekonstruierender Interpretation aber entsteht ein Phänomen, das man mit einer wissenschaftlich ein wenig unschicklichen Metapher als "Kurzschluß" bezeichnen könnte: Die Restitution des Vergangenen wirkt, weil der Hörer sich nicht in die Entstehungszeit des Werkes zurückversetzt, als pittoresker Reiz, wie ihn geographisch und geschichtlich Entferntes bei naiver Auffassung ausübt. Und wenn "Exotismus" der Terminus für das durch räumliche Entfernung Pittoreske ist, so könnte man das Wort "Historismus", wenn es nicht längst mit allzu vielen anderen Bedeutungen besetzt wäre, als Vokabel für das durch zeitliche Distanz Reizvolle gebrauchen. Dem Pittoresken aber entspricht auf der Seite des Interpreten, wenn er diesen Reiz ausnutzt, ein Hang zur "Manier" oder zur "Manieriertheit". Es ist keine Unterstellung, wenn man behauptet, daß für Musiker wie Nikolaus Harnoncourt die Rekonstruktion des Vergangenen, die sie mit wissenschaftlichem Eifer betreiben, andererseits ein Mittel zur Präsentation extremer musikalischer Subjektivität ist, wie sie in der Musikkultur der Gegenwart allenthalben verlangt und erwartet wird. Die einfache Tatsache, daß die Dokumente zur Aufführungspraxis sich nicht selten widersprechen und vom Interpreten in einen stimmigen Zusammenhang gebracht werden müssen, vor allem aber der triviale Umstand, daß die Überlieferung unvollständig ist und ergänzt werden muß, erlaubt dem Interpreten eine individuelle Selektion, die zur Selbstdarstellung geeignet erscheint.

In der Zwiespältigkeit, daß Subjektivismus die Kehrseite von Rekonstruktion bilden kann, liegt die Erklärung dafür, daß Harnoncourt in seinen Büchern einerseits mit Akribie die Wege und Umwege schildert, auf denen die Identifizierung alter, verschollener Instrumente gelang, andererseits aber auf einem Begriff von künstlerischer Subjektivität beharrt, der unverkennbar durch die Originalitätsidee des 18. Jahrhunderts, die im 19. Jahrhundert zur *communis opinio* wurde, geprägt ist. Es ist in letzter Instanz die Individualität des Interpreten, die darüber entscheidet, wie sich Materialien und Regeln, die in der Überlieferung zur Aufführungspraxis bereitliegen, zu einem konsistenten Ganzen zusammenfügen.

In dem Aufsatz "Monteverdi - heute" schreibt Harnoncourt: "Natürlich wollen wir die Erkenntnisse der Aufführungspraxis kennenlernen, den Sinn von Monteverdis Aufführungsbedingungen, aber wir wollen uns nicht in einen falschen Purismus flüchten, in eine falsche Objektivität, in falsch verstandene Werktreue - Monteverdi will das nicht, er ist ein Vollblutmusiker, und er ist Italiener. Also bitte keine Angst vor Vibrato, vor Lebendigkeit, vor Subjektivität, vor heißer Mittelmeerluft, aber **b i t t e v i e l v i e l A n g s t** vor Kälte, Purismus, vor 'Objektivität' und leerem Historismus"<sup>1</sup>. Natürlich weiß Harnoncourt, daß es keine Kriterien gibt, um die 'falsche Objektivität', die er verwirft, von der richtigen Objektivität, die er für sich in Anspruch nimmt, zu unterscheiden. Gemeint ist, daß die Objektivität der historischen Treue nur dann etwas taugt, wenn es der Subjektivität des Interpreten gelingt, sie musikalisch mit Leben zu erfüllen. Damit aber ist das Problem nicht gelöst, sondern nur verschoben. Denn nunmehr muß man fragen: Wieviel Objektivität vermag ein Interpret mit seiner Subjektivität zu durchdringen und sich anzueignen? Oder eben umgekehrt: Wieviel Objektivität kann ein Interpret gebrauchen, um seine Subjektivität zur Geltung zu bringen? Aus dem Dilemma, daß entweder das Subjekt eine Funktion des Objekts oder umgekehrt das Objekt eine

Funktion des Subjekts ist, führt keine Subjekt-Objekt-Dialektik heraus, und schon gar nicht die leere Behauptung, das eine falle mit dem anderen zusammen.

Kein Historiker hat das Recht, einem Interpreten Vorschriften zu machen. Aber es nützt auch nicht, das Wort Objektivität in distanzierende Anführungszeichen zu setzen. Daß sie nicht restlos erreicht werden kann, ist eine Trivialität, die man nicht dazu benutzen sollte, um die einfache Tatsache zu verdecken, daß es Annäherungen gibt. Als Historiker sollte man vielleicht keine Forderungen an die Praxis stellen. Aber man braucht sich auch nicht einreden zu lassen, daß historisches Wissen, wie Harnoncourt es nennt, "leerer Historismus" sei, solange es nicht gelingt, es in musikalische Praxis umzusetzen (S. 37). Der tatsächliche Zustand ist doch, daß es einerseits musikalische Realisierungen von alter Musik gibt, die sich historisch nicht rechtfertigen lassen und andererseits historische Wissensbestände, die sich praktisch - jedenfalls einstweilen - nicht realisieren lassen. Und es besteht wenig Grund, diesen Zustand zu beklagen. Natürlich ist es erstrebenswert, zwischen historischem Wissen und aktueller Praxis zu vermitteln, aber darüber, daß eine solche Vermittlung oft nicht möglich ist, sollte man sich verständigen können, ohne in gegenseitige Verdächtigungen auszubrechen.

Wahrscheinlich zwingen die Medien dazu, auf sich ausschließenden Postulaten gleichzeitig zu beharren. "Historische Treue" ist ebenso ein attraktives Schlagwort wie die Behauptung, man sei ein Vollblutmusiker. Und das Wort "Authentizität", eine Modevokabel der letzten Jahre, bezeichnet sogar beide Positionen zugleich. Fast unmerklich wechselt man von der Authentizität als Treue zum überlieferten Text hinüber zur Authentizität als Echtheit des subjektiven Ausdrucks. Wahrscheinlich manifestiert sich darin eine Tendenz, nicht eine bestimmte Position zu beziehen und zugleich einzuräumen, daß man damit eine andere, gleichfalls begründbare, ausschließt, sondern zu behaupten, daß die konträren Positionen eigentlich ein und dieselben seien.

Ein Subjektivismus aber, der die historische Objektivität als Steinbruch benutzt - eine Objektivität, die, wie gesagt, immer nur eine approximative ist -, ein solcher Subjektivismus tendiert dazu, zur Manier zu werden. Und zwar in einem bestimmten, historisch lokalisierbaren Sinne des Wortes.

Geht man - ein wenig umdeutend oder verzerrend - von Goethes Unterscheidung zwischen "einfacher Nachahmung", "Manier" und "Stil" aus, so ist "einfache Nachahmung" des Vergangenen insofern schwierig oder sogar unmöglich, als man, wie oft festgestellt wurde, zwar den Klang, aber nicht die Hörweise des 18. oder 17. Jahrhunderts restituieren kann. "Stil" wiederum wäre erreicht, wenn es gelänge, durch Rekonstruktion von Vergangenen ästhetische Authentizität in der Gegenwart zu erzielen: also ungefähr das, was Winckelmann bei dem Paradox vorschwebte, daß der einzige Weg, unnachahmlich zu werden, die Nachahmung der Alten sei. Ob aber durch Rekonstruktion ästhetische "Gegenwärtigkeit" zu erzielen ist, hängt weniger von subjektiven Anstrengungen als von einer objektiven "Gunst der Stunde" ab: Sofern in den Zwanziger Jahren die "historische Treue" in der Aufführungspraxis mit dem Neoklassizismus als stilistischer Repräsentanz der Gegenwart konvergierte, war der Historismus substantiell, von innen heraus, ein Stil. (Natürlich kann man sowohl die Konvergenz von historischer Treue und Neoklassizismus leugnen; aber in unserem Zusammenhang ist die Struktur des Arguments, nicht dessen Sachverhalt entscheidend.)

Sofern aber nun die "einfache Nachahmung" ästhetisch prekär und "Stil" im geschilderten Sinne nicht erreichbar ist, bleibt als Ausweg die "Manier" übrig: die subjektive Ausnutzung des Zwiespalts zwischen rekonstruierender Interpretation und aktualisierender Rezeption, eines Zwiespalts, der sich, wie gesagt, an der Umdeutung des heraufgeholtten Alten zum reizvoll Pittoresken zeigt. Beim Exotismus ist das Frag-

würdige des Verfahrens, herausgerissene Stücke von Orientalischem in einen ästhetischen Kontext einzufügen, der von Grund auf europäisch ist, längst erkannt worden. Beim Historismus aber leugnet man, daß der ästhetische Kontext, in den man Fragmente "echter" Vergangenheit versetzt, die Gegenwart ist, und zwar nicht die Gegenwart der Neuen Musik, sondern die des klassisch-romantischen Repertoires. Die Farbe der Vergangenheit, die eine "historisch treue" Interpretation trägt, ist gerade darum attraktiv, weil sie als Ausnahme von der Regel der klassisch-romantischen Tradition erscheint. Mit anderen Worten: Die Alte Musik lebt weniger aus sich selbst als aus dem Gegensatz, den sie zum klassisch-romantischen Repertoire bildet, und sie erfüllt sogar als Abweichung vom Gewohnten - als ästhetisch Neues auf der Grundlage von historisch Altem - eine Ersatzfunktion für die Neue Musik des 20. Jahrhunderts, gegen deren Rezeption man sich sträubt.

Die subjektive Ausnutzung des rekonstruierten Alten entspricht der Tendenz der sogenannten "Postmoderne" und "Post-histoire", die Aneignung von Requisiten aus der Vergangenheit für ästhetisch gerechtfertigt durch das subjektive Temperament des Adaptierenden zu halten. Daß in der Aufführungspraxis zugleich mit der Akribie der Rekonstruktion die Subjektivität oder Manieriertheit der Anwendung gewachsen ist, ist demnach kein Zufall, sondern Ausdruck einer allgemeinen ideengeschichtlichen Tendenz, die in den 1960er Jahren auf den Begriff gebracht wurde, einen Begriff allerdings, der inzwischen so zahlreiche Bedeutungen umfaßt, als er die Situation weniger klärt als verwirrt. Die Konfiguration von Subjektivierung und Rekonstruktion, also die Verknüpfung der Rekonstruktion mit der Vorstellung von Subjektivität statt von Objektivität, gehört allerdings zur Grundstruktur der "Postmoderne", zum gemeinsamen Bestand der wechselnden Interpretationen. Und einzig auf diese Struktur kommt es in unserem Zusammenhang an.

#### Anmerkung

1) Nikolaus Harnoncourt, Der musikalische Dialog, Salzburg 1984, S. 36f.

Franzpeter Messmer:

#### BIOGRAPHISCHE METHODE UND ALTE MUSIK?

Die Biographie, einst ein zentrales Arbeitsfeld der Musikwissenschaft, ist zu einer "peripheren Disziplin"<sup>1</sup> geworden, deutlicher gesagt: Sie ist von der Wissenschaft in die Literatur hinübergewandert. Wenn 1975 Carl Dahlhaus feststellte: "Die biographische Fundierung musikalischer Werke ist auch dort, wo sie rekonstruierbar erscheint, für die Interpretation irrelevant"<sup>2</sup>, so charakterisiert dies auch heute noch vielfach den Standpunkt der Musikwissenschaft. Dagegen hat Martin Gregor-Dellin in seiner neu erschienenen Schütz-Biographie das Ziel: "Gelänge es durch Schilderung der Zeitläufe, in die dieser Künstler gestellt war, wenigstens den Verdacht zu wecken, daß wir den 'richtigen' Schütz vielleicht noch gar nicht gehört haben, so wäre viel erreicht"<sup>3</sup>. Man könnte argumentieren, daß Dahlhaus als Wissenschaftler spricht, dem es um verifizierbare Erkenntnis geht, Gregor-Dellin dagegen als Schriftsteller, der durch seine Biographie ein bestimmtes künstlerisches "Bild" gestaltet und damit an der gegenwärtigen Interpretation teilhat, also nicht Erkenntnissuche betreibt, sondern künstlerische

Setzung. Doch in dieser gegensätzlichen Haltung zeigt sich auch die heutige Situation von Wissenschaft: das unüberschaubare Auseinanderfallen in Spezialwissen, der Verlust an Anschaulichkeit, die Abgeschlossenheit gegenüber Nichtspezialisten, im Fall der Musikwissenschaft häufig auch gegenüber praktischen Musikern. Die Abwendung von der traditionellen Biographik, die Dahlhaus zu recht kritisierte, war gewiß notwendig, aber dennoch besteht ein Bedürfnis nach Biographien: nach zusammenhängenden Bildern einer Zeit, einer Persönlichkeit, eines Gesamtwerkes, nach Anschaulichkeit. Letztlich ist es die Frage nach dem Zusammenhang von musikalischem Werk und den Bedingungen seiner Entstehung: Kann die biographische Methode zur Vergegenwärtigung des Werkes beitragen?

Zunächst folgt ein skizzenhafter Überblick, was unter biographischer Methode verstanden wurde. Das Leben der Komponisten wurde zuerst in kurzen Künstler-Viten von Zeitgenossen oder aus ziemlicher geschichtlicher Nähe beschrieben. Beginnend mit Carl von Winterfelds Gabrieli-Biographie<sup>4</sup> trat dann, als die alte Musik schon ferne Vergangenheit war, die Darstellung des Zeitalters hinzu. Geistes- und Kulturgeschichte wurden nun in die Biographien einbezogen. Später, während des Positivismus, betonte man die philologische Faktensammlung und -kritik, eine Entwicklung, die in die moderne Dokumentarbiographie mündet. Abert schließlich verwirklichte eine - wohl letzte maßgebliche - Zusammenschau, deren künstlerischen Charakter er betonte<sup>5</sup>. Die Untersuchung der Wechselwirkung zwischen Künstlerpersönlichkeit und Umfeld, vor allem aber der entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhänge kennzeichnet seine Methode. Freilich ragt Aberts Zusammenschau bereits in eine Zeit hinein, da Musikgeschichte als Musikgeschichte das Ziel war, sei es als Formen- oder Stilgeschichte.

In einer Welt, in der die Musik wesentlich ihre Funktion im gesellschaftlichen Leben eingebüßt hatte, l'art pour l'art geworden war, handelte auch das Denken primär über die Musik allein. Musikalische Strukturen wurden aus sich selbst heraus erklärt, zu recht ein direkter Zugang zur Musik ohne Umweg über die Biographie gesucht. Doch unbefriedigend blieb, daß Musik kaum Sinnbezüge enthüllt, erforscht man sie, gleichsam wie ein Naturwissenschaftler, als bloße Struktur. Dem trat eine Methode gegenüber, welche die semantische, sprachliche Qualität insbesondere alter Musik hervorhob, beispielweise Eggebrechts "Heinrich Schütz, Musicus poeticus"<sup>6</sup>.

Die Biographik verkümmerte inzwischen zu der "peripheren" Disziplin, wie sie Carl Dahlhaus nannte. Wurden nun Biographien geschrieben, so waren sie vergleichsweise von geringem Umfang, etwa Dibelius' "Mozart-Aspekte"<sup>7</sup>, verzichteten auf ein umfassendes, einheitliches Bild, zeigten gerade auch die Widersprüche im Werk und in der Persönlichkeit. Die Distanz zu den Meistern wurde auch im Bereich der alten Musik Methode: Der Biograph bezieht seinen Standort im 20. Jahrhundert ein. So erzählt Dieter Kühn nicht nur die Lebensgeschichte Oswalds von Wolkenstein<sup>8</sup>, sondern ebenso die der Annäherung des Autors an den Dichterkomponisten und dessen ferne Zeit.

Alte Musik setzt dem Verstehen und Interpretieren viel größere Widerstände entgegen als die neuere: Die Quellenlage ist zumeist mager, die Aufführungstraditionen sind, insofern es noch welche gibt, vielfach gebrochen und verzerrt, die Zeit und ihre Bewußtseinslage liegen im Dunkeln. Zudem erscheint eine Biographie im romantischen Sinn, die das Genie in den Mittelpunkt stellt, nicht angemessen; denn eine Musikkultur, die weniger den genialen Einfall als den kunstvollen, mehrstimmigen Satz über bekannte Melodien achtete, kannte den romantischen Geniebegriff nicht, auch wenn einzelne Züge davon etwa bei Lasso oder Gesualdo vorhanden sind. Vielmehr wirkten die Künstler noch vielfach in handwerklich-bestimmten Traditionen, in denen die später zentrale künstlerische Freiheit noch keine primäre Rolle spielte. Ist also der alten Musik die biographische Methode überhaupt angemessen?

Diese Frage bezieht sich auf das allgemeine Problem, ob Musik voraussetzungslos, ohne Kenntnis ihrer Entstehungsbedingungen als reine Struktur erleb- und verstehbar sei. Werke alter Musik stellen dieses Problem in verschärfter Form, da in ihnen der Anteil des nicht Notierten, das zur Entstehungszeit selbstverständliche Praxis war, viel größer ist als in neueren Werken. Dieser hohe Anteil an nicht Festgeschriebenem hängt auch mit der usuellen Praxis zusammen, die in unserer heutigen Musikkultur ausgestorben ist und ganz andere Bedingungen des Produzierens und Hörens von Musik voraussetzte, etwa eine Gedächtniskultur erforderte und eine Technik wie die Kontrafaktur erst sinnvoll erscheinen läßt. Diese wenigen Andeutungen sollen darauf hinweisen, was eine Biographie für alte Musik leisten könnte: Ähnlich der Archäologie könnte sie aus den Bruchstücken an Quellen, aus einer Notation verhältnismäßig geringen Festlegungsgrades etwas über die Seinsweise alter Musik zu ihrer Entstehungszeit erschließen helfen.

Der wesentliche, von Karl Badt<sup>9</sup> beschriebene Unterschied zwischen dem Wirken eines Staatsmannes und dem eines Künstlers ist, daß der erstere Taten vollbracht hat, die vergänglich sind, aber unter Umständen in einer Kausalitätskette bis in unsere Gegenwart hinein Folgen haben, während ein Künstler abgeschlossene, in sich vollkommene, letztlich ahistorische Werke schafft. Das Wirken des Staatsmannes fällt mit seinem Leben zusammen. Beim Künstler dagegen verhält es sich anders: Seine Tat, der Schaffensprozeß, ist nicht das Eigentliche, warum man sich seiner erinnert, sondern das Werk, und dieses führt nach der Vollendung ein Eigenleben, ist zeitlos. Dieser Werkbegriff, der innerhalb der Musik ab dem 16. Jahrhundert, etwa bei Listenius<sup>10</sup>, aufkam, bedeutet, daß in einer Künstlerbiographie zwei verschiedene Zeitstrukturen aufeinanderstoßen: die geschichtliche, dem Vergänglichen preisgegebene Zeit des Künstlerlebens und die Zeitlosigkeit des Werkes. Das Werk ist, wie Badt schreibt, ein "Ganzes, das die Bedingungen seiner Entstehung und Fortdauer in sich trägt"<sup>11</sup>. Die Biographie kann vorrangig diese Entstehungsbedingungen erhellen und versuchen, einen unmittelbareren Zugang zum Werk, der durch die spätere Rezeptionsgeschichte verstellt ist, zu erschließen.

Das musikalische Werk ist freilich komplizierter als der soeben beschriebene, von der Bildenden Kunst geprägte Werkbegriff anzeigt. Es ist nicht wie ein Gemälde oder eine Skulptur etwas Bestehendes und an ein gegenständlich fühl- und betastbares Material Gebundenes, sondern etwas Geistiges, das, wie Rudolf Bockholdt<sup>12</sup> gezeigt hat, weder ganz in der Notenschrift noch in der Aufführung enthalten ist. Hier wird ein wesentlicher Unterschied zur Bildenden Kunst deutlich: Der Akt der Aufführung eines Werkes ist eine Tat, die wie das Wirken eines Staatsmannes vergänglich und mehr oder weniger folgenreich ist. Die erste Aufführung eines Werkes - ihre Vorgeschichte; ihr Anlaß, ihre aufführungspraktischen Bedingungen, die Reaktion der Zeitgenossen darauf - zeigt zwar nicht das ganze Werk, aber doch, wie es bei seinem Ursprung verstanden wurde.

Der Begriff "Tat" weist auf etwas Weiteres, insbesondere für alte Musik Zentrales hin; denn alte Musik ist kaum sogenannte "autonome" oder "absolute" Musik, vielmehr wird sie von einer Bindung an die Sprache, an die Liturgie, an höfische Repräsentation und vieles andere geprägt. Was Hugo Kuhn<sup>13</sup> über mittelalterliche Dichtung festgestellt hat, gilt in hohem Maß auch für Musik: Sie hat einen Vollzugscharakter, gestaltet nämlich den Vollzug gesellschaftlicher, liturgischer und vieler anderer Handlungen. Hier wird deutlich, daß vor allem bei alter Musik, die viel enger als die neuere funktions- und situationsbedingt ist, eine reine Persönlichkeitsbiographie nicht ausreicht; denn zwar ist die Komposition ein individueller Akt, die Aufführung aber ist etwas Gesellschaftliches.

Musik war auch an den Alltag gebunden. Musikalisches Tun hatte keinen exzeptionellen, sondern einen umgangsmäßigen Charakter, was auch den hohen Anteil an usueller Praxis begründet. Eine Biographik alter Musik müßte die Seinsweise der Musik - den Alltag, die Zeit, die Umwelt des behandelten Komponisten, die Funktion seiner Werke, das Denken, das sich in ihnen widerspiegelt - beschreiben. Eine so verstandene Biographik könnte sich von der hauptsächlich in Frankreich entwickelten Methode einer Mentalitätsgeschichte<sup>14</sup> anregen lassen.

Kann die biographische Methode einen Zugang zur alten Musik, die heute unter ganz anderen Bedingungen aufgeführt wird, öffnen? Auch den musikalischen Werken muß, wie denen der Bildenden Kunst, der Charakter von Zeitlosigkeit zugesprochen werden, freilich nur eingeschränkt; denn wenn die Aufführungstraditionen unterbrochen sind, wenn das Verständnis für den Bindungscharakter der Werke an Außermusikalisches verloren ist, so bleiben sie tote Strukturen, zwar formalistisch analysierbar, aber nicht erleb- oder verstehbar.

Beispielsweise erfordern mittelalterliche Tänze, die nur als Melodie überliefert sind, ein Eindringen in die Spielpraxis, aber auch allgemein in die besondere Kultur mittelalterlicher Spielleute. Dabei bleibt oft nichts anderes übrig (wie es auch zur Methode der französischen Geschichtswissenschaftler gehört) als Vergleiche zu noch bestehenden, ähnlichen Musizierformen außerhalb Europas, etwa Arabiens anzustellen. Issam El-Mallah<sup>15</sup> konnte beispielweise durch eine Anwendung der nicht taktgebundenen arabischen Schlagzeugrhythmen auf mittelalterliche Tanzmelodien überzeugende Ergebnisse erzielen. Um diese Musik aufzuführen, aber auch verstehend hören zu lernen, ist ein Eindringen in die Mentalität einer auf Improvisation beruhenden Musikkultur notwendig.

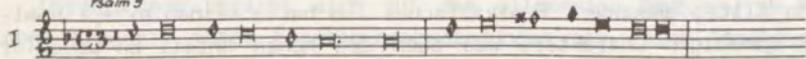
Aber nicht nur in dieser der usuellen Praxis nahestehenden Musik, sondern ebenso in den komponierten Werken sind Spuren der Entstehungssituation enthalten. Oft bestimmt die Gebrauchsfunktion die Form, etwa höfisches Zeremoniell die räumliche, doppelchörige Anlage von Motetten<sup>16</sup>. Eine - soweit dies aufgrund der Quellenlage möglich ist - Beschreibung der ersten Aufführungen von Werken kann hier Aufschlüsse bringen.

Auch der Kompositionsprozeß ist mit der usuellen Praxis verbunden: Wenn im Tenorlied zum gegebenen Tenor als erstes der Diskant, dann der Baß und Alt hinzukomponiert werden, so spiegelt sich hier die Praxis des Übersingens wider, sie wird als additives Kompositionsverfahren musikalische Struktur<sup>17</sup>.

Sicher haben manche Werke alter Musik auch einen biographischen Anlaß. Schütz etwa komponierte den Becker-Psalter als Trost, wie er in der Widmung<sup>18</sup> schrieb, nach dem Tod seiner Frau. Doch es wäre falsch, den für die herkömmliche Biographie naheliegenden Schluß unbedacht zu übernehmen, dies wäre nur oder hauptsächlich ein persönliches Bekenntnis des Komponisten. Vielmehr entsprach Schütz einer liturgischen Forderung<sup>19</sup>, nämlich einen vollständigen, im Kantionalsatz komponierten Psalter vorzulegen; die Musik ist hier in keiner Weise "subjektives" Bekenntnis, vielmehr eine sehr kunstvolle Gestaltung des liedhaften, aber dennoch deklamierenden Sprechens von Vers, eines - zumindest ideell konzipierten - mehrstimmigen Gemeindeganges lutherischer Prägung<sup>20</sup>. Hier wurde Werk, was eine gemeinhin geübte Praxis war. Diesen Werkcharakter betont die Zuordnung aller Psalmen zu vier verschiedenen rhythmischen Grundmodellen, die jeweils einen bestimmten Bereich von Affekten und Inhalten bezeichnen.

Schütz schafft hier mit den Mitteln der Musik eine Ordnung des gesamten Psalters. Die schlichte, zumeist nur handwerklich komponierte Gattung "Kantionallied" wurde hier zum Werk, weil Schütz ihre Entstehungsbedingungen in der Komposition einfängt und

*Psalm 9*

I 

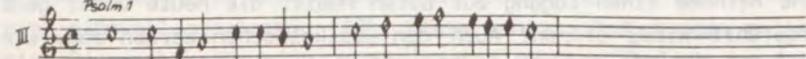
Mit fröh- li- chem Ge- mü- te dank ich dir hochster Gott

*Psalm 4*

II 

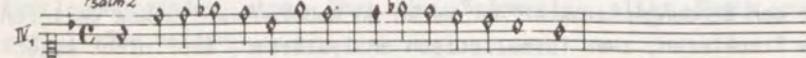
Er- hör mich, wenn ich ruf zu dir, Herr Gott, der du aus Gnaden mir

*Psalm 1*

III 

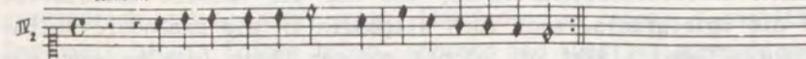
Wer nicht sitzt im Gottlo- sen Rat und tritt nicht auf der Sün- der Pfad

*Psalm 2*

IV 

Was ha- ben doch die Leut im Sinn was wollen sie an- rich- ten

*Psalm 119*

IV 

Dein Wort, Herr, nicht ver- ge- het Es blei- bet e- wig- lich

Abgedruckt mit freundlicher Genehmigung des Verlages Hans Schneider, Tutzing.

außerdem eine große, übergreifende, durch die Musik verkörperte geistige Ordnung schafft. Hierdurch werden die Entstehungsbedingungen in eine zeitlose, werkhafte Qualität transformiert.

Zum Abschluß komme ich auf die Frage des Anfanges zurück: Was kann die biographische Methode zur heutigen Vergegenwärtigung alter Musik beitragen? Sie kann eine Zusammenchau des heutigen Wissens über einen Komponisten, sein Werk und seine Zeit sein, also ein Zusammentragen von einzelnen "Scherben" zu einem freilich meistens bruchstückhaften Bild. Sie kann aber auch das Verständnis der Musik fördern, wenn dabei eine neuverstandene biographische Methode angewandt wird, die in den folgenden Thesen zusammenfassend skizziert wird:

- Bei der Vita eines Komponisten wird mit Blick auf das Werk das Individuelle vom Traditions- und gesellschaftlich Bedingten abgegrenzt.
- Es wird versucht, die Mentalität der Zeit und des Lebensraumes, die den Komponisten bestimmte, verstehen zu lernen.
- Dabei spielt die Funktion der Musik, ihr Bindungscharakter an Außermusikalisches als Sprachvortrag, als Vollzug gesellschaftlicher oder liturgischer Handlungen, eine wichtige Rolle.
- Zentral erscheint es, die Situation der ersten Aufführungen von Werken zu erforschen, also den Anlaß, die Aufführungspraxis, die Reaktion des Publikums.
- Dem Werk gegenüber stellt sich die Frage, welche Spuren der Entstehungsbedingungen in ihm auffindbar sind.
- Schließlich erscheint es dann möglich, den darüber hinausgehenden zeitlos gültigen Werkcharakter zu beschreiben und die Frage nach der ästhetischen Autonomie zu stellen.

## Anmerkungen

- 1) Carl Dahlhaus, Wozu noch Biographien?, in: Neue Zeitschrift für Musik/Melos 2 (1975), S. 82.
- 2) Dahlhaus, a.a.O., S. 82.
- 3) Martin Gregor-Dellin, Heinrich Schütz, München 1984, S. 145.
- 4) Carl von Winterfeld, Johannes Gabrieli und sein Zeitalter, Berlin 1834.
- 5) Hermann Abert, Über Aufgabe und Ziele der musikalischen Biographie, in: Gesammelte Schriften, hrsg. von Friedrich Blume, Tutzing 1968, S. 588.
- 6) Hans Heinrich Eggebrecht, Heinrich Schütz, musicus poeticus, Göttingen 1959.
- 7) Ulrich Dibelius, Mozart Aspekte, München-Kassel 1972.
- 8) Dieter Kühn, Ich Wolkenstein, Frankfurt 1977.
- 9) Kurt Badt, Der Kunstgeschichtliche Zusammenhang, in: Modell und Maler von Jan Vermeer, Probleme der Interpretation, Köln 1961, S. 149f.
- 10) Nikolaus Listenius, Rudimenta Musicae, 1537, umgearbeitet als Musica, Faksimile (nach der Auflage von 1549), hrsg. von Georg Schünemann, in: Veröffentlichungen der Musikbibliothek Paul Hirsch VIII, Berlin 1927.
- 11) Badt, a.a.O., S. 160.
- 12) Rudolf Bockholdt, Das Kunstwerk in der Musik, in: Kolloquium Kunst und Philosophie 3: Das Kunstwerk, hrsg. von Willi Oelmüller, Paderborn 1983, S. 290ff.
- 13) Hugo Kuhn, Künstlerische Form des Mittelalters, in: Dichtung und Welt im Mittelalter, Stuttgart 1969, S. 10f.
- 14) Vgl. z.B.: Marc Bloch, Die Feudalgesellschaft, Frankfurt <sup>6</sup>/1982; Philippe Ariés, Geschichte der Kindheit, München <sup>4</sup>/1981, Robert Muchembled, Kultur des Volkes - Kultur der Eliten, Paris 1978.
- 15) Issam El-Mallah, Arabische Aufführungspraxis und die Aufführung europäischer Musik des Mittelalters, in: Almanach der Landshuter Hofmusiktage 1984, Landshut 1984, S. 40.
- 16) Vgl. Franzpeter Messmer, Orlando di Lasso, Musik zwischen Mittelalter und Neuzeit, München 1982, S. 105ff.
- 17) Franzpeter Messmer, Altdeutsche Liedkomposition, Der Kantionalsatz und die Tradition der Einheit von Singen und Dichten (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 40), Tutzing 1984, S. 123ff.
- 18) Heinrich Schütz, Widmung zur Ausgabe des Becker-Psalters von 1628, GA, Bd. 16, S. 3.
- 19) Vgl. Eberhard Schmidt, Der Gottesdienst am kurfürstlichen Hof zu Dresden, Göttingen 1961, S. 56f.
- 20) Messmer, a.a.O., S. 253ff.

Albert Palm:

NACH 200 JAHREN NOCH AKTUELL?

Der Musikteil der Encyclopédie méthodique aus gegenwärtiger Sicht

Eines der großen Themen des jüngsten Historikerkongresses, der im vergangenen Monat hier in Stuttgart stattfand, lautete: "L'image de l'autre - Das Bild des Andern". Grundlage dafür war das umfangreiche Quellenmaterial der Geschichtswissenschaften. Auch wir finden aufschlußreiche Züge eines solchen Bildes, und zwar in der weitgespannten Lexikographie des 18. Jahrhunderts, die in den aus philosophischem Geist erwachsenen enzyklopädischen Tendenzen gründet, wie sie bei Bacon, Descartes und Furetière, bei Thomas Corneille, Alsted, Locke und Leibnitz oder in der jansenistischen Schule von Port-Royal in Erscheinung treten. Sie haben, wie jedermann weiß, bei Diderot und d'Alembert ihre grandiose publizistische Gestaltung erfahren, die uns immer noch Bewunderung abverlangt. Am Gedankengut des sensualistischen Empirismus orientiert, umspannen die 35 Foliobände, die zwischen 1751 und 1780 bei Briasson in Paris erschienen sind, sämtliche Wissenschaftszweige, die Künste und das Gewerbe. Für die Musik zeichnete bekanntlich Jean Jacques Rousseau verantwortlich, der aber aus mangelnder Fachkompetenz und Zeit die Höhe der Diderotschen Wissenschaftslehre nicht halten konnte. Sein enzyklopädischer Beitrag, 1768 zum "Dictionnaire de musique" zusammengefaßt, zählt zum Angreifbarsten, was wir aus der Feder des Genfer Philosophen haben. Das zeigt nicht nur Rameaus Polemik im "Mercure de France" und seine Lettre "Erreur sur la musique dans l'Encyclopédie" vom Jahr 1755, sondern vor allem die kritische Auseinandersetzung mit seinen Texten in der "Encyclopédie méthodique ou par ordre de matières"<sup>1</sup>, einem Nachfolgewerk der ersten Enzyklopädie.

Im wachsenden Bedürfnis, das Gesamtwissen in seinen Einzelgebieten darzustellen, hatte der Verleger Charles-Joseph Panckoucke (1736-1796) Ende der 70er Jahre des 18. Jahrhunderts den Plan gefaßt, Diderots Werk "unter einer anderen Form zu erneuern". Das Unternehmen sollte zu einer editorischen Leistung ersten Ranges werden: 1782 begonnen und erst 50 Jahre später abgeschlossen, bildet es mit seinen 166 Text- und 51 Tafelbänden einen publizistischen Koloß, der dem gesamten philosophisch fundierten Enzyklopädismus den Schlußstein einfügte.

Die Herausgabe des Musikteils war von Anfang an mit Schwierigkeiten verbunden. "Aucune des parties de l'Encyclopédie méthodique", schreibt Framery in der Vorrede, "n'a éprouvé peut-être autant d'obstacles et de retards dans son exécution que celle-ci" (S. V). Zu Beginn lag die Redaktion in den Händen von Suard und Abbé Arnaud. Nach Arnauds Tod 1784 wurde Framery hinzugezogen, dem Suard anderthalb Jahre später das ganze Unternehmen überließ; an seine Stelle trat Ginguené. Erst 1788 konnte man mit dem Druck beginnen, mußte ihn aber schon drei Jahre später - im Todesjahr Mozarts also - wieder einstellen. Über zwanzig Jahre vergingen, ehe Ginguené 1813 die Arbeit wieder aufnahm. Als Mitarbeiter - Framery war schon 1810 gestorben - gewann er Momigny, einen Zeitgenossen, der sich seit Anfang des Jahrhunderts als streitbarer Neuerer zu Wort gemeldet hatte. Ihm fiel 1816, als auch Ginguené starb, die Gesamtedition zu, in der er das Ganze 1818 abschloß. Zwei Oktavbände mit einem Stichwortvorrat von 1384 Wörtern, spiegelt es den zeitgenössischen Bewußtseinsstand der Musik wider.

Seine Anlage ist denkwürdig: Die meisten Artikel werden mit Rousseaus Ausführungen eingeleitet, an die sich ein oder mehrere kritische Kommentare anschließen. Das Verfahren war nicht problemlos, wie sich bald herausstellte, denn es rief Gegner auf den Plan, die um Rousseaus Schwächen auf diesem Gebiet wußten. Framery suchte ihre Einwände

zu entkräften: "Aus der Achtung für das Andenken eines Mannes", schrieb er, "dessen Ruf ihn sozusagen unantastbar macht, glaubten wir nicht, uns erlauben zu dürfen, etwas daran zu ändern. Daher haben wir seine Irrtümer, seine Auslassungen usw. bestehen lassen, haben sie aber berichtigt ... Hätte man uns je erlaubt, an Rousseaus Text, der durch so viele Ausgaben festliegt und in allen Bibliotheken zu finden ist, etwas zu ändern?"<sup>2</sup> So wurde das Werk von vornherein zu einem Dokument der zeitgenössischen Rousseau-Kritik.

Im Vergleich zu Diderots Enzyklopädie, um die sich eine fast unübersehbare Literatur rankt, hat die "Encyclopédie méthodique" immer im Schatten ihrer großen Vorgängerin gestanden. Das gilt auch für die beiden Musikbände, die im 19. Jahrhundert kaum beachtet wurden. Erst Hugo Riemann<sup>3</sup> hat zu Anfang unseres Jahrhunderts nachdrücklich auf sie aufmerksam gemacht; ihre systematische Untersuchung hat dann Walter Gerstenberg<sup>4</sup> wiederholt gefordert.

Für den hier gebotenen Rahmen grenzen wir die Frage ihrer Aktualität auf drei Schwerpunkte ein: 1. auf den musikethnologischen Aspekt, 2. auf die Rameau-Kritik, 3. auf den zeitgenössischen Stand der Musikrezeption.

Der musikethnologische Ansatz führt am stärksten in lexikalisches Neuland. Er verdeutlicht zunächst einmal die räumliche Ausweitung der musikhistorischen Interessenlage um 1780. Nach Voltaires "Essai sur l'histoire générale et sur les moeurs et l'esprit des nations" vom Jahr 1756, der gewiß eine Blickwendung eingeleitet hatte, wie die bald darauf einsetzenden Schriften von de Laborde, Père Amiot, Abbé Roussier und anderer zeigen, wird hier erstmals der ernsthafte Versuch unternommen, fremde Musikkulturen stärker ins Blickfeld des europäischen Denkens zu rücken. Dabei war man sich des Prioritätsanspruchs auf den ersten lexikalischen Ansatz in dieser Richtung bewußt, denn der Prospekt von 1782 kündigte u.a. folgende Inhalte an: "Geschichte und Stand der Musik bei den verschiedenen Völkern, den alten und gegenwärtigen, den wilden und zivilisierten. Dieser Teil" - und das wird ausdrücklich betont - "ist in der ersten Enzyklopädie vollständig ausgelassen worden".

In der Tat zeigen sich hier frühe völkerkundliche Ansätze, die in 20, z.T. umfangreichen Länderartikeln und einer Reihe einschlägiger Sachartikel ihren Niederschlag gefunden haben. Außereuropäische Kulturen treten mit den Abhandlungen über die Musik der Abessinier, Ägypter, Araber, Chinesen, Hebräer und Hottentotten ins Blickfeld. Die ethnomusikologischen Bezüge reichen von der Ursprungsideologie mit ihrem starken mythischen Einschlag über kosmische Kategorien und eine weite Skala von Wirkungskomponenten irrationaler, affektiver, synästhetischer und therapeutischer Natur bis zu den Erziehungsideen der eigenen Zeit, von denen der Sublimierungsgedanke, der Renaissance- und der Fortschrittsgedanke die wichtigsten sind. Einen breiten Raum nehmen die funktionalen Bezüge und die Tonsystematik ein. So bilden beispielsweise die 27 als "Modi" bezeichneten Melodiemodelle bzw. melodischen Gestalttypen der arabischen Musik einen beachtlichen Ausschnitt aus der Māqām-Technik.

In der Erörterung historischer Fakten fällt auf, daß man die Bedeutung der griechischen Kultur zu relativieren sucht. Diese erscheint nicht mehr als die autogene Kultur, wie sie seit dem Cinquecento den Europäern als allein nachahmenswert vor Augen gestellt worden war, vielmehr dehnt man den Gesichtskreis auf ethnische Räume aus, die bis dahin das Weltbild des Europäers kaum oder nur in geringem Maße tangiert hatten.

Als Quellen benutzten die Verfasser die Schriften der Historiker, Chronisten und Theoretiker des Altertums sowie der Kirchenväter, an deren quellenkundlichem Wert sich bis heute nichts geändert hat, außerdem die damals stark aufkommende Reiseliteratur. Sie erweist sich heute als aufschlußreiches Bindeglied zwischen Reisebericht und

eigentlicher Musikethnologie.

Zu den schriftlichen Quellen treten materiale Dokumente in Form von Instrumenten und ikonographischen Zeugnissen. Wo beide fehlen, greift der Enzyklopädist um so entschiedener zur mythischen Quelle, die er benützt, um musikalische Räume aus prähistorischer Zeit zu erschließen. Neben die sagenhaften Begründer der chinesischen Monarchie treten hier Isis und Thoth sowie der alte Hermes Trismegistos bei den Ägyptern, bei den Hebräern Jubal, der als Pater canentium in cithara et organo auf der Grenze zwischen Mythos und Historie steht. Im historischen Bereich sind es kunstliebende Fürsten, wie der Kalif Harun ar-Rasid oder der als Al Fārābi bekannte Abu n'Nasr Muhammad, unter den Ausübenden Ishaq, der gefeiertste Lautenspieler Arabiens. König David ist einer jener "rasenden Propheten" des 11. und 10. Jahrhunderts, die sich durch Tanz und Instrumentenspiel zu kühner Ekstase steigern. Bei ihm lag auch der musiktherapeutische Aspekt nahe: Die Macht seiner Harfe über Saul wird als natürliche Folge der Einheit von Musik und Prophetie verstanden.

Tanz, Gebärde und Gestik werden als primäre Wesenszüge der exotischen Musik erkannt. Stets gehören Musik und Bewegung im Sinne eines komplexen psycho-physischen Vorgangs der Affektentladung zusammen. Eng damit ist der Improvisationscharakter verbunden, bei dem die Normen nicht vom Einzelnen, sondern von der Gruppe gesetzt werden. Beteiligt sind immer alle, den europäischen reinen Zuhörer gibt es nicht.

Neben einer Reihe anderer Mängel und Fragwürdigkeiten, auf die wir hier aus naheliegenden Gründen nicht eingehen können, bleibt die zeitliche Zuordnung von Begebenheiten aus der Urgeschichte problematisch, zumal dort, wo sie als konkrete Datierungshilfen benützt werden. Das ist bei allgemeinen Wendungen der Fall, wie etwa "in diesen ersten Zeiten der Welt" oder "kurz nach der Sintflut", ganz besonders aber bei Zeitangaben für biblische Ereignisse, die sich, verglichen mit dem heutigen Forschungsstand, naturgemäß als ungenau oder wenig zuverlässig erweisen. So wird der Exodus, heute allgemein auf die Mitte des 13. Jahrhunderts datiert, mit 1491 angegeben.

Im Zusammenhang mit den auch als Musikschulen verstandenen Priester- und Prophetenschulen der alten Welt wird die institutionelle Frage angeschnitten, gegen Ende des Ancien Régime ein brisantes Thema, wie man weiß. Schließlich tritt mit den "awâlim", den ägyptischen Stegreifdichtern, ein esoterischer Frauenkreis ins Blickfeld, an dem Madame de Sévigné und die zeitgenössischen Moralisten ihre Freude gehabt hätten.

Im Bestreben, Tatsachen zu ergründen und sich von ihnen überzeugen zu lassen - dem Geheimnis jeder Entdeckung von Menschen durch Menschen -, leistet dieser Teil der "Encyclopédie méthodique" einen wichtigen Beitrag vor allem zur Überwindung des Eurozentrismus in der Musikethnologie. Der Grad seiner Aktualität bemisst sich nach dem Wert, den er für die historische Aufbereitung des seit der Jahrhundertwende sich ausprägenden ethnologischen Interesses darstellt; und er ist, beachtet man die Gesamtheit der Länderartikel, tatsächlich nicht gering.

\*

In den theoretischen Erörterungen steht die Rameau-Kritik im Vordergrund, die von einem gewissen Zwiespalt zwischen Nachfolge und Abkehr gekennzeichnet ist. Auf der einen Seite sucht man - wie er - an den mathematischen und physikalischen Erklärungsmustern einen gewissen musiktheoretischen Rückhalt, erkennt aber auf der anderen Seite in der Auseinandersetzung mit ihm das aktuellere Thema. In dem bis 1791 redigierten Teil geht es hauptsächlich um seine Basse fondamentale, in deren fiktivem Charakter und apodiktischen Vorschriften man einen die Praxis eher hemmenden als fördernden Systemzwang erblickt. Der zweite Teil, ab 1813 also, entfernte sich dann stärker von den Prä-

müssen der alten französischen Schule, wie man Rameaus Lehren nunmehr zu bezeichnen pflegte. In der Reihe der musikalisch relevanten Naturtöne geht man zwar über den Dur-dreiklang, Rameaus "accord parfait", hinaus, beruft sich aber angesichts der systemlichen Unstimmigkeiten des 7., 11. und 13. Obertons um so nachdrücklicher auf das Ohr als Primärinstanz der Systembildung. Neu ist vor allem die Dominanzauffassung des corps sonore, die von Momigny stammt, sowie sein weit über Rameau hinausgehender Tonalitätsbegriff.

Einem Paradigmenwechsel kommt die Verlagerung des musiktheoretischen Interesses von der sprach- und handlungsbezogenen Musik auf die Instrumentalmusik gleich. Anschauungsmodell ist die Sonate bzw. Symphonie, Methode die Analyse individueller Werke. Die Kategorie des Sinnzusammenhangs postuliert eine "Lehre der musikalischen Logik", in deren Mittelpunkt eine durchgeformte musikalische Syntax erscheint.

Ihre unmittelbare Wirkung auf die Zeitgenossen war allerdings verhältnismäßig gering. Und weil man die Namen der damaligen "offiziellen" Vertreter der Musiktheorie - in der Hauptsache Mitglieder des Lehrkörpers des Pariser Conservatoires - unter den Autoren vergeblich sucht, kann man diesen Teil - grob vereinfacht und etwas überspitzt ausgedrückt - als das lexikale Manifest des Außenseitertums der französischen Musiktheorie bezeichnen. Indes wird seine heutige Aktualität deutlich, wenn man bedenkt, daß sich eine offizielle Rameau-Kritik erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Bahn brach, als Gabriel Fauré, Claude Debussy und Vincent d'Indy Breschen in Rameaus imposantes Lehrgebäude schlugen. Völlig übersehen wurde dabei, daß parallel zum offiziellen Unterrichtswesen nach ramistischen Grundsätzen eine antiramistische Strömung, die von diesen Schriften und den separaten Werken ihrer Autoren ausging, das ganze 19. Jahrhundert hindurch wirksam war. Sie reicht nach unserem heutigen Wissen von Pierre de Maleden und Gustave Lefèvre, d.h. von Choron-Niedermeyers "Ecole de musique religieuse et classique", über Mathis Lussy, Hugo Riemann, Dom Mocquereau sowie die Methoden Faurés, d'Indys, Saint-Saëns, Arthur Honeggers und Olivier Messiaens bis zu Nadia Boulanger bzw. deren "Conservatoire Américain" zu Fontainebleau und wird in ihrer Nachwirkung heute voll gewürdigt, wie neuere Publikationen von Jacques Chailley<sup>5</sup> und anderen zeigen.

\*

In der Frage der Musikrezeption erweist sich das Werk, und hier wiederum vor allem der zweite Teil, als aufschlußreiche Quelle des zeitgenössischen Bach-, Händel-, Haydn- und Mozartverständnisses. Ältere Musik wird bei der Erörterung historischer Zusammenhänge und namentlich kontrapunktischer Formen einbezogen. Neben dem satztechnischen Regelwerk im Sinne der Palestrinanachfolge geht es dabei in erster Linie um Bachs und Händels Fugenwerk. Wird dabei der Kontrapunkt als "wahre Wissenschaft" gepriesen, so wird er doch im Namen moderner Ausdruckskategorien als scholastische Künstelei, der polyphonen Stil zuweilen als "barbarisme gothique" kritisiert. Vor diesem sozusagen dialektischen Hintergrund zeigt auch das Bild der Barockmeister divergente Züge. So weist der emphatische Ausruf: "Salut ô mânes de Bach et de Handel!" in die Richtung des Heroenkults, das Wort vom "transzendentalen Genie" Bachs in die des Mystischen, während dem rückwärts gewandten, zusammenfassenden "Bach, der größte aller Bäche", das in die Zukunft weisende "Bach erzeugte Haydn" gegenübertritt<sup>6</sup>.

Mangelndes Verständnis der älteren Musik wird in richtiger Erkenntnis des zeitgenössischen Rezeptionsstandes ihrer geringen Pflege zur Last gelegt. Was besonders überrascht, ist, daß der erstmals von Johann Adam Hiller<sup>7</sup> geäußerte Gedanke, Bachs Musik suche ihren eigenen Hörerkreis, ihre eigene "Hörergemeinde", auch hier zu finden ist.

Dagegen unterscheidet sich der religiöse Aspekt, der ebenfalls angesprochen wird, vom Bach-Bild, das nur den Kirchenkantoren sehen wollte: Das Religiöse tritt hier eher aus dem kirchlichen Rahmen heraus und wird hineingestellt in eine umfassende religiöse Weltsicht. Auch Albert Schweitzers vielzitiertes Wort von Bach als dem Ende, auf das alles hinführe, von dem aber nichts ausgehe, findet hier keine Stütze, ganz im Gegenteil. Angesichts der Goldberg-Variationen und der Violinsonaten fällt das sieben zitierte bezeichnende Wort: "Bach erzeugte Haydn". Dieser habe bei Bach zahlreiche Beispiele jener "großen Spannung" vorgefunden, die er nur durch Modulationen zu ergänzen brauchte. Wörtlich heißt es: "Um zum wahren Schönen zu gelangen, galt es, die Ideen und Linienführungen dieser großen Männer nur zu erweitern und von den kleinlichen und überflüssigen Imitationen freizumachen". Auch liege es nicht an der mangelnden Kenntnis des Kontrapunkts, daß man heute nicht mehr schreibe wie zu Bachs Zeit. Auch Bach schreibe heute anders, "betroffen von den großen und schönen Wirkungen der Meisterwerke seiner würdigen Nachfolger, würde er seine Art zu schreiben ändern und sie vielleicht in dem, was wir am meisten bewundern, noch übertreffen".

Händels Würdigung tritt insofern in einen gewissen Gegensatz zum Händel-Bild des ausgehenden 18. Jahrhunderts, als sie auf die Züge des Oratorienmeisters fast ganz verzichtet und auch hier in erster Linie das Instrumentalwerk ins Auge faßt. Ansätze zu einem Vergleich des "Londoner Riesen" und des "Leipziger Kantors" zeigen sich allenthalben: verschiedentlich werden Unterschiede zwischen beiden zu unterschiedlichen Merkmalen bei Haydn und Mozart in Parallele gesetzt.

Die Einschätzung der Barockmeister als Vorgänger der Klassiker macht die "alte Musik" - um mit den Worten des Kongreßthemas zu sprechen - "zur ästhetischen Gegenwart" der Enzyklopädisten, mit der sie sich auseinandersetzen und die sie zu bewältigen suchen. Kreisen dabei die Urteile um die Kriterien des "wahren Schönen", das sie in Abgrenzung vom veralteten Ideal des Schönen schlechthin als "klassisch" bezeichnen, so erhält es im Bild des Musentempels seine gleichsam pädagogische Ausprägung, wenn der Eintretende zur Linken die Statuen Bachs und Händels gewahrt, zur Rechten die Mozarts und Haydns und ihm zwei Inschriften auf den Podesten den Sinn dieser Gruppierung verdeutlichen, der darin besteht, was er einerseits unter Bach und Händel liest:

Das konventionelle, veraltete Schöne.

Modell der Fuge und ihrer Gattungen;

andererseits unter Mozart und Haydn:

Modell der modernen Musik und des guten Geschmacks.

Kraftvolle, verschönte Natur, vollkommene Kunst.

DAS WAHRE SCHÖNE<sup>8</sup>

#### Anmerkungen

- 1) *Musique*, I, Framery et Ginguené, Paris, Panckoucke, 1791; II, Framery, Ginguené et De Momigny, Paris, veuve Agasse, 1818.
- 2) Vorrede, S. VII.
- 3) Ein Kapitel vom Rhythmus, in: *Die Musik* III (1903/04), Heft 15.
- 4) Ein *Dictionnaire Momignys* und seine Lehre vom musikalischen Vortrag, in: *Festschrift Karl Gustav Fellerer*, Regensburg 1962, S. 182 ff.

- 5) Un grand théoricien belge méconnu de la musique: Jérôme-Joseph de Momigny (1762-1842), Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie Royale de Belgique, Tome XLVIII, 2/3, Bruxelles 1966, S. 80ff. - Ders., Momigny, Maleden et l'école Niedermeyer. Un épisode de la lutte entre ramistes et antiramistes, in: Logos Musicae, Festschrift für Albert Palm, Wiesbaden 1982, S. 8ff.
- 6) Vgl. die Artikel "Sonate", II 386, 2ff., "Suite", II 401,1 ff. und "Variations", II 551,1 f.
- 7) Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend, Leipzig 1766, S. 50.
- 8) II 401,1: Beau gothique & de convention. / Modèle de la Fugue & de ses dépendances. - Modèle de la Musique moderne & de bon goût. / Nature forte & embellie, art perfectionné. / VRAI BEAU.

Paavo Soinne:

VOM TEMPORALEN DENKEN IM "VERSUCH ÜBER DIE WAHRE ART  
DAS CLAVIER ZU SPIELEN" VON CARL PHILIPP EMANUEL BACH

Die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts, die sogenannte "Bach-Zeit", unterscheidet sich sowohl von dem vorhergehenden "Barockjahrhundert"<sup>1</sup> als von der folgenden klassischen Stilperiode. Zu ihren Hauptmerkmalen gehört neben der allgemeinen Instrumentalisierung der Tonkunst die sukzessive strukturelle Verwandlung des musikalischen Satzes. Vor allem verändert sich bei diesem Prozeß das gegenseitige Verhältnis der satzbestimmenden Kräfte: Der Rhythmus, welcher im Generalbaß mit der Harmonie zusammengeschmolzen gewesen war, löst sich von dieser Abhängigkeit und nähert sich der Melodie, mit dieser Hauptstimme des modernen Tonsatzes den entsprechenden Bund schließend. Das Satzbild wird dabei im großen und ganzen dünner, die Wechselgeschwindigkeit der Harmonie langsamer und ihre lineare Kohäsion und Ausdruckskraft geringer. So kommt es zur Auflösung der alten Satzeinheit und der in ihr vertretenen Denkweise. Der Generalbaß, das bisherige Fundament des satztechnischen Denkens, nimmt einen immer theoretischeren Charakter an, was eine wachsende Betonung des Stadiums der Notation zur Folge hat. Das Zurücktreten polyphoner Elemente trägt zur Entlinearisierung der Harmonie das Seinige bei und übt auf den Akkordbegriff einen vertikalisierten Einfluß aus. Im neuen Instrumentalstil werden die Tempi allmählich schneller<sup>2</sup>, und in der Tonsprache selbst drängt das Orchesterale immer mehr zur Geltung. Das wiederum befördert die Homogenisierung des figuralen Elements und führt zur Entstehung eines neuen Rhythmusideals auf instrumentaler Basis. Dieser Wandlungsprozeß konzentriert sich auf das zweite Drittel des 18. Jahrhunderts, wo zwei verschiedene Traditionen nebeneinander wirksam sind: davor wird in den Quellen nicht gewarnt. Die Musik dieser mehrschichtigen Übergangsperiode, die Wirkungszeit der Bach-Söhne, enthält alle die heterogenen Elemente, welche unter die Rubrik Vorklassik gesammelt werden können. Das erste Drittel des 18. Jahrhunderts gehört hauptsächlich der lebendigen Generalbaßtradition an, während das letzte schon vom neuen harmonischen Denken geprägt ist.

Die geschichtliche Sonderstellung der Bach-Epoche tritt bei rhythmisch-temporalen Problemstellungen in charakteristischer Weise hervor. Die Herausbildung des modernen

Taktes geht während der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts vor sich - man hat sie bei Wolfgang Caspar Printz (1641-1717) ansetzen wollen<sup>3</sup> - die Versuche rhythmisch-metrische Fragen separat zu behandeln dagegen tauchen erst knapp hundert Jahre später auf<sup>4</sup>. Da das Erhellens des rhythmischen Denkens um die Mitte des 18. Jahrhunderts schon rein terminologisch mit Schwierigkeiten verbunden ist, so ist man in der historisch orientierten Satzbetrachtung geneigt, sich temporalen Fragen vom Sprachgebrauch der betreffenden Zeit aus möglichst voraussetzungslos und unter pragmatischem Akzent zu nähern<sup>5</sup>.

Die um 1750 ansetzende Schwelle der deutschen musiktheoretischen Literatur scheint im musikalischen Gesamtbild des 18. Jahrhunderts durchaus entwicklungsbedingt. Das gilt besonders für die Bedeutung des Berliner Musikschrifttums der 50er Jahre, das neuerdings durch die Auswahlammlung Hans-Günter Ottenbergs<sup>6</sup> dokumentarisch erhellt worden ist. Der zweiteilige "Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen" von Carl Philipp Emanuel Bach (I: 1753 / II: 1762) bringt zu dieser schriftstellerischen Aktivität den Beitrag der Bach-Schule, die in Berlin feste Wurzeln hatte. Der erste Teil des pädagogisch orientierten Werkes behandelt den Vortrag der "Claviersachen" mit ausgeschriebenem Notenbild - also solistisches Klavierspiel -, der zweite die "Begleitungskunst" oder das Generalbaßspiel: Diese beiden Bereiche fungieren im Denken Johann Matthesons (1735) als Hauptsektoren der "Clavierkunst".

Die schriftliche Dokumentation größerer historischer Einheiten: Lehren, Denkweisen und Wandlungen der Satztechnik, kommt in der Musikgeschichte in der Regel stark verspätet. Bei zeitlichen Wendepunkten, die den Stärkegrad eines Umbruchs aufweisen, bleibt die Gesamtperspektive bahnbrechender fortschrittlicher Werke im allgemeinen alt, mag sie auch vom Neuen durchsetzt erscheinen. Auch der "Versuch" Philipp Emanuel Bachs bleibt im Denken der alten Generalbaßtradition verankert: Die modernen Tendenzen verschmelzen darin mit Altbewährtem zu einer Einheit, eine Tatsache, die bei der Interpretation berücksichtigt werden soll.

Das wird deutlich, wenn wir die von dem Bach-Sohn vertretene Linie mit derjenigen Wilhelm Friedrich Marpurgs vergleichen, der im Berliner Kreis um die Jahrhundertmitte die führende Position innehatte. Ein paar Jahre nach dem Erscheinen des Bachschen "Versuch I", wo das neunteilige Ornamentkapitel sich besonders hervorhebt, sieht sich Marpurg genötigt, die Manieren anders abzuhandeln<sup>7</sup>. Nach dem Erscheinen des zweiten Teils kommt er entsprechend dazu, für die von ihm vorgetragene Rhythmuslehre ein vom Alten abstechendes Behandlungsschema zu erfinden<sup>8</sup>. In beiden Fällen betonen seine Erneuerungen das Stadium der Notation: das ist der Preis der Systematisierung, an welcher es den Berliner Theoretikern vor allem lag<sup>9</sup>. Was konkret greifbar, verbal definierbar, graphisch darstellbar und typologisiert war, das ließ sich klassifizieren und systematisieren. Aus diesem Grunde sind die Taktarten für Marpurg beim rhythmischen Denken die zentrale Faktorengruppe: Von ihnen aus schien es ihm möglich zu sein, die Musik als temporale Kunst zu erfassen. Die Bewegung wird von ihm "Zeitmaass des Tacts" genannt<sup>10</sup>, und der Ausdruck "Rhythmus" entsprechend mit "der Ordnung der Takte"<sup>11</sup> in Zusammenhang gebracht.

Bei Philipp Emanuel Bach ist alles praxisbezogen, insbesondere bleibt in seinem Denken die Vorstellung vom Bewegungscharakter der Musik lebendig. Wo Marpurg die Notation betont und bewußt nach einer präzisierten Terminologie strebt, da betrachtet Philipp Emanuel Bach die Sachen vom Standpunkt der klingenden Realisierung und von der Rolle des Klavieristen aus. Das Vokabular, das in seinem Sprachgebrauch die temporale Organisation der Musik streift, ist mannigfaltig - nach dem Wort "Rhythmus", das in der Fachsprache der Zeit keineswegs unbekannt ist, sucht man darin jedoch vergebens. In gleicher Weise fehlt in seinem Text manches heute übliche Begriffswort, wie z.B.

Artikulation, Dynamik und Agogik: Da Fragen aus den genannten Bereichen im "Versuch" jedoch erörtert werden - sie spielen stellenweise sogar eine zentrale Rolle - wird vieles anders als heute verbalisiert, zum Teil auch anders gedacht.

Die rhythmische Schulung geschah in der Bachzeit teils durch "lehrreiche Claviersachen" - Stücke mit Tanzcharakter und Sonaten - teils durch das Generalbaßspiel, wo dem rhythmischen Aspekt wegen der Direktionsfunktion des Tasteninstrumentes ein besonderes Gewicht zukam. Auch Philipp Emanuel Bach führt das fundierende rhythmische Begriffstrio, "Tactarten, Zeitmasse und ihre Figuren" am Anfang seines Generalbaßlehrgangs an, am Schluß desselben wiederum behandelt er ausführlich den harmonischen Rhythmus<sup>12</sup>. Die temporale Struktur der Komposition wird im Generalbaß harmonisch fundiert. Den Grund bildet die Bewegung (Zeitmaße) und ihre Abmessung in der Zeit durch rhythmische Schemata (Taktarten). Die Wirkung des so geregelten temporalen Ablaufs wird vom Bewegungsgehalt der Figuren mitbestimmt, eine Bezeichnung, die bei Philipp Emanuel Bach im allgemeinen eine musikalisch-melodische bzw. satztechnische Bedeutung hat.

Die harmonisch-rhythmischen Modelle, die im Generalbaß bei bestimmten Taktarten und Tempi wiederkehrten, wiesen eine Typologie auf, wobei ein relatives Verhältnis zum melodischen Gehalt der Schlageinheiten - zu den "Figuren" - feststellbar war. Die Begleitpraxis der Bach-Zeit bestand aus einer beständigen Beschäftigung mit solchen "Pulsprofilen", was beim Unterricht pädagogisch ausgenutzt wurde. Kannte man deren fundamentalen Vorrat, so wurden sowohl das Prima vista-Spiel als die meisten Begleitungsaufgaben erleichtert. Da die Pulsprofile ihrem Wesen nach harmonisch-rhythmisch waren, so war die Grundregelung des temporalen Gesamtverlaufs - auch was die Geschwindigkeit betrifft - in ihnen mitenthalten. Wenn Mattheson (1752) die "Tactvestigkeit"<sup>13</sup> der deutschen Musik mit dem Generalbaß zusammen erwähnt, so meint er nicht zuletzt die harmonische Verankerung des Temporalen, die in der dortigen Begleitpraxis noch festen Fuß hatte.

Wenn Philipp Emanuel Bach im "Versuch I" die Gegenstände des Vortrags aufzählt<sup>14</sup>, so sind alle drei Faktorengruppen genauer betrachtet sowohl tempogebunden als melodiebezogen. Es sind die Dynamik, die Anschlags- und Artikulationsarten und die Agogik: Außer daß der Verfasser ohne die genannten Termini auskommt, nimmt er die wichtigsten Punkte der temporalen Satzgestaltung schon im ersten Paragraph des Vortragskapitels vorweg. Wir sehen es im folgenden kurz an.

Öfter als vom Tempo spricht Philipp Emanuel Bach vom "Zeit-Maass" oder von der Bewegung bzw. Geschwindigkeit. Dazu charakterisiert er den Bewegungsaspekt oft durch die Tempowörter "Allegro" und "Adagio". Am Anfang des Vortragskapitels trifft man alle diese Ausdrücke, und es scheint nicht zuletzt wegen der Sorge für die sinngemäße Behandlung des Bewegungselements länger als die meisten anderen geraten zu sein. Die temporale Verfassung der Musik wird vom Standpunkt des Spielers, des Instruments, der Komposition, der Unterschiede der lokalen Aufführungspraxis und der Klavieristentypen gestreift. Was dabei am schwersten wiegt, ist die Vorstellung des Tempo als Eigenschaft der Komposition: Die Grundfaktoren der temporalen Verfassung sind vom Komponisten in die Struktur des Klavierstückes hineingedacht worden. "Der Grad der Bewegung"<sup>15</sup> - ein weiterer Ausdruck für das Tempo - wird daher von der Gesamtidee der Komposition aus entschieden und gefunden.

So wie in den polyphonen Vokalchören Johann Sebastian Bachs (1738) "ein durchgängig beobachtetes gleiches Tempo" als besonderes Charakteristikum hervorgehoben wurde<sup>16</sup>, so ist für seinen Sohn bis zum Ende seines Lebens wichtig, daß "die Hauptbewegung" bzw. "das ganze Tempo"<sup>17</sup> auch beim expressiven Spiel erhalten bleibt. Der Klavierist muß den Grundpuls der vorzutragenden Komposition in seiner Gewalt haben: Diese fundierende

Stabilität bildet bei Philipp Emanuel Bach den Ausgangspunkt der temporalen Satzgestaltung. Sie ist Voraussetzung und Kriterium aller Belebungsmitel, welche im Bereich des Anschlags und der Artikulation, der Dynamik oder Agogik zu Anwendung kommen. Als der Verfasser seine Laufbahn antrat, hieß es noch: "Die Noten lehren, wie man musiciren müsse"<sup>18</sup>. Schon 25 Jahre später spricht Marpurg jedoch von der "Aufhebung des Verhältnisses zwischen der Art der Notenfiguren und der Tactbewegung"<sup>19</sup>, und die satztechnische Entwicklung der anschließenden 25 Jahre bewegen den Bach-Sohn dazu, die Erhaltung des Grundtempo 1787 nochmals zu betonen.

Im fünften Paragraph des Vortragskapitels wird die Art und Weise der klavieristischen Tonerzeugung mit dem Temporalen in Verbindung gebracht, ja von ihm abgeleitet. Indem der Verfasser von der "Eigenschaft des Allegro und Adagio"<sup>20</sup> spricht, macht er den Bewegungsgehalt des Satzes zum Grundkriterium des Anschlags und der Artikulation. Man geht beim Allegrospiel vom Non legato aus und nähert sich bei Verlangsamung des Tempos und Intensivierung des Affektgehaltes dem Legato. Dieses Grundprinzip gilt am Notierten vorbei: Die hier gemeinte artikulatorische Fundierung des Anschlags, die dessen Deutlichkeit garantiert, wird besonders im Allegro höchst selten angedeutet. Einerseits denkt Philipp Emanuel Bach hier an das Passagenspiel, andererseits hat er die expressive Melodik gesanglichen Charakters im Sinne. "Je mehr Affekt der Gedanke enthält"<sup>21</sup>, desto mehr wachsen das Tempogefühl und die Kontrolle der Art der Tonerzeugung miteinander zusammen. In dieser Sicht kann das temporale Denken Philipp Emanuel Bachs auf zwei Kennworte: "Tempus" und "Affectus" zurückgebracht werden, von denen das erstere die temporalen, d.h. die musikalisch-strukturellen, das letztere die affektiv-ausdrucksmäßigen Faktoren in sich faßt. Das gegenseitige Verhältnis derselben wurde mit der Stilwandlung auf ein neues Stadium versetzt. Deswegen rät Philipp Emanuel Bach dem Spieler, besonders wenn der Affektgehalt des Stückes nicht deutlich geprägt ist, von allgemein-musikalischen Kriterien auszugehen<sup>22</sup>.

Je mehr das melodisch-rhythmische Denken mit der Entfaltung des neuen Instrumentalstils sich vom regelnden und betonenden Einfluß der Harmonie löste, desto klarer schloß sich der Tempobegriff an das Melodisch-dynamische an. Das wiederum führte zur Bereicherung der Temposkala und zu deren Abfärbung vom Ausdruck her. Je mehr es dabei auf den Affekt ankam, desto mehr wurden die Grenzen der subjektiven Tempowahl erweitert. Im Bereich der schnellen Tempi war die Bereicherung der Temposkala kein sonderliches Problem, und Philipp Emanuel Bach warnt auch vor der Übertreibung des Affekts nur beim expressiven Adagiospiel: Das Affektiv-ausdrucksmäßige konzentrierte sich im Sonatenstil hauptsächlich auf die langsamen Sätze.

Der Tempoaspekt drängt im Zeichen agogischer Abwechslung auch im Figurenstadium zur Geltung. So wie es Einfälle gibt, die ihrem Wesen nach Bewegung sind, so ist bei anderen der Affekt vorherrschend. Bei den "geschwinden Gedanken" leitet das Notenbild den Spieler nur zu leicht irre<sup>23</sup>, wenn aber Bewegungsideen sinnvoll betont und artikuliert vorgetragen werden, so wirken sie unter Umständen im Raum schneller als sie metronomisch sind. Deshalb gelangt man im sopranbetonten Stil der vorklassischen Zeit immer mehr zur Notengruppenartikulation. Die affektbezogenen Figurentypen, z.B. die punktierten Rhythmen, müssen vom Ausdruck und Tastengefühl her angeeignet werden. Da die letztgenannten besonders deutlich Funktion des Tempos sind, führt Philipp Emanuel Bach sie unmittelbar nach den Artikulationsparagraphen an<sup>24</sup>. Damit der Spieler die verschiedenen Grade der Geschwindigkeit im Stadium der Figuren bzw. des Bewegungselements beurteilen lerne, rät der Verfasser ihm noch 1787, schwere und leichte Passagen von einerlei Geschwindigkeit wechselweise zu üben<sup>25</sup>. Dabei legt er Gewicht darauf, daß das

Allegrospiel sowohl artikulations- als tempomäßig gleich sei, egal ob die Passagen aus Skalen oder aus gebrochenen Harmonien bestehen.

In den beiden Teilen des Bachschen "Versuchs" befinden sich alte und neue Elemente nebeneinander. Im ersten, wo der Verfasser auf das moderne Sonatenrepertoire und auf die Skalentechnik bedacht ist, dominiert das melodische Denken, während im zweiten Teil, wo von der Begleitpraxis die Rede ist, das Harmonische im Vordergrund steht. Was Philipp Emanuel Bach 1753 beim Vortrag von Handsachen von der Artikulation der Melodie sagt, dem entsprechen im gewissen Sinne die 1762 geäußerten Gedanken von der Herausarbeitung des harmonischen Rhythmus im Continuospiel. In den beiden Fällen handelt es sich um ein tempogebundenes Tun, durch welches der Satz als Bewegungsgestalt belebt wird. Beim Generalbaß kann man von einer Art "Flächenartikulation" des harmonischen Fundaments sprechen, dessen breiter rhythmischer Atem das Ganze von unten her trägt. Im Vortrag zeitgenössischer Klaviersachen, wo die Rolle der Harmonie untermalend war, kam man entsprechend zu einer "Linienartikulation" der solistischen Oberstimme. Je neutraler die Kadenzharmonik in modernen Sonaten wurde, desto größer wurde der Bedarf an zusätzlichen Tempobezeichnungen, denen bald Vortragszeichen verschiedener Art nachfolgten.

Im "Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen" von Philipp Emanuel Bach ist die Besprechung von Details immer von einer Gesamtvorstellung vom musikalischen Satze getragen. Die Teile des Werkes repräsentieren die Hauptbereiche der Klavierkunst der Bach-Zeit. Sie symbolisieren die Zusammengehörigkeit derselben in einer Zeit, wo sie vielen nicht mehr ersichtlich war. Diese Verbindung, die in der Generaltechnik der betreffenden Epoche gewurzelt hatte, kam mit der Entfaltung des neuen Instrumentalstils zur Auflösung. Auf diesen Prozeß hin eröffnen die temporalen Fragen eine historisch interessante Perspektive.

#### Anmerkungen

- 1) Vgl. mehrere Epocheneinteilungen neueren Datums, u.a. von Werner Braun, Hans-Henrik Krummacher etc.
- 2) Christoph Nichelmann, Die Melodie nach ihrem Wesen sowohl, als nach ihren Eigenschaften, Dantzig 1755. Trotz ihres sprachlichen Leerlaufs und mancher unglücklicher Formulierungen ist die Melodieabhandlung Christoph Nichelmans ein Dokument der musikalischen Stilwandlung, das auch die temporale Entwicklung erhellt. Der neue Stil, dessen Vormarsch die Gewichtsverhältnisse des Satzes verändert hatte, wird von Nichelmann "Monodie" genannt. Die Kompositionen dieser Gattung werden nach ihm durch schneller gewordene Tempi gekennzeichnet. Der Verfasser weist darauf hin, daß als Folge der stilistischen Entwicklung der Rhythmus zurückgegangen sei, was besonders in der Lebllosigkeit der Bässe zum Ausdruck komme. An sich dürften die Tempi der "Monodien" nicht sonderlich viel schneller geworden sein: Die betreffende Wirkung ist wenigstens zum Teil auf die Folgen des satztechnischen Wandlungsprozesses schlechthin zurückzuführen. Wegen der Verlangsamung des harmonischen Rhythmus und Verdünnung der Satzstruktur kam die orchestrale Allegrobewegung auch in gemäßigter Geschwindigkeit den Zuhörern leicht und luftig vor. Der Hauptunterschied zwischen den Tanzcharakteren der Bach-Zeit und dem modernen Sonatenstil mit seiner konventionellen Kadenzharmonik lag eben im veränderten Verhältnis zwischen Rhythmus und Harmonie: die Synchronisierung der harmonischen Bewegung mit dem Rhythmus, wie sie für den Generalbaß-Satz charakteristisch gewesen war, war

- gebrochen. Darum paßten die "charakterisirten Musik-Gattungen, welche sowol durch die Kraft des Rhythmi, als durch die Kraft der Harmonie, zugleich zu würcken bestimmt sind" (S. 143) mit der monodischen Setzart nicht zusammen. Aus dem Grunde hatten "die charakterisirten Musik-Stücke" - d.h. die Suiten - den Sonaten weichen müssen. Indem man sich vom Harmonisch-rhythmischen zum Rhythmisch-melodischen zu orientieren begann, glitt man dabei immer mehr einer allgemein-periodischen Gestaltung zu.
- 3) Harald Heckmann, Wolfgang Caspar Printz und seine Rhythmuslehre, Diss., Freiburg/Br., S. 95, 103.
  - 4) Gudrun Henneberg, Theorie zur Rhythmik und Metrik, Tutzing 1974, S. 255; Wilhelm Seidel, Über Rhythmustheorien der Neuzeit, München 1975, S. 42.
  - 5) Vgl. Seidel, a.a.O., S. 13, 66; ders., Rhythmus - eine Begriffsbestimmung, Darmstadt 1976, S. 3.
  - 6) Hans-Günter Ottenberg, Der Critische Musicus an der Spree / Berliner Musikschritum von 1748 bis 1799, Leipzig 1984.
  - 7) Wilhelm Friedrich Marpurg, Anleitung zum Clavierspielen, Berlin 1755 (Widmung 14.9.1754), Vorbericht. Marpurg sieht die Setzmanieren, die in der Notation immer genauer ausgedrückt werden, als erstrangig an und läßt die vom Spieler hinzugefügten lebendigen Verzierungen lediglich als extemporale Nachahmungen derselben gelten (S. 36).
  - 8) Marpurg, Anleitung zur Musik überhaupt, und zur Singekunst besonders, Berlin 1763 (siehe die ganze Rhythmuslehre).
  - 9) Ottenberg, a.a.O., S. 7.
  - 10) Marpurg, Anleitung zum Clavierspielen, S. 15-16.
  - 11) Ders., Handbuch von dem Generalbasse III; Berlin 1758, S. 221 (§ 27). Sowohl Philipp Emanuel Bach als Marpurg teilen die Tempi der Geschwindigkeit nach in drei Gruppen. Der mäßig belebte Tempobereich wird vom Ersteren, neben dem *l a n g s a . m . e n* erwähnt, vom Letzteren dagegen als Abart des *A l l e g r o* betrachtet. Die Einteilung Philipp Emanuel Bachs ist musikalischer - er nähert sich den lebhaften Tempi vom seelenvollen Adagiospiel aus - die Marpurgs ihrerseits mehr rational-systematisch (vgl. Anleitung zum Claverspielen, S. 16-17).
  - 12) Philipp Emanuel Bach, Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, II. Teil, Berlin 1762, Einleitung, § 15 und das 36. Kapitel (Von durchgehenden Noten). Das temporale Grundtrio: "Tactarten, Zeitmasse und ihre Figuren", wo das Possesivpronomen "ihre" zu den beiden vorangehenden Begriffswörtern gehört, würde in der Reihenfolge: *Z e i t m a ß e - T a k t a r t e n - F i g u r e n* dem Denken des Verfassers näher kommen. Diese wiederum wandelt sich bei Johann Philipp Kirnberger in die Form "Tempo, Taktarten und Notengattungen" (vgl. Bach-Dokumente III 767 / S. 223), welche das notationelle Stadium betont. Die allgemeine Gewichtsverschiebung in der Entwicklung des neuen Instrumentalstils spiegelt sich so im Sprachlichen wider.
  - 13) Johann Mattheson, Philologisches Tresenspiel, Hamburg 1752, S. 98.
  - 14) C.Ph.E. Bach, Versuch I, S. 117, § 3.

- 15) Ebd., S. 121, § 10. Gemeint ist der Geschwindigkeitsgrad der Bewegung.
- 16) Bach-Dokumente, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, Bd. II, vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Kassel etc. und Leipzig 1969, Dokument Nr. 409, S. 302.
- 17) C.Ph.E. Bach, Versuch I, S. 120 und ders., 3. Auflage, Leipzig 1787, S. 91, S. 99-100 (Zusatz zum Paragraph 28 des dritten Hauptstücks, S. 129 in der Erstausgabe von 1753). Bei der ersteren Stelle handelt es sich um rhythmische Freiheiten im Ensemblespiel, von denen "die Hauptbewegung" - Philipp Emanuel Bach spricht auch von "der gantzen Bewegung" und von "der erwehlten Bewegung" - zu unterscheiden ist. Bei der letztgenannten Stelle - diese zum 28. Paragraph des Vortragskapitels nach dreieinhalb Jahrzehnten hinzugefügte Bemerkung ist von den insgesamt 38 Zusätzen die umfangreichste - behandelt der Verfasser das Tempo rubato. Dieses agogische Sondermittel wird auf das Figurenstadium bezogen und beim ausdrucksvollen Solospiel - praktisch immer in der rechten Hand - kontrolliert gebraucht. Damit der Kontakt zum Grundpuls des Stückes erhalten bleibe, muß der Spieler in der linken Hand alle Takteile aufs pünktlichste anschlagen. Unter keinen Umständen darf das ursprüngliche Zeitmaß von genommenen agogischen Freiheiten beeinflusst werden: auch beim expressiven Spiel darf man sich nicht vom Affekt dazu verleiten lassen. In den "verzogenen" Notengruppen muß außerdem das Verhältnis der ursprünglichen Zeitwerte erkenntlich bleiben, obwohl der Spieler andererseits die hingesetzten Zahlen improvisatorisch modifizieren kann. So wie Philipp Emanuel Bach 1753 am Anfang des Vortragskapitels auf die lokalen Unterschiede in der Behandlung der Tempi aufmerksam gemacht hatte, so registriert er 1787 auf demselben Gebiete Phänomene, die aus der satztechnischen Entwicklung der inzwischen verlaufenen 34 Jahre resultieren. In der herrschenden stilhistorischen Situation ist seine Sorge um die temporalen Dinge nicht unbegründet, denn die Entfaltung der neuen Instrumentalsprache setzt sich noch ununterbrochen fort. Von den harmonisch-rhythmischen "Pulsprofilen" der Generalbaßmusik Abstand genommen, nähert man sich einer Zeit, wo der Rhythmus nicht mehr harmonisch verankert ist, und wo man - um die Formulierung Beethovens zu gebrauchen - "beinahe keine Tempi ordinarii mehr haben" konnte. Die Wirkungszeit Philipp Emanuel Bachs als Berufsmusiker dauerte genau ein halbes Jahrhundert: von 1738 bis 1788. Der Anfang dieser Zeitspanne wird durch die Kritik Scheibes an J.S. Bachs Kompositionsweise markiert, ihr Schluß wiederum fällt mit den letzten Sinfonien W.A. Mozarts zeitlich zusammen. Sein temporales Denken muß gegen diesen Hintergrund betrachtet werden.
- 18) Der Musikos Autodidaktos, Erfurt 1738, S. 19.
- 19) Marpurg, Anleitung zur Musik überhaupt...
- 20) C.Ph.E. Bach, Versuch I, S. 118, § 5.
- 21) Vgl. Versuch I, S. 106, § 11.
- 22) Versuch I, S. 118, § 5.
- 23) Ebd., § 4.
- 24) Versuch I, S. 127-128 / §§ 23-24. Die Anschlags- und Artikulationsparagraphen sind §§ 17-22.
- 25) Versuch I, 3. Auflage 1787, S. 87-88, Zusatz zum Paragraph 4 (S. 118 in der Ausgabe von 1753).

Wilfried Gruhn:

#### VERGANGENHEIT ALS GEGENWART IM KOMPOSITORISCHEN DENKEN BERND ALOIS ZIMMERMANN'S

Werke der Vergangenheit existieren in unserem Bewußtsein in zweifacher Weise. Zum einen gehen wir vom Abstand der Werke zu unserer Zeit aus und erblicken in ihnen Repräsentanten der Vergangenheit. Zum anderen denken und erleben wir eben diese Werke aber in unserer unmittelbaren Gegenwart, und all unsere Kenntnis über sie beruht auf ihrer Erfahrung in der Jetzt-Zeit. Indem wir nun die Werke als geschichtliche, kulturelle Ereignisse in ihrer Abfolge ordnen und uns im Hör- und Verstehenszugriff ihren jeweiligen Abstand bewußt machen, ist unsere Vorstellung von der Zeit unzweifelhaft räumlichem Denken verpflichtet. Wenn wir jedoch - und das ist im naiven Umgang mit Musik die Regel - alte Musik nicht nur in, sondern auch als Gegenwart erleben, dann ist dabei nicht die zeitliche Dimension aufgehoben, sondern wir lassen lediglich die räumliche Vorstellung des Zeitabstandes zurücktreten; Musik der Vergangenheit erscheint zugleich als gegenwärtige. Dies geschieht zunächst ganz unreflektiert und ohne Sorge um historische Werk-treue. Der Hörer projiziert vielmehr seine eigene Gegenwart in die Musik ungeachtet ihrer ursprünglichen Bedingungen und Intentionen. Erst wissenschaftliches Interesse und das Bemühen um historisches Verstehen führen zur Rekonstruktion der Kompositions- und Rezeptionsbedingungen der Entstehungszeit.

Die Vermittlung von Werken oder Ereignissen der Vergangenheit folgt somit zwei grundsätzlich verschiedenen Haltungen gegenüber dem Vergangenen, die man als "Aneignung" und "Rekonstruktion" bezeichnen kann. Ersteres meint die Einholung eines fremden in den eigenen Verstehenshorizont, letzteres die Annäherung des eigenen an den fremden Horizont. Dies kennzeichnet z.B. die Bemühungen um die Rekonstruktion historischer Auf-führungspraxis. Für ersteres mag die Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts stehen. Wenn flämische Meister die Geburt Christi in die niederländische Landschaft verlegen, so tun sie dies, um das Geschehen für ihre Zeitgenossen vorstellbar und nachvollziehbar zu machen.

Wenn Albrecht Altdorfer in seinem großen Gemälde "Die Alexanderschlacht" (1529) die persischen Truppen in ihrer Erscheinung vom Fuß bis zum Turban den Türken nachempfunden, die damals Wien belagerten, so geschieht solcher Anachronismus, um die Schrecken der Schlacht und die Gefährlichkeit der Bedrohung durch die Perser den Zeitgenossen nacherlebbar zu machen. Vergangenes wird dabei in die eigene Gegenwart eingeholt und dieser einverleibt, um die Gegenwart im Bild der Vergangenheit, die Vergangenheit aus der erlebten Gegenwart heraus verstehen zu können. Wenn dabei die Zahl der Krieger im Bilde Altdorfers auf den Bannern der Kämpfenden aufgeführt wird, also auch die später Gefallenen verzeichnet sind, die auf dem Bilde selbst noch als Kämpfende erscheinen, dann ist die Sukzession des Geschehens aufgehoben. Indem die Schlacht als zeitgenössische dargestellt ist, wird sie zeitlos (vgl. Koselleck 1979, S. 17f.). Die zeitliche Entfernung zum geschichtlichen Geschehen ist aufgehoben. Der Prozeß der Aneignung eines vergangenen Geschehens akzentuiert jeweils eine bestimmte Perspektive. Aneignung als Einholung des Fremden in den eigenen Horizont bedeutet dann immer eine Veränderung des Gegenstandes. Entsprechendes gilt für die analytische Instrumentation von Bachs sechsstimmigem Ricercare durch Anton Webern oder Schnebels Auseinandersetzung mit der Schubertschen Idiomatik (Klaviersonate G-Dur D 894) in seiner "Schubert-Fantasie". Ein Werk der Vergangenheit wird dabei zu einem neuen Werk der Gegenwart, in dem das Verständnis des alten Werkes als gegenwärtiges kompositorisch neu formuliert wird.

Solche Überlegungen zum Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart führen unmittel-

bar ins Zentrum von Zimmermanns kompositorischem Denken; jedoch ist sein Verständnis von der Einheit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nicht mehr allein mit den Kategorien "Aneignung" oder "Rekonstruktion" zu bestimmen. Seine Vorstellung von der Einheit der Zeit als Bewußtsein von der inneren Zusammengehörigkeit des in der Zeit Getrennten, für das er die Chiffre von der "Kugelgestalt der Zeit" verwendet, sei an einem Beispiel verdeutlicht. Am Schluß der ekklesiastischen Aktion "Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne" (1970) steht eine Collage aus aleatorisch zusammengefügtten Elementen, die in das Zitat eines Chorals münden. Ausschnitte aus der Erzählung "Der Großinquisitor" aus Dostojewskis Roman "Die Brüder Karamasoff" und aus dem 2.-4. Kapitel des Buches "Prediger" (Altes Testament) bilden die textliche Grundlage, zu der die "Weheklage" des Sängers, ein Blues-Rhythmus des Schlagzeugs und der Bach-Choral "Es ist genug" der Blechbläser (Trompeten, Posaunen) hinzutreten. Das auf einer fächerartigen Allintervallreihe beruhende Lamento, der Blues und der vierstimmige Choralsatz aus der Kantate "O Ewigkeit, du Donnerwort" (BWV 60) bilden drei völlig disparate musikalische Charaktere. Sie werden aber nicht im Sinne einer Collage in einen anderen musikalischen Zusammenhang montiert, sondern - um im Bilde zu bleiben - übereinander geklebt, und zwar jede Gestalt in dem ihr eigenen Maßstab und unter Wahrung ihrer je unterschiedlichen Perspektive. Musikalisch ausgedrückt heißt das, daß diese drei Schichten grundsätzlich asynchron gleichzeitig verlaufen, so daß sie sich gegenseitig durchdringen, aber als charakteristische Gestalten erhalten bleiben. So nimmt man den Blues durch den Bach-Choral hindurch wahr, dieser läßt die Lamento-Gestik des Sängers durchscheinen etc. Wir hören also das eine immer durch das andere hindurch. Zudem hören wir nicht nur die drei genannten Musiken, sondern auch, was in ihnen an Geschichte und Bedeutung geronnen ist: die Tradition des Blues, seine spezifische Farbe, seine populäre Sprachform etc.; durch den zitierten Bach-Choral scheint ebenso dessen Verwendung in Bergs Violinkonzert und seine dortige Bedeutung hindurch<sup>1</sup>.

Kompositionstechnisch hat Zimmermann dieses Verfahren "pluralistisch" genannt. Konstitutiv für das Wesen der pluralistischen Kompositionsweise ist dabei die Vorstellung von der erlebnismäßigen Einheit der Zeit. "Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sind, wie wir wissen, lediglich in ihrer Erscheinung als kosmische Zeit an den Vorgang der Sukzession gebunden. In unserer geistigen Wirklichkeit existiert diese Sukzession jedoch nicht" (Zimmermann 1974, S. 35). Unser Bewußtsein verbindet zeitlich und stilistisch Auseinanderliegendes zu gleichzeitig vorhandenen Vorstellungsinhalten. Pluralistische Kompositionsweise ist daher nichts anderes als die Projektion dieser bewußtseinsmäßigen Gegenwart, ja genauer der gegenwärtigen Simultaneität der verschiedenen disparaten Vorstellungsinhalte in eine einheitliche kompositorische Struktur. Der oben genannte Bach-Choral bezeichnet dann nicht eine bestimmte historische, also außerhalb des Bewußtseins liegende Position, sondern eine psychische und semantische Position innerhalb des Bewußtseins. Für die erlebnismäßige Einheit der Zeit verwendet Zimmermann die Metapher von der Kugelgestalt der Zeit. An die Stelle der Vorstellung eines räumlichen, linear gerichteten Zeitverlaufs ist die Vorstellung von sphärisch geschlossenen Zeitzuständen getreten. Solch kugelartig geschlossene Zeitvorstellung innerhalb des geistigen Bewußtseins, für das die Sukzession nicht mehr Voraussetzung ist, bringt es mit sich, daß eine einheitliche, zentrale Hörperspektive aufgegeben wird. "Die Betrachtung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ist eine Frage des Aspektes. Der Zuschauer sitzt im Zentrum einer Kugel, rund um ihn herum die Zeit, ein Kontinuum, was er gerade betrachtet, ist von seinem Blickwinkel abhängig" (Zimmermann, bei Herbort

1969, S. 5). Die kompositorische Explikation des nicht mehr räumlich verstandenen Zeitbegriffs ist dann in der asynchronen Verknüpfung verschiedener musikalischer Stil- und Zeitschichten zu erkennen. Darin ist "die ganze ungeheuere Vielschichtigkeit des musikalischen Denkens aller Zeiten ... erfaßbar geworden. Musikalische Bewußtseins- und Erlebnisschichten, welche bisher unvereinbar schienen, gehen eine innige Verbindung miteinander ein. Aus dem unendlichen Strom der musikalischen Zeit ... tauchen Erinnerungen an Zukünftiges und Ahnungen an Vergangenes auf: das scheinbar Gegensätzliche enthüllt seine innerste Verwandtschaft" (Zimmermann 1974, S. 104). Zitate spielen dann die Rolle von "Zeugen aus den verschiedensten Epochen der Musikgeschichte, die uns täglich umgeben" (S. 100), und repräsentieren dabei zugleich die Zeit, die sie enthalten, und die, in der sie erscheinen (d.h. sie sind sowohl Zeitgestalten als auch gestaltete Zeit; vgl. Dahlhaus 1978).

Ich habe bereits an anderer Stelle (AFMw 1983, S. 287-302) auf die augenscheinlichen Parallelen zu dem philosophischen Entwurf Jean Gebsters (Ursprung und Gegenwart, 1949) hingewiesen. Hier seien Gebsters zentrale Aussagen noch einmal zusammengefaßt.

Gebser geht vom Einbruch eines neuen Zeitbewußtseins aus, das die Zeit nicht mehr räumlich teilend versteht, sondern als eine spezifische Qualität und Intensität. "Die Zeit ist mehr als ein Begriff. Sie ist eine Intensität und Weltkonstituante. ... Sie ist nicht bloß Uhrenzeit, sondern auch Naturzeit, Sternenzzeit, kosmische Zeit; ist Rhythmus, Metrik, biologische Dauer; ist Mutation, Diskontinuität, Relativität; ist vitale Dynamik, psychische Energie und demzufolge in einem gewissen Sinne all das, was wir 'Seele' und 'Unbewußtes' nennen; ist Einheit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft" (Die neue Weltsicht, Gesamtausgabe (GA) V/1, S. 112/113). Diese neue Qualität der Zeit führt ihn zum Gedanken der Überwindung der räumlich messenden, teilenden Zeit. Sie ist die Voraussetzung für eine aperspektivische<sup>2</sup> Weltsicht. "Das Ganze ist nur aperspektivisch wahrnehmbar. Perspektivisch sehend, sehen wir nur Teile" (Ursprung und Gegenwart, GA III, S. 389). Symbol für die aperspektivisch integrale Weltsicht und Bewußtseinsstruktur ist die Kugel "als Sphäre der Gegenwart des ganzen Bezuges" (Ursprung und Gegenwart, GA III, S. 557).

Mit den Begriffen der zeitfreien Gegenwart und der aperspektivischen Wahrnehmung in einem durch die Zeit gekrümmten Raum formuliert Gebser die neue Aussageform des integralen Bewußtseins. Die Übereinstimmung mit Zimmermanns kompositorischem Denken ist offenkundig. Wir haben daher an anderer Stelle (s.o.) vorgeschlagen, die pluralistische Kompositionsweise treffender als integrale Komposition zu bezeichnen. Denn Zimmermanns Begriff des Pluralismus beinhaltet die mehrdimensionale (aperspektivische) Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. "Ich habe seit jeher an der Beseitigung einer gewissermaßen eindimensionalen Vorstellung von Zeit gearbeitet und in der scheinbaren (oder wirklichen) Utopie der Verbindung bisher für getrennt gehaltene Zeitabläufe eine entschiedene geistige Entsprechung mit der musikalischen Wirklichkeit unserer Zeit gesehen" (Zimmermann, bei: Kühn 1972, S. 90). Das mehrdimensionale Einholen der Vergangenheit in eine "zeitfreie Gegenwart" führt dann zu einem musikalischen Zustand, den Gebser als "Diaphanität" bezeichnet hat, wie wir ihn am Beispiel des Schlusses der ekklesiastischen Aktion gezeigt haben. Zimmermanns pluralistische (richtiger integrale) Komposition ermöglicht somit das, was Gebser als das Diaphane bezeichnet, das "Durchsichtigmachen des in der Welt und hinter und vor ihr Verborgenen", das "Durchsichtigmachen unseres Ursprungs, unserer ganzen menschlichen Vergangenheit und der Gegenwart, die auch die Zukunft schon enthält" (Ursprung und Gegenwart, GA III, S. 32). Die Asynchronität verschiedener, gleichzeitig ablaufender Klangstrukturen, die Zimmermann durch die totale Organisation der Zeitverhältnisse garantiert, ermöglicht erst die aperspek-

tivische Wahrnehmung, in der die Zeitmodi der Vergangenheit und Gegenwart aufgehoben sind.

Ich möchte diese gedankliche Linie nun nicht weiter verfolgen, sondern einen weiteren Aspekt beleuchten. Die Verbindung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu einer vorstellungsmäßigen Einheit liegt der gedanklichen Erfassung aller Zeitgestalten, der Sprache wie der Musik, zugrunde. Wir müssen das gerade Vergangene im Bewußtsein festhalten und mit dem Folgenden verbinden, um den Zusammenhang, die Struktur und den Sinn des Ganzen zu erfassen, um zu einer vorstellungsmäßigen Einheit der Gestalt zu kommen. Dieses Festhalten und Vergegenwärtigen des eben Vergangenen als Voraussetzung für das Verstehen des Gegenwärtigen und für das Entwerfen einer Erwartung auf das Kommende hat Husserl "Retention" genannt. In solchem Sinne ist Zimmermanns Zeitbewußtsein von dem Gedanken der Retention durchdrungen. Musikgeschichte wird so zur makrokosmischen "Melodie", deren "Töne" (Werke) bewußtseinsmäßig gegenwärtig sein müssen, um das Ganze aus einer globalen (kugelförmigen) Perspektive als Einheit wahrnehmen und verstehen zu können.

Zimmermann, der Gebsters Schriften noch gar nicht kannte, ist in seiner Anschauung Augustinus und der scholastischen Denktradition verpflichtet und bezieht sich explizit auf die Zeitphilosophie Bergsons, Husserls und Heideggers. Die Realisierung eines nach außen projizierten inneren Erlebnisbewußtseins unterschiedlicher Zeiterfahrungen erblickt er zuerst bei Paul Klee. Dessen Vorstellung, "innere Bilder so zu projizieren, daß sie fast oder ganz Wirklichkeit sind" (Das bildnerische Denken, 1964, S. 324), zitiert er mehrfach in seinen Schriften. Klee ging es darum, durch Standortveränderungen die Perspektive zu erweitern, die räumliche Dimension aufzubrechen und sie in einer mehrdimensionalen Gleichzeitigkeit neu zu fassen (vgl. Imhöff 1978, S. 639). Gerade an den Bildern des Kubismus und des Surrealismus, an den Ideen des Bauhauses hat auch Gebster das Aufbrechen der neuen, aperspektivischen Weltsicht gezeigt. Eine vollständige Entsprechung findet Zimmermanns integrale Komposition dann in der simultanen Erzähltechnik Uwe Johnsons (Jahrestage, 1970-1983), der den linearen Erzählfluß aufbricht und Vergangenheit und Gegenwart ineinander verschränkt, der also auch das integrale Bewußtsein des Erzählers, der das tägliche Bewußtsein der Gegenwart mit der Erinnerung an die Vergangenheit verbindet, in der Form der Erzählung abbildet.

Wenn Zimmermann in seinen Kompositionen ältere Musik zitiert, so verwendet er Zitate sowohl als Momente eines inneren Dialogs mit der Zeit, die sie repräsentieren, als auch als Zeitgestalten, die einen je eigenen Zeitverlauf präsentieren. Dabei ist die zeitliche Distanz zum zitierten Werk unerheblich. Zimmermanns Verhältnis zur Vergangenheit verfolgt weder einen Prozeß subjektiver Aneignung noch scheinbar authentischer Rekonstruktion. Vielmehr ist die latente Gegenwart des Vergangenen im geistigen Bewußtsein Voraussetzung für die Überführung des Zitierten aus der Latenz des Denkens in die Präsenz der Komposition. So vollzieht sich Zimmermanns Zitierweise gewissermaßen in zeitfreier Gegenwart, in der alle bisherigen Erfahrungen seines Bewußtseins eingeschlossen und aufgehoben sind. Den Bach-Choral "Es ist genug" bringt Zimmermann somit als musikalische Aussage, die ihren Ursprung und all ihre kompositions- und wirkungsgeschichtlichen Implikate in sich trägt, zu neuer Gegenwart. Solch aperspektivische Sicht der Vergangenheit als Gegenwart ist aber durch und durch gebsterisch gedacht.

#### Anmerkungen

- 1) Wenn man überhaupt bei Zimmermann von einem Zitat sprechen kann, liegt hier ein Meta-Zitat vor, d.h. das Zitat eines Zitats. Dabei beschädigt Berg, der in den

Choral eingreift und ihn allmählich auflöst, diesen insgesamt weniger als Zimmermann, der ihn unberührt läßt.

- 2) Gebser betont, daß es sich dabei um ein alpha privativum, nicht um ein alpha negativum handelt.

#### Literatur

Carl Dahlhaus, Kugelgestalt der Zeit, B.A. Zimmermanns Musikphilosophie, in: Musik und Bildung 10 (1978), S. 633-636.

Jean Gebser, Ursprung und Gegenwart. Erster Teil: Die Fundamente der aperspektivischen Welt, Gesamtausgabe (GA) Bd. II, Schaffhausen 1978;  
Zweiter Teil: Die Manifestationen der aperspektivischen Welt, GA Bd. III, Schaffhausen 1978.

ders., Die neue Weltsicht, in: Vorlesungen und Reden zu Ursprung und Gegenwart, GA Bd. V/1, Schaffhausen 1976, S. 101-120.

ders., Die vierte Dimension als Zeichen der neuen Weltsicht, in: Vorträge und Reden zu Ursprung und Gegenwart, GA Bd. V/1, Schaffhausen 1976.

Wilfried Gruhn, Integrale Komposition. Zu Bernd Alois Zimmermanns Pluralismus-Begriff, in: AFMw 40 (1983), S. 287-302.

Heinz J. Herbort, Kugelgestaltige Zeit, in: MUSICA 1969, S. 5-7.

Andreas v. Imhoff, Zimmermanns außermusikalische Quellen, in: Musik und Bildung 10 (1978), S. 636-640.

Paul Klee, Das bildnerische Denken, Basel 1964.

Reinhard Koselleck, Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, Frankfurt 1979.

Clemens Kühn, Das Zitat in der Musik der Gegenwart, Hamburg 1972.

Bernd Alois Zimmermann, Intervall und Zeit, Mainz 1974.

## Traditionen

Leitung: Christian Ahrens

Teilnehmer: Gerhard Dietel, Ernest Harriss, Stephen Hinton, Ulrich Kurth, Jürgen Maehder, Ulrich Mazurowicz, Zoltan Roman, Horst Weber

Ernest Harriss:

JOHANN MATTHESON, JOHANN ADOLPH SCHEIBE, AND MODERN GERMAN MUSICOLOGY\*

If Johann Nikolaus Forkel is the father of modern musicology, as is asserted in the articles on Forkel in "Die Musik in Geschichte und Gegenwart" and in "The New Grove Dictionary of Music and Musicians"<sup>1</sup>, then Johann Mattheson and Johann Adolph Scheibe would have to be considered two of the more important forefathers of our discipline. Certainly their contributions provided a solid foundation for Forkel's work<sup>2</sup>. Significantly, the lives and works of these two scholars overlap chronologically. Also, their treatises reflect the high level of personal interaction between them during Scheibe's formative three years in Hamburg, 1736 to 1739. These were the years during which Scheibe's style and philosophy as a music scholar were established.

This last assertion requires documentation because the secondary literature is divided on this question. The quantity and quality of interaction between Mattheson and Scheibe is therefore a central issue in this analysis. For reasons that will be made clearer, it is essential to understand the personal and professional relationship between Mattheson and Scheibe if we desire to be fully cognizant of the roots of our profession.

The essence of the problem is this. The intellectual climate in German areas during the first part of the eighteenth century has too often been misunderstood and misrepresented by modern music scholars. The influence of French rationalism is frequently considered to have been dominant throughout the German areas during this period, while British empiricism is said to have gained strength only as the century wore on<sup>3</sup>. Further, Professor Carl Dahlhaus has recently and correctly observed that our perception of the music-historical developments during the eighteenth century is flawed by a generally-accepted conceptual framework that is historically inaccurate and overly simplistic. Professor Dahlhaus has outlined powerful and cogent arguments for considering the period between 1720 and 1814 as cohesive from a music-historical point of view. His theses are consistent with an supportive of the main thrust of this paper<sup>4</sup>.

Scheibe's development as a music scholar provides a good illustration of just how much philosophical diversity there was in German areas. While in Leipzig, he had been a student of the influential champion of French rationalistic ideals, Johann Christoph Gottsched. However, he became fascinated by the vibrant musical and scholarly climate of Telemann's and Mattheson's Hamburg. So he moved to Hamburg and worked very closely with these two musicians between 1736 and 1739, the very years in which he was developing his credentials as a music scholar.

The degree to which he distanced himself from the musical climate in Leipzig is illustrated by his well-known criticism of the old-fashioned music of Johann Sebastian Bach, written while Scheibe was in Hamburg<sup>5</sup>. But the difference was not just one of musical style. Leipzig and Hamburg also differed in their fundamental philosophical perspectives. Leipzig was thoroughly dominated by Gottsched's rationalism during the second quarter of the century. Hamburg, on the other hand, had long been a stronghold

of British thought. Indeed, Mattheson had himself been a student and an advocate of British empiricism in Hamburg from the first decade of the century<sup>6</sup>.

In order to illustrate the significance of this philosophical difference for the development of our discipline during its formative years, let me now turn to the literature on Mattheson and Scheibe. Imanuel Willheim's dissertation provides us with a thoughtful study of Scheibe's scholarly endeavors. (Let me mention that, in my view, this is a very fine dissertation.) Willheim delineates Scheibe's basic philosophical position quite clearly, but also permits us to witness how distortions of Mattheson's views found in the earlier literature have affected modern music scholarship.

According to Willheim, Scheibe began as a rationalist, directly under Gottsched's powerful influence in Leipzig, but evolved into a spokesman for the new spirit which emerged in the eighteenth century<sup>7</sup>. This spirit was intuitive and pragmatic. British approaches more and more came to replace those of French rationalism. Scheibe is depicted as having moved away from the rationalism of his early years, a rationalism that Willheim asserts is also embodied in the writings of Johann Mattheson<sup>8</sup>. Willheim's view is not inconsistent with a well-established scholarly tradition<sup>9</sup>. Still, this point of view is inaccurate and has led to fundamental distortions of our understanding of the scholarly climate in Germany during that period.

So, while Willheim describes Mattheson as a rationalist<sup>10</sup>, he simultaneously provides readers who are aware that Mattheson was an empiricist with numerous illustrations of ways in which Scheibe, as he became more of an empiricist himself, can be seen to have followed very closely in Mattheson's footsteps. When considered from the latter point of view, Willheim's dissertation shows Scheibe to have been unwaveringly loyal to the ideals that Mattheson espoused and to have been their primary spokesman in the next generation<sup>11</sup>.

Hence Willheim's assumption that Mattheson was a rationalist fills his dissertation with anomalies. For example, on the one hand, he points out that Mattheson's "Critica musica", as the first German music periodical, reflects an English tradition and influence. Mattheson is described as a person "whose interest in and familiarity with contemporary England is too well known to require comment"<sup>12</sup>.

Though Mattheson began the publication of this periodical in 1722 (and had published an adapted translation of parts of the "Tatler" and "Spectator" nearly a decade earlier<sup>13</sup>, Willheim indicates, on the other hand, that all of German culture was under "French cultural tyranny" until about 1740<sup>14</sup>. He further notes the Scheibe "avoids any categorical statement as to which emotions and passions music could express", noting that "... it is tempting to assume that this refusal to be pinned down to specific emotions or affections signifies a step away ... from the older 'Affektenlehre'. Vossius and Mattheson ... associated specific rhythms and meters, with specific emotions"<sup>15</sup>.

But in another place Willheim states, "Significantly the first one to attack Scheibe's emphasis upon the rationalistic style classification was Johann Mattheson whose association with England exposed him to the vitality of English empiricism. The tenth 'Hauptstück' of the 'Vollkommene Capellmeister', entitled 'Von der musikalischen Schreibart' seems to take issue specifically with Scheibe's classification system as found in the thirteenth issue of 'C(riticus) M(usicus)'"<sup>16</sup>.

In addition, Willheim shows that Mattheson and Scheibe were allies in their attacks on Mizler's rationalistic approach to music<sup>17</sup>. Mattheson had been striving to eliminate old-fashioned ideas from music scholarship since early in his literary career<sup>18</sup>. Scheibe, in a poem of praise penned for Mattheson's "Der vollkommene Capellmeister", clearly enjoys himself as he joins the attack against those who would turn music scho-

larship into abstract mathematical speculation<sup>19</sup>. The medieval tradition on which the speculative amateur Mizler would build his theories is clearly not suited to the tastes of Scheibe and Mattheson, more practical, professional musicians<sup>20</sup>. Nevertheless, Willheim holds firmly to the notion that Mattheson was a rationalist. This causes Willheim to miss other opportunities for realizing the full potential of the materials with which he was working.

There is one especially interesting example of this last phenomenon. Willheim considers Scheibe's undated manuscript treatise, "Compendium musices", rather carefully. He suggests that this manuscript may have been written in Leipzig in the years immediately before Scheibe moved to Hamburg, but notes that the copy of the manuscript which is now at Yale University has the date of 1736, the year in which Scheibe went to Hamburg. Willheim indicates that if 1736 were the correct date, then the treatise must have been written in Hamburg. Further, he observes that the treatise is filled with non-German words, a feature not found in Scheibe's published writings since Gottsched's advocacy of a purer German is generally reflected by Scheibe's literary style. In his description of this treatise, Willheim also notes that the third part develops a theory of melody. As he evaluates its contents, he finds this manuscript to contain an early formulation of Scheibe's basic ideas, concepts that would have been contrary to Mattheson's presumed "rationalism"<sup>21</sup>.

An examination of the treatise itself reveals a number of interesting things. First, the use of non-German words is very similar to practices found in Mattheson's earlier treatises<sup>22</sup>. Though Mizler was also in Leipzig during the years before Scheibe moved to Hamburg and had manifest an intense admiration for Mattheson's ideas, it is highly unlikely that Scheibe would have employed this literary style while still in Leipzig and directly under Gottsched's influence. After all, as Buelow has pointed out, "Gottsched's goal was to reform the German language ..." and Scheibe was "Gottsched's pupil and the musician most profoundly influenced by him"<sup>23</sup>.

Second, though the treatise is deemed to be concise, non-controversial, and unoriginal, "only his emphasis on melody as the heart of musical composition and his stylistic analysis points to the future"<sup>24</sup>. However, the ideas on melody found in this manuscript are in fact very similar to those published by Mattheson, with Scheibe's praise, in 1737 and again in 1739<sup>25</sup>. Mattheson's theory of melody had been evolving for a number of years. It appears in Scheibe's "Compendium" in a very concise formulation and in an advanced state of refinement. Scheibe must have gotten these ideas first-hand in Hamburg.

It is therefore reasonable to assume, on the basis of literary style and on the basis of content, that this treatise represents Scheibe's own synthesis of the fascinating ideas he was encountering during his first few months in Hamburg. This would also explain the 1736 date found on the Yale copy<sup>26</sup>. If Willheim had not considered Mattheson to have been a rationalist, such an interpretation would very likely have occurred to him as he prepared his dissertation.

There is yet another dimension to the period during which Scheibe was in Hamburg, 1736 to 1739, which makes it important to our present understanding of Mattheson. Hugo Goldschmidt was quite correct when he pointed out that "Der vollkommene Capellmeister" of 1739 has rationalistic elements which are not to be found in Mattheson's earlier works<sup>27</sup>. But his interpretation of why those concepts are to be found there is off target. Willheim again assists us, almost inadvertently, in gaining an understanding of why these rationalistic ideas are present more profusely here than in earlier treatises.

Willheim compared passages in Scheibe's "Der criticus Musicus" with similar passages in "Der vollkommene Capellmeister". He discovered that Mattheson, in his discussion of the affections as they relate to various musical styles, was responding directly to what Scheibe had written on the subject. Willheim demonstrates that Mattheson was in fact ridiculing Scheibe's rationalistic classification of the passions, offering an alternative, and warning against accepting ironclad rules from orators and applying them to music<sup>28</sup>.

Hence the very sections of "Der vollkommene Capellmeister" that led writers such as Goldschmidt to call Mattheson a rationalist resulted, at least in part, directly from Mattheson's response to, refinement of, and cautioning against the rationalistic ideals which Scheibe had brought from Leipzig. But Willheim, consistently holding the position that Mattheson was himself a rationalist and that he had in fact developed and utilized a formal 'Affektenlehre', nevertheless maintains that the basic difference between Scheibe and Mattheson was that the former moved away from the precepts of the 'Affektenlehre' by not employing Mattheson's models for the various affections<sup>29</sup>. We now know that this view simply does not stand up under analysis.

Mattheson was not an advocate of a formal, rationalistic 'Affektenlehre', all modern scholarship to the contrary notwithstanding. Here is the way George Buelow summarizes this point:

"Many German Baroque writers on music were found of saying that the expression of the Affections in music was a subject as vast as the bottomless ocean. We shall not come closer to understanding this important aspect of Baroque music if we insist, like so many writers of the past and present, in condensing the uncharted, watery expanses of Baroque expressivity into a single raindrop labeled the 'Affektenlehre'. The answers lie in a much more careful reading of the sources, truly an avalanche of words from the Baroque itself, and equally important, in the music, in all of its varied forms and styles. We have frequently looked at it with the wrong lenses. Baroque music, in its multiplicity of stylistic achievements, contains the answers to questions about musical expression, and we can undoubtedly find better lenses for our examination if we will eliminate the 'Affektenlehre' from our prescription"<sup>30</sup>.

Also, as I have asserted above and demonstrated elsewhere<sup>31</sup>, Mattheson's basic philosophical posture was that of the British pragmatists. Hence he would have had little interest in a rigidly rationalistic conceptual framework for the emotions. If one is aware that in "Der vollkommene Capellmeister" Mattheson was reacting against Gottsched's rationalistic ideals, then the relationship between Mattheson and Scheibe is much clearer. Scheibe was indeed becoming an important spokesman for the intuitive, pragmatic Hamburg tradition, Mattheson's tradition.

Thus, if Mattheson and Scheibe are seen as advocates of the same basic musical and philosophical values, as I believe they were, then we can compare their contributions to music scholarship with the work of Forkel as if they were essentially of one mind. By taking this approach, one finds that the ideals and ideas common to the works of Mattheson and Scheibe do indeed lead toward the new period of music scholarship (i.e., modern musicology), dominated more by British than by French intellectual models, and that the conceptual framework for our discipline as it emerged in Forkel's works is not so very different from what his two forerunners had been advocating and striving to implement earlier in the century.

Musicology as a scholarly discipline may have been begun by Forkel, but the soil in which it waxed had long since been tilled and its seeds had been carefully planted by

Mattheson, Scheibe, and others. Forkel, by assiduously tending the crops long in the ground gleaned an abundant harvest. Forkel's contributions are quite significant, of course, and I do not mean to denigrate his efforts. Still, it is easier to understand the historical context in which he was working if, first of all, we reject Willheim's view that Mattheson and Scheibe were philosophical foes; secondly, understand that they shared the same values; and, thirdly, recognize that their tradition provided the bases for, and led directly to, the works of the first modern musicologist, Johann Nikolaus Forkel.

#### Notes

- \*) The Alexander von Humboldt Stiftung (Bonn) and the University of Tennessee at Martin have generously provided research grants to enable the author to pursue his studies related to Johann Mattheson.
- 1) Die Musik in Geschichte und Gegenwart, s.v. "Johann Nikolaus Forkel", by Franz Peters-Marquardt and Alfred Dürr; and, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, s.v. "Johann Nikolaus Forkel", by Vincent Duckles.
  - 2) See, among other places, the outline of Mattheson's conception of our discipline in Werner Braun, Johann Mattheson und die Aufklärung, Ph. D. dissertation, Martin-Luther-Universität zu Halle-Wittenberg, 1952, p. 136; Johann Mattheson's chapter "von der eigentlichen musicalischen Gelehrsamkeit, Litteratur und Geschichte-Kunde", in: Der vollkommene Capellmeister, pp. 20-27; and, Imanuel Willheim, Johann Adolph Scheibe: German Musical Thought in Transition, Ph. D. dissertation, University of Illinois, 1963, especially pp. 89-118.
  - 3) Especially pertinent here is Willheim's observation that "this new pragmatic approach to the arts led to a critical re-examination of the rationalistic rules and categories as they concerned the arts ... Above all, the new pragmatism paved the way for the eventual acceptance of controversial figures like ... Shakespeare ... whose ... disregard for the principles of rationalistic aesthetics had placed them outside ... classicistic literature". "Scheibe", p. 14.
  - 4) Carl Dahlhaus, ed., Die Musik des 18. Jahrhunderts, vol. 5 of Das neue Handbuch der Musikwissenschaft, Laaber 1985, pp. 1-8.
  - 5) A stimulating analysis of Scheibe's position is found in George J. Buelow, In Defence of J.A. Scheibe against J.S. Bach, in: Proceedings of the Royal Musical Association. 101 (1976), pp. 85-101.
  - 6) Gloria Flaherty, Opera in the Development of German Critical Thought, Princeton 1978, pp. 81-92; and, Flaherty, Mattheson and the aesthetics of theater, in: New Mattheson studies, eds. George J. Buelow and Hans Joachim Marx, Cambridge 1983, pp. 75-99.
  - 7) Willheim, "Scheibe", p. 24; see also The New Grove Dictionary of Music and Musicians, s.v. "Johann Christoph Gottsched", by George J. Buelow.
  - 8) Willheim, "Scheibe", pp. 95-7.
  - 9) A recent expression of this tradition is found in Piero Weiss and Richard Taruskin, Music in the Western World, New York 1984, p. 217.

- 10) For a review of the scholarly tradition supporting Willheim's views and that in conflict with his position see Ernest Harriss, Johann Mattheson's historical significance: conflicting viewpoints, in: *New Mattheson studies*, pp. 461-84.
- 11) Willheim, "Scheibe", pp. 4, 14-17, 24, 33-34, 70-2, 95-6, 135-7, 203-5, & 260-1.
- 12) *Ibid.*, p. 17.
- 13) *Die Vernunftler*. Das ist: ein teutscher Auszug aus dem Engländischen Moral-Schrifften des TATLER und SPECTATOR, vormahls verfertigt; mit etlichen Zugaben versehen, und auf Ort und Zeit gerichtet, 1713-14 (published as a collection in 1721). For a description of this adapted translation, see Beekman C. Cannon, *Johann Mattheson: Spectator in Music*, New Haven 1947, p. 158. Here Cannon calls it "the first imitation of English journals in Germany".
- 14) Willheim "Scheibe", p. 16.
- 15) *Ibid.*, p. 97.
- 16) *Ibid.*, pp. 135-6.
- 17) *Ibid.*, pp. 69-75.
- 18) See especially Mattheson, *Das neu-eröffnete Orchestre*, 1713; *Das beschützte Orchestre*, 1717; and, *Das forschende Orchestre*, 1721.
- 19) Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, 1739, pp. 30-1 of the foreword.
- 20) Willheim, "Scheibe", p. 71.
- 21) *Ibid.*, pp. 33-4.
- 22) Compare Mattheson, *Das neu-eröffnete Orchestre*, 1713. Indeed, the contents of Scheibe's "Compendium" also parallel the contents of the first "Orchestre" to a significant degree. The key works that Mattheson uses, 'deutlich', 'fliessend', and 'leicht' are used. The same types of structural concerns are also explored in some depth. While Scheibe explicitly acknowledges his debt to Mattheson's earlier published works in several places, this treatise is filled with ideas which have apparently been borrowed from Mattheson that Scheibe did not explicitly credit to him.
- 23) *The New Grove Dictionary*, s.v. "Lorenz Christoph Mizler von Kolof", and "Gottsched", by Buelow.
- 24) Willheim, "Scheibe", p. 34.
- 25) *Kern melodischer Wissenschaft*, 1737; and, *Der vollkommene Capellmeister*, 1739.
- 26) This copy was made by Christoph Graupner. See Peter Benary, *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*, vol. 3 of *Jenaer Beiträge zur Musikforschung*, ed. Heinrich Bessler, Leipzig 1960, p. 55. Johann Adolph Scheibe's "Compendium Musices" is printed as an appendix.
- 27) Hugo Goldschmidt, *Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen*, Zürich and Leipzig 1915, pp. 63-5.
- 28) Willheim, "Scheibe", pp. 34-5. See Benary, *Kompositionslehre*, pp. 55-60. On page fifty-eight Benary provides another illustration of Scheibe's awareness of some of

Mattheson's more highly developed theories. This tends to support the supposition that the treatise was in fact written in Hamburg in 1736. As indicated earlier, Scheibe obtained his formal background in rationalistic philosophy from Gottsched in Leipzig. Buelow notes, *The New Grove Dictionary*, s.v. "Gottsched", that "in the 'Critische Dichtkunst' (1730), by rules of reason and by example, Gottsched formulated a scientific, classical method of creation for all the poetic arts. The Baroque rationalism of imitating emotional states, the affections, received considerable emphasis as a goal of these arts. Rhetorical doctrine was the mechanism by which the goal was to be reached, and the centrality of the rules of rhetoric to Gottsched's reforms was in one sense the final outcome of more than a century of reawakened interest in rhetoric by German Baroque writers on music as well as the literary arts".

29) Willheim, "Scheibe", pp. 95-6.

30) George J. Buelow, Johann Mattheson and the invention of the 'Affektenlehre', in: *New Mattheson studies*, p. 404.

31) Harriss, "Mattheson's historical significance", pp. 469-71.

Jürgen Maehder:

"BANDA SUL PALCO" - VARIABLE BESETZUNGEN IN DER BÜHNENMUSIK DER ITALIENISCHEN OPER DES 19. JAHRHUNDERTS ALS RELIKTE ALTER BESETZUNGSTRADITIONEN?

"Clearly a dark day dawned for Italian opera when in 'Ricciardo e Zoraide' he (Rossini) introduced a stage band."

(Julian Budden, *The Operas of Verdi*, vol. I, London 1973, S. 20)

Italienische Opernpartituren des 19. Jahrhunderts weisen häufig eine Eigentümlichkeit der musikalischen Notation auf, die man in gleichzeitigen französischen oder deutschen Partituren vergeblich suchen wird: Während alle Stimmen des Orchesters exakt notiert sind, wird die Bühnenmusik nur durch zwei Systeme nach Art eines Klavierauszugs repräsentiert, die durch die Vorzeichnung "banda" vom übrigen Notentext abgehoben werden. Neben der Relevanz der Frage nach einer adäquaten Ausführung dieses Teiles der Partitur, dem offenbar ein gegenüber dem Orchester minderer Grad von Werkhaftigkeit zugestanden wurde, stellt sich für diese in Italien äußerst langlebige Notierungsgewohnheit auch die Frage nach ihrer musikalisch-strukturellen oder institutionellen Begründbarkeit.

Die vorliegende Untersuchung nahm ihren Ausgang von der Beschäftigung mit historischem Stimmenmaterial, das sich unkatalogisiert im Theaterarchiv des Ricordi-Verlages in Mailand befindet<sup>1</sup>; der Befund dieser Stimmensätze und Direktionspartituren für den Kapellmeister der Banda mußte ergänzt werden durch eine Beschäftigung mit der szenischen und musikalischen Funktion der entsprechenden Musik.

Die Frage nach der Herkunft der variablen Besetzungspraxis der Banda in der Tradition der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts ist bisher noch nicht systematisch gestellt worden; zwar besitzen wir aufschlußreiche Hinweise von Ludwig Schiedermair<sup>2</sup>, Klaus Haller<sup>3</sup> und David Charlton<sup>4</sup> zur Frühgeschichte der Verwendung einer "banda sul

palco" im Opernleben um 1800, doch schließen sich diese Einzelbeispiele nicht zu einem Erklärungsmodell zusammen. Auch die Studie "The 'banda sul palco': Wind Bands in Nineteenth-Century Opera" von Rey M. Longyear<sup>5</sup> gibt keine ausführliche Darstellung der Eigentümlichkeiten der Blesorchesterbesetzung in jener Zeit, gelangt also auch zu keiner Erklärung der - wie noch zu zeigen sein wird - damit verknüpften Notationsweise. Die zahlreichen Beispiele, die Haller für eine Gegenwart von Instrumentengruppen auf der Bühne in der Oper des 17. und 18. Jahrhunderts anführen konnte, machen überdies deutlich, daß der Grund für die Klavierauszugnotation der Bühnenmusik im italienischen Opernleben des 19. Jahrhunderts kaum in deren Frühgeschichte zu suchen sein wird. Die Übertragung des in der barocken Oper verbreiteten "Come da lontano"-Effekts<sup>6</sup> von den Solisten und dem Chor auf Instrumentalensembles dürfte vielmehr die Norm gewesen sein; solange der Platz des Orchesters vor der Bühne noch nicht zur verfestigten Norm geworden war, gehörten Fragen der Placierung einzelner Instrumente sowieso eher dem Bereich individueller Aufführungspraxis an. Nur aus Szenenanweisungen oder aus der spezifischen Bläserbesetzung ist noch um 1800 - wie etwa in Giovanni Simone Mayrs Oper "Zamori" (1804) - die Verwendung von Instrumenten auf der Bühne indirekt erschließbar. Diese als Bühnenmusik eingesetzten Ensembles unterschieden sich anfänglich nicht von normalen Bläserbesetzungen der Zeit, wie sie etwa in der Musik der Wiener Klassiker für Freiluftmusiken Verwendung fanden; die beiden Oboen und Fagotte, die in Mayrs "Ginevra di Scozia" (I,2; 1801) einen Fernchor begleiteten, bilden nur eine Vorstufe zur traditionellen Banda in Blesorchesterbesetzung<sup>7</sup>. Diese findet sich meines Wissens zum ersten Mal ausdrücklich vorgezeichnet in Mayrs Oper "Zamori, ossia l'eroe dell'Indie", die Mayr 1804 für die Eröffnung des Nuovo Teatro Comunale in Piacenza komponierte. Die "Marcia militare", die (I,4) den Einzug Almansors begleitet, trägt die Bezeichnung "con bande"; ihre Besetzung bestand aus "petite flûte", 2 Clarinetti (Es), 2 Clarini, Basson, Serpent, 2 Corni (Es), Gran cassa und spiegelt schon in den französischen Brocken der Instrumentenliste die Vorbildfunktion der französischen Revolutionsoper für diese Art von Instrumentenverwendung<sup>8</sup>. Daß ausgerechnet Piacenza, also ein Theater von geringerer Bedeutung, zu einem besonders denkwürdigen Anlaß alle musikalischen Mittel der Stadt aufbieten wollte, erscheint durchaus plausibel, kann aber auch Spiegel aufführungspraktischer Usancen der Zeit sein. Mayrs späteres Urteil über die "banda" war, seinem generell kritischen Urteil über die Musik seines ehemaligen Schülers Rossini entsprechend, viel distanzierter:

"Sia ancora concesso di soffrire quest'aberrazione del gusto nel ballo; ma che Rossini p.e. in alcune opere oltre l'orchestra colla cassa grande, un coro intero, una banda sul palcoscenico abbia lasciato infureggiar ancora una musica militare con trombe, corni e tromboni, quasi per esperimentar la forza de' nostri timpani acustici, non può essere perdonato da un animo sensibile e veramente artistico."<sup>9</sup>

Erst mit den Festmusiken der französischen Revolution und durch die damit verbundene Gründung des Conservatoire bildete sich eine stabile Besetzungstradition für Blesorchester<sup>10</sup>, die im Laufe des 19. Jahrhunderts in Frankreich durch die Aufnahme der von Adolphe Sax konstruierten Ventilinstrumente in den militärischen Bereich zu einer nationalen Sonderentwicklung führte. David Whitwell hat Repertoire und Besetzungen der Freiluftmusiken der Französischen Revolution zusammengestellt; seine Übersicht bildet einen Schlüssel für dieses noch relativ unerforschte Gebiet der Instrumentationsgeschichte. Neben den von David Charlton untersuchten Sonderinstrumenten Buccin, Tuba curva und Tamtam<sup>11</sup> fallen in diesen Listen die Stimmungen der Klarinetten, Hörner und Trompeten auf, die abweichend vom normalen Orchestergebrauch des 19. Jahrhunderts vor-

wiegend in C gehalten sind. Die gelegentliche Präsenz von Kontrabässen zur Verstärkung der Fagotte und Serpente spiegelt eines der großen, wohl während des ganzen 19. Jahrhunderts ungelösten Probleme der Orchestertechnik: die Schaffung eines beweglichen, tragfähigen Bläserbasses<sup>12</sup>. Direkte Auswirkung besaßen die Bläserensembles der französischen Revolutionsmusik auf die Operntradition Frankreichs; die auf musikalische Weise erzeugte Räumlichkeit<sup>13</sup> verstärkte die szenische Illusion und bereitete die ausdifferenzierte Inszenierungsgestalt der Grand Opéra vor. Die Instrumente "sur le théâtre" im "Final" (Nr. 6) des I. Aktes von Spontinis "Vestale" (1807) stellen ein derart gehandhabtes Bläserensemble dar; 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner (D), 2 Trompeten (D), 2 Fagotte und Triangel begleiten den Aufmarsch von "Consuls, Sénateurs, Dames romaines, Vestales, Gladiateurs, Musiciens, Cortège triomphal, &c."<sup>14</sup> Auch in der zweiten Fassung von Spontinis "Fernand Cortez" (1817) begegnet ein ähnliches Bühnenmusik-Ensemble, gegenüber demjenigen der "Vestale" nur erweitert um Pauken, "Cymbales étouff. et Gr.-Caisse"<sup>15</sup>. Als Alternativlösung bei Fehlen einer Bühnenmusik schrieb Spontini in der Druckausgabe der Partitur vor, das Stück mit Dämpfern von den Orchesterbläsern ausführen zu lassen; dabei begegnet zum ersten Male die Vorschrift, die Klarinette in einen Lederbeutel einzuhüllen, von der Berlioz später in "Lélio" Gebrauch machte<sup>16</sup>.

Daß die Erfahrung der prachtvollen Inszenierungen in Spontinis ersten Jahren als preußischer Generalmusikdirektor nicht spurlos an Giacomo Meyerbeer vorüberging, ist aus seiner Anwendung einer doppelten Banda in der Oper "Il crociato in Egitto" (1824) zu ersehen. Während die Vorstellung der Gleichzeitigkeit zweier Chöre bei Meyerbeer ein frühes Vorbild in Le Sueurs "Ossian ou les Bardes" (1804) besitzt, kann die kontrastierende Besetzung zweier Blasorchester als Stütze dieser Chöre als Innovation Meyerbeers angesprochen werden. Die Ägypter singen zu einem aus Holz- und Blechblasinstrumenten gemischten Ensemble, dessen hohe Klarinettenstimmungen das Mitwirken von typischen Militärintstrumenten verraten:

2 Klar (D)	2 Hr (D)
2 Klar (C)	2 Trp (D)
1 Klar (G)	Piccolo (G)
2 Fl	Tamburo grande
2 Fag	Oboe
Basso	
(s. Notenbeispiel 1)	

Priester und Ritter dagegen werden von einem allein aus Blechblasinstrumenten gebildeten Ensemble begleitet, das ein sehr frühes Beispiel für den Gebrauch der Klappentrompeten darstellt:

2 Trombe a chiave in C
2 Trombe in C
2 Trombe in C
2 Corni in C
2 Tromboni
(s. Notenbeispiel 2)

Die Hörner können nach dem Befund der Musik nur "in tief C" geschrieben sein, da sie andernfalls das zweite Trompeten-Paar im Einklang verdoppeln würden.

Beim gemeinsamen Auftreten beider Gruppen im I. Finale der Oper scheint die Banda der Ägypter auf den ersten Blick um zusätzliche Stimmen vermehrt; es handelt sich je-

doch um Große Trommel, Rührtrommel und Becken in der Seitengasse, also um Instrumente, die genau genommen weder der einen noch der anderen Partei angehören. Alle übrigen Abweichungen dagegen helfen, die Notationsgewohnheiten in Notenbeispiel 1 besser zu verstehen:

Quartino	Due Corni in F
Piccolo Clarinetto in F	Due Trombe in C
Cinque Clarinetti in C	Trombone
Due Oboè	Serpentone
Due Fagotti	

(Giacomo Meyerbeer, *Il crociato in Egitto*, Partiturokopie des Teatro La Fenice, S. 660)  
Die in Notenbeispiel 1 mit "Basso" bezeichnete Stimme wurde also offenbar in die beiden Instrumente "Trombone" und "Serpentone" aufgelöst, während die Piccoloflöte in G einmal als "Quartino" bezeichnet ist. Die einzigen Instrumente, die aus dem Ensemble ausfallen, sind mithin die beiden großen Flöten; ihre Spieler dürften aber trotzdem - eventuell als Oboisten - mitgewirkt haben.

Während Spontini in der Banda seiner Oper "Olimpie" (1819) bei der Pariser Premiere die gerade konstruierte Ophikleide verwandte, enthält die preußische Festoper "Agnes von Hohenstaufen" (Berlin 1827) ein sehr frühes Beispiel für die Verwendung einer Baß-tuba als Baßstimme eines Bläasersatzes. Spontinis Autograph - die entsprechenden Partiturseiten wurden im Sammelband "Die Couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts" von Klaus Wolfgang Niemöller publiziert<sup>17</sup> - sieht ein Ensemble mit mehreren der Militärmusik entnommenen Instrumententypen vor, doch ist das angestrebte Klangresultat gerade nicht militärisch: Das Blasorchester bildet nur ein Surrogat für den Orgelklang. Vier Jahre später sollte Meyerbeer für den V. Akt seiner Oper "Robert le Diable" an der Pariser Opéra eine wirkliche Orgel zur Verfügung stehen.

Die 17 Blasinstrumente, die zusammen mit einem Kontrabaß den Nonnenchor begleiten, mischen die Instrumentengattungen gemäß der Lagenordnung der Instrumente:

#### Spontini, Agnes von Hohenstaufen

1 Fl	2 Fagotte
2 Ob	Kontrafagott
2 Klar	Posaune
2 Bassethörner	Serpent
2 Kenthörner <sup>18</sup>	Tuba
2 chromatische Tenorhörner	Chor (4-st.)
	Kontrabaß

Eine Übersicht über die Ensembles der Bühnenmusik in den drei Jahrzehnten, in denen sich spezifische Blasorchesterformationen auf der europäischen Opernbühne herausbildeten, ergibt für den französischen, italienischen und deutschen Bereich ziemlich übereinstimmende Resultate: Die "banda sul palco" beruhte auf einem Kern doppelt besetzter Holz- und Blechbläser, die nicht zuletzt auch gemäß der militärischen Tradition des jeweiligen Landes gruppiert wurden<sup>19</sup>. Der verwendete Vorrat an Instrumenten war jedoch noch weitgehend mit dem Instrumentarium der Kunstmusik identisch; erst im Laufe des 19. Jahrhunderts wurden die Bereiche des Militärischen und der Kunstmusik durch die Ausdifferenzierung des Instrumentariums und durch zahlreiche Neukonstruktionen zunehmend voneinander entfernt. Alle beschriebenen Besetzungen - auch in der venezianischen Partitur des "Crociato in Egitto" - waren ausnahmslos exakt notiert; es kann also für die Notation der Bühnenmusik ab etwa 1800 mit einer gesamt-europäischen Praxis gerech-

net werden, die die exakte Vorzeichnung des Komponistenwillens zumindest der Intention nach respektierte. In Deutschland und Frankreich wurde dieser Standard der Notation nicht wieder verlassen; zugleich regte sich bereits in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts Kritik an der dramaturgischen Unwahrscheinlichkeit aufmarschierender assyrischer oder babylonischer Militärkapellen:

"In solchen babylonischen, assyrischen, ägyptischen Opern spielt sie eine sehr amüsante Figur, des Costümes wegen. Man denke sich ein ehrliches, königlich-preußisches Militärmusikcoprs in diese fabelhafte Garderobe gesteckt, viele mit Brillen auf den Nasen, ganz ohne Schminke und Gebärte, die Noten an die Instrumente geheftet, im königlich preußischen Paradeschritt über die Szene ziehend, ihr Stückchen abblasen."<sup>20</sup>

Die über die Bühne ziehende Banda wurde aber bereits in den Opern Meyerbeers und in Spontinis "Agnes von Hohenstaufen" zugunsten einer differenzierten Erzeugung musikalischer Fernwirkungen verdrängt. Meyerbeers "Robert le Diable" repräsentiert diese Stufe einer dramaturgisch funktionalisierten Bühnenmusik; die Bläser, die im III. Akt hinter der Bühne den Geisterchor begleiten, verleihen dem Orchesterklang eine wesentliche Tiefendimension und lassen den Dialog zwischen Bertram und dem Chor der Geister zu einer auch räumlich erfahrbaren Zwiesprache werden.

Die italienische Sonderentwicklung der Notierung für ein Blasorchester auf der Bühne kann schon deshalb nicht als Konservierung variabler Besetzungstraditionen des 18. Jahrhunderts erklärt werden, weil gerade die frühesten faßbaren Banda-Ensembles exakt notiert wurden; es ist vielmehr mit der erstaunlichen Tatsache zu rechnen, daß inmitten der fortschreitenden Exaktheit der musikalischen Notation, die zu den Kennzeichen der Orchestertechnik des 19. Jahrhunderts gehört, in einem einzigen Land Europas eine Rückwärtsentwicklung eintrat. Die Gründe für diese Entwicklung sind nicht nur in den Bedingungen des alltäglichen Opernbetriebs zu suchen, sondern in der Verknüpfung von aufkommendem Musikverlagswesen und politischer Geographie des Landes bis zur Einigung Italiens.

Einen ersten Hinweis auf diese Gründe geben die Partiturseiten aus Meyerbeers "Crociato in Egitto" (Notenbeispiele 1-2), in denen die ursprünglich auf Deutsch geschriebenen Stimmungsbezeichnungen der Blasinstrumente durch die entsprechenden Ausdrücke in italienischer Solmisation ergänzt sind. Die ersten Spieler dieser Parte sprachen mithin Deutsch, waren also österreichische Soldaten der venezianischen Garnison. Die Präsenz dieser Soldaten wurde von Otmar Schreiber sogar zu einer - naiv-oberflächlichen - Theorie über die Entstehung der italienischen "banda" herangezogen:

"Als das österreichische Militär, das über ausgezeichnete Hoboistenkorps verfügte, auf oberitalienischem Gebiet garnisoniert war, kam in der Opernpraxis der lombardischen Städte der Brauch auf, einen Teil dieser Musikkorps als Banden bei den Opernaufführungen auf der Bühne mitwirken zu lassen, was dem Sinne der Italiener für Pomp und Effekt entsprach."<sup>21</sup>

Daß diese Praxis wirklich bestand, belegt Verdis Briefwechsel zur venezianischen Uraufführung des "Attila"; auf die Nachricht hin, daß Verdis neue Oper keine Banda vorsehen werde, schrieb die "Presidenza" des Teatro La Fenice an den Impresario Alessandro Lanari:

"Sarto mi aveva promesso di sapermi dire se avete l'obbligo per Contratto di pagare alla banda Cinquanta recite, ovvero le sole rappresentazioni nelle quali la banda

c'entra (che saranno già probabilmente tutte dacchè se non entrerà nell'Opera entrerà certo nel ballo).

In questo Caso converrebbe avvertir Verdi che la Banda che serve il Teatro non è più quella che ci era quando egli scrisse l'Ernani, ma è forse ed anzi senza il forse la miglior Banda del Nostro Imperatore. Probabilmente egli si propose di non far entrar la banda nell'Attila perche ebbe qualche parola d'alterco col Maestro, che dirigeva quella del Reggimento Esterasy: ma ora serve la Banda del Reg. Chinski ed è eccellente, per cui ove sappia del Cangiamento probabilmente non è difficile che cambi d'Avviso."<sup>22</sup>

Verdis Antwort vom 24. November 1845 erstaunt wegen der Tatsache, daß er als "banda" offensichtlich nur solche Bläserensembles bezeichnet, die auch sichtbar auf der Bühne erscheinen - was weder für die fernen Jagdhörner in Rossinis "Guillaume Tell" noch für das Fernorchester in Meyerbeers "Robert le Diable" zutrifft:

"So che la banda Kinschi è una eccellente banda come ho sentito l'anno passato; ma io sono stanco di queste bande in scena. D'altronde il soggetto non permette, e non c'è luogo: a meno di fare una marcia alla sortita d'Attila che allungherebbe inutilmente l'azione.

Queste bande poi non hanno più il prestigio della novità e sono controsensi perpetui, e frastuoni; poi delle marce io ne ho fatte: una guerriera nel Nabucco, ed un'altra solenne e grave nella Giovanna che non farò mai più le migliori. E che non si può fare un'opera grandiosa senza il frastuono della banda? ... E il Guglielmo Tell, ed il Roberto il Diavolo non sono grandiose? ... Pure non hanno banda! Ormai la banda è una provincialata da non usarsi più nelle grandi città."<sup>23</sup>

Die "provincialata" also soll uns im Folgenden beschäftigen: immerhin ist die Kritik des Komponisten an diesem Typ der Blasorchesterverwendung, von dem er auch nach der Partitur des "Attila" noch etliche Proben liefern sollte, vielleicht nicht unwichtig für die Bewertung von Banda-Episoden wie der ersten Szene des "Rigoletto"<sup>24</sup>.

Der allgemeinen Ausführbarkeit von Orchestermusik im europäischen Raum waren im 19. Jahrhundert - nimmt man die wenigen Sonderinstrumente und die freilich vorhandenen Unterschiede des lokalen orchestertechnischen Niveaus einmal aus - eigentlich kaum Grenzen gesetzt. Dem einheitlichen Instrumentarium im Orchestergraben standen aber im europäischen Vergleich ebenso viele Blasorchesterformationen gegenüber, wie es politische Einheiten gab. Wie man am Beispiel Österreichs und der Erlasse des Hofkriegsrats ablesen kann, waren die Militärmusiken in ihrer Besetzung, Stärke und Instrumentenwahl zentral geregelt - und zwar meist begrenzt, d.h. es wurde dem Kommandanten einer Einheit die maximale Zahl der Soldaten vorgeschrieben, die zum Musizieren abgestellt werden konnten<sup>25</sup>. Ein Komponist konnte also in Deutschland oder Frankreich sicher sein, an jedem Ort seines eigenen Landes zumindest denselben Instrumententyp vorzufinden; mangelnde Stärke des Ensembles war dann durch Herbeiziehung weiterer Spieler unschwer auszugleichen.

An der mangelnden Einheitlichkeit der Blasorchesterformationen scheiterte dagegen die Reproduzierbarkeit italienischer Banda-Partituren vor der Einigung Italiens. Nicht immer waren für eine gegebene Partitur die Spieler der entsprechenden Instrumente garantiert; häufig enthielt das Ensemble überhaupt kein äquivalentes Instrument; und selbst bei Identität der Instrumente dürften die Stimmungen nur selten der Vorlage entsprechen haben. Die Blasorchesterbesetzung bildet bekanntlich heute ein komplexes System von transponierenden Instrumenten, die um die Achse der B/Es-Stimmung zentriert

sind. Diese Festlegung ist aller Wahrscheinlichkeit nach das Produkt des von Adolphe Sax für Saxophone, Saxhörner und Saxtrombas gewählten Systems alternierender Stimmungen im Quart-Quintabstand, kombiniert mit der verbreitetsten Klarinettenstimmung. Zwar sind Hornisten daran gewöhnt, ihren Part aus anderen Stimmungen umzutransponieren; dies gilt jedoch nicht für Flötisten und für die Spieler aller verschiedenen Instrumente der Flügelhorn/Saxhorn-Familie, deren Griffnotation (d.h. auch tiefe Saxhörner werden im Violinschlüssel notiert) die Transponierbarkeit noch weiter einschränkte.

Um die Vielzahl der in Europa um 1867 verbreiteten Besetzungen für Blasorchester vor Augen zu führen, sei eine Tabelle aus "The New Grove Dictionary of Musical Instruments"<sup>26</sup> reproduziert, die eine Auflistung ausgewählter Ensembles gibt. Bei aller Unterschiedlichkeit waren die Differenzen in der Praxis einer "banda sul palco" sicherlich noch größer:

1. Die Stimmungen der Flöten sind nicht notiert; bereits das untersuchte Material aus dem Theaterarchiv des Verlags Ricordi enthält aber sechs verschiedene Stimmungen für das Piccolo (B, C, Des, D, F, G).
2. Die Liste berücksichtigt prominente Ensembles, nicht die "banda municipale" einer italienischen Provinzstadt.
3. Es fehlen obsoletere Instrumente - wie etwa die Ophikleide -, von denen wir wissen, daß sie in gleichzeitiger Kunstmusik mit einem Anteil von Militärintstrumenten noch gespielt wurden (siehe die Tabelle auf der folgenden Seite).

Vergegenwärtigt man sich, daß von den aufgeführten Ländern nur Holland, Belgien, Baden, Bayern und Rußland keine politische Einflußsphäre auf italienischem Territorium vor 1860/71 besaßen, so wird die Situation der "banda sul palco" in den dreißiger, vierziger und fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts verständlicher. Zwischen spanischen Besetzungen im Königreich beider Sizilien, österreichischer Militärmusik in der Lombardei, in Venetien und der Venezia Giulia, zwischen französischen Formationen in Savoyen, in Sardinien - und von 1860 bis 1871 auch im Kirchenstaat - und zahllosen regionalen Sonderbesetzungen mußte ein Ausgleich gefunden werden. Die Regression der Notation auf eine "Guida banda", deren Orchestrierung dem lokalen Dirigenten überlassen blieb, muß unter diesen Bedingungen als sehr ökonomische Lösung erscheinen. Obwohl die Dokumente für diesen Vereinheitlichungsprozeß noch nicht an das Licht getreten sind, kann doch als gesichert gelten, daß das Aufkommen der Klavierauszugsnotation mit der Schaffung eines italienischen - und nicht nur lokalen - Musikverlagswesens verknüpft war. Da sich die Publikationsform einer italienischen Oper während des 19. Jahrhunderts auf die Doppelexistenz des Werkes als (käuflicher) Klavierauszug und Aufführungs-Leihmaterial stützte, mußte der Verleger an einer möglichst großen Einheitlichkeit des zu versendenden Stimmenmaterials interessiert sein.

Der Weg zur Notationsform des Klavierauszugs wurde im übrigen nicht direkt, sondern allmählich auf dem Umweg über ein präexistentes Modell von Notation beschritten, das in der italienischen Operntradition zu Beginn des 19. Jahrhunderts allgemein verbreitet war: die "spartitini". Das Querformat der italienischen Partitурhandschriften der Rossini-Zeit, das auch noch die frühen Partitурpublikationen von Ratti, Cencetti & C. aufweisen, machte immer wieder den Nachtrag von Instrumentengruppen notwendig, für die Notenzeilen im Haupttext fehlten. Die solcherart als "spartitini" zusammengefaßten Instrumente waren zumeist Blechbläser - wenn möglich, nur Posaunen und Schlagzeug, andernfalls diese Gruppe zusammen mit den Trompeten und eventuell auch den Hörnern. Schon

TABLE 3 European military bands, 1867

	Austria <sup>a</sup>	Baden <sup>b</sup>	Bavaria <sup>c</sup>	Belgium <sup>d</sup>	France <sup>e</sup>	France <sup>e</sup>	Netherlands <sup>f</sup>	Prussia <sup>g</sup>	Russia <sup>h</sup>	Spain
Piccolo	1	1	1	-	2	-	-	1	1	2
Flute	2	2	2	2	2	1	1	4	2	2
Oboe	-	-	-	2	3	2	2	1	2	2
English horn	-	-	-	-	-	-	-	4	1	-
A♭ clarinet	2	-	-	-	-	-	-	1	-	1
E♭ clarinet	4	2	4	2	3	4	2	4	2	2
B♭ clarinet	12	15	10	16	12	8	10	16	15	13
Basset-horn	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-
Bass clarinet	-	-	1	-	-	-	-	-	1	-
Bassoon	2	2	1	4	-	-	2	6	2	3
Double bassoon	2 clariophon	-	-	-	-	-	-	4	1	2
Soprano saxophone	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-
Contralto saxophone	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-
Alto saxophone	-	-	-	-	-	-	-	-	2	-
Tenor saxophone	-	-	-	-	-	-	-	-	2	-
Baritone saxophone	-	-	-	-	-	-	-	-	3	-
Bass saxophone	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Horn	4	-	5	5	3	2	4	4	8	4
E♭ cornet	-	3	-	-	-	-	-	-	-	1
B♭ cornet	2	1	3	2	4	4	2	4	2	2
E♭ (D) alto cornet	-	-	-	-	-	-	-	4	-	-
B♭ flugelhorn	6	3	3	2	-	-	1	-	-	2
E♭ trumpet	-	4	5 in F	-	-	-	-	8	8	6 in F
B♭ trumpet	12	1	3	4	3	3	4	-	-	-
B♭ tenor cor	-	2	2	-	-	-	-	4	-	-
Alto saxotromba	-	-	-	-	2	-	-	-	-	-
Baritone saxotromba	-	-	-	-	2	-	-	-	-	-
E♭ soprano saxhorn	-	-	-	-	1	1	-	-	-	-
B♭ contralto saxhorn	-	-	-	-	1	2	-	-	-	-
E♭ alto saxhorn	-	-	-	1	-	3	-	-	-	-
B♭ baritone saxhorn	-	-	-	-	-	2	-	-	-	-
C baritone	-	1	-	1	-	-	-	-	2 in B♭	2
B♭ euphonium	3	1	-	-	-	-	-	2	-	-
Alto trombone	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-
Tenor trombone	-	1	2	4	5	5	3	8	6	4
Bass trombone	6	2	1	-	-	-	-	-	-	2
B♭ bass saxhorn	-	-	-	-	6	5	2 in C 2 in B♭	-	-	-
E♭ contrabass saxhorn	-	-	-	-	3	2	-	-	-	-
B♭ contrabass saxhorn	-	-	-	-	2	2	-	-	-	-
F tuba	-	2	-	4 in B♭	-	-	-	-	-	2
E♭ tuba	-	1	-	-	-	-	-	-	3	-
C bombardon	8	3	3	2	-	-	-	6	-	-
F bass	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2
C contrabass	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2
B♭ contrabass	-	-	-	-	-	-	-	-	3	-
Timpani	-	-	1	-	1	-	1	-	-	-
Side drum	2	1	1	-	-	-	2	3	1	1
Bass drum	1	1	1	1	-	-	1	1	1	1
Cymbal	1	1	1	1	-	-	1	2	-	-
Triangle	-	-	-	-	-	-	-	-	1	4
Other	3 bass flugelhorn	E♭ Piston	-	-	-	-	3 double bass	-	-	bass flugel- horn

<sup>a</sup>Austria Duke of Wurtemberg's Regiment<sup>b</sup>Baden Grenadier Guards<sup>c</sup>Bavaria 1st Royal Regiment of Infantry<sup>d</sup>Belgium Grenadiers<sup>e</sup>France Guides of the Imperial Guards<sup>f</sup>France Paris Guards<sup>g</sup>Netherlands Grenadiers and Foot<sup>h</sup>Prussia Combined 2nd Regiment, Royal Guard and Grenadier Guards<sup>i</sup>Russia Horse Guards<sup>j</sup>Spain 1st Regiment of Engineers

wegen ihres Charakters als Bläserensemble mußte also eine Ausgliederung der "banda sul palco" naheliegen. Wie innerhalb der "spartitini" zu Meyerbeers "Crociato in Egitto" (vgl. Notenbeispiel 2) eine grobe Übersicht über das musikalische Geschehen im restlichen Orchester durch die Zeile der "Guida" vermittelt wurde, so mußte umgekehrt dem Dirigenten durch eine Notiz innerhalb der Hauptpartitur das Vorhandensein von Bühnenmusik angezeigt werden. Der Prozeß, der von einer solchen "Guida banda"-Stimme

bis zur Kurznotation der Bühnenmusik im Klavierauszug führte, ist in Rossinis Autographen und frühen Partitурpublikationen zwischen 1818 und 1823, d.h. zwischen "Ricciardo e Zoraide" und der für Venedig bestimmten "Semiramide", deutlich ablesbar. Die Feststellung von Philip Gosset, Rossini habe nur in der *Preghiera* des "Mosè in Egitto" (1819) selbst die Partitur für die Banda erstellt, alle anderen den Partituren beigefügten "spartitini" dagegen seien adhoc-Versionen wahrscheinlich lokaler Banda-Kapellmeister<sup>27</sup>, führt freilich zu Widersprüchen, wenn man nicht von einer spezifisch neapolitanischen Tradition enger Zusammenarbeit zwischen dem Komponisten und dem Leiter der Banda am Teatro San Carlo ausgeht. Selbst bei einem extrem einfachen Satzbild reichte zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Notierung einer einzelnen Melodielinie nicht aus, um dem Bearbeiter der "Banda"-Partitur ein Bild von den gleichzeitigen harmonischen Konstellationen im Orchestersatz zu geben. Hinter der Linie des "Guida banda"-Systems verbarg sich also nicht eine autonome musikalische Erfindung, sondern vielmehr die Vorschrift, aus den gegebenen Konstellationen des Orchestersatzes unter Benützung der vorgeschriebenen Oberstimme einen Bläsersatz herauszufiltern. Diese Interpretation wird belegt durch einen Passus im Autograph von "Semiramide", an dem Rossini die Mitwirkung der Banda nur durch das Wort "Banda" in der Partitur andeutete<sup>28</sup>; noch die Vorschrift "Si ricavi la Banda dall'Orchestra" beim "Guerra"-Chor in Bellinis "Norma"-Autograph<sup>29</sup> belegt für 1831 das Fortdauern dieser Notierungsweise abgeleiteter Bandastimmen. Ein ähnliches Verfahren impliziert wohl die in Notenbeispiel 3 reproduzierte Seite aus Rossinis autographen "spartitini" zur Partitur von "Zelmira": Die "Guida della banda" wurde von Rossini unter die Zusatzstimmen verwiesen, ohne daß einem eventuellen Bearbeiter anderes Material als der Orchestersatz des II. Finale zur Verfügung stand. Wie übrigens auch Bellinis "Norma"-Autograph, weist Rossinis Manuskript rudimentäre Variationen der Besetzung durch verbale Vorschriften auf; die Vorzeichnung "Trombe" im mittleren System schließt die übrigen Instrumente der Banda von den Fanfaren aus, wie es noch Verdi in der Bühnenmusik des III. Aktes von "Otello" prinzipiell gleichartig vorsah.

Die zunehmende internationale Verbreitung der Opern Rossinis und die Begegnung des Komponisten mit der Praxis verschiedener Opernunternehmungen dürften in ihm den Wunsch geweckt haben, die Parte der Banda genauer zu determinieren. Notenbeispiel 4 aus dem Autograph der für das Teatro La Fenice bestimmten "Semiramide" (1823) veranschaulicht, wie die Notation mehrstimmig wurde, sobald sich die Banda in ihrer musikalischen Substanz vom Orchester entfernte oder sogar, wie im vorliegenden Beispiel, mit diesem dialogisierte; die genaue Verteilung der Töne des Akkords auf die Instrumente aber blieb, falls wirklich niemals eine autographe Version der Banda-Parte existiert haben sollte, dem Geschick des lokalen Kapellmeisters überlassen.

Mit der europäischen Verbreitung der Opern Rossinis übernahmen immer mehr Komponisten der italienischen Tradition auch dessen Notierungsgewohnheiten, die, wie nicht zuletzt Bellinis Autographen zeigen, auch in den dreißiger Jahren noch nicht gänzlich standardisiert waren<sup>30</sup>. Schon die frühen Druckausgaben der Opern Rossinis bei Ratti, Cencetti & C. wie auch frühe Partitürkopien - etwa "Maometto II" aus der Biblioteca Palatina in Parma - enthielten jedoch bereits eine Realisierung der fehlenden Banda-Partitur im Anhang. Die Besetzungen solcher Realisierungen ergeben interessante Aufschlüsse über die Verschiedenheit der lokalen Traditionen und erschließen ein Gebiet der musikalischen Wirklichkeit des 19. Jahrhunderts, das bisher nur marginale Beachtung fand. Ein Blick auf die Besetzungslisten der "spartitini" des "Maometto II" in der

Kopie der Biblioteca Palatina in Parma etwa enthüllt, daß das "Cimbasso mystery" noch immer nicht gänzlich gelöst ist:

Ottavino in Fa	Trombe in C
Quartino in E <sup>b</sup>	Tromba in F:
Clarino I <sup>o</sup> Obbligato in B	Tre Tromboni
Clarino I <sup>o</sup> in B	Serpent' e Gimbas.
Clarino II <sup>o</sup> in B	Fagotti
Corni in Fa	Gran Cassa, e Tamburi

(Rossini, Maometto II, Biblioteca Palatina, Parma, vol. II, S. 411)<sup>31</sup>

Wären Serpentone und Cimbasso wirklich dasselbe Instrument, wie Clifford Bevan im Artikel "Cimbasso" des "New Grove Dictionary of Musical Instruments" (London 1984, vol. I, p. 370) feststellt, dann wären sowohl die doppelte Nennung als auch die im Laufe der folgenden Banda-Episoden zu beobachtende Differenzierung zwischen Sätzen mit und ohne Cimbasso überflüssig<sup>32</sup>.

Eine Untersuchung alter Stimmensätze und Direktionspartituren für Bühnenmusik in Opern von Bellini, Donizetti und Verdi im Mailänder Theaterarchiv des Ricordi-Verlags ergab das überraschende Resultat, daß gelegentlich noch alte Stimmensätze oder (seltener) Partituren gefunden werden können, die obsolete Instrumente oder ungebräuchliche Stimmungen aufweisen.

Der Vergleich einiger weniger, zufällig in mehrfacher Ausführung vorliegender Exemplare wird die Entwicklung des Ensembles auf der Bühne während des 19. Jahrhunderts veranschaulichen:

Bellini, Norma

(Materiale noleggio Ricordi)

alter Stimmensatz

Ottavino  
 Clar.picc. in Sol/La<sup>b</sup>  
 Clar. picc. in Re/Mi<sup>b</sup>  
 2 I. Clarinetten in Do/Si<sup>b</sup>  
 2 II. Clarinetten in Do/Si<sup>b</sup>  
 2 III. Clarinetten in Do/Si<sup>b</sup>  
 2 Corni I  
 2 Corni II  
 8 Trombe  
 2 Tromboni  
 2 Bassi  
 Tamburo  
 Gran cassa

gängiges Leihmaterial

Ottavino  
 Flauto  
 6 Clarinetten (B)  
 3 Corni (Es)  
 3 Trombe (B)  
 3 Tromboni  
 Trombone Basso  
 Batteria

Da die entsprechenden Stimmensätze immerhin als Leihmaterial an italienische Theater ausgegeben wurden, scheinen sie bereits ein Minimum an Vereinheitlichung zu spiegeln. Im Falle der Klarinettengruppe tritt daneben die ultima ratio zweier Stimmen, um den Spielern die schwierige Halb- und Ganztontransposition zu ersparen. Leider ist eine genaue Datierung des Materials kaum möglich; immerhin ergäben sich Anhaltspunkte durch die häufigen veralteten Instrumentenbezeichnungen wie "Genis", "Flighel" etc.

Auch die Banda zu Verdis "Nabucco" existiert in zwei verschiedenen Versionen:

Verdi, Nabucodonosor

(Materiale noleggio Ricordi)

ältere Version

1 Clarino in Mi<sup>b</sup>

4 Clarini in Si<sup>b</sup>

3 Corni in Fa

3 Corni in Mi<sup>b</sup>

2 Trombe interne

3 Tromboni

2 Bombardini

2 Bassi

Tamburo

Gran Cassa

Campanelli

Guida Banda (123865 XXIV)

1 Clarinetto in Es

6 Clarinetti in B

3 Corni in Fa

3 Cornette in B

3 Tromboni

2 Bombardini

Bassi

Tamburo

Gran Cassa

Campanelli

Spuren der österreichischen Militärmusiktradition sind in den Direktionspartituren für Banda auch in Werken aus der Zeit nach der Einigung Italiens sehr häufig; da Mailand im ehemals österreichischen Einflußbereich lag, wurden die Instrumenten-Neukonstruktionen des 19. Jahrhunderts zumeist mit einer verballhornten Schreibung ihres österreichisch-deutschen Namens in die italienische Terminologie aufgenommen, wie "Flighel", "Flicorno" und "Quartino" (für Quartflöte) belegen.

Die dem Bereich der Militärmusik angehörigen, zuerst nur im Rahmen der Bühnenmusik eingesetzten Instrumente wechselten nicht selten im Laufe des 19. Jahrhunderts allmählich zur Standardbesetzung des Hauptorchesters über. Beispiele für diesen Prozeß, dem das Orchester des 19. Jahrhunderts einige seiner wesentlichsten Bereicherungen verdankt, sind besonders zahlreich in den Werken von Hector Berlioz; aber auch Instrumente wie die hohen Klarinetten, die Baßtuba, zahlreiche Schlaginstrumente und selbst die Orgel im Opernorchester zählen zu dieser Gruppe "geborgter Klänge". In Italien wird ein spezifischer Einfluß der Instrumente der Bühnenmusik auf das Instrumentarium des Hauptorchesters während eines eng umschriebenen Zeitraumes faßbar, der von den sechziger bis zum Ende der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts reicht. Wohl unter dem Vorbild französischer Orchesterpraxis wurden die ersten, beweglicheren Trompetenparte durch Cornets à piston ersetzt. Die Partituren von "La Gioconda", "Le Villi" und "Otello" weisen diese klanglich nicht sehr homogene Kombination von Trompeteninstrumenten auf<sup>33</sup>; wegen der sich nach 1890 allmählich durchsetzenden Halbierung der Rohrlänge der Orchestertrompete verlor die Differenzierung der Instrumente jedoch bald ihren Sinn<sup>34</sup>.

In der Bühnenmusik dieser Zeit begegnen immer mehr militärtypische Instrumente, die sich jedoch allmählich zu Gruppen standardisierter Stimmung zusammenschließen. Das folgende, zweifellos dieser Zeit angehörige Material zu "Don Carlo" belegt, daß die Normierung der Stimmungen im Bereich der B-Tonarten zu diesem Zeitpunkt noch nicht erfolgt war:

Verdi, Don Carlo

(Materiale noleggio Ricordi)

1 Terzino in Re (= Piccoloflöte)

2 Clarinetti in La

2 Bombardini

4 Genis in Re (= Flügelhorn in Altlage)

2 Flicorni in La

1 Flicorno Basso

2 Trombe in Re

3 Tromboni

2 Bassi

Die folgende Banda-Besetzung für Ponchiellis "La Gioconda" (1876) weist zwar schon die standardisierte Stimmung der Instrumente auf, überrascht aber durch die Gegenwart zweier Baßklarinetten:

Ponchielli, La Gioconda

(Banda sul palco, Materiale noleggiato Ricordi)

1 Ottavino in Des	2 Cornetti in B
1 Clarinetto in Es	3 Corni in Es
2 Clarini in B	5 Trombe in B
2 Claroni in B (= Baßklarinette)	2 Fagotti
2 Flicorni in B	2 Tromboni
1 Flicorno Basso	1 Bombardino
	2 Bassi
	Tamburo/Cassa/Cannoni

Obwohl Verdi für den III. Akt der "Otello"-Partitur (1887) eine Bühnenmusik von "6 Trombe interne in Do" zwingend vorschrieb, bevor er für die Schlußfanfaren zu Klavierauszugnotation mit der summarischen Bezeichnung "Fanfara interna" überging, bewahrt das Ricordi-Archiv einen frühen Stimmensatz auf, der eine denkbar inhomogene Besetzung der Trompetengruppe vorsieht. Nehmen wir an, daß die in der folgenden Liste aufgeführten Flügelhörner und Posaunen nur für die Schlußfanfaren vorgesehen waren, und betrachten wir außerdem die Stimme der "Tromba in Do" als spätere Reservekopie für die inzwischen wieder ungebräuchlich gewordenen Cornets à piston, so bleibt nur die Schlußfolgerung, daß an Stelle von sechs Trompeten nicht weniger als vier verschiedene Instrumententypen mit der Ausführung der sechsstimmigen Fanfare betraut wurden:

Verdi, Otello

(Strumenti sul palco - Materiale noleggiato Ricordi)

Piston in Mi <sup>b</sup>	3 Genis in Mi <sup>b</sup>
Cornetta in Do acuto	3 Tromboni
2 Cornette in Si <sup>b</sup>	1 Tromba in Do
2 Trombe in Mi <sup>b</sup>	

Wie sehr eine solche Aufführungspraxis Verdis Intentionen zuwiderlaufen mußte, belegt ein Briefzitat Giulio Ricordis an Verdi, der während der Vorbereitungsphase der Mailänder "Otello"-Uraufführung - gemäß der Tradition des Ricordi-Verlags, Sonderinstrumente zusammen mit dem Aufführungsmaterial an Theater zu verleihen - auch die Frage eines homogenen Trompetenklanges zu lösen hatte:

"- Trombe interne = Dopo averne ancora parlato e con Faccio e con Orsi, siamo venuti tutti e tre alla uguale decisione: cioè valersi di 12 trombe a d h o c che avrebbero uguaglianza di timbro e di sonorità: e per sciogliere il problema in modo sicuro, ho dato all'Orsi una parte delle trombe, incaricandolo di scrivere lui al Mahillon di Bruxelles, senza dirgli ben inteso di che si trattasse - Eccole acclusa la risposta Mahillon - marcata col lapis bleu - Questo è certo il primo costruttore di strumenti in Europa, e distinto musicista della partita sua - Veda Lei ora, Maestro, che cosa decide in proposito: al caso ordinerei addirittura tutte e 12 le trombe -"<sup>35</sup>

Die Kraft des institutionalisierten Opernbetriebs in Italien erwies sich als derart mächtig, daß die Notationsform des Klavierauszugs für Bühnenmusik weit über ihren eigentlichen, historisch-politischen Anlaß hinaus konserviert wurde: Puccinis "Turandot" (1924/26) dürfte zu den letzten italienischen Opernpartituren zählen, in denen die Banda noch gemäß dieser Konvention notiert wurde. Ihren Ursprung besaß die beschriebene Notationspraxis in der Notwendigkeit, Opernpartituren im ganzen italienischen Sprachgebiet zur Aufführung bringen zu können, auch wenn diesem Gebiet eine einheitliche Tradition von Blasmusikbesetzung aufgrund seiner politischen Zerrissenheit fehlte.

Andere musikalische Nationalkulturen des 19. Jahrhunderts lösten dasselbe Problem durch gesteigerte Werkhaftigkeit auch der "zweitrangigen" Parte einer Opernpartitur: Als Richard Wagner trotz seiner Proteste 1861 an der Pariser Opéra mit 12 Saxhörnern Vorlieb nehmen mußte, die die Stimmen der in der Tannhäuser"-Partitur vorgeschriebenen 12 Waldhörner ausführten<sup>36</sup>, verlor sich schlagartig die Begeisterung des Komponisten für die Neukonstruktionen von Adolphe Sax - seine Vorschrift, eine Saxtuba mit Hornmundstück anzublasen, schuf einen Zwitter zwischen Militär- und Kunstmusik: das erste synthetische Instrument der Musikgeschichte<sup>37</sup>.

#### Anmerkungen

- 1) Dem Ricordi-Verlag in Mailand, vor allem den Damen Mimma Guastoni und Dr. Luciana Pestalozza und den Herren M<sup>o</sup> Fausto Broussard und M<sup>o</sup> Lionello Semprini, sei an dieser Stelle herzlich gedankt. Ein besonderer Dank gebührt meinem Freund Carlo Clausetti, Leiter des Archivio Storico im Hause Ricordi, für zahlreiche Auskünfte zur Publikations- und Firmengeschichte.  
Für die Finanzierung dieser Untersuchung möchte ich dem Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung sehr herzlich danken.
- 2) Ludwig Schieder mair, Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts, Leipzig 1907, Reprint 1973.
- 3) Klaus Haller, Partituranordnung und musikalischer Satz, Tutzing 1970, passim.
- 4) David Charlton, Orchestration and Orchestral Practice in Paris, 1789 to 1810, Diss. Cambridge 1975. - Charlton konnte (a.a.O., S. 105f.) durch Heranziehung des Stimmenmaterials zeigen, daß bereits in der ersten Version von Spontinis "Fernand Cortez" (1809) hohe F-Klarinetten auf der Bühne verlangt wurden, und daß diese Parte von den Spielern des Orchesters ausgeführt wurden. (Für die leihweise Überlassung seiner bisher unpublizierten Dissertation möchte ich Herrn Dr. Charlton/London recht herzlich danken.)
- 5) Rey M. Longyear, The "banda sul palco": Wind Bands in Nineteenth-Century Opera, in: Journal of Band Research XIII (1978), S. 25-40.
- 6) Jürgen Maehder, Klangfarbe als Bauelement des musikalischen Satzes, Zur Kritik des Instrumentationsbegriffs, Laaber, in Vorbereitung; der "Come da lontano"-Effekt wird in Kapitel V diskutiert.
- 7) Schieder mair, a.a.O., vol. I, S. 195.
- 8) Schieder mair, a.a.O., vol. I, p. 249.
- 9) G.S. Mayr, Zibaldone, preceduto dalle pagine autobiografiche, ed. Arrigo Gazzaniga, Bergamo 1977, S. 81.

- 10) Adelheid Coy, Die Musik der französischen Revolution, München/Salzburg 1978, S. 78 und passim; David Whitwell, Band Music of the French Revolution, Tutzing 1979. - Nach Henri Lavoix (Histoire de l'instrumentation depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours, Paris 1878, S. 412) gehörte Méhul zu den ersten Komponisten, die Instrumente der Militärmusik in der Revolutionsoper anwandten: "Méhul rehaussa par l'emploi des instruments militaires l'éclat des représentations d' 'Adrien'..."
- 11) David Charlton, New Sounds for Old: Tam-Tam, Tuba curva, Buccin, Soundings III/1973, S. 39-47; D. Charlton, Orchestration und Orchestral Practice in Paris, 1789 to 1810, Diss. Cambridge 1975, S. 232 ff. und 247 ff.
- 12) Das Weiterexistieren der verschiedensten tiefen Blechblasinstrumente (Serpent, Ophikleide, "Cimbasso", russisches Fagott, etc.) neben der Baßtuba und die kaum übersehbare Fülle von Neukonstruktionen tiefer Blechblasinstrumente für militärischen Gebrauch belegen, daß während des 19. Jahrhunderts keine allseits befriedigende Lösung für das Problem gefunden wurde.
- 13) Jürgen Maehder, Historienmalerei und Grand Opéra - Zur Raumvorstellung in den Bildern Géricaults und Delacroix' und auf der Bühne der Académie Impériale de Musique; Kongreßbericht Bad Homburg 1987, in Vorbereitung.
- 14) Spontini, La Vestale, Reprint New York 1979, S. 103. - Emil Rameis (Die österreichische Militärmusik von ihren Anfängen bis zum Jahre 1918. Ergänzt und bearbeitet von Eugen Brixel, Tutzing 1976 S. 21) beschreibt als Normalbesetzung der "Hautboisten-Banda" gemäß einer behördlichen Limitierung der Spielerzahl ("Spielleute-Normale" vom 7.5.1777, erlassen durch den Hofkriegsrat) das folgende Ensemble: 2 Ob, 2 Klar, 2 Hr, 2 Fag.
- 15) Spontini, Fernand Cortez, Reprint New York 1980, S. 432.
- 16) Vgl. Hans Bartenstein, Hector Berlioz Instrumentationskunst und ihre geschichtlichen Grundlagen, Strasbourg 1939, S. 78.
- 17) Klaus Wolfgang Niemöller, Die kirchliche Szene, in: Heinz Becker (Hrsg.), Die "Couleur locale" in der Oper des 19. Jahrhunderts, Regensburg 1976, S. 368.
- 18) Das "Keyed Bugle" oder "Royal Kent Bugle" wurde 1810 in Dublin von Joseph Haliday erfunden; weitere Verbreitung fand es nur in der englischen, vor allem aber in der amerikanischen Militärmusik. Die preußischen Truppen lernten es wahrscheinlich 1815 bei der alliierten Besetzung von Paris kennen. (Vgl. "The New Grove Dictionary of Musical Instruments", hrsg. von Stanley Sadie, London 1984, Art. "Keyed Bugle").
- 19) Die beobachteten Veränderungen in der Besetzung zwischen 1804 und 1824 spiegeln einerseits die allgemeine Zunahme des Aufwandes, der für Opernproduktionen getrieben wurde, zugleich sind sie aber auch ein Abbild des Aufschwunges, den die Ensembles der Militärmusik während der napoleonischen Kriege nahmen.
- 20) Otmar Schreiber, Orchester und Orchesterpraxis in Deutschland zwischen 1790 und 1850, Berlin 1938, S. 47.
- 21) Schreiber, a.a.O., S. 46.
- 22) Marcello Conati, La Bottega della Musica, Verdi e La Fenice, Milano 1983, S. 163f.
- 23) Conati, a.a.O., S. 165.

24) Man vergleiche damit die Interpretation Stefan Kunzes in dem Aufsatz "Fest und Ball in Verdis Opern"; in: Heinz Becker, Die "Couleur locale" in der Oper des 19. Jahrhunderts, Regensburg 1976.

25) Rameis (a.a.O., S. 36f.) gibt die folgenden Standardbesetzungen an:

1. ca. 1820:

2 Fl, 2 Ob, 1 Klar in F, 2 Klar in C, 2 Bassethörner in B, 1 Serpent, 2 Hörner, 2 Trompeten, 1 Tenor-Posaune, 1 Baß-Posaune, 2 Fagotte, 1 Kontrafagott, 1 Baßhorn, Kleine Trommel, Große Trommel, Cinellen, Triangel.

2. ca. 1845 (nach Joseph Fahrbach, Organizzazione della musica militare):

1 Kleine Flöte	8 Trompeten in Es
1 Große Flöte	2 Baßtrompeten in B
2 Oboen	1 Euphonium (Bombardino)
1 Klarinette in As	3 Posaunen
2 Klarinetten in Es	2 Hörner in Es
13 Klarinetten in B	2 Hörner in As
2 Fagotte	3 Bässe (Ophikleiden/Bombardons)
1 Contrafagott	1-2 Kleine Trommeln
1 Trompetine in B (= hohe Trompete)	1 Große Trommel
2 Flügelhörner in B	2 Paar Cinellen
1 Baßflügelhorn	2 Naturtrompeten
1 Obligat-Trompete in Es	2 Schellenbäume ("Chinesische Hüte")

Diese Liste ist natürlich als Maximalbesetzung anzusehen.

26) The New Grove Dictionary of Musical Instruments, vol. I, Artikel "Band", S. 130.

Man vergleiche mit der vorherrschenden Stimmung in B-Tonarten, die die Tabelle und die unter Anmerkung 25 mitgeteilten Normalbesetzungen auszeichnet, die von Georges Kastner (Manuel général de musique militaire, Paris 1848) mitgeteilte Normalbesetzung der französischen Kavalleriemusik in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts:

2 Trompeten in D	1 Trompete in C
2 Prinzipaltrompeten in D	1 Baßtrompete in G
2 Hörner in D	1 Baßtrompete in D
1 Signalhorn in A	2 Posaunen
2 Trompeten in A	1 Baßposaune

2 Trompeten in F  
(zitiert nach Rameis, a.a.O., S. 108)

27) Man vergleiche die Vorworte von Philip Gosset zu den Reprint-Publikationen von "Ricciardo e Zoraide" (New York/London 1980), "Maometto II" (New York/London 1981), "Zelmira" (New York/London 1979) und "Semiramide" (New York/London 1978). - Freilich könnte sich die autographe Partitur für Banda, die Rossini allein für die 1819 hinzugefügte Pregoiera in "Maometto II" anfertigte, auch rein zufällig erhalten haben, während eventuell die "spartitini" der anderen Autographen direkt an der "Maestro della banda" des Teatro San Carlo gingen und von diesem als Direktionspartituren verwendet wurden. Sie wären bei einer Neuproduktion an einem anderen Theater der Besetzungsdifferenzen wegen ohnehin nicht verwendbar gewesen.

28) Gioacchino Rossini, Semiramide, hrsg. von Philip Gosset, New York/London 1978, vol. I, S. 38 bis.

- 29) Vincenzo Bellini, *Norma*, Facsimile, Roma 1935, vol. II, S. 57 recto. - Obwohl der fragliche Chor nicht von Bellini selbst, sondern von einem Kopisten geschrieben wurde, kann aus dem durchgestrichenen Beginn der von Bellini selbst notierten Erstfassung (S. 55 verso) geschlossen werden, daß der Kopist die Banda-Notierung Bellinis getreulich übernahm.
- 30) In Bellinis Autograph der für das "Théâtre Italien" in Paris komponierten "Puritani" (Biblioteca Comunale, Palermo) findet sich (S. 64r bis 66r) die Vorschrift, vier Hörner, zwei Klarinetten und 2 Fagotte auf der Szene zu postieren. Für eine spätere Produktion wurde diese Vorschrift durchgestrichen; nur die Hörner verblieben auf der Bühne, ihr Klang sollte sich mit den Holzbläsern im Orchester mischen. - Traditionsgemäß war besonders die Besetzung der Fagottparte in Paris reicher als an allen anderen Theatern. (Vgl. V. Bellini, *I Puritani*, hrsg. von Philip Gosset, New York/London 1983, S. 64r bis 66r).
- 31) Rossini, *Maometto II*, hrsg. von Philip Gosset, New York/London 1981, vol. II, S. 411. - Ein zweites Mal findet sich die Vorschrift "Cimbasso e Serpentine" auf Seite 447, in der Banda des II. Finale.
- 32) "The name was originally applied to the RUSSIAN BASSOON (serpentine) in the early 19th century (Alessandro Vessella, *Studi d'istrumentazione per banda*, Milan, 1897-1901, rev. <sup>2</sup>/1955)." (Clifford Bevan, Art. "Cimbasso", *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, London/New York 1984, vol. I, p. 370).
- 33) Jürgen Maehder, *Studi sull'orchestrazione del primo Puccini*, in: Jürgen Maehder (Hrsg.), *Gli anni di formazione di Puccini, Atti del III. Convegno Internazionale sull'opera di Puccini a Ravenna 1984*, Pisa (Giardini), in Vorbereitung.
- 34) Vgl. Hermann Eichborn, *Die Trompete in alter und neuer Zeit*, Leipzig 1881; Hermann Eichborn, *Über das Oktavierungsprinzip bei Blechinstrumenten, insbesondere bei dem Waldhorn*, Leipzig 1889.
- 35) Franca Cella / Pierluigi Petrobelli, *Giuseppe Verdi - Giulio Ricordi, Corrispondenza e immagini 1881/1890*, Milano (Teatro alla Scala) 1981, S. 51.
- 36) Martine Kahane / Nicole Wild (Hrsg.), *Wagner et la France, Catalogue de l'exposition à l'Opéra, Paris 1983*, S. 39.
- 37) Vgl. James H. Keays, *An Investigation into the Origins of the Wagner Tuba*, Diss. Univ. of Illinois/Urbana 1977. Die Tatsache, daß Wagner gerade 1862 in einem Brief an die Instrumentenbau-Firma Alexander die Konstruktion der Wagner-Tuben vorschlug, nachdem er durch den Notationswechsel zwischen "Rheingold" und "Walküre" die Verwendung von Saxhörnern sanktioniert zu haben schien (Keays, S. 43ff.), erfährt im Lichte der Pariser Probleme eine neue Erklärung: In "Rheingold" hatte er für Instrumente komponiert, die in der verlangten Stimmung nicht existierten; in der "Walküre" schrieb er für existierende Instrumente, deren Klang ihn aber anlässlich der Pariser "Tannhäuser"-Produktion nicht befriedigte - und die daher zwar als Surrogate akzeptiert wurden, ihn aber nicht von weiteren Versuchen abhielten, die Konstruktion der imaginierten Instrumente durchzusetzen. Keays (a.a.O., S. 60) weist zu Recht darauf hin, daß es dem Komponisten aller Wahrscheinlichkeit nach nicht vergönnt war, den Klang des "Ring" in der intendierten Originalgestalt zu hören, da der Instrumentenbauer Moritz die bestellten Wagnertuben erst 1877 ablieferte.

Danza del 2<sup>o</sup> Tempo del Coro dei Reali

5  
642

Giacomo Meyerbeer, *Il Crociato in Egitto*, Partiturmanuskript des Teatro La Fenice/Venezia, hrsg. von Philip Gosset, New York/London 1979, vol. I, S. 642.

Meyerbeer. *Atto Primo. Banda sul palco. Supplemento al Coro che precede il Finale.* 655

38

Coro di Sacerdoti  
Cavalieri.

38

Loco

le raddoppi  
il tempo

Giacomo Meyerbeer, *Il Crociato in Egitto*, Partiturmanuskript des Teatro La Fenice/Venezia, vol. I, S. 655.

Zinale

*Magnifico*

Gioacchino Rossini, Zelmira, Partituraautograph/Paris, hrsg. von Philip Gosset, New York/London 1979, vol. II, S. 675.

Gioacchino Rossini, Semiramide, Partituraautograph, Teatro La Fenice/Venezia, hrsg. von Philip Gosset, New York/London 1979, vol. I, S. 57.

Gerhard Dietel:

## VERALTETE MUSIK IM 19. JAHRHUNDERT

Bemerkungen zu Robert Schumanns Oratorium "Der Rose Pilgerfahrt"

Die Vokabel "Alte Musik", im Sprachgebrauch des Musikbetriebs heute so gängig geworden, ist nicht ohne Tücke, denn das, was uns alt anmutet, ist mit bloß chronologischem Abstand nicht zu erfassen. In Hinsicht auf das Altern oder gar "Veralten" von Musik erweist sich die Zeit kaum als linear, eher, bildlich gesprochen, als ein in unseren Wahrnehmungsraum hinein gekrümmtes Band, durch dessen Verschlingungen uns rechnerisch ferner Liegendes näher stehen kann als die Kunst einer chronologischen Nachbarschaft. So muten uns insbesondere Bach und Händel, zwei zentrale Gestalten in diesem "Europäischen Jahr der Musik" mit ihrem Schaffen vertrauter an als manches, was im vorigen Jahrhundert komponiert wurde.

Zwar hat unsere ästhetische, und das heißt zunächst bewußt für die Musikpraxis wählende Gegenwart aus verschiedenen Epochen je einen Kanon repräsentativer Werke ausgelesen, einen als "klingendes Museum" relativ starren Bestand an "Meisterwerken", doch scheint es, als ob für die Musik des Barock eher noch eine gemeinsame Verstehens Ebene existiert, die das einzelne Werk zum Repräsentanten seines Zeitalters macht als für die Musik des 19. Jahrhunderts, wo die Frage nach deren Gegenwärtigkeit scharfe Trennungslinien im gleichzeitig Komponierten aufwirft, und wo uns nicht nur einzelne Komponisten verschollen sind, was sich noch mit Qualitätsargumenten plausibel machen ließe, sondern über die individuelle Aussage hinweg ganze Gattungen.

Dazu rechnet, wie schon Carl Dahlhaus bemerkt hat, die weltliche Chormusik und, enger noch, das weltliche Oratorium<sup>1</sup>. Einem Werk dieses Bereichs sollen sich die folgenden Ausführungen zuwenden, nämlich Robert Schumanns "Der Rose Pilgerfahrt", wobei zugegebenermaßen die speziellen ästhetischen Probleme dieses Werks im Vordergrund stehen werden, darüber hinaus aber auch einige Blicke auf das allgemeine Problem des ästhetischen Alterns jener Gattung bürgerlicher Kunst fallen werden.

Sammelt man einige Kunsturteile über Schumanns "Rose Pilgerfahrt", so hat das Werk auch zur Zeit seiner Entstehung offenbar nicht unangefochten als Gegenwarts- und schon gar nicht als Zukunftsmusik gegolten. Nietzsches böses Urteil vom "edle(n) Zärtling" Schumann und dessen von der Zeit überwundener "Lyrik und Trunkenboldigkeit des Gefühls"<sup>2</sup> hat hier eine seiner Wurzeln, aber auch der Schumann eher zuneigende Selmar Bagge prophezeite dem "etwas schwächliche(n) Opus" keine lange Lebensdauer<sup>3</sup>. In unserem Jahrhundert gar ist von der "uns nicht schmeckenden Süßlichkeit"<sup>4</sup> der Oratorien Schumanns die Rede, der sich damit als der "geistige Vater der weichlichen, in Text und Musik gleich ungenießbaren Machwerke" einer "billige(n) Rührung und tränenselige(n) Kitschromantik"<sup>5</sup> erweise; als Gegenmittel wird eine zügige Aufführung<sup>6</sup> empfohlen. Allenfalls wird zur Ehrenrettung des Komponisten, die aber nur den Vorwurf in Richtung eines mangelnden literarischen Instinkts verlagert, die Schuld dem Textdichter Moritz Horn angelastet<sup>7</sup> und dabei außerdem übersehen, daß die vorliegende Textgestalt eine bereits von Schumann veranlaßte erhebliche Kürzung, Straffung und Dramatisierung des tatsächlich sentimental zerfließenden Originalgedichts darstellt.

Eine Auseinandersetzung mit dieser Rezeption der "Rose", die dem Werk heute eine Position alter, oder besser, veralteter Kunst zuweist, darf den Aspekt des "Ästhetischen" natürlich nicht vereinzeln. Das geschmackliche Altern ist in einem musiksoziologischen Kontext zu begreifen, denn das, was an der "Rose" mit dem Begriff des "Biedermeierlichen" zunächst einmal pauschal als Grund der heutigen Anstößigkeit oder

Fremdheit benennbar ist, betrifft sicher nicht nur Ausdruck und Gehalt der Komposition, sondern ebenso den Verlust jener Institutionen, die eine solche Kunst trugen, jener Singakademien, Liedertafeln und Liederkränze, in denen sich das weltliche Chorwesen als Massenphänomen niederschlug<sup>8</sup>.

"Der Rose Pilgerfahrt" gehört ja von Geburt her in diesen Rahmen, nämlich in ihrer für einen kleinen Liebhaberzirkel berechneten Erstfassung mit Klavierbegleitung. Das Hausmusikalische, Liedertafelhafte haftet der Faktur des Werks an, was auch die überaus delikate spätere Instrumentierung nicht verdecken kann: der Konzertsaal wird nicht zur selbstverständlichen Heimat der neuen Version<sup>9</sup>.

Diese zeitgebundene Zwitterstellung der "Rose" mag einen Teil ihres Alterns erklären, aber wohl nicht den wesentlichen. Um wieder die Parallele zu ziehen: auch das, was als "Barockmusik" heute in großem Umfang scheinbar problemlos konsumiert wird, ist ja aus seinen ursprünglichen Kontexten gelöst, hat seinen Sinn, seinen Aufführungsort, seine Adressaten verloren und neu gewinnen müssen. Gerade im Zeitalter der von Walter Benjamin so eindringlich geschilderten technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks<sup>10</sup> ist es weniger das Schicksal der Institutionen des traditionellen Musiklebens, das Einfluß auf das Nachleben der alten Werke hat, als deren Substanz und vermutete Gegenwartsbotschaft. Das Geschmacksurteil tritt entscheidend in den Vordergrund.

Fragen wir an dieser Stelle von neuem nach der ästhetischen Gegenwart, oder, um nicht im Positivismus bestehender Abwertung zu verharren, auch nach der ästhetischen Zukunft eines Werks wie der "Rose Pilgerfahrt", so gilt es zunächst, im Werturteil das Sachurteil zu entdecken. Hier schält sich, befragt man Vokabeln wie "Sentimentalität", "Süßlichkeit", "Weichheit" auf ihren neutralen Gehalt, auf das sozusagen, wovon sie nur das Verfallsstadium bezeichnen, der Begriff der "Empfindsamkeit" heraus, der als eine ästhetische Kategorie des 18. Jahrhunderts, und zwar bürgerlich-emanzipatorischen Gehalts ja auch historisch das Vorstadium einer späteren nur noch rührseligen Sentimentalität ist. Schumann aber, und das ließe sich detaillierter erweisen, als es in diesem Rahmen möglich ist, hat, dem prägenden Jugenderlebnis der Jean-Paul-Lektüre zufolge, in einer Zeit des Verfalls dieser Idee noch an ihrer ursprünglichen Kraft teil, das heißt, es findet eine jener historischen Verwerfungen statt, wie sie in der Literatur Sartre bei Flaubert beobachtete<sup>11</sup>, daß nämlich die Intention des Autors in eine vergangene Schicht zurückreicht, während die Rezeption des Werks zur Zeit seiner Publikation bereits von veränderten Maßstäben aus beginnt. Daß den im Namen des Fortschritts um 1850 sich formierenden "Zukunftsmusikern" Schumanns "Rose" als vermeintlich in der schlechten Gegenwart aufgehend veraltet erscheinen mußte, während das Werk gerade umgekehrt einen ästhetisch älteren Kern und damit, dialektisch gedacht, als nicht affirmativ zum Bestehenden auch ein Zukunftspotential besaß, ist eine jener merkwürdigen zeitlichen Diskontinuitäten, von denen eingangs schon die Rede war.

Daß Schumann in seinem Oratorium ein Stück "Empfindsamkeit" verwirklicht, in einer Zeit, als bereits "Empfinderei" herrscht, ein Stück ehemals fortschrittlichen Denkens, als sich unter biedermeierlichen Vorzeichen Gefühllichkeit nach innen wendete, das scheint eine gewagte Behauptung. Es sollen hier aber wenigstens einige Indizien dafür angegeben werden.

Zunächst ist die Textgestalt des Werks auffällig, die gegenüber der ursprünglichen Hornschen Dichtung eben nicht nur gekürzt, dramatisiert und in Nummern mit der Möglichkeit zu Duetten und Chören eingeteilt, sondern auch inhaltlich entscheidend verändert wurde<sup>12</sup>. Bei Horn wie dann Schumann wird die Rose zur Jungfrau und findet schließlich eheliches Glück. Allerdings führt im Gedicht kein Zug über die Ebene des kleinbürger-

lichen Forsthauses hinaus; die Rose stirbt an gebrochenem Herzen, als Wilderer den Förster-Gatten morden. Anders Schumann, der die Erlösungs-Thematik konsequent weiterdenkt: der Schritt vom Vegetativen in die Menschenwelt muß ergänzt werden durch einen zweiten, der die Rose ins Geisterreich erhöht. Bei Schumann stoßen wir also auf eine weiterführende Sublimierungsidee geradezu frühromantischer Prägung, die möglicherweise seit der jugendlichen Jean-Paul-Lektüre fest in seinem Denken verankert war: "Ihr Bäume und ihr Blumen, ihr neigt euch hin und her und möchtet noch lebendiger werden und reden und fliegen, ich liebe euch, als wär' i c h eine Blume und hätte Zweige; einstens werdet ihr höher leben" lautet ein Streckvers aus den "Flegeljahren"<sup>13</sup>. Allerdings entsteht dabei die Frage, ob sich die Wendung ins Höhere, die Schumann in die Hornsche Vorlage hineinprojizierte, glücklich mit dem vorher behaglich geschilderten "Dörflicherisch-Deutschen"<sup>14</sup> der "Rose" verbindet, oder ob nicht dadurch ein gewisser Bruch im Werk entsteht.

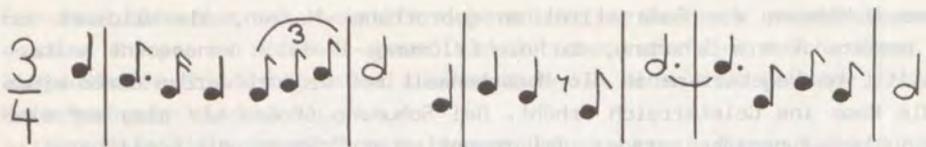
Zum zweiten läßt sich auch anhand der Partitur ermesen, wie wenig Schumanns Vertonung der Dichtung in Kitsch oder Konvention aufgeht.

Zunächst soll ein Blick auf den Chorsatz "O sel'ge Zeit" fallen, dessen vollständiger Text lautet: "O sel'ge Zeit, da in der Brust die Liebe auferblüht, und morgenhell das Angesicht in ihrer Wonne glüht". Das ist sicher eine Dutzenddreimerei, inhaltlich ein verbreitetes Motiv aufkeimender Liebe, ohne daß dem Dichter eine sonderlich herausragende sprachliche Gestaltung gelungen wäre, ein Text also eher kunstgewerblichen Standards. Schumann aber geht bemerkenswert mit dieser Vorlage um, nicht ungebrochen gefühlig, sondern höchst differenziert. Das "ziemlich langsame" Tempo seiner Vertonung ist vielleicht noch keine Überraschung, wohl aber das überwiegende g-Moll des Satzes, das statt allzu positivistischer Glücksgefühle eine eher nachdenkliche Haltung der Musik entstehen läßt.

Entsprechend tritt das Schematische des Gedichts zurück zugunsten eines meditativen Abwägens der Worte, deren Bedeutungsgehalt sozusagen erst erforscht wird: das "O sel'ge Zeit" findet sich ständig neu akzentuiert mit wechselnden Melodiekonturen, Dehnungen und Betonungen, als ein sich Bewegendes, noch nicht Gewisses, dessen Konsequenzen nur mühsam absehbar sind. Mit den vielfältigen Textwiederholungen ist auch das platte Gedichtmetrum abhanden gekommen, ja der Text wird eigentlich als Prosa vertont, in ganz freien Rhythmen, wobei der notierte 3/4-Takt zeitweise tatsächlich nicht mehr als Notation ist. Der Anfang etwa würde, nach Attraktionspunkten gegliedert, sich metrisch eher so ausnehmen:

O sel' ge Zeit, da in der Brust die Liebe auf - er - blüht

Vor allen aber findet, gegen den äußerlich statuarischen Eindruck, eine innere Entwicklung in diesem Satz statt. Der erste Textvortrag, noch pausengerstückelt, im Stadium des sich noch nicht Sicherens, weicht fließenderen Varianten, vor allem jener vor dem Vortrag der zweiten Gedichthälfte letzten mit ihrer emphatisch drängenden Triole, nach der nun umgekehrt das Wort Liebe durch Wiederholung, gleichsam im Sperrdruck herausgehoben, den Fluß noch einmal bremst,



O sel-ge Zeit, da in der Brust die Liebe, die Lie - be auf-er- blüht

ein jetzt deutlich gewordenes inneres Gefühl, das nun erst nach außen drängt. Hier lichtet sich die Musik in den G-Dur-Bereich auf, allerdings verhalten, nie triumphal: das "wonnehafte Glühen" erscheint, wie der ganze zweite Vers nur einmal, dann wird die ohnehin im Piano stehende Musik gleich ins Pianissimo zurückgenommen und der Schluß, der die Anfangsworte aufgreift, bewahrt zwar das G-Dur, aber stets mit Mollwendungen untermischt, so daß das geschilderte Gefühl der Liebe bis zum Schluß in einer eigentümlichen Schwebung zwischen Freude und Trübung bleibt.

Vermeidet Schumann hier schon mit aller Kunst die Schablonen einer schlechten Gefühllichkeit, so lohnt sich auch ein Blick auf andere Nummern der Partitur, die bei flüchtiger Betrachtung zu den Versatzstücken des Biedermeierlichen zu gehören scheinen, etwa auf den "Wald"chor mit Männerstimmen und Hörnerklang. Der Wald gilt ja andererseits seit der Frühromantik als Chiffre für "Heimat", als bergender Ort des Trostes für den enttäuschten Menschen, der dort seinen Platz im großen Naturzusammenhang wiederfindet. Es fällt sicher schwer, hier in Horns Dichtung zwischen einem sentimentalischen Sich-Verlieren in der Waldeinsamkeit und jener doch ursprünglich dahinter stehenden höheren Idee des Einsseins allen Lebens zu unterscheiden, und auch aus Schumanns Gestaltung der Vorlage kann man nicht einfach eine der Positionen herauslesen. Doch naiv gefühlig ist auch hier die Komposition nicht, nicht in Glätte aufgehend.

Wieder zeigt sich passagenweise einiges von Schumanns prosahafem Umgang mit dem Gedicht, von jenem bewußten Dehnen, Akzentuieren, denkenden Differenzieren zwischen Ähnlichem, vor allem zu Anfang des Satzes, wo in die gehaltenen Hörnertöne hinein der Männerchor unbestimmt und frei einzusetzen scheint. Der notierte 9/8-Takt ist hier noch kaum auffaßbar, konstituiert sich erst später. Geht man rein von der Textvertonung aus, scheint diese eher in einem 6/8-Takt zu stehen, wobei zwischen den einzelnen Zeilen jeweils ein Leertakt über einem liegenden Hörnerton entsteht:

Chor

Hörner

9/8

6/8 6/8 6/8 9/8

Hast du da recht verstan den des Waldes zau b'risch Grün,  
sein heimlich süs - ses Rau schen, und sei-ne Me lo dien

Diese metrische Ambivalenz, die Freiheit, aber auch Doppelbödigkeit und Gespanntheit bewirkt, und die sich erst mit der jetzt an die dritte unmittelbar anschließenden vierten Textzeile zugunsten des 9/8-Taktes klärt, ist sicher nicht das einzige Kunstmittel in dieser Musik. Die Ambivalenzen dauern untergründig fort, wenn man an späterer Stelle die Vertonungen paralleler Sprachglieder vergleicht:

Hast du da recht verstan den des Waldes zau b'risch Grün,  
sein heimlich süs - ses Rau schen, und sei-ne Me lo dien

Andere Mittel kommen hinzu, der Einsatz der Hörner etwa in einem Spannungsfeld zwischen hineintönendem Naturklang und handwerklicher Stimmführung oder harmonische Mittel, Wechsel zwischen Klang und Unisono, ungewöhnliche Verwendungen und Folgen ansonsten gewöhnlicher Klänge, wie der Wechsel zwischen g-Moll-Quartsextakkord und Es-Dur-Dreiklang über der Schicht der Hörnertöne, der diesen Quartsextakkord eigentlich zu einem eigenständigen Klangzentrum in Takt 5,9-7,6 macht.

Dies alles sind nur Andeutungen, aber sie lassen uns wohl einen differenzierten Begriff vom "Gefühlhaften", "Empfindsamen" der "Rose" gewinnen, der das Werk von schlechter Sentimentalität und den Schablonen des Kitsches scheidet. Allerdings garantiert dies noch keine höhere Wertung des Werks in der Zukunft. Eine selbstverständliche Wiederaneignung zeichnet sich wohl kaum ab, auch wenn sich, wie allseits bemerkt und teils beklagt, der Zeitgeist wieder mehr dem Mythischen annähert. Aber die "härtere Bewußtseinslage" der Gegenwart ist dadurch nicht aufgehoben, scheint einer so zarten Kunst wie der von Schumanns "Rose" nach wie vor nicht geneigt.

Eine Wiederaneignung ist wohl eher denkbar aus einer bewußt distanzierteren Sicht, die das Werk als Dokument einer vergangenen Geisteshaltung begreift, so, wie die heutige Wiedererschließung mittelalterlicher Musik von vorneherein einen Standpunkt des "fernen Klangs" einnimmt, weil der Kontext jener Musik, die geistige Welt, in der sie wirkte, ohnehin nicht rekonstruierbar ist. Natürlich scheint es gewagt, diese Haltung auf das uns vermeintlich nahe 19. Jahrhundert zu übertragen, aus dessen Musikproduktion vieler anscheinend bruchlos bis in die heutige Praxis fortlebt. Ganz absurd ist die Idee aber

nicht, da etwa die vermeintliche Selbstverständlichkeit der Aufführung klassischer Musik inzwischen bereits durch einen historischen Ansatz befragt wird, sich ungebrochen gebender Verständnisszusammenhang und bewußte Distanzierung einander schon überlagern. Ein chronologisches Weitertreiben dieses Ansatzes, für das bereits Anzeichen vorliegen, könnte zur Folge haben, daß uns auch die verlorenen Kontinente in der Musik des 19. Jahrhunderts wieder stärker ins Bewußtsein rücken; auch ein Werk wie "Der Rose Pilgerfahrt", in dem eine uns fremde Haltung mit gleichwohl großer Kunst ausgesprochen ist, hätte dann eine neue Chance, aufmerksam gehört zu werden.

#### Anmerkungen

- 1) "Unter allen musikalischen Gattungen, die überhaupt Werke von Rang hervorgebracht haben, ist es die weltliche Vokalmusik großen Stils, deren Nachleben am gefährdetsten erscheint." Carl Dahlhaus, Die Musik des 19. Jahrhunderts (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 6), Wiesbaden 1980, S. 132f.
- 2) Friedrich Nietzsche, Jenseits von Gut und Böse, Werke VI, 2, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin 1968, S. 196.
- 3) Selmar Bagge, Robert Schumann und seine Cantate: Die Pilgerfahrt der Rose, in: Deutsche Musik-Zeitung 3 (1862), S. 197.
- 4) Richard Groeper, Robert Schumanns Oratorium und die Gegenwart, in: Deutscher Kulturwart 5 (1938), S. 591.
- 5) Ernst Zander, Führer durch die weltliche Chorliteratur mit Orchester, Teil I: Oratorien und große Chorwerke, Berlin 1930, S. 96.
- 6) "Man muß ... Gefühlsseligkeit ... durch Kürze des Rhythmus und Herbheit des Tones straffen" heißt es bei Groeper (a.a.O., S. 593) mit direktem Bezug zwar auf "Das Paradies und die Peri", was aber um so mehr für "Der Rose Pilgerfahrt" gelten dürfte.
- 7) Vgl. etwa Wilhelm Josef v. Wasiliewski, Robert Schumann, Leipzig 4/1906, S. 466 oder Wagners Briefe an Th. Uhlig, Leipzig 1888, S. 194.
- 8) Vgl. Dahlhaus, a.a.O., S. 133.
- 9) Daß die Orchestrierung das Werk in eine unangemessene Sphäre versetzt, ist ein ebenfalls häufig geäußerter Einwand gegen "Der Rose Pilgerfahrt"; vgl. etwa Hermann Abert, Robert Schumann, Berlin 2/1910, S. 87.
- 10) Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt 1963, oder: Gesammelte Schriften, Band I, 2.
- 11) Jean-Paul Sartre, Marxismus und Existentialismus: Versuch einer Methodik, Reinbek 1964. In der "Flaubert-Analyse II" (S. 52ff.) prägt Sartre die Vorstellung einer "Hysterese des Werkes in bezug auf die Epoche, in der es erschien": "... man muß das Werk auf die FLAUBERT gegenwärtige Realität, wie sie von ihm auf Grund seiner Kindheit erlebt wurde, zurückführen."
- 12) Horns Dichtung wurde erst nach der Komposition durch Schumanns Vermittlung 1852 bei Brockhaus in Leipzig verlegt, vgl. F. Gustav Jansen, Robert Schumanns Briefe, Neue Folge, S. 348f. und Anm. 425.

- 13) Jean Paul, Flegeljahre, in: Werke, Bd. II, München 1959, S. 487.
- 14) Charakterisierung der "Rose" von Schumanns eigener Hand, vgl. Wasiliewski, a.a.O., S. 466.

Horst Weber:

#### ZU STRAWINSKYS MACHAUT-REZEPTION

"Alte Musik und Gegenwart" hat Heinrich Bessler das Einleitungskapitel seines Buches "Die Musik des Mittelalters und der Renaissance" genannt, das - wenn ich recht sehe - zum ersten Mal das Generalthema dieses Kongresses behandelt. Nach Bessler hatte die Rezeption alter Musik ihre eigene Geschichte. Wuchs ihr im Caecilianismus des 19. und dann in der Jugendbewegung des 20. Jahrhunderts die Funktion zu, Ideal einer gemeinschaftsbildenden Musik zu sein, so wurde sie nach dem Ersten Weltkrieg zum Vorbild einer 'unromantischen' Musik. Bessler konstatiert ausdrücklich die Affinität der "Neuen Sachlichkeit"<sup>1</sup> zur Musik vor 1600 und zitiert als Beispiel einen imitatorischen Chorsatz von Wolfgang Fortner (130. Psalm von 1930). Diese von Bessler nicht näher spezifizierte Affinität ist allerdings zu differenzieren. Während die Musik der Renaissance durch ältere Traditionen der Rezeption wie Caecilianismus und Jugendbewegung vorbelastet war, richtete sich das besondere Interesse auf die neue Alte Musik des Mittelalters, deren wissenschaftliche Erschließung gerade erst im Gange war. Hier sei nur daran erinnert, daß bei den Aufsehen erregenden Aufführungen mittelalterlicher Musik 1922 in Karlsruhe Hans Curjel als Chorleiter mitwirkte<sup>2</sup>, der bei der Propagierung der "Neuen Sachlichkeit" in den zwanziger und frühen dreißiger Jahren eine wichtige Rolle spielte.

War die Affinität zwischen Alter Musik und Neuer Sachlichkeit durchaus nur atmosphärischer Natur, da eine 'antiromantische' Kunst sich in einer noch nicht 'romantischen' wiederzufinden glaubte, so richtete sich die Aufmerksamkeit auch auf technische Aspekte mittelalterlichen Komponierens, als die Vorstrukturierung von Tonhöhen und Tondauern aktuell wurde. Die Isorhythmik der Ars nova wurde zum historischen Paradigma solcher Vorstrukturierung, Guillaume de Machaut von Boulez und Stockhausen, aber auch von Krenek als historische Autorität zitiert<sup>3</sup>, obwohl die Parallele zwischen Isorhythmik und Serialismus durchaus problematisch ist.

Die kompositorische Auseinandersetzung mit dem Werk Machauts, das seit den zwanziger Jahren zugänglich wurde, setzte jedoch möglicherweise früher ein. Welche Rolle sie für Varèse und den frühen Messiaen spielte, kann hier nur als Frage aufgeworfen werden. Das erste Werk des 20. Jahrhunderts, das Assoziationen an Machaut wachrief, war Strawinskys Messe von 1948. Strawinsky jedoch hat betont, er habe die Messe Machauts erst nach der Komposition seiner eigenen kennengelernt<sup>4</sup>, und, von Wolfgang Fortner auf den fraglichen Zusammenhang angesprochen, soll er geantwortet haben: "Aber Herr Fortner, ich verstehe Sie nicht, die Messe ist doch von mir!"<sup>5</sup> Die ironische Abwehr läßt Raum für die Spekulation, Strawinsky habe der Unterstellung von Einflüssen, auf die Komponisten allergisch zu reagieren pflegen, vorbeugen wollen. Die Quellenlage indes scheint ihm Recht zu geben; denn erst 1948 erschienen vollständige Editionen der Messe Machauts, die Strawinsky erreichbar gewesen wären<sup>6</sup>. Allerdings lagen Teile der Messe schon früher in verschiedenen Publikationen vor, und auch die Transkription Friedrich Ludwigs war als

Manuskript bereits in Umlauf (sie lag beispielsweise der Pariser Aufführung und Schallplatteneinspielung von 1939 unter de Vans Leitung zugrunde<sup>7</sup>). Wo schriftliche Quellen ungenügend Aufschluß geben, kann ‚oral history‘ hilfreich sein. Robert Craft beantwortete eine Anfrage über den Zusammenhang zwischen beiden Messen folgendermaßen: "When I first entered Stravinsky's home, in 1948, he played recordings of 'Hoquetus David' and the 'Mass' for me (L'Oiseau lyre?) ... Stravinsky had heard the Mass and other Machaut music in the 1920s and 1930s. Old programs indicate this, but Nadia Boulanger pupils could verify the same."<sup>8</sup> Die stilistische Argumentation von Volker Scherliess, Strawinskys Messe weise "eine so offenkundige Nähe zur mittelalterlichen Musik im allgemeinen und zur Machaut-Messe im besonderen auf, daß man seiner (sc. Strawinskys) Erinnerung kaum glauben mag"<sup>9</sup>, wird durch diese Mitteilung gestützt.

Die Ähnlichkeit zwischen beiden Messen haftet zunächst an der äußeren Anlage. Machauts Verteilung motettischer und conductischer Setzweise auf die Ordinariumsteile entspricht der von polyphonem und homophonem Satz bei Strawinsky. Zu fragen bleibt allerdings, inwieweit dies durch den unterschiedlichen Umfang der Texte bedingt ist, zumal Strawinsky nach einer Mitteilung Crafts die Prosodie des Credo nach einer gregorianischen Vorlage gestaltete<sup>10</sup>. Es bleibt die Gemeinsamkeit eines ausgesprochen skandierenden Gestus, die bereits Georgiades an beiden Credo-Kompositionen konstatiert hat<sup>11</sup>, und die abweichende Gestaltung des Amen, das bei Machaut isorhythmisch, bei Strawinsky imitatorisch gesetzt ist; aber auch dies kann in beiden Fällen Reflex auf das Schluß-Melisma der jeweiligen gregorianischen Vorlage sein, beweist also keineswegs eine Abhängigkeit Strawinskys von Machaut.

Dem fraglichen Zusammenhang zwischen beiden Messen soll anhand eines Vergleichs des Agnus Dei nachgespürt werden. In Strawinskys Messe ist das Agnus Dei der einzige Teil, in dem Bläser und Chor einander antiphonisch gegenübergestellt werden. Jede der drei Anrufungen wird von demselben Instrumentalsatz eröffnet, die Chorsätze sind als Varianten aufeinander bezogen. In der ersten Anrufung läßt die Proportion zwischen Instrumental- und Vokalteil im Verhältnis von 1:3 (genau 14:42 Viertel) den Gedanken an isoperiodische Konstruktion aufkommen, aber in den beiden folgenden Anrufungen weichen die Proportionen, wenn auch nur geringfügig, voneinander ab. Es ist jenes Phänomen, das jedem, der Strawinsky einmal analysiert hat, begegnet ist: Kaum glaubt man, ein Konstruktionsprinzip gefunden zu haben, ändert es der Komponist bei nächster Gelegenheit und bringt so jeden Analytiker mit Buchhaltermentalität in Argumentationsnot. Systemverweigerung ist aber nicht nur ein Prinzip Strawinskyschen Komponierens, sondern es ist gerade in diesem Stück die Freiheit der Schlußbildung, die Strawinskys Agnus Dei mit dem Machauts teilt. Bei Machaut sind, entsprechend der gregorianischen Vorlage, erste und dritte Anrufung identisch; die zweite weicht hinsichtlich color und Länge der talea, die neun statt sieben Longen umfaßt, von den beiden äußeren ab. Auffällig ist, daß der eigentliche Agnus Dei-Ruf in allen drei Anrufungen nicht in die isorhythmische Konstruktion integriert ist, sondern einheitlich sechs Longen umfaßt. Vor dem Hintergrund der isorhythmischen Satztechnik, die Zeitstrecken ausmißt, könnte man hier, in der Terminologie der neuen Musik, von einem Tondauern-Refrain zu Beginn jeder Anrufung sprechen, der bei Strawinsky in dem identisch wiederkehrenden Instrumentalsatz seine Entsprechung hätte. Darüberhinaus ist die Finalis jeder Anrufung, wie in den meisten isorhythmischen Sätzen, überzählig, sie bildet nicht das Ende einer talea, sondern den präsumtiven Anfang einer neuen, die jedoch nicht folgt. Dies könnte als eine Parallele zu den gedehnten Chorschlüssen in Strawinskys Agnus Dei interpretiert werden.

In diesen Gemeinsamkeiten erschöpft sich jedoch, bei größtmöglichem analytischem Bemühen, die fragliche strukturelle Ähnlichkeit zwischen den beiden Agnus Dei-Sätzen. Sie sind zugegebenermaßen nicht sonderlich prägnant und lassen daran zweifeln, ob Strawinsky in diesem Stadium seiner Rezeption Machauts von dessen Technik 'beeinflußt' war. Berücksichtigt man, daß Strawinsky zu der Zeit, als er seine Messe komponierte, zwar Machauts Messe wahrscheinlich gehört, jedoch keinen Notentext besessen hat, um sie studieren zu können, so war es nicht Machauts Technik, der Strawinskys Interesse galt, sondern der Gestus dieser Musik, in dem Strawinsky seine eigene Vorstellung einer Musik von ritueller Strenge wiederfand und durch ihn hindurch in sein eigenes Werk projizierte. Das rituelle Moment - eine zentrale ästhetische Kategorie für Strawinsky - verbindet "The Rite of Spring" und - wenn man so sagen darf - 'The Rite of a Mass'.

Erst in einem späteren Stadium führte die Faszination, die Machauts Musik auf Strawinsky ausübte, auch zu kompositionstechnischen Konsequenzen. "Canticum sacrum" von 1955 ist ein Werk des Übergangs, in das reihengebundene und freie Sätze integriert sind. Zu den freien Sätzen gehört die einleitende "Dedicatio", der bereits Eric Walter White Nähe zur Ars nova attestiert hat<sup>12</sup> (s. Notenbeispiel 1). Besonders auffällig ist die Verwendung eines Ars nova-eigenen Idioms am Ende des Satzes, der Doppelleittonkadenz mit Unterterzklausele. Sie ist allerdings dadurch verfremdet, daß die Klauseln in den einzelnen Stimmen metrisch gegeneinander verschoben sind, die Unterterzklausele atypisch in zwei Stimmen verwendet wird und eine ausgezierte Baßklausele hinzugefügt ist.

Die Tonhöhenstrukturierung hält, ohne in ein Schema zu verfallen, die Mitte zwischen Kanon- und Reihentechnik mit diatonischem Material, als wolle Strawinsky die Nähe kanonisch angelegter Kompositionen Machauts wie der Ballade "Sanz cuer m'en vois" zu aktuellen kompositorischen Tendenzen seiner Zeit demonstrieren. Kanonisch ist die Transposition von Tonfolgen auf verschiedene Stufen der diatonischen Leiter, so daß große in kleine Intervalle verkehrt werden und umgekehrt. So spielen beispielsweise die Posaunen zu Beginn einen Umkehrkanon im Abstand einer Dezime, in dem aus der kleinen Sekunde bzw. großen Sept c-h eine große Sekunde, g-a, wird. Eine derartige diatonische Korrektur ist bekanntlich in der Reihentechnik nicht möglich, die nur intervallgetreue Transpositionen zuläßt. Umgekehrt ist der Reihentechnik und nicht dem Kanon eigentümlich, daß die Oktavlage der Tonqualitäten beliebig ist, und daß die rhythmische Figuration verändert wird. Strawinsky vertauscht aber durch Oktavtransposition die kleine Sekunde mit der großen Sept und ändert im Einsatz der Tenorposaune den Rhythmus. Strawinskys Tonsatz fehlt, als Reihentechnik betrachtet, die Intervalltreue der Transposition, als Kanon betrachtet, die Konstanz des Rhythmus und der Oktavlage. Den Verbund von melodischer und rhythmischer Figur, der für den imitatorischen Satz charakteristisch war, ja ihn erst ermöglichte, macht Strawinsky gleichsam rückgängig und knüpft, ohne die isorhythmische Technik zu kopieren, an einen früheren Materialstand des Komponierens an, der durch eine relative Unabhängigkeit der diastematischen und rhythmischen Vorstrukturierung (im Sinne von color und talea) gekennzeichnet war.

Dies wird noch deutlicher an dem instrumentalen Zwischenspiel, das den ersten Satz "Euntes in mundum" gliedert (s. Notenbeispiel 2). Jede Stimme folgt einem eigenen rhythmischen Modell, von dem allenfalls am Anfang oder Schluß geringfügig abgewichen wird. Die beiden Oberstimmen und der Baß bewegen sich, gegeneinander um ein Viertel versetzt, in Halben, die untere Mittelstimme in punktierten Halben. Das rhythmische Modell der oberen Mittelstimme besteht aus der Folge von zwei Vierteln, einer halben und einer ganzen Note; es ist schwieriger zu erkennen, da es mit seiner letzten Note

einsetzt und nach dreimaligem Durchlauf mit der vorletzten schließt. Jeder Stimme ist auch ein eigenes Tonhöhenmodell zugeordnet. Das Modell des Basses umfaßt sämtliche 9 Takte des Zwischenspiels, ebenso das der zweiten Oberstimme. Das Modell der ersten Oberstimme umfaßt sieben Töne und wird einmal wiederholt; allerdings entzieht sich Strawinsky auch hier dem Systemzwang und überspringt nach dem d'', das deutlich den Anfang markiert, den zweiten Ton. Die obere Mittelstimme bewegt sich wellenförmig zwischen f und a, die untere pendelt zwischen c und h.

Eine metaphorische Benennung dieser melodischen und rhythmischen Modelle als *color* und *talea* erschleicht nicht Zusammenhänge, die historisch nicht belegt sind, sondern benennt ein metaphorisches Moment des Strawinskyschen Komponierens selbst. Strawinskys Orientierung an historischen Modellen ist ein ästhetisches "Als ob", ohne daß diese Fiktion musikalisch selbst als Fiktion erschiene; denn das "tertium comparationis" musikalisch benennen hieße die historischen Vorbilder kopieren.

Die "Movements for piano and orchestra" stellen nach Strawinskys eigener Aussage einen Markstein in seiner Entwicklung dar, und zwar besonders hinsichtlich der Organisation des Rhythmus<sup>13</sup>. Bald nach der Uraufführung des Werkes wurde Strawinskys Hinweis aufgegriffen und mit der Isorhythmik in Verbindung gebracht, zum ersten Mal von Andres Briner in seinem Aufsatz "Guillaume de Machaut 1958/59 oder Strawinskys 'Movements for piano and orchestra'"<sup>14</sup>. Briners Untersuchung befaßt sich in der Hauptsache mit dem vierten Satz der Komposition und dessen palindromatischer Takt- und Tonanordnung als einem Strawinskyschen "Ma fin est mon commencement", gibt aber auch ein Beispiel isorhythmischer Entsprechung in der Klavierpartie. Dieser Ansatz ist weiter zu verfolgen in dem Sinne, daß der ganze vierte Satz isorhythmisch angelegt ist, allerdings mit den für Strawinsky typischen 'Fehlern im System', insbesondere am Anfang oder Ende einander entsprechender Teile (s. Notenbeispiel 3).

Der vierte Satz ist in drei Teile, jeder von ihnen nochmals in einen Abschnitt für Orchester, für Klavier sowie für Klavier und Orchester gegliedert. Die beiden Außenteile sind in ihrer rhythmischen Figuration einander ähnlicher als dem Binnenteil. Das rhythmische Modell des ersten Teils kehrt in den beiden folgenden derart wieder, daß die größere und geringere Abweichung eine Art traditioneller Bogenform ausprägt. Mittel der rhythmischen Variation - zur Reihentechnik sei auf die umfassende Studie von Alfred Müller verwiesen<sup>15</sup> - sind metrische Verschiebungen sowie Einschübe und Auslassungen, die eine geringfügige Abweichung in der Länge der "talea" bewirken (der erste Teil umfaßt 83 Sechzehntel, der zweite 88, der dritte 81). Im zweiten Teil wird die Auslassung des 4/8-Taktes zu Beginn durch Dehnung der Schlußtakete ausbalanciert, außerdem in der Mitte eine Figur von 5 Sechzehnteln Dauer eingeschoben. Der 5/8-Takt zu Beginn des ersten Teils wird im dritten Teil um ein Achtel gekürzt. Ansonsten bleibt das Taktschema des ersten Teils in den beiden folgenden erhalten.

Die geringfügige Verschiebung rhythmischer Impulse innerhalb einander entsprechender Takte läßt sich am Verhältnis der Takte 100 und 113, 102 und 115 sowie 108/109 und 121/122 verfolgen - Abwandlungen, die in den entsprechenden Takten des dritten Teils wieder zurückgenommen werden. Jedenfalls wahren die rhythmischen Veränderungen in den Abschnitten 2 und 3 die Impulsanzahl in jedem der einander entsprechenden Takte. Bleibt die Impulsdichte in der zeitlichen Abfolge annähernd gleich, so ändert sich doch die Dichte des Klangs, indem entweder Impulse ausgehalten werden und sich summieren wie in Takt 106 bzw. 108, so daß der Rhythmus durch die Einsatzabstände ausgehaltener Töne markiert wird, oder aber indem der Rhythmus vorwiegend als Figur erscheint wie in Takt 133 bzw. 135. Einsatzabstand und Dichte aber sind formbildende Mittel der neuen Musik,

und sie allein taugen zur Klärung der Veränderungen im jeweils ersten Abschnitt der drei Teile; als rhythmische Figuren sind sie nur mit Einschränkungen aufeinander beziehbar, ohne daß man in Rabulistik verfielen. Bleibt die Impulszahl in Abschnitt 2 und 3 konstant, so wächst sie in Abschnitt 1 kontinuierlich um ein Vielfaches von 5. Der erste Abschnitt enthält im ersten Teil zweimal fünf, im zweiten dreimal fünf, im dritten viermal fünf Töne (der Schlußklang des letzten Orchesterabschnitts fällt bereits in den 127. Takt). Da der Einschub in der Mitte des zweiten Teils ebenfalls fünf Töne umfaßt, läßt sich Abschnitt 1 des dritten Teils numerisch erklären als Integration jener fünf eingeschobenen Töne, physiognomisch als Kombination und Angleichung rhythmischer Gestalten aus den entsprechenden Abschnitten im ersten und zweiten Teil. Die rhythmische Konstanz der *talea* in Abschnitt 2 und 3 wird durch die prozessualen Veränderungen in Abschnitt 1 durchbrochen. Strawinsky kopiert nicht die isorhythmische Kompositionsmethode (wie Wolfgang Fortner im "Amen isorhythmique" seiner Kantate "The Creation"<sup>16</sup>), sondern geht in neuer Weise mit ihr um (es sei an die Kategorie Dichte und Einsatzabstand erinnert); und nicht einmal in dieser umgedachten Form konserviert sie Strawinsky, sondern setzt sie der Erosion prozessualen Denkens aus. In Strawinskys Umgang mit der isorhythmischen Technik Machauts ist noch deren historische Distanz einkomponiert.

#### Anmerkungen

- 1) Heinrich Bessler, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam 1931, S. 22.
- 2) Friedrich Ludwig, *Musik des Mittelalters in der Badischen Kunsthalle Karlsruhe*. 24.-26. September 1922, in: *ZfMw* 5 (1922/23), S. 437.
- 3) Pierre Boulez, *Werkstatt-Texte*, Frankfurt 1972, S. 31 und 267f.; Karlheinz Stockhausen, *Texte ...*, Bd. 1, Köln 1963, S. 46 und Bd. 2, Köln 1964, S. 159; Ernst Krenek, *Zwölfton-Kontrapunkt-Studien*, Mainz 1952, S. 8; ders., *Is the Twelve-Tone-Technique on the Decline?*, in: *MQ* 39 (1953), S. 525.
- 4) Igor Stravinsky, *Expositions und Developments*, London und New York 1962, S. 77.
- 5) Zitiert nach Volker Scherliess, *Igor Stravinsky und seine Zeit*, Laaber 1983, S. 296, Anm. 21.
- 6) Siehe Vorwort von Guillaume de Van zu Guillaume de Machaut, *La Messe de Nostre Dame* (= CMM II/1), Rom 1949.
- 7) Ebd.
- 8) Brief an den Verf. vom 22. August 1985.
- 9) Scherliess, a.a.O., S. 127.
- 10) Vgl. Anm. 8.
- 11) Thrasybulos Georgiades, *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe*, Berlin usw. 1954, S. 128f.
- 12) Eric Walter White, Artikel "Stravinsky" in: *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, London <sup>6</sup>/1980, Bd. 18, S. 259.
- 13) Igor Stravinsky, *Themes and Episodes*, London und New York 1966, S. 23.

14) Melos 27 (1960), S. 184-186.

15) Melos 46 (1984), S. 112-139.

16) Vgl. Hellmut Kühn, Die Harmonik der Ars nova (= Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 5), München 1973, S. 110-112.

Notenbeispiel 1

# CANTICUM SACRUM AD HONOREM SANCTI MARCI NOMINIS

## Dedicatio

IGOR STRAWINSKY  
1955

Musical score for the first system of "Dedicatio". It features four staves: Tenore (Tenor), Soli (Soprano), Baritono (Baritone), and Piano. The Tenor and Soli parts have lyrics: "Ur - - bi Ve - - ne - ti - ae,....". The Baritone part has lyrics: "Ur - - bi Ve - - ne - ti - ae,....". The Piano part includes the instruction "marc. ma non f as Dim." and a dynamic marking of  $mf$ . The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A box containing  $G^f$  is present above the Tenor staff. A circled number 2 is above the Tenor staff. A circled number 3 is above the Tenor staff. A circled number 4 is above the Tenor staff. A circled number 5 is above the Tenor staff. A circled number 6 is above the Tenor staff. A circled number 7 is above the Tenor staff. A circled number 8 is above the Tenor staff. A box containing  $G^c$  is present above the Piano staff. A box containing  $G^d$  is present below the Piano staff. A circled number 1 is below the Piano staff. A circled number 2 is below the Piano staff. A circled number 3 is below the Piano staff. A circled number 4 is below the Piano staff. A circled number 5 is below the Piano staff. A circled number 6 is below the Piano staff. A circled number 7 is below the Piano staff. A circled number 8 is below the Piano staff.

Musical score for the second system of "Dedicatio". It features four staves: Tenore (Tenor), Soli (Soprano), Baritono (Baritone), and Piano. The Tenor and Soli parts have lyrics: ".... in lau - - - de Sanc - ti su - i ..... Pre - si - dis, (3. fctt)". The Baritone part has lyrics: ".... in lau - - - de Sanc - ti su - i ..... Pre - si - dis, (3. fctt)". The Piano part includes the instruction "rotist" and a dynamic marking of  $mf$ . The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A box containing  $G^d$  is present above the Tenor staff. A circled number 4 is above the Tenor staff. A circled number 5 is above the Tenor staff. A circled number 6 is above the Tenor staff. A circled number 7 is above the Tenor staff. A circled number 8 is above the Tenor staff. A circled number 1 is above the Tenor staff. A circled number 2 is above the Tenor staff. A circled number 3 is above the Tenor staff. A circled number 4 is above the Tenor staff. A circled number 5 is above the Tenor staff. A circled number 6 is above the Tenor staff. A circled number 7 is above the Tenor staff. A circled number 8 is above the Tenor staff. A circled number 1 is above the Tenor staff. A circled number 2 is above the Tenor staff. A circled number 3 is above the Tenor staff. A circled number 4 is above the Tenor staff. A circled number 5 is above the Tenor staff. A circled number 6 is above the Tenor staff. A circled number 7 is above the Tenor staff. A circled number 8 is above the Tenor staff.

„Doppellittonkadenz“  
Untertakelatur I  
Untertakelatur II

Be - a - ti Mar - ci A - - - - - pos - to - li.  
Be - a - ti Mar - ci A - - - - - pos - to - li.  
allargando

(c) 1956 by Boosey & Hawkes, Inc., New York for all countries

Notenbeispiel 2

Poco meno mosso, *♩* = 168

Orgel  
*pp tutto legato*  
attacca

Rhythm. Modell der oberen Mittelstimme:

$\frac{3}{4}$   
⑰  
⑲

(c) 1956 by Boosey & Hawkes, Inc., New York for all countries

Die Notenbeispiele 1 und 2 sind abgedruckt mit freundlicher Genehmigung des Musikverlags Boosey & Hawkes GmbH, Bonn

← ABSCHNITT 1
ABSCHNITT 2
→ ABSCHNITT 3

Orchester
Klavier
Orchester und Klavier

**TRAKT-ART**  
 $\frac{2}{8}$   $\frac{3}{8}$   $\frac{4}{8}$   $\frac{5}{8}$   $\frac{3}{8}$   $\frac{3}{16}$   $\frac{2}{8}$   $\frac{3}{16}$   $\frac{3}{8}$   $\frac{5}{16}$   $\frac{5}{8}$   $\frac{4}{8}$   $\frac{3}{8}$   $\frac{2}{8}$

**TAKT-ZAHL**  
 96 100 102 106 108

**TEIL I**

EINSCHUB  
 $\frac{3}{16} + \frac{3}{16}$   $\frac{1}{8}$   $\frac{3}{8}$

**TEIL II**

**TEIL III**

Detailed description of the musical score: The score is divided into three sections. Section 1 (Orchester) contains measures 96-102. Section 2 (Klavier) contains measures 103-107. Section 3 (Orchester und Klavier) contains measures 108-115. Each part (I, II, III) has its own staff with notes, rests, and fingerings. Measure numbers are circled in the original image. A 'EINSCHUB' (insertion) of two measures is shown between measures 106 and 107. Time signatures change frequently throughout the piece.

Stephen Hinton:

#### ALTE MUSIK ALS HEBAMME EINER NEUEN MUSIKÄSTHETIK DER ZWANZIGER JAHRE

In seiner unveröffentlichten Doktorarbeit von 1923 zu dem Thema "Stilgeschichte der deutschen Suite im 17. Jahrhundert" legte der junge Musikwissenschaftler Heinrich Bessler u.a. die ersten Früchte seiner seither berühmt gewordenen Überlegungen zur Musikästhetik vor. Es ging ihm, wie auch in seinem oft zitierten Habilitationsvortrag "Grundfragen des musikalischen Hörens", vor allem darum, dem ästhetischen Kontext von Musik gerecht zu werden und somit die aus dem 19. Jahrhundert überlieferten Werte zu relativieren. Da alte Musik, der Gegenstand von Besslers Untersuchung, zweifellos einer gänzlich anderen Musiktradition angehört, muß sich der Musikwissenschaftler von den ästhetischen Vorstellungen seiner eigenen Zeit distanzieren. Richtiges Verständnis der älteren Tradition bedarf einer anderen Sichtweise, ja es setzt eine angemessene Methodologie voraus, die Bessler am Anfang seiner Arbeit zu entwerfen versucht. "Die Tatsache, daß Musik a u f g e f ü h r t werden muß, daß sich ihre Seinsweise erst im wirklichen Musizieren angemessen erfüllt und beliebig erneuert werden kann, bestimmt die Grundstruktur des M u s i k l e b e n s; wenn in der auf Grund ihres Sachgebiets immanent geforderten besonderen Arbeitsweise der Musikwissenschaft diese Tatsache noch keine prinzipielle Beachtung gefunden hat, so scheint dies in der klassizistisch-romantischen Musikanschauung begründet zu sein, andererseits auch wohl durch die meist ohne ursprüngliche Berücksichtigung des musikalischen Sachgebiets erfolgenden Fragestellungen der Ästhetik"<sup>1</sup>.

Bereits hier also erscheinen die Motive, die in den nächsten Jahren die Grundtendenz von Besslers musikwissenschaftlicher Forschung bestimmen sollen. Die Beschäftigung mit alter Musik versteht sich bei einem Musikwissenschaftler seiner Generation beinahe von selbst. Und zwei Jahre später legte Bessler eine Habilitationsschrift vor, die "Die Motettenkomposition von Petrus de Cruce bis Philipp von Vitry" zum Thema hat. Dabei richtete er sein Interesse in beiden Arbeiten auf ein und denselben Aspekt des jeweiligen Gegenstandes. In der Doktorarbeit sprach Bessler von der "Grundstruktur des Musiklebens", in der Habilitationsschrift von "Zugangsweisen"<sup>2</sup>. In beiden Fällen ist von einem Zugang zur Musik die Rede, der sich von "der klassizistisch-romantischen Musikanschauung" grundlegend unterscheidet und der, so Bessler, von der Musikwissenschaft bislang "keine prinzipielle Beachtung" gefunden habe. Er will eine neue Bahn einschlagen. Dazu setzt er sich von den gewöhnlichen "Fragestellungen der Ästhetik" ab, die den Horizont der herkömmlichen Musikwissenschaft mitgeprägt haben. Bei Motetten z.B. handele es sich um Werke, die "nicht zu 'ästhetischem Genuß' geschaffen" seien, die "überhaupt den 'Zuhörer' im üblichen Sinne nichts angehen, sondern nur den Gläubigen bei Gebet und Betrachtung"<sup>3</sup>. Wesentlich sei erstens, daß man an dieser Musik mitvollziehend teilnehme, nicht nur zuhöre, und zweitens, daß diese Kunst "stets aus der Fülle des unmittelbaren Daseins heraus vollzogen wird. Sie tritt ohne jeden im engeren Verstande 'ästhetischen' Anspruch auf"<sup>4</sup>.

Was Bessler aufgrund seiner Beschäftigung mit alter Musik ansatzweise entwickelt, ist eine Theorie der Gebrauchsmusik - im Gegensatz zu der sogenannten autonomen (Bessler sagt "eigenständigen") Musik der klassisch-romantischen Epoche -, eine Theorie, die ihren bekanntesten Niederschlag in dem oben genannten Vortrag "Grundfragen des musikalischen Hörens" gefunden hat.

Bessler stand gewiß nicht allein. Doch darf man die Bedeutung seiner Arbeiten nicht unterschätzen. Erstens verfolgte er zwar ähnliche Ziele wie andere Kollegen, so wie er

zweitens diesen wie auch seinen Lehrern wesentliche Impulse verdankte. Drittens trafen sich auch seine Forschungsinteressen mit damals aktuellen Diskussionen auf allen Kunstgebieten, in denen man ebenfalls bemüht war, die Vorherrschaft der romantischen Ästhetik für überholt zu erklären. Dabei aber stellte Bessler wohlgerne ein Musterbeispiel dar für eine Vermittlung zwischen Deskriptivem und Normativem, zwischen der Beschreibung von möglichen Zugangsweisen in der Kunst und der Aufstellung von kunstpolitischen Forderungen. Und seine Bedeutung für die Entwicklungen in der damaligen neuen Musik, so muß man viertens sagen, wurde von seinen Zeitgenossen gebührend anerkannt. Im folgenden sollen nun diese vier Aspekte kurz erläutert werden.

Der Begriff der Gebrauchsmusik stammt nicht von Bessler, geschweige denn von Paul Hindemith, wie oft behauptet worden ist. Freilich: ein solches zusammengesetztes Substantiv hätte jede Zeit von jedem kreativen Sprecher der deutschen Sprache geprägt werden können. Bei Bessler jedoch war es Terminus, wohl aber auch schon bei Paul Nettl in seiner 1921 veröffentlichten Habilitationsschrift "Die Wiener Tanzkomposition in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts", einer Arbeit, die die Grundlage bildet für den Artikel "Tanz und Tanzmusik", den Nettl für die zweite Auflage von Guido Adlers Handbuch der Musikgeschichte schrieb, sowie für den Aufsatz "Beitrag zur Geschichte der Tanzmusik im 17. Jahrhundert", der 1922 in der "Zeitschrift für Musikwissenschaft" erschien. In diesem Aufsatz hatte Nettl das Gegensatzpaar "Gebrauchsmusik" und "Vortragsmusik" aufgestellt, um Tanzstücke, "nach denen wirklich getanzt wurde", von Suiten, die "absolute Musik ohne Nebenzweck" waren, zu unterscheiden<sup>5</sup>. Letztere, also Vortragstänze, weisen nach Nettl "eine gewisse Entfernung von volkstümlicher Ursprünglichkeit" auf<sup>6</sup>. Mit Nettl setzte sich Bessler in seiner Doktorarbeit auseinander. Doch übernahm er die Bezeichnungen "Gebrauchsmusik" und "Vortragsfolge" und sprach von einer "Lebensdistanz", die sich "in einer Abkehr vom stilisierten Tanz" ausdrückt<sup>7</sup>. Die Vorgeschichte der Suite bildete ebenfalls das Thema von Friedrich Blumes Dissertation, die er 1921 einreichte, und die 1925 mit dem Titel "Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im 15. und 16. Jahrhundert" erschien. Blumes Gegensatzpaar bestand aus "Gebrauchstanzstücken" und "Kunstmusik"<sup>8</sup>. Bessler griff also nur einen Gegenstand auf, der bereits Gegenstand von Dissertationen war.

Man darf auch den Doktorvater Wilibald Gurlitt nicht vergessen, dessen Einfluß auf Besslers allgemeinen Ansatz außer Zweifel steht. Im Wintersemester 1921/22 z.B. hielt Gurlitt ein Seminar über "Grundfragen der vergleichenden Musikwissenschaft", im Jahr darauf über "Musik und Gesellschaft (historisch-soziologische Hauptformen des Musizierens)" - Themen also, die den Rahmen der "glücklichen Selbstverständlichkeit einer geschlossenen musikalischen Tradition", die Bessler die akademische Umwelt Hugo Riemanns nannte, deutlich sprengten. Gurlitt war auch daran interessiert, mittelalterliche Musik nicht nur als vergangene, sondern als gegenwärtige Praxis zu behandeln. 1924 berichtete Bessler über "Musik des Mittelalters in der Hamburger Musikhalle", über Vorführungen, die Gurlitt selbst leitete. Dessen Betrachtung, berichtet der Schüler, "geht von der Gebundenheit des mittelalterlichen Daseins aus"<sup>9</sup>. Zusammenfassend schreibt er folgendes: "Musikwissenschaftlich kommt der Vorführung jedenfalls (neben ihrer speziellen Bedeutung für das Mittelalter) das Verdienst zu, nachdrücklich darauf hingewiesen zu haben, daß die Musikgeschichte auch eine Geschichte des Klanges und des Hörens umfaßt, und daß sie nicht zuletzt ein Stück Geistesgeschichte ist"<sup>10</sup>.

Was uns heute als eine Selbstverständlichkeit erscheint, war damals - zumindest in der Musikwissenschaft - eine Ansicht, die sich noch durchzusetzen hatte, die Ansicht nämlich des Freiburger Kreises um Gurlitt. In dieselbe Richtung zielte ein anderer Schüler Gurlitts, Herman Reichenbach, als er 1929 in seinen "Gedanken zur Musiktheorie" die Bemerkung machte: "Die letzten Forschungen der Musikwissenschaft (insbesondere der Gurlitt-Schule) haben doch den Gedanken der Absolutheit eines Musikwerkes nicht nur nicht gestützt, sondern gerade im Gegenteil den Beweis der allseitigen Bindung der Musik an das weltliche und geistliche Leben geführt"<sup>11</sup>.

Allerdings war der Sprecher der Schule in der Öffentlichkeit nicht Gurlitt selber, sondern vor allem der Schüler Bessler. Er war es, der seine methodologischen Reflexionen über die Erforschung alter Musik zu einer allgemeinen Theorie, die für andere Epochen gültig ist, erhob und im Mittelpunkt des Interesses stand. Ebenso entscheidend wie der Einfluß Gurlitts war andererseits der Martin Heideggers - ein Einfluß, auf den Bessler an mehreren Stellen aufmerksam macht. Und es ist die philosophische Anstrengung, die vom unmittelbaren Gegenstand abstrahierende Reflexion, die ihn von seinen Kommilitonen abhob.

Wo Bessler bereits in der Doktorarbeit vom Musikleben spricht, meint er damit das "faktische" Leben und erklärt, daß dieser Begriff hinweise "auf den fortwährend in den verschiedensten Weisen gehabten, erlebten Zusammenhang von Tendenzen, Begegnungen, Selbst- und Umweltserfahrungen und dergl., dessen begriffliche Erfassung in philosophischer Abzweckung von M. Heidegger (in Freiburger Vorlesungen seit 1919) systematisch unternommen worden ist"<sup>12</sup>. Das Interesse am Mitmachen im Gegensatz zum reinen Hören in der Musik, könnte man sagen, ist einem zentralen Motiv von Heideggers Phänomenologie entnommen, die in den 20er Jahren eine besonders breite Resonanz fand. Und wie Rudolf Stephan erkannte, läßt sich der Begriff Gebrauchsmusik ohne Weiteres als musikalisches "Zeug" im Sinne Heideggers ansprechen<sup>13</sup>. Redet Heidegger von zwei grundverschiedenen Seinsarten, dem Zuhandenen und dem Vorhandenen, so Bessler vom "Umgangsmäßigen" und "Eigenständigen". Nebenbei sei gemerkt, daß Heidegger erst in den 30er Jahren sich mit dem Thema Kunst befaßte (mit Musik überhaupt nicht) und gerade die Autonomie eines Gebildes betonte und so, wenn überhaupt, es eher in die Nähe des Vorhandenen, jedenfalls weg vom Zuhandenen, rückte, so daß die Aneignung Heideggerschen Gedankenguts sich geradezu als produktives Mißverständnis erklären läßt.

In seinem Habilitationsvortrag bezeichnete Bessler das "stimmungshafte" und "assoziative" Hören als die wichtigsten "romantischen Zugangsweisen". "Das Versinken in klangverhafteten Stimmungen und demgegenüber das literarisch-illustrative Umdenken musikalischer Bewegung könnte uns fast vergessen lassen, was Musik ihrem ursprünglichen Sinne gemäß bedeutet - wären nicht gleichzeitig in tausend Dingen die Anzeichen einer Erneuerung zu spüren"<sup>14</sup>. Genau an diesem Punkt hören Besslers Ausführungen über Zugangsweisen auf, einen rein deskriptiven Charakter zu haben; sie lassen vielmehr erkennen, daß er den Abschied von der Autonomie-Ästhetik, den er für die Erforschung alter Musik für nötig erachtete und dann zu einem Teil einer generellen Theorie erhob, auch im aktuellen Musikleben für erstrebenswert hielt. Eben dieser normative Aspekt von Besslers Vortrag veranlaßte Hans Joachim Moser in seiner Besprechung desselben zu scharfer Kritik. Bessler antwortete darauf in einer Fußnote der gedruckten Fassung seiner Habilitationsschrift und behauptet, Moser "schneidet ... allerdings eine sachliche Auseinandersetzung von vornherein ab", da er "dem Verfasser 'eine irgendwie bolschewistische Grundeinstellung' andichtet"<sup>15</sup>. Moser meldete sich trotzdem wieder. Er

fürchtete, daß aus Besslers Auffassung "ein Todesurteil für die Sinfonik von Beethoven bis Strauss" hervorgehe. "Daß der Bolschewismus gegenüber der 'zerreißenen Unnatur des großstädtisch-kapitalistischen Daseins' (Bessler) umstürzende Wiederherstellung urtümlicher Verhältnisse sucht, jene Stufen auf denen eben Besslers 'umgangsmäßige' Musik von selbst geblüht hat, ließ mich warnend aussprechen, ich sähe in seiner Feindlichkeit gegen das Konzertleben 'von Beethoven bis Strauss' eine 'irgendwie' bolschewistische Einstellung"<sup>16</sup>. Direkt anschließend an Mosers Erwiderung folgt im selben Heft eine kritische Bemerkung Besslers, die sich wie ein kunstpolitisches Programm ausnimmt. "In unserer verzweifelten Lage noch an die Möglichkeit einer einheitlichen, geradlinigen, unkomplizierten Musikkultur zu glauben, wäre vollendete Utopie. Trotzdem, oder gerade deshalb kann ich es nicht als Schande empfinden, heute 'persönlich ganz entschieden auf der Seite der Gebrauchskunst zu stehen' (propagandalos heißt nicht standpunktlos!) ... Die 'umgangsmäßige' Musik umspannt viel weitere Grenzen, und mir scheint es h e u t e darauf anzukommen, daß das Musizieren wieder in den ursprünglichen Tiefen unseres Daseins Wurzel fasse, dauernde Lebensnotwendigkeit und -freude werde statt seltener Offenbarung oder Unterhaltung, einfach und selbstaufführbar statt kompliziert und anspruchsvoll ... Sicher hat die Jugendbewegung hier am stärksten und bewußtesten den Boden gelockert"<sup>17</sup>.

In der Tat, was hier formuliert ist, wurde in den nächsten Jahren in Wirklichkeit umgesetzt. Im Oktober 1926 nahm Hindemith an der ersten "Reichsführerwoche" der Musikantengilde teil. Die Freiburger Musikwissenschaft war auch vertreten und aktiv beteiligt, obwohl das Schulhaupt, Gurlitt, der vorhatte, über "Jugendbewegung und neue Musik" zu reden, verhindert war. Immerhin symbolisierte dieses Geschehen den Anfang einer neuen Entwicklung. Auf dem Rückweg schrieb Hindemith im Zug einen Brief an den jugendbewegten und -bewegenden Fritz Jöde, in dem er zur neuen Laienmusik bemerkte, "daß hier etwas geschieht, unser aller musikalisches Leben von Grund auf zu erneuern"<sup>18</sup>. Im Oktober 1927 ergreift Kurt Weill das Wort in einem im "Berliner Tageblatt" abgedruckten Artikel über "Verschiebungen in der musikalischen Produktion". "Es vollzieht sich", schreibt Weill, "eine Trennung zwischen jenen Musikern, die weiter, von Verachtung gegen das Publikum erfüllt, gleichsam unter Ausschluß der Öffentlichkeit an der Lösung ästhetischer Probleme arbeiten, und anderen, die den Anschluß der Öffentlichkeit aufnehmen, die ihr Schaffen in irgendein größeres Geschehen einordnen, weil sie einsehen, daß über der künstlerischen auch eine allgemein menschliche, irgendeinem Gemeinschaftsgefühl entspringende Gesinnung für die Entstehung eines Kunstwerks bestimmend sein muß"<sup>19</sup>. Diese Verschiebungen bedeuteten ganz konkret, daß das, was nun von Komponisten wie Hindemith und Weill gefordert wurde, auf den "avantgardistischen" Musikfesten - etwa in Baden-Baden - erprobt wurde. Gurlitt selbst sah Hindemiths Musik "in der Richtung auf das, was die Schlagworte 'Neue Sachlichkeit' und 'Neue Gebundenheit' abzüglich alles Modebeigeschmacks meinen"<sup>20</sup>, wobei er diese zwei Begriffe offenbar als engverwandt ansah<sup>21</sup>. Die neue "gebundene" Musik, die Gebrauchsmusik, wurde demnach zur Neuen Musik im emphatischen Sinne des Wortes.

In den Auseinandersetzungen um die neue Musik der späten 20er Jahre berufen sich Kritiker immer wieder auf Bessler, wenn nicht explizit, dann doch verschwiegen. Erich Doflein vermerkte 1927, ähnlich wie Weill, einen "Wandel der Bedeutungen": "Wir stellen die Werke vor uns hin, anstatt mit ihnen umzugehen und sie zu gebrauchen. Dieses ästhetische Vor-sich-Hinstellen der Werke mag allgemein als das Selbstverständliche erscheinen und ergibt sich auch als Selbstverständlichkeit aus der romantischen Tradition, aus der Tendenz zur Absolutierung des Einzelwerks und des Einzelnen überhaupt"<sup>22</sup>. Und 1928

sprach Doflein in einem Aufsatz "Über Grundlagen der Beurteilung gegenwärtiger Musik", von einer "Einstellung auf den Gebrauch", die, wie er 1929 äußerte, nichts anderes ist "als die nächstliegende Konsequenz aus einer wirklich sachlich genommenen Sachlichkeit"<sup>23</sup>, und verwies ausdrücklich auf Bessler, der "dem Verfasser dieser Zeilen die entscheidendsten Anregungen gegeben" hat<sup>24</sup>. Ein anderer "Melos"-Autor, Hans Gutman, zog ebenfalls Bessler heran, um für eine neue Gebrauchsmusik zu plädieren. "Wir wissen sehr wohl um die beiden Möglichkeiten der Musik, um die unleugbare Tatsache, daß neben der 'umgangsmäßigen' auch noch eine 'eigenständige' Musik lebt (um die überzeugenden Formulierungen Besslers zu übernehmen). Nur glauben wir allerdings, daß jener im Augenblick die größere Wichtigkeit zukommt"<sup>25</sup>.

Von der Motette des Mittelalters und Suitenmusik des 17. Jahrhunderts bis etwa Weills "Dreigroschenoper", Hindemiths "Lehrstück" und Eislers "Maßnahme" ist - zugegeben - ein weiter, äußerst verwickelter Weg. Wie Nettle, Gurliitt und Blume vor ihm, mußte sich Bessler von der herrschenden Musikästhetik entfernen, um seinem Forschungsgegenstand gerecht zu werden. Aber indem er seinen neugewonnenen wissenschaftlichen Standpunkt in eine kulturpolitische Forderung ummünzte, trug er dazu bei, daß eine neue "Ästhetik" (wenn man sie noch so nennen kann) in bestimmten Kreisen die herrschende wurde. In den 20er Jahren war die alte Musik über die Musikwissenschaft zur ästhetischen Gegenwart, oder besser: zur gegenwärtigen Anti-Ästhetik, geworden.

#### Anmerkungen

- 1) Heinrich Bessler, Beiträge zur Stilgeschichte der deutschen Suite im 17. Jahrhundert, Diss., Freiburg 1923, S. 3.
- 2) Zitiert nach: Heinrich Bessler, Studien zur Musik des Mittelalters, AfMw VIII (1926), S. 144.
- 3) A.a.O.
- 4) A.a.O., S. 145.
- 5) Paul Nettle, Beitrag zur Geschichte der Tanzmusik im 17. Jahrhundert, in: ZfMw IV (1922), S. 258.
- 6) A.a.O., S. 257.
- 7) Bessler, Beiträge zur Stilgeschichte der deutschen Suite, S. 28.
- 8) Friedrich Blume, Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im 15. und 16. Jahrhundert, Leipzig 1925, S. 109.
- 9) Heinrich Bessler, Musik des Mittelalters in der Hamburger Musikhalle, in: ZfMw VII (1924/25), S. 43.
- 10) A.a.O., S. 54.
- 11) Abgedruckt in: Die deutsche Jugendmusikbewegung in Dokumenten ihrer Zeit von den Anfängen bis 1933, hrsg. vom Archiv der Jugendmusikbewegung e.V. Hamburg, Wolfenbüttel und Zürich 1980, S. 593.
- 12) Bessler, Beiträge, S. 4.
- 13) Rudolf Stephan, Die Musik der Zwanzigerjahre, in: Zu Paul Hindemiths Schaffen in den Zwanziger Jahren (= Frankfurter Studien Bd. II), hrsg. v. Dieter Rexroth, Mainz 1978, S. 10.

- 14) Heinrich Bessler, Grundfragen des musikalischen Hörens, in: JbP 1925, Leipzig 1926, S. 52.
- 15) AfMw VIII (1926), S. 146.
- 16) A.a.O., S. 380.
- 17) A.a.O., S. 381.
- 18) Paul Hindemith, Briefe, hrsg. von Dieter Rexroth, Frankfurt am Main 1982, S. 126.
- 19) Berliner Tageblatt vom 1. Oktober 1927.
- 20) Wilibald Gurlitt, Zur gegenwärtigen Orgelerneuerungsbewegung in Deutschland, abgedruckt in: Musikgeschichte und Gegenwart II, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Wiesbaden 1966, S. 100.
- 21) Siehe Stephen Hinton, Aspects of Hindemith's Neue Sachlichkeit, in: Hindemith-Jb. 1985/XIV, Mainz 1986.
- 22) Melos VI (1927), S. 170.
- 23) Melos VIII (1929), S. 295.
- 24) Melos VII (1928), S. 292.
- 25) Hans Gutman, Grenzen der Simplizität, in: Melos VIII (1929), S. 307.

Zoltan Roman:

#### GUSTAV MAHLER: CONDUCTOR AND COMPOSER AS 'MUSIC HISTORIAN'

As a conductor, Mahler was unquestionably one of the most celebrated interpreters of his day, in the opera house as well as on the concert podium. Yet, because of his 'tampering' with the scores of even his most illustrious predecessors, his interpretive work often generated controversy, and even outright condemnation.

As a composer, Mahler was arguably one of the most important and unique figures in the transition from Romantic to 'Modern' music. Yet, unlike in the case of most other similarly inclined and active composers of the time (especially in the Germanic sphere - one needs to mention only Richard Strauss and early Schoenberg), in Mahler's oeuvre one does not find that oversaturation, that post-Romantic striving for excess which contains the seeds of its own disintegration, and thus creates an historical-stylistic necessity for the onset of the 'new'.

As a well-known and widely sought-after conductor-composer, Mahler was in a position to disseminate his own ideas about the music of the past and of the present, and so to shape and educate the musical taste of his audiences. Perhaps even more importantly, he was in a position to shape the musical future, so to speak. It is, in fact, evident at every turn from his music and from his verbal utterances that Mahler was passionately and constantly engaged in a search for the 'new'. Yet, there is no question of a "disintegration" in Mahler's art - at least not in the pervasive and general sense of the 'fin-de-siècle'. (I am assuming that in this, the one hundred and twenty-fifth anniversary year of Mahler's birth, we are finally free of the conservative, myopic

view of his "symphonic gigantism", and of the "autumnal", resigned "death-wish" of his last works.) How, then, did these seemingly contradictory characteristics fit together in the same interpretive-creative personality?

My thesis in this brief paper is that it was Mahler's interest in history that motivated him, consciously as much as unconsciously, to search for a way out of the apparent cul-de-sac of the late Romantic age. Further, I believe that it was precisely his historical awareness that caused him to explore (however uncertainly at times) the avenue of refinement and reduction rather than that of over-saturation. In a very real sense, Mahler's achievement (both as conductor, and as composer) was predicated upon a dynamically interactive relationship with the musical past, as he understood it. He was ready to interpret and reinterpret it. He was equally willing to learn and to borrow from it - not necessarily the actual technical tools and methods, but rather the process of 'evolution', the sense, the striving, and ultimately the capacity for renewal.

Examples for Mahler's historical thinking and concerns are found in all periods of his adult life, and were recorded in his letters and interviews, and in the reminiscences of close observers. On this occasion, though, the following, highly selective examples must suffice to illustrate my points.

If there is one historical 'leitmotif' that is traceable throughout Mahler's career, it is his elevation of Beethoven and Wagner above all others. Especially his worship of Beethoven, his view of him as the progenitor of a 'new age' in music, is evident at every turn. In a letter written in February of 1893 (our first, and at the same time most substantial document concerning Mahler's historical thinking), he wrote very simply: "... die n e u e Ä r a der Musik begann (mit Beethoven)"<sup>1</sup>. Nearly two decades later in his last interview (given to the American music magazine "The Etude"), Mahler elaborated the same thought thus:

No composer has excelled the majesty of Beethoven. ... The magnificent road which Beethoven opened should, to my mind, point the way to all great composers of symphonic music ...<sup>2</sup>.

Mahler's appreciation of some other, 'new' as well as 'old' masters, developed far more gradually. For example, his attitude to Liszt's music appeared to border on contempt in 1893, when he was reported to have said:

Der dürftige Gehalt und das scheinhafte Machwerk seiner Kompositionen liegt, wenn man näher zusieht, so am Tage, wie die Fäden eines schlecht gewobenen Kleides nach kurzem Tragen hervortreten und überall fühlbar werden<sup>3</sup>.

But during the two seasons that Mahler conducted the New York Philharmonic (1909-1911), out of a total of 50 composers Liszt was sixth in terms of the number of his works performed by the orchestra.

It was in relation to J.S. Bach that Mahler seemed to have experienced the most striking and significant growth in attitude. In the aforementioned letter from 1893, after summing up his own view of the "evolution" of musical style, he posed the rhetorical question: "... war denn Bach kleiner als Beethoven oder ist Wagner größer als er?" At that time, perhaps because he was not yet sufficiently interested in answering such a question even for himself, he simply sidestepped it: "dies zu beantworten müssen Sie sich an Einen wenden, der die ganze geistige Geschichte der Menschheit mit einem Blick übersehen kann".

Although there can be little doubt that Mahler must have played some of Bach's keyboard works as a Conservatory student, signs of his growing awareness of Bach's music in general did not begin to appear until some two decades later. Three years after what was apparently his first performance of a Bach-work at a public concert in Hamburg in 1896 (the closing chorus from the "St. Matthew Passion")<sup>4</sup>, we find Mahler ruminating on the conditions of an ideal performance of the same work:

Ich möchte einmal die Matthäus-Passion in Wien ... aufführen: mit zwei gesonderten Orchestern, eines rechts, das andere links; zwei ebenso getrennten Chören und einem dritten, der eigentlich die Gemeinde, das Publikum, sein soll und noch wo anders postiert werden müßte; dazu den Knabenchor, den ich hoch hinauf zur Orgel stellen würde, daß die Stimmen wie aus dem Himmel kämen. ...

Dazu sollte ich freilich andere Räume haben als den Musikvereinssaal: eine riesige Exerzierhalle ...

Das Geheimnis des Gelingens solcher Werke ist, daß man sie einzeln mit den verschiedenen Gesangsvereinen, aus denen sich die Chöre rekrutieren, aufs genaueste und sauberste vor den Gesamtproben studiert. ...<sup>5</sup>

The similarities between the above ideas, and some aspects of both the conception and first performance of his Eighth Symphony are quite evident.

In March of 1901, Mahler was described as very pleased, and frequently occupied with the Bach Gesamtausgabe. Even more importantly, Natalie Bauer-Lechner noted down his complaints about the

zumeist schlechten Bachaufführungen, die nicht annähernd einen Begriff davon geben, wie Bach am Clavicembalo in die Saiten greifend sich seine Sachen vormusiziert hat. Statt des wirklichen Bach geben sie uns ein armseliges Gerippe davon. Die Akkorde, welche die wundervolle, reiche Fülle des Körpers dazu bilden, lassen sie meistens einfach weg, als ob Bach den bezifferten Baß ohne Sinn und Zweck dazu geschrieben hätte. Aber der ist auszuführen, und welches Gebrause bilden dann die auf und nieder wogenden Akkorde! ...<sup>6</sup>

Three or four months later, Mahler's ever growing enthusiasm for Bach's genius led him into the kind of hyperbole which today strike us as naive and 'unhistorical':

Und Unsinn ist alles, was man von seinen Vorgängern, die zu ihm hinführten und seine Wege vorbereiteten, schwatzt! Er steht so völlig einsam und unvermittelt da und ist als eine neue Welt vom Himmel gefallen wie eben jedes Genie. Das Wunder seiner Polyphonie ist unerhört, nicht nur für seine Zeit, sondern für a l l e Zeiten.

In the same diary-entry by Bauer-Lechner, Mahler's acknowledgement of the growing influence of Bach's music (especially of his polyphony) on his own was also recorded. Referring to one of the motets, he said:

Unglaublich, wie groß die acht Singstimmen geführt sind in einer Polyphonie, über die nur er gebietet! ...

Unsagbar ist, was ich von Bach immer mehr und mehr lerne (freilich als Kind zu seinen Füßen sitzend): denn meine angeborene Art zu arbeiten ist Bachisch! Hätte ich nur Zeit, in diese höchste Schule mich ganz zu versenken! Von welcher Bedeutung das wäre, kann ich selbst nicht ausdenken. ...<sup>7</sup>

It is, of course, not a coincidence that Mahler made these remarks during the Summer of 1901, precisely at the time when he had finished revising the first version of the Fourth Symphony, and was beginning work on the Fifth.

As we know from his last years in America, Mahler was to retain his admiration for Bach's music to the end of his life. Before we look briefly at that period, however, it is justified to ask a question here: Is there a likely explanation for the seemingly rapid development of Mahler's "historical awareness" during the years around the turn of the century?

The musicologist, Guido Adler, and Mahler were life-long friends. Nevertheless, it is well-nigh generally agreed that this connection had very little, if any, effect on Mahler's music-historical thinking<sup>8</sup>. While this may be a correct conclusion as concerns his apparent lack of interest in music prior to Bach's time, I believe that the changes in Mahler's thinking that did take place around 1900 were due, certainly indirectly, to his connection with Adler.

It was through Adler that Mahler was appointed to the board of the "Denkmäler der Tonkunst in Österreich" in 1898. Precisely how active, or even interested Mahler was in the work of this group is, at best, a moot question. The extant documentation is scanty to the point of uselessness<sup>9</sup>. The single known item of 'secondary' evidence, a report by Natalie Bauer-Lechner dating from January, 1900, shows Mahler both as being impatient with the workings of the society, and disparaging of the contents of the published volumes<sup>10</sup>. Whatever Mahler's true attitude to the Denkmäler may have been, circumstantial evidence dating from around the turn of the century would seem to indicate that his historical thinking had, in fact, been influenced (and positively so) by this association.

The utility, as well as the artistic worth of critical collected editions was clearly recognized by Mahler. In addition to his pleasure in the Bachausgabe, already noted, in the Summer of 1901 he described it as an "unglückselige Umstand, daß es in der Musik nicht (wie in der Dichtung) Gesamtausgaben aller Klassiker gebe"<sup>11</sup>.

The clearest indicator of the influence of the Denkmäler-circle on Mahler's thinking, and of what is at least a possible reason for the evident changes in it, is found in Bauer-Lechner's report of an apparently minor incident in the Summer of 1901. She wrote:

Mahler war von einem Aufsatz (Hermann) Kretzschmar's über den Vortrag alter Musik sehr entzückt, der ihm ganz auf der Seele geschrieben sei und ausführlich wissenschaftlich belegte, worauf er selbst intuitiv schon gekommen war<sup>12</sup>.

The essay in question was "Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik", published in Volume VII of the "Jahrbuch der Musikbibliothek Peters"<sup>13</sup>. As far as it can be ascertained, the Yearbook was published in late May or early June; Natalie's diary-entry occurs early in the section devoted to the period from June to August. It is reasonable to assume, therefore, that Mahler read the article very soon after its publication. Lacking evidence that Mahler made a habit of reading scholarly works on music, it appears to me equally reasonable to assume that this particular issue of the "Jahrbuch Peters" was brought to Mahler's attention by one of his 'academic' friends, quite possibly because of Kretzschmar's article.

As to Mahler's reported delight about finding his own ideas on performance confirmed in the article, it is sufficient to refer to two examples mentioned earlier, both of which preceded his acquaintance with Kretzschmar's essay. With relation to his

conception of the ideal performance of the "St. Matthew Passion", Mahler must have been gratified to read such statements as "Die klangliche Ausnutzung von Raumverhältnissen war ein Hauptgebot der alten Komposition", and

Auch S. Bach legt auf diese Chortrennung noch solchen Wert, dass er auch bei den Solisten in mehrhörigen Kompositionen angibt, welcher Chor ihn zu stellen hat. ... Die Wirkung der Doppelchöre, der Konzerte, der Duette beruht wesentlich mit darauf, dass die Gruppen und Parteien weit von einander stehen ...

Concerning his complaint about the frequent failure to realize the figured bass in modern performances of Bach's music, Mahler now found such 'echoes' of his own thoughts as the following:

Jedermann weiss jetzt oder könnte es wissen, dass der Bass in den Kompositionen des 17. und 18. Jahrhunderts eine Stenographie ist, dass er "ausgesetzt" werden muss. ... Die Wissenschaft vom Accompagnement ist noch nicht genügend in die Praxis gedrungen, es gibt Gruppen unter den Musikern, denen es fremd zu sein scheint, dass sie auch sie nahe angeht. ... (Unsere Pianisten spielen) fast ohne Ausnahme die Sarabanden, Bourrées und Menuetts der Bachschen Suiten so wie sie notiert sind, d.h. ohne die vorausgesetzte Ergänzung an den zweistimmigen Stellen. ...<sup>14</sup>

Before leaving Kretzschmar's essay, I should like to quote one last, brief passage from its introduction. Today, it is stated by some, and implied by others that Mahler was somewhat behind the times because of his lack of interest in music before Bach's time. It is clear from Kretzschmar's words that, while Mahler may have been behind vis-à-vis the theorists and historians of music (v e r y f e w in number, in any case), he shared this 'failing' with what was likely the vast majority of 'practical' musicians. In fact, as the preceding comparisons have, I think demonstrated, he may well have been a h e a d of most of his colleagues. According to Kretzschmar:

... die Musiker (benutzen) die vorgelegten Schätze viel weniger als die bildenden Künstler die ihrigen. ... Eingebürgert, wenigstens halbwegs eingebürgert, sind von den alten Komponisten nur Händel und Bach. ... noch mehr Fälle ... (deuten darauf hin), dass die schönen Neuausgaben vergeblich hergestellt worden sind. ...

Soll die für Neuausgaben alter Musik getane Arbeit mehr sein als ein zweites Begräbnis, so muss in Zukunft energischer dafür gesorgt werden, dass die praktischen Musiker mit jenen Neuausgaben wirklich bekannt werden und sie benutzen lernen. ...<sup>15</sup>

During his first season as permanent conductor of the New York Philharmonic in 1909-1910, Mahler instituted a series of six "historical" concerts. Although such concerts were not altogether a novelty either in New York or elsewhere, Mahler's series was made unique by what it revealed about his conception of music history. While the earliest composers performed were Rameau, Bach and Handel (and, in light of what was said earlier, not surprisingly so), the programmes added up to a veritable survey of music up to Mahler's own time, including works by himself, by Strauss, and by Pfitzner. Clearly, "history" at this stage meant to Mahler a dynamic process in which the interpretation of the past, and the shaping of the present (and, by extension, of the future) represented for him, the conductor-composer, contiguous points along the same continuum. The well known Bach 'Suite' which Mahler arranged from movements of the Second and Third Orchestral Suites for his first "historical" concert, appears to me as the very embodiment of this concept. Mahler's own words, written a few days after the performance, best describe this odd, yet fruitful mixture of historicism and modernistic thinking:

... Besonderen Spaß hatte ich neulich an einem Bach-Konzert, wofür ich das Basso continuo für Orgel gesetzt, und an einem von Steinway hiezu präparierten Spinett von sehr großem Klange dirigierte ich und improvisierte - ganz nach Art der Alten. - Da sind für mich (und auch für die Hörer) ganz überraschende Dinge dabei herausgekommen. - Wie mit einem Schlaglicht war diese verschüttete Literatur beleuchtet. Es wirkte stärker (auch koloristisch) als jedes moderne Werk. ...<sup>16</sup>

It is appropriate to end this brief, and necessarily selective look into the nature of Mahler's music-historical thinking by quoting from that last American interview mentioned earlier. A mere four weeks before he was forced by illness to lay down the baton for the last time, Mahler once again surveyed the continuum of musical style, from the past to the future, this time using for his basis the folk song, that element so vital as both root and substance in his own art. The following, excerpted comments on some of his predecessors, on the future, and on his own conductorial creed - even if somewhat naive by today's standards - are fascinatingly revealing of Mahler's sensitivities concerning the reception of his own music, as well as of a faint unease he apparently felt with respect to certain contemporary musical developments. Above all, however, they reflect, at a critical point in history, the emotions and convictions of an interpretive-creative artist who was fully committed to the continuity of his art:

... One does not have to delve very deep into the works of Haydn to realize what a keen appreciation he had for the beauty and simplicity of the folk-song. Although Haydn's music seems extremely simple when compared with the intricate rhythms and harmonies many composers are wont to introduce in their scores of to-day, this very music was in its time considered revolutionary. ... Among other things, his interpretation of the idiom of the streets was strongly condemned. His melodies were called plebeian and often regarded as trivial. ... (In his great works), the folk-song character keeps cropping up all the time. This is, perhaps, not quite so much the case with Mozart. ... (Nevertheless), one cannot help feeling that the folk-songs which the wonderful child must have heard ... were assimilated, although their influence is not so pronounced as in the case of Haydn. ...

Although the actual instances where Beethoven used real folk-songs as themes or as suggestions for his works are limited, it is nevertheless the fact that this gigantic genius conceived in his most exquisite and moving melodies thematic designs which when analyzed are really very simple and often of the character of folk-song. ...

I do not think that the tendency to use the idiom of the people will ever die out, and I do believe that music which has the true melodic characteristics will exist long after the furies of cacophony have worn themselves out of existence.

All this I have said as a composer, but as a (conductor) I am thoroughly eclectic. I am tremendously curious about all new music, and seek to give each new work, regardless of type, the interpretation nearest that which the composer intended. This is my duty to myself, to my art and to the public which attends my concerts. ...<sup>17</sup>

#### Notes

- 1) Letter to Gisela Tolnay-Witt (February 7, 1893). - The first publication of the original text in the "Neue Zürcher Zeitung" (May 10, 1958) was preceded by the

appearance of an English translation (in Paul Nettl, Mahler as Musicologist, "Saturday Review", April 26, 1958, pp. 40f.). Excerpts quoted in the present essay are from: Gustav Mahler - Briefe (Neuausgabe erweitert und revidiert von Herta Blaukopf), Wien, Hamburg 1982, pp. 106ff. - The precise identity of the recipient of this letter has yet to be determined conclusively. Certain references to Budapest in the letter, as well as terms of endearment used by Mahler, indicate that it was addressed to a young girl in Hungary. This would support Knud Martner's assumption (see his Selected Letters of Gustav Mahler, New York 1979, p. 414) that she was identical with the writer on music, Gisela Selden-Goth; however, she would have been only eight or nine years old at the time Mahler wrote the letter.

- 2) The Influence of the Folk-Song on German Musical Art, in: "The Etude" (Philadelphia), May 1911, pp. 301f. As an editorial note in the article's title-block indicates, the interview was conducted "partly in German and partly in English". It took place, almost certainly, on January 23, 1911, when Mahler made his last visit to Philadelphia as conductor of the New York Philharmonic; the issue of the magazine was published on May 20th, two days after Mahler's death in Vienna!
- 3) Herbert Killian, Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner (mit Anmerkungen und Erklärungen von Knud Martner; revidierte und erweiterte Ausgabe), Hamburg 1984, p. 33.
- 4) Ibid., pp. 51 and 222.
- 5) Ibid., p. 130.
- 6) Ibid., p. 184.
- 7) Ibid., p. 189.
- 8) E.g., Paul Nettl, op. cit., p. 40; and Edward R. Reilly, Gustav Mahler and Guido Adler - Records of a Friendship, Cambridge, etc. 1982, pp. 6f.
- 9) E.g., Reilly, op. cit., pp. 93, 98f.
- 10) Quoted in Henry-Louis de La Grange, Mahler, I, Garden City (N.Y.) 1973, p. 544. This entry is not found even in the recent, expanded edition of Bauer-Lechner's "Erinnerungen", used for the purposes of this paper.
- 11) Killian, op. cit., p. 189.
- 12) Ibid., p. 188.
- 13) Jahrbuch ... für 1900, Leipzig 1901, pp. 51-68; reprint Vaduz 1965.
- 14) The two sections quoted from Kretzschmar's essay are on pp. 63 and 56f., respectively, in the cited issue of the "Jahrbuch Peters".
- 15) Ibid., pp. 53f.
- 16) Letter to Paul Hammerschlag, postmarked November 19, 1909; in: Gustav Mahler - Briefe (see Note 1), p. 371.
- 17) See Note 2.

Ulrich Kurth:

ALTE MUSIK IM WERK HEINRICH SCHENKERS UND FELIX SALZERS\*

## I

Für Heinrich Schenker begann die Geschichte wertvoller Musik erst mit den drei im Jahre 1685 geborenen Meistern Domenico Scarlatti, Georg Friedrich Händel und Johann Sebastian Bach. Die Jahreszahl spielte für diese Einschätzung freilich keine Rolle, sondern allein die Tatsache, daß diese drei Komponisten als erste Werke geschrieben haben, bei denen er das Theorem des Ursatzes in seiner originären Gestalt schlüssig nachzuweisen glaubte<sup>1</sup>. Denn Schenker rechtfertigte seine Ausflüge in die Musikgeschichte fast immer mit seinem Analysesystem, das gleichzeitig eine umfassende Theorie der Musik enthält<sup>2</sup>. Die Erkenntnisse der Musikwissenschaft ignorierte er in der Regel. Musikwissenschaftler nahm er nur wahr, wenn sie ihn angeblich totschiwigen, ihm widersprachen oder - wie Ernst Kurth und Hugo Riemann - nach seiner Auffassung törichte Musiktheorie betrieben<sup>3</sup>.

Bereits in seiner ersten spekulativen Abhandlung, die 1895 erschien<sup>4</sup>, finden sich Spuren der These, daß die Musikgeschichte bis hin zur Bachzeit lediglich eine Wachstumsphase darstellt, auf die die eigentliche Blüte erst einsetzt. Drei Komponenten bestimmen diesen Reifeprozess: 1. der "Sang und des Sanges willen", also das Streben nach Autonomie, in dem Schenker eine anthropologische Konstante zu entdecken glaubte; 2. das Prinzip der Wiederholung, das er viele Jahre später zum Universalprinzip der Musik erheben wollte, wie allein sein Motto "semper idem sed non eodem modo" anzeigt; 3. die abendländische Mehrstimmigkeit. Er definiert sie als autonomes musikalisches Prinzip, frei von allen heteronomen Beeinträchtigungen, z.B. durch soziale Zwänge oder gar durch ideenreiche Musiktheoretiker. Mit der Mehrstimmigkeit entstand nach Schenker eine neue Künstlichkeit, die der musikalischen Empfindung erst nach Jahrhunderten ein Anschauungsmodell lieferte, den Kontrapunkt, dessen Geist scheinbar immer derselbe ist. Er dient als Übungsfeld für angehende Komponisten.

In der "Harmonielehre", die 1906 erschien, tritt das Geschichtsbild deutlicher hervor. Schenker analysiert dort u.a. Abschnitte von Werken Jan Pieterzon Sweelincks und Hans Leo Haßlers harmonisch wie ein Werk Johannes Brahms' ohne danach zu fragen, ob sein radikales ästhetizistisches Verfahren den Objekten gegenüber angemessen ist. Er läßt nur seine Definition des konkreten musikalischen Inhalts gelten: die Satzstruktur, dargestellt nach den eigenen Kriterien. Das Ergebnis muß negativ ausfallen. Sweelinck attestiert er unbewiesene Harmonien aufgrund einer einseitig gepflegten Stimmführung; das System der Harmonie sei bei ihm nicht richtig ausgeprägt. Hätte er nur eine interessantere Melodie gewählt, sie "rhythmisch mannigfaltig gegliedert, ... diesen oder jenen Dreiklang ausgeführt", dann hätte er einen "größeren musikalischen Inhalt" gewonnen, und darin sieht Schenker den Sinn des Komponierens und das Ziel der Musikgeschichte. Haßler hält er für den besseren Musiker, weil bei ihm die offenbar schlechten Folgen der alten Stimmführung größtenteils überwunden seien. Doch werde der Gesamteindruck noch durch manche nicht begründbare Harmonie gestört<sup>5</sup>. Mit den analytischen Befunden geht stets ein Werturteil einher. Diejenige Musik, die nicht durchgehend den Gesetzen des Dreiklangs gehorcht, lehnt Schenker rigoros als ästhetisch minderwertig ab.

Hingegen schätzt er Komponisten hoch, die in seiner Analyse eine gute Note erhalten. Domenico Scarlatti hält er für den einzigen italienischen Musiker von Rang, weil er zumindest im Werk für Tasteninstrumente den Regeln der Ursatzlehre folgt, indem er Klänge

aus dem Ursatz entwickelt und damit beweist, daß er die Kunst der Prolongation beherrscht, die für Schenker das Maß aller Dinge in der Musik darstellt<sup>6</sup>. Gleiche Kategorien gelten für Bach und Händel. Die erste Voraussetzung für ein wertvolles Opus ist die Bindung der Prolongationen an den Dreiklang und die Regeln des strengen Satzes. Zweites Kriterium ist die Mannigfaltigkeit der korrekten Prolongationen. Ebenso wie die Musik vor Bach weist er die nach Brahms entstandene zurück und begründet seine Ablehnung damit, daß der Dreiklang als die angenommene naturgegebene Ordnungsinstanz der Musik nicht präsent sei. Brahms nennt er den "letzten Meister"<sup>7</sup>, Wagner den "Henker"<sup>8</sup> der deutschen Tonkunst.

## II

Der allein entscheidende Prüfstein für die ästhetische Gegenwart alter (und neuer) Musik bei Schenker ist seine "Lehre vom organischen Zusammenhang", besser bekannt unter den Kürzeln "Schichten-" oder "Ursatz-Lehre". Er war ein Protagonist des Zeitalters der Kunstreligionen und wollte nicht nur als Musiker wirken, sondern wie so viele andere eine Glaubensgemeinschaft gründen, deren Bekenntnis seine Lehre kodifizieren sollte<sup>9</sup>. Am Anfang der 20er Jahre schlug er sogar vor, den von ihm entdeckten hierarchischen Aufbau der Meisterwerke als Welt- und Staatsmodell in die Praxis umzusetzen, weil das gelungene Kunstwerk ein ideales Sein in strengen Strukturen verkörperte und die Lösung aller anstehenden Probleme ermöglichte<sup>10</sup>.

Der Ursatz nun ist eine empirisch zu gewinnende metaphysische Gestalt. Dieses Paradoxon ist auflösbar. Verfolgt man die Entwicklung des Schriftstellers Schenker von seinen Anfängen in der "Zukunft" (1893) bis zur endgültigen Formulierung seiner Lehre im "freien Satz" (1935), so fallen seine ausführlichen philosophischen und politischen Exkurse auf, die er selbst für einen wesentlichen Bestandteil seines Oeuvres hielt<sup>11</sup>. In zahlreichen Fällen existieren bemerkenswerte Korrespondenzen zwischen diesen Kommentaren zur Weltlage und Details des Systems musikalischer Analyse bzw. Argumenten bei der Begründung eines Werturteils. Der Ideologe Schenker ist geprägt von jenem Ideologiesyndrom, das Richard Hamann und Jost Hermand den "Gedankenkreis der fortschrittlichen Reaktion" nannten<sup>12</sup>. Gemeint sind die zahllosen Erlösungs- und Heilslehren der Zeit zwischen ca. 1890 und 1914, die mit Goethe, Schopenhauer und Nietzsche auf den Fahnen einen neuen Idealismus wider die von ihnen festgestellten Destruktionstendenzen der Moderne forderten. Ihr Wahrheitsbegriff gründete nicht auf rationalem Denken, sondern auf synthetischer Wesensschau nach den Normen des idealistischen Wollens. Ihre wichtigste Phantasmagorie zielte auf Geborgenheit in abgesicherten Hierarchien.

In allen Schriften zieht Schenker gegen die scheinbare Zerstörungswut seiner Zeit zu Felde. Seinen Pessimismus hat er sich offensichtlich bei Schopenhauer angelesen, den er mehrfach zitiert. Mit dem Philosophen fordert er eine kastenartig geordnete Welt, ein autoritäres Oben und Unten, für das die Schichten des musikalischen Kunstwerks die Anschauung liefern<sup>13</sup>. Ganz oben stehen die Geistesfürsten, die Genies, z.B. die großen Meister der Musik als göttergleiche Verkünder ewiger Ur-Wahrheiten. Um daran teilhaben zu können, ist die Kenntnis von Urbegriffen unausweichlich, die allerdings die Moderne verloren hat, wie Schenker behauptet<sup>14</sup>. Das Modell für die Entwicklung eines musikalischen Urbegriffs gibt Goethes Morphologie der Pflanzen mit dem hypothetischen Begriff der Urpflanze. Schenker interpretiert Goethe wie zahlreiche seiner Zeitgenossen falsch, wenn er dessen Suche nach einem kommunikativen Verhältnis des Menschen zur Natur dafür benutzt, Strategien für die Entfaltung von Herrschaft und Macht zu entwickeln<sup>15</sup>. Das verdeutlicht seine Sonatentheorie<sup>16</sup>. Widerspruch, wie er zu einer dialektischen Kon-

zeption des Sonatenhauptsatzes gehört, ist für ihn im Meisterwerk nicht denkbar, sondern nur die fraglose Unterordnung innerhalb eines Systems von Prolongationen. Die höchsten benennbaren metaphysischen Instanzen sind für ihn "Natur" und "Notwendigkeit", und beide versichert in der Musik nach seiner Auffassung allein der aus der Obertonreihe abgeleitete Dreiklang. Der Ursatz wiederum ist ein unmittelbares Dreiklangsderivat, und darum sind Natur und Notwendigkeit gleichsam in ihm aufgehoben. Er ist also jener musikalische Urbegriff höchster metaphysischer Dignität, den zu finden Schenker Jahrzehnte brauchte. Er vermag ihn in der Situation zu formulieren, in der sich sein politisches Bewußtsein am stärksten radikalisiert: angesichts der für ihn unbegreiflichen Niederlage des deutschen Geistes am Ende des Ersten Weltkriegs<sup>17</sup>. Er erwartet eine erlösende Wirkung von diesem Begriff.

Der Stifter einer Kunstreligion tritt nicht als argumentierender Denker auf, sondern als Werte schauender und Gesetze diktierender Visionär. Dergestalt faßt Schenker seine musikalischen Gesetze ab. Er stilisiert sich mehrfach zum Propheten, der die ewigen Wahrheiten aus der Sphäre des Genies schaut und in seinem Unterricht verkündet. Als Medium dient seine Lehre, deren metaphysischen Inbegriff der Ursatz verkörpert. Er kann im Einzelfall konkret in einer Urlinientafel eines Werkes gewonnen werden, sofern das Werk sie hergibt. Alte Musik vor Bach, Händel und Scarlatti hat demnach keine Chance, einen hohen ästhetischen Rang zu bekleiden, denn andere Grundstrukturen als die vom Dreiklang herrührenden Ursätze läßt Schenker nicht gelten. So etwas anzunehmen wäre Verrat am Kern der Kunstreligion.

### III

Ausgerechnet solcher Verrat begründete den Erfolg seiner Lehre in den USA. Die meisten seiner produktiven Schüler mußten 1938 ins Exil gehen, da sie als Juden nach der Besetzung Österreichs durch deutsche Truppen verfolgt wurden. Einer von ihnen, Hans Weisse, emigrierte bereits 1931 aus freien Stücken und folgte einem Stellenangebot aus New York. Weisse paßte die Lehre den Bedingungen der amerikanischen Unterrichtspraxis an und verzichtete auf einen großen Teil der Metaphysik sowie auf die verletzende Polemik<sup>18</sup>. Er legte den Grundstein für den Erfolg eines anderen, der die Anschauungen des Meisters systematisch veränderte und schließlich im College verankern konnte: für Felix Salzer, seinen eigenen und Schenkers Schüler. Salzer hatte Musikwissenschaft studiert und seine Promotion bei Guido Adler erlangt. Seine Weiterentwicklungen der Schichtenlehre begannen mit einer Schrift über alte Musik, vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert, die für ihn anders als für Schenker gegenwärtig wurde. 1935 erschien sein Buch "Das Wesen der abendländischen Mehrstimmigkeit", in dem er die Musiklehre Schenkers mit dem geschichtsphilosophischen Schema Oswald Spenglers zu vereinigen trachtete. Er wollte einer Forderung Schenkers endlich die Tat folgen lassen, nämlich eine Geschichte der musikalischen Technik entwerfen, verstanden als Geschichte des Inhalts der Musik, als Varianten einer immergleichen Wahrheit. Salzer hypostasiert eine einheitliche abendländische Musiksprache, die ein jahrhundertlanges Wachstum, eine kurze Blüte im 18. und 19. Jahrhundert sowie eine Verfallsphase im 20. erlebt. Der Stilgeschichte wirft er vor, sie vernachlässige das einigende Prinzip der europäischen Kunstmusik. Historismus und Quellenkunde verfahren nach seiner Ansicht ebenso kunstfremd wie die musikalische Sozialgeschichte. Der Vorwurf lautet, daß all diese Disziplinen nicht über der Sache äußerliche Beschreibung hinauskommen. Es fehlt die Analyse des Inhalts von Musik, also eine Untersuchung der Geschichte der Satztechnik unter Verzicht auf die nur oberflächlichen Faktoren der Institution Musik<sup>19</sup>, die den

Gegenstand beeinträchtigen. Salzer konstatiert die Entwicklung eines Gleichbleibenden, das organisch wächst. Er erkennt die Unmöglichkeit einer theorieleeren Geschichte an, doch erscheint sein Angebot abenteuerlich, z.B. mittelalterliche Choralmelodien unter den gleichen Prämissen wie ein Opus des 19. Jahrhunderts als Notentext zu rezipieren. Seine Analysen von 1935 haben kaum einen Wert für die Mittelalterforschung, doch verfolgt er darin einen für ein anderes Gebiet folgenreichen Gedanken.

Er war sich sicher, das Prinzip der Auskomponierung aus einem Klang bereits im Codex St. Martial zu entdecken. Im Verhältnis von Grundstruktur (Ursatz) und Auskomponierung (Prolongation) sah er das innere Bewegungsgesetz der abendländischen Musik. Damit verliert der Ursatz bei Salzer einige seiner entscheidenden normativen Komponenten, denn bei ihm kann nicht mehr nur ein Dreiklangsgebilde als Inbegriff des Klangs in der Natur die Grundlage eines Werkes bilden. Ohne daß er es ausdrücklich will beginnt er damit, aus der Kunstreligion die Anfänge einer empirischen Theorie zu formulieren. Die naheliegende Folgerung lautet, daß auch andere Musik als die zwischen Bach und Brahms entstandene ästhetisch wertvoll sein kann, daß z.B. Orlando di Lasso oder Claudio Monteverdi neben Händel und Scarlatti bestehen können.

#### IV

Weisse und Salzer sowie Weisses Schüler Adele Katz und William John Mitchell begründeten in den 30er und 40er Jahren den amerikanischen Reformschenkerismus<sup>20</sup>. Er verzichtet auf krude Ideologie und will Schenkers Lehre für empirische Forschung und Analyse nutzbar machen, vorwiegend in der Musikpädagogik und -theorie. Letztere ist in den USA zu einer eigenständigen Universitätsdisziplin geworden, nicht zuletzt aufgrund der Aktivitäten der Schenkerianer. 1952 erschien Salzers Lehrbuch "Structural Hearing", das einflußreichste Werk des Reformschenkerismus, in dessen Vorwort der Autor die Weiterentwicklung der Lehre begründet und gegen die Angriffe der orthodoxen Schüler Schenkers verteidigt<sup>21</sup>. "Structural Hearing" knüpft an die Positionen von 1935 an. Musikbeispiele von Machaut, Dufay, Josquin und anderen Komponisten der Jahrhunderte vor Bach sollen die Funktion erfüllen, den Tonalitätsbegriff Salzlers zu verifizieren, der nach seiner These das Rückgrat der abendländischen Musikgeschichte bildet: Tonalität als prolongierte Bewegung innerhalb des Rahmens einer determinierenden Grundstruktur, die nicht unbedingt an den Dreiklang gebunden ist. Auf dieser Grundlage kann man auch Neue Musik untersuchen, was in den 50er und 60er Jahren einen breiten Raum in der amerikanischen Schenker-Schule eingenommen hat.

Wer wie Salzer versucht, alte Musik unter dem Hauptaspekt der Satztechnik nach der Maßgabe des Reformschenkerismus zu vergegenwärtigen, steht vor dem Problem - sofern er Anhänger gewinnen will -, die Plausibilität seiner Idee möglichst überzeugend darlegen und sich mit den Vertretern der herkömmlichen Musikwissenschaft streiten zu müssen, für die die Satztechnik nur einen Aspekt unter vielen anderen verkörpert. Normale Musikforschung neigt immer zum methodischen Eklektizismus, weil sie ihre Methoden wechselnden Forschungsobjekten anzupassen weiß und Brüche bzw. Gleichzeitigkeiten in der historischen Entwicklung nicht übergeht<sup>22</sup>. Während Schenker jegliche Musik ausschließlich an seinem Instrumentarium mißt, geht Salzer behutsamer heran, vor allem an alte Musik. Er modifiziert das analytische Werkzeug, indem er aus dem Ursatz das Prinzip der "fundamental structure" formt. Spätestens 1952 erkennt er die Methoden und Ergebnisse der historischen Musikwissenschaft durchaus an, hält indes an seinem Tonalitätsbegriff als epochenübergreifendem Bewegungsmoment fest. Die radikale ästhetizistische Haltung wandelt sich - zumindest äußerlich - in eine positivistisch wissenschaftliche, die in

den USA auf Resonanz gestoßen ist. Es gibt dort kaum noch eine Stellenausschreibung im Fach Musiktheorie, in der keine nachgewiesenen Kenntnisse in "Schenker analysis" verlangt werden.

Salzer unterstreicht seinen Standpunkt erneut in einer 1983 erschienenen Analyse von Monteverdis Madrigal "Dimè, se tanto amato"<sup>23</sup>. Demnach hat bislang niemand außerhalb der Schule Schenkers versucht, jene ubiquitäre Idee zu beschreiben, die die europäische Musikgeschichte zusammenhält. Nur die modifizierte Strukturanalyse unter Weiterentwicklung der Ideen Schenkers sei in der Lage, größere Zusammenhänge auch in historischer Perspektive offenzulegen. Normale Musikgeschichte beschreibe lediglich einzelne Phänomene und arbeite das Trennende der Epochen heraus. Sie bedürfe unbedingt der Ergänzung durch eine schenkerianische Historik, die freilich noch am Anfang ihrer Entwicklung stehe.

Salzer entwickelt das Programm für eine Historik aus dem Geist einer immer noch normativen Musiktheorie, die vor allem die absolute Autonomie des Kunstwerks bewahren will. Sein Bemühen muß man auch auf dem Hintergrund sehen, daß die Musiktheorie in den USA als eigene Universitätsdisziplin in Konkurrenz zur Musikpädagogik und zur -geschichte steht. Doch liegt es auf der Hand, daß dieses Konzept zur Einseitigkeit neigt und letztlich - wie Salzers eigene Monteverdi-Analyse zeigt - nur die eigenen Prämissen bestätigen will. Mit anderen Worten: Analog zu Schenkers Problemen mit Dissonanzen, die er immer in angeblich höherwertige Konsonanzen aufzulösen versuchte, neigt die schenkerianische Historik dazu, ein umfassendes, häufig nicht plausibles Harmonieprinzip in die Geschichtsschreibung einzuführen.

#### Anmerkungen

- \* ) Das Referat entstand in Zusammenhang mit meiner Tätigkeit im DFG-Projekt "Wiener Schulen in den USA", das 1983/84 an der FU Berlin stattfand (Leitung: Prof. Dr. Rudolf Stephan). Es greift auf einige Ergebnisse des Projekts zurück.
- 1) Spätestens von seiner "Harmonielehre" (Wien 1906) an versuchte Schenker, sein musikalisches Werturteil auf ein analytisches Fundament zu stellen, das freilich selbst als Rechtfertigung seiner extrem konservativen Ansichten fungierte. Der "Ursatz" lag hier noch nicht vor, hingegen die erwähnte Tendenz, eine Bewertung scheinbar objektiv zu untermauern.
- 2) Vgl. Carl Dahlhaus, Analyse und Werturteil, Mainz 1970, S. 16 f.
- 3) Vgl. die Vorworte und deren Anmerkungen in Schenkers "Erläuterungsausgaben" der Sonaten Ludwig van Beethovens, op. 109 (Wien 1913), op. 110 (Wien 1914), op. 111 (Wien 1915), op. 101 (Wien 1920).
- 4) Der Geist der musikalischen Technik, in: Musikalisches Wochenblatt 26 (1895), Nr. 19, S. 245 f.; Nr. 20, S. 257-259; Nr. 21, S. 273 f.; Nr. 22, S. 285 f.; Nr. 23, S. 297 f.; Nr. 24/25, S. 309 f.; Nr. 26, S. 325 f.
- 5) Harmonielehre, S. 209-219, Zitat S. 212.
- 6) Vgl. Schenker, Das Meisterwerk in der Musik. Ein Jahrbuch, München-Wien-Berlin 1925, S. 127 f.
- 7) Beethovens IX. Sinfonie, Wien 1912, S. III.
- 8) Die Urlinie. Eine Vorbemerkung, in: Der Tonwille, 1. Heft, (1921), S. 25.

- 9) Das ergibt sich schlüssig aus der Korrespondenz Schenkers mit seinem Schüler Otto Vrieslander, die mir freundlicherweise Herr GMD Heribert Esser, Braunschweig, zur Verfügung stellte. Im Abschlußbericht des Forschungsprojekts gehe ich ausführlich darauf ein (Druck in Vorbereitung).
- 10) Vgl. Schenker, Von der Sendung des deutschen Genies, in: Der Tonwille, 1. Heft (1921), S. 3-21.
- 11) Vgl. ebd., S. 21. Im Briefwechsel mit Vrieslander existieren zahlreiche Stellen, die diesen Schluß nahelegen.
- 12) Richard Hamann und Jost Hermand, Stilkunst um 1900, München 2/1975, S. 1-126 (= Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart, Band 4).
- 13) Auf einer Postkarte vom 19.11.1918 empfahl Schenker Vrieslander dringendst, die §§ 125-126 der "Parerga und Paralipomena" als politische Urwahrheiten zu beherzigen. Die Kenntnis solcher Urwahrheiten und Urbegriffe weise den richtigen Weg in Politik und Musik, behauptet Schenker an dieser Stelle.
- 14) Vgl. Anm. 13; Der Tonwille, 1. Heft, S. 18ff.
- 15) Vgl. Peter Bürger, Zur Kritik der idealistischen Ästhetik, Frankfurt/M 1983, S. 25ff.
- 16) Vom Organischen in der Sonatenform, in: Das Meisterwerk in der Musik, Band 2, München-Wien-Berlin 1926, S. 48ff.
- 17) Diese Vermutung bestätigen sowohl die Briefe an Otto Vrieslander der Jahre 1916-1919 als auch einige wenige Notizen über Teile des immer noch unzugänglichen Teils von Schenkers Nachlaß, die sich in Briefen Ernst Osters finden, der bis zu seinem Tode im Jahre 1977 die Manuskripte zu Schenkers Hauptwerk "Der freie Satz" bei sich hatte. Das erste Manuskript entstand 1915, das zweite 1919. In ihm erscheint der Begriff "Urlinie".
- 18) Die wenigen erhaltenen Briefe Weisses, die diese Folgerung implizieren, werden in dem o.g. Forschungsbericht ausführlich zitiert.
- 19) Der Begriff "Institution Musik" wird hier analog zu Peter Bürgers Begriff der "Institution Kunst" verwendet; vgl. ders., Theorie der Avantgarde, Frankfurt/M 1974.
- 20) Der Terminus "Reformschenkerismus" ist in den USA durchaus üblich.
- 21) Salzer wehrte sich in jener Zeit gegen vehemente Vorwürfe von Seiten Oswald Jonas' und dessen Schülers Ernst Oster, die seine Veränderungen als "Verrat" an der Lehre bezeichneten. Die entsprechende Korrespondenz wird im o.g. Forschungsbericht gewürdigt. Dem Schenkerianer Anthony van Hoboken gelang es trotz intensiver Bemühung nicht, die Streitenden miteinander zu versöhnen.
- 22) Carl Dahlhaus handelt in seinen "Grundlagen der Musikgeschichte" (Köln 1977) in zahlreichen Variationen das Problem ab, das sich ergibt, wenn sich eine Historik nur an einem Parameter orientiert. Die Folge daraus kann nur lauten, daß ein methodischer Eklektizismus notwendig ist.
- 23) Heinrich Schenker and Historical Research: Monteverdi's Madrigal "Dimè, se tanto amato", in: David W. Beach (Hrsg.), Aspects of Schenkerian Theory, New Haven-London 1983, S. 135-152.

## DIE BEDEUTUNG ALTER MUSIK FÜR DAS STREICHDUETT IM 20. JAHRHUNDERT

Im heutigen Musikleben zeigt sich die Bedeutung Alter Musik für die Pflege des Streichduetts in zweierlei Hinsicht: einerseits im Musizieren alter Streichduette<sup>1</sup>, andererseits in Neukompositionen von Streichduetten, die auf irgendeine Weise eine Auseinandersetzung mit Alter Musik reflektieren. Auf diese Werke soll im folgenden näher eingegangen werden. Stets sind mit dem Begriff "Streichduett" die Kompositionen für, wie der Name besagt, ein Ensemble von zwei Streichern gemeint, die natürlich nicht durchgängig zweistimmig zu sein brauchen. Allein für den europäischen Raum konnten über 100 Duette als gedruckte Ausgaben ermittelt werden, die von ca. 70 Komponisten zwischen 1914 und 1983 komponiert worden sind. Teils handelt es sich um umfangreiche Einzelwerke mit mehreren Sätzen, teils um Sammlungen von Duetten, die in einem Heft oder unter einer Opus-Nummer zusammengefaßt wurden. Diese Streichduette tragen Bezeichnungen wie: Madrigale (Bohuslav Martinu)<sup>2</sup>, Partita (Siegfried Borris)<sup>3</sup>, Passacaglia<sup>4</sup>, Sarabande con Variazioni<sup>5</sup> (Johann August Halvorsen), Sonata da camera (Mátyás Seiber)<sup>6</sup>, Sonatina (Isang Yun)<sup>7</sup> oder Divertimento (Ottmar Gerster)<sup>8</sup>. Auch die Titel Duos (Canons und Fugen) im alten Stil (Max Reger)<sup>9</sup> und Introduzione e Balletto (Ermanno Wolf-Ferrari)<sup>10</sup> weisen auf die kompositorische Auseinandersetzung mit Alter Musik hin, genauso wie die heiter-ironischen Angaben General Baß (Mauricio Kagel)<sup>11</sup> oder Moz-Art (Alfred Schnittke)<sup>12</sup>. Der Titel Chôros (Heitor Villa-Lobos)<sup>13</sup> bedeutet zwar im Portugiesischen Lied/Weise, weist aber auf die Ursprünge der abendländischen Musik im griechischen Götterkult zurück, bei dem Musik als Gesang und Bewegung, unter Einschluß dialogisierender Formen, noch weitgehend eine Einheit bildeten. Diese Beispiele zeigen, daß mit dem Rückgriff auf Alte Musik ganz verschiedene Musik aus unterschiedlichen Epochen gemeint ist: Musik des Mittelalters, der Renaissance und des Barock - Epochen, in denen das Verhältnis von Schrift- und Klangbild noch nicht so eindeutig geregelt war, wie es mit der Entstehung des obligaten Accompagnements ab 1780 einherging (und die allein deswegen schon zur Bearbeitung reizen mußte), dann auch Gattungen und Werke der Klassik und Romantik, ja sogar archaische und außereuropäische Formen der Musik.

Streichduette des 20. Jahrhunderts, die Alte Musik vergegenwärtigen, können unter folgenden Gesichtspunkten unterschieden werden: 1. Duette, die ein bestimmtes altes Werk zitieren; 2. Duette, die sich auf bestimmte Eigenschaften Alter Musik (z.B. Aufführungspraxis, Formen, Gattungen und Satzarten) beziehen und 3. Duette, die die alten Kunstmittel bloßlegen, um diese bewußt zu machen, so daß wir sie neu zu hören lernen. Neben dem Klassizismus, der auf ein ausgereiftes oder mustergültiges und in diesem Sinne klassisches Werk zurückgreift, und neben der antiromantischen Hinwendung zur Neuen Sachlichkeit ist hier an Werke zu denken, die verschiedene Stile vermischen und auf die Charakterisierungen zutreffen wie Zitat, Stilzitat, Polystilistik und Stil-Glissando. In eine 4. Gruppe gehören Streichduettkompositionen, in denen nur moderne Klänge erscheinen, wobei aber die Alte Musik als Anregerin zur Schaffung neuer Kunstmittel Pate gestanden hat. Abzugrenzen sind diese Werke von Streichduetten, die in antitraditionalistischer Haltung Anklänge an Alte Musik geflissentlich zu vermeiden trachten, was sich in Titeln ausdrückt wie "Voix Intérieure" (Paul-Heinz Dittrich)<sup>14</sup> oder "Plus Minus. 2x7 Seiten für Ausarbeitungen" (Karlheinz Stockhausen)<sup>15</sup>. Zu diesen einleitenden Ausführungen folgen nun jeweils einige kurze Beispiele.

Die Vorlage zu Johann August Halvorsens Passacaglia für Violine und Viola ist der 6. Satz (Passacaille) aus Händels Cembalo-Suite Nr. 7 in g-Moll<sup>16</sup>, der zunächst bis zu

Takt 44 mit entsprechender spieltechnischer Anpassung und kleinen Freiheiten zitiert wird, indem ein Streicher jeweils eine Hand des Cembalo-Spielers zu übernehmen hat. Dann folgen, lückenlos verbunden, 54 Takte, in denen Halvorsen 11 eigene Variationen in virtuoser Spieltechnik durchführt. Brillante Passagen und dialogisierende Aufteilung des Materials steigern zusätzlich die Schwierigkeit des Zusammenspiels. In ähnlicher Weise bearbeitet Halvorsen die Sarabande (3. Satz) aus Händels Cembalo-Suite in d-Moll<sup>17</sup>. Nach vollständigem Zitat des kurzen Satzes geht Halvorsen unter Einbeziehung moderner Spieltechniken und kleiner Verschiebungen der Proportionen in der barocken Manier mit dem übernommenen Material um.

Mit seinen "Drei Duos im alten Stil für zwei Violinen" op. 131b schuf Max Reger eigenständige Streichduettwerke<sup>18</sup>: Spieltechnischer Anspruch, erweiterte Harmonik und moderne Klänge tragen klar seine Handschrift. Doch gibt er mit dem Untertitel "Canons und Fugen" an, daß er sich auf ganz bestimmte Eigenschaften Alter Musik, hier die polyphonen Formen der Imitation, bezieht. Die drei zweisätzigen Werke eröffnen mit einem strengen Kanon in der Oktave, auf den dann jeweils eine Fuge folgt, wobei von den Gestaltungsmöglichkeiten der Durchführung freier Gebrauch gemacht wird.

Das 1983 entstandene "Duo für Violine und Violoncello aus sieben Inventionen" von Wolfgang Fortner<sup>19</sup> bezieht sich ebenfalls auf Satzarten Alter Musik: Auf der Basis freier Atonalität, unter starker Bevorzugung von Chromatik, Tritonusintervallen, großen Septimen und alterierten Quarten-Schicht-Klängen, expliziert Fortner hier vor allem verschiedene Satztechniken der Kontrapunktik: Imitation, Umkehrung, Spiegelung und Krebs. So stellt etwa die 7. Invention gewissermaßen als Höhepunkt der Auseinandersetzung mit dem alten Satz einen Spiegel-Krebs-Kanon dar (s. Notenbeispiel 1).

In dieser Gruppe wären jetzt viele Werke zu nennen, etwa Paul Hindemiths "Kanonisches Vortragsstück und Kanonische Variationen"<sup>20</sup> für zwei Violinen oder die "Sonate für Viola und Violoncello"<sup>21</sup>, die sowohl lehrhafte Züge tragen, aber auch einfach Spielfreude an linear erfundener Musik auf der Basis eines modernen Klangbildes vermitteln.

Verfahren zur Bloßlegung von Kunstmitteln hat Igor Strawinsky beispielhaft in den verschiedenen Fassungen seiner Pulcinella-Musik demonstriert. Neben den bekannten Bearbeitungen vom bzw. mit dem Komponisten liegt dieses Werk, allerdings ungedruckt, sogar in einer Streichduettfassung für Violine und Violoncello von Heifetz/Piatigorsky<sup>22</sup> vor. Doch gibt es auch Originalwerke, die sich in ähnlichen, vergleichbaren Verfahren mit Alter Musik auseinandersetzen. Alfred Schnittke ging bei dem Duett "Moz-Art" für zwei Violinen<sup>23</sup> von dem Fragment KV 416d aus (s. Notenbeispiel 2). Es handelt sich dabei um Musik zu einer Pantomime, komponiert für zwei Violinen, Violen und Baß. Im Ausgangszitat in originaler Länge des Autographs (1. Szene: Pantalón und Columbine zanken sich) werden folgende Bearbeitungsverfahren deutlich: Weglassen aller Begleitstimmen, Einfügen einer Wiederholung in geänderter Vortragsweise. Das ungewöhnlich plazierte Pizzicato bewirkt ein Hinzufügen von Akzenten und bedeutet rhythmische Komplikation. Die ganz mechanisch durchgeführte Melodie im Kanon, im rhythmischen Abstand von zwei Achtelnoten, zeitigt sofort eine "zänkische" Wirkung: Im Melodieablauf ergeben sich auffallende Tonwiederholungen und dissonierende Töne. Nach dem Zitat folgt unerwartetes Pfeifen mit dem Mund im Wechsel mit Flageolettönen. Später folgt ein weiteres Zitat aus Mozarts Pantomimenmusik, verfremdet nach E-Dur und harmonisiert mit einer g-Moll-Skala. Bitonalität tauchte schon vorher bei Ziffer 4 auf, wo Violine I in d-Moll und Violine II dagegen in D-Dur/h-Moll notiert ist. Im weiteren Verlauf stehen dann, auf beide Instrumente verteilt, unter anderem B-Dur gegen d-Moll, C-Dur gleich-

zeitig mit c-Moll, Es-Dur zusammen mit F-Dur usw. Weitere Mittel der Bearbeitung sind die Skordatur, das Zitat des Themas der Sinfonie KV 550 und als Finale die Schlußwendung des Vogelfänger-Liedes aus der Zauberflöte, zugleich in D-Dur und B-Dur und in imitatorischer Anordnung komponiert. Bei diesem Stück wird nicht nur das Kunstmittel der Tonalität bloßgelegt, sondern das Neuzusammenfügen verschiedener Mozart-Zitate unterschiedlicher Stilhöhe bringt überdies Ironie ins Spiel. Mit unerwartetem Pfeifen, rhythmischer Verwicklung, Skordatur und gespaltener Tonalität werden die gewohnten Hörerwartungen Mozartscher Kammermusik verlassen, das Erhabene erfährt eine scherzhafte Glossierung. Ähnlich verhält es sich bei den Streichduetten Ermanno Wolf-Ferraris. Er verhindert durch Mechanisierung des bekannten Verfahrens der Modulation in "Introduzione e Balletto"<sup>24</sup> für Violine und Violoncello automatische, unbewußte und zur Gewohnheit gewordene Wahrnehmung beim Hören des Wiener Walzers, allerdings auf eine Weise, die den Überraschten Hörer zum Schmunzeln bringen soll. Leichtes wird hier mit Leichtem geistvoll karikiert. Anders verhält es sich bei den "Assonanzen für zwei Violoncelli" von Hans Ulrich Engelman<sup>25</sup>. Im eigentlichen Sinne bedeutet Assonanz einen vokalischen Halbreim, der die Konsonanten nicht berücksichtigt. Die Assonanz, als eine Vorstufe des Reimes, findet sich häufig in Tropen, Sequenzen und Alleluja-Versen des späten französischen Mittelalters. So wäre allein schon vom Titel des Duetts her an die Patenschaft Alter Musik zu denken. Doch wird in diesem Stück die Assonanz auf drei verschiedene Arten musikalisch untersucht (s. Notenbeispiel 3). Im 1. Satz spielt der Komponist mit dem Tristan-Akkord, den er zunächst in seiner originalen Gestalt anklingen und ihn, ausdrucksmäßig scheinbar in bekannter Weise in Halbtonschritten auflösend, aber in einer herben Dissonanz enden läßt. Dem 2. Satz liegt eine 12-Tonordnung eigener Prägung zugrunde: Jedes Violoncello erhält seinen tonalen Bereich von jeweils sechs Tönen: cis, dis, e, f, g, gis und c, d, fis, a, b, h. Mit diesem Tonmaterial beginnt ein rhythmisch prägnantes dialogisierendes Spiel, wobei sich beide Instrumente gegenseitig ablösen. Dies darf so aufgefaßt werden, daß beide Instrumente einander imitieren, jedoch jedes in seiner tonalen Sphäre verbleibt (s. Notenbeispiel 4). Im 3. Satz, einem schwermütigen Dialog, hauchen beide Instrumente auf leisen Klangflächen kurzgliedrige Rezitative und verklingen schließlich in Bitonalität (Violoncello I D<sup>7</sup> von B-Dur, Violoncello II a-Moll; s. Notenbeispiel 5).

Neue Kompositionen, bei denen für die Idee, vielleicht auch nur für die Titulierung, Alte Musik Pate gestanden hat, sind z.B. in folgenden Werken zu sehen: Bei dem "Capriccio über die Abreise per due violini soli" von Viktor Suslin<sup>26</sup>, durchgängig modern im Klang, hat zumindest für die Überschrift Johann Sebastian Bachs "Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo"<sup>27</sup> den Anstoß gegeben. Das "Allgemeine Lamento der Freunde", bei Bach mit einer Passacaglia aus chromatischer Melodik über einen fallenden Baß von vier Takten zum Ausdruck gebracht, wird im neuen Werk in verhaltener Tongebung des "flautendo" bis zu "morendo" über eine immer wiederkehrende und variierte Quinte dargestellt. In dem experimentellen Stück "Im fremden Garten. Musik für zwei Violoncelli nach Haiku-Gedichten" von Helmut Bieler-Wend<sup>28</sup> handelt es sich um illustrative Klangbilder zu vier Jahreszeitengedichten von Imma von Bodmershof. Wenn auch der experimentelle Klang mit Flageolet, sul ponticello und Bartók-Pizzicato und der leise und verhaltene Grundtenor der Dynamik durch das zarte, fernöstliche Sujet und die stets 17-silbigen Haiku-Verse angeregt wurden, so ist dennoch eine Anlehnung etwa an Antonio Vivaldis "Le Quattro Stagioni"<sup>29</sup> und das romantische Motiv des fremden Gartens nicht ganz auszuschließen.

Viele der gemachten Aussagen, die Zitat, Stilzitat, Bloßlegen von Kunstmitteln und Anregung zu Neuem anhand von Kompositionsbeispielen belegten, können natürlich auch auf

Kompositionen anderer Formen und Gattungen bezogen werden. Doch scheint es eine Besonderheit der Gattung des Streichduetts im 20. Jahrhundert zu sein, daß sich eine so große Zahl von Duettwerken, gewissermaßen als Reflexionskunst, direkt auf die Alte Musik bezieht, sofern es sich nicht um jene kleine Gruppe von Werken handelt, die in bewußt antitraditionalistischer Haltung Bezüge zu ihr meidet. So gesehen gewinnt im 20. Jahrhundert das Streichduett seine alte kompositorische Bedeutung zurück, wie es sie etwa zur Zeit der Wiener Klassik hatte, indem auch Komponisten von Rang ihre gewandelten Vorstellungen in die Gattung Streichduett einbrachten. Sie pflegten mit ihren Streichduetten nicht eine Tradition<sup>30</sup>, sondern sie überlieferten eine Kunst, die ihre Kraft noch immer aus dem Prinzip des Dualismus der Stimmen schöpfen kann.

Der Vollständigkeit halber sollen hier wenigstens erwähnt werden die Streichduette von Zoltán Kodály (1914)<sup>31</sup>, Maurice Ravel (1922)<sup>32</sup>, Hanns Eisler (1925)<sup>33</sup>, Bohuslav Martinů (1927/28)<sup>34</sup> und Sergej Prokofjew (1932)<sup>35</sup>, die mit ihren neutralen Bezeichnungen Duo oder Duo-Sonate immerhin die Verbundenheit mit der Tradition zum Ausdruck bringen. Spieltechnisch und klanglich gehen die Streichduette unseres Jahrhunderts allerdings über die frühere, auf arco und pizzicato beschränkte Ausführung hinaus, etwa durch Anwendung der Skordatur, des Flageolets und der Sul-ponticello-Spielweise, oder durch Gebrauch extremer Lagen und einer damit verbundenen allgemeinen Steigerung der Virtuosität. Weiterhin entwickelt sich eine größere Selbständigkeit der beiden Instrumente und die Einbeziehung einer Tonsprache mit teils volkstümlicher Idiomatik und mit teils pointierter Rhythmik. Auch das hausmusikalisch-pädagogische Streichduett, seit jeher die Säule zweistimmiger Kompositionen, hat in unserem Jahrhundert in Béla Bartók<sup>36</sup>, Harald Genzmer<sup>37</sup> oder Paul Hindemith namhafte Vertreter gefunden, die in der Auseinandersetzung mit der alten Kunst Neue Musik für zwei Streichinstrumente schufen. Schließlich bedeutet der Rückgriff auf die ältere Ad-libitum-Praxis (z.B. bei Duetten von Karlheinz Stockhausen<sup>38</sup> und Mauricio Kagel<sup>39</sup>) in gewissem Sinne ebenfalls ein Wiedererstarren alter Musizierformen.

#### Anmerkungen

(Bei Kompositionen geben die Jahreszahlen in Klammern das Kompositionsjahr an.)

- 1) Ulrich Mazurowicz, Das Streichduett in Wien von 1760 bis zum Tode Joseph Haydns (= Eichstädter Abhandlungen zur Musikwissenschaft 1), Tutzing 1982.
- 2) Bohuslav Martinů, Drei Madrigale für Violine und Viola (1947). Paris, Esching.
- 3) Siegfried Borris, Partita für Violine und Violoncello op. 4 und Partita für zwei Violoncelli op. 102, Nr. 2 (1974). Wilhelmshaven, Heinrichshofen.
- 4) Johan August Halvorsen, Passacaglia für Violine und Bratsche. Copenhagen, Hansen.
- 5) Johan August Halvorsen, Sarabande con Variazioni (Thème de Händel) pour Violon et Alto, Copenhagen, Hansen.
- 6) Mátyás Seiber, Sonata da camera für Violine und Violoncello (1925). Copenhagen, Hansen.
- 7) Isang Yun, Sonatatine für zwei Violinen (1983). Berlin/Wiesbaden, Bote & Bock.
- 8) Ottmar Gerster, Divertimento für Violine und Viola (1924). Mainz, Schott.
- 9) Max Reger, Drei Duos (Canons und Fugen) im alten Stil für zwei Violinen, op. 131b (1914). Berlin/Leipzig, Simrock.

- 10) Ermanno Wolf-Ferrari, *Introduzione e Balletto für Violine und Violoncello*, op. 35 (1946). München/Leipzig, Leuckart.
- 11) Mauricio Kagel, *General Bass für kontinuierliche Instrumentalklänge* (1971/72). Wien, Universal Edition.
- 12) Alfred Schnittke, *Moz-Art* (nach dem Fragment KV 416d) für zwei Violinen (1976). Hamburg, Sikorski. Im Autograph ist dieses Duett bezeichnet mit "Staubuhr" oder "Der Zahn der Zeit" von einem "Anonymus Contemporaneus" (A Wgm).
- 13) Heitor Villa-Lobos, *Deux Chôros pour Violon et Violoncelle* (1929). Paris, Esching.
- 14) Paul-Heinz Dittrich, *Voix Intérieure für zwei Violoncelli* (1979). Wiesbaden, Breitkopf & Härtel.
- 15) Karlheinz Stockhausen, *Plus-Minus*. 2 x 7 Seiten für Ausarbeitungen, Werk Nr. 14 (1963). Wien, Universal Edition, 3. Auflage 1978 (Neuformulierung 1974). - Die Besetzung dieses Duetts ist allerdings völlig ad libitum gestellt: Vorgeschlagen wird sowohl eine Ausführung mit zwei gleichen Streichinstrumenten (z.B. 2 Violinen, 2 Violen oder 2 Violoncelli) oder Blasinstrumenten, als auch eine Kombination verschiedener Instrumente (z.B. Violoncello und Klavier).
- 16) Georg Friedrich Händel, *Suite Nr. 7 g-Moll für Cembalo*, in: *Klavierwerke I. Erste Sammlung von 1720. Die acht großen Suiten. Urtext der Hallischen Händel-Ausgabe, Band IV/1*. Herausgegeben von Rudolf Steglich. Kassel etc., Bärenreiter 1978.
- 17) Georg Friedrich Händel, *Suite Nr. 4 d-Moll für Cembalo*, in: *Klavierwerke II. Zweite Sammlung von 1733. Suiten und andere Klavierstücke. Urtext der Hallischen Händel-Ausgabe IV/5*. Herausgegeben von Peter Northway. Kassel etc., Bärenreiter 1970.
- 18) Reger, a.a.O., vgl. Anm. 9.
- 19) Wolfgang Fortner, *Duo für Violine und Violoncello aus sieben Inventionen* (1983). Mainz, Schott.
- 20) Paul Hindemith, *Kanonisches Vortragsstück und Kanonische Variationen für zwei Violinen* (1932). Mainz, Schott.
- 21) Paul Hindemith, *Duett für Bratsche und Violoncello* (1934). Mainz, Schott.
- 22) Igor Strawinsky, *Suite Italienne* (1932). Die Fassung für Violoncello und Klavier, von Gregor Piatigorsky in Zusammenarbeit mit dem Komponisten erstellt, schrieb das Duo Jascha Heifetz und Gregor Piatigorsky für ihre gemeinsamen Auftritte um; die Noten müssen sich im Privatbesitz befinden. Eine Plattenaufnahme mit Heifetz und Piatigorsky wurde veröffentlicht, CBS 60 264.
- 23) Schnittke, a.a.O., vgl. Anm. 12.
- 24) Wolf-Ferrari, a.a.O., vgl. Anm. 10.
- 25) Hans Ulrich Engelmann, *Assonanzen op. 49 für zwei Violoncelli* (1983). Wiesbaden, Breitkopf & Härtel.
- 26) Viktor Suslin, *Carpiccio über die Abreise per due violini soli* (1979). Hamburg, Sikorski.

- 27) Johann Sebastian Bach, Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletissimo, BWV 992 (1704).
- 28) Helmut Bieler-Wendt, Im fremden Garten. Musik für zwei Violoncelli nach Haiku-Gedichten von Imma von Bodmershof (1982), als Manuskript veröffentlicht.
- 29) Antonio Vivaldi, Il Cimento dell'Armonia e dell'Inventione. Concerti a 4 e 5 ..., op. 8, Nr. 1-4 (um 1725).
- 30) Vgl. dazu Wolfgang Rihm, Bestechende Tradition (Nebensätze und -bemerkungen), in: Internationales Musikfest Stuttgart. Programm. Herausgegeben von der Internationalen Bachakademie Stuttgart, 1985. S. 47-54.
- 31) Zoltán Kodály, Duo für Violine und Violoncello, op. 7 (1914). Wien: Universal Edition (1922).
- 32) Maurice Ravel, Sonate pour Violon et Violoncelle en quatre parties (1922). Paris, Durand.
- 33) Hanns Eisler, Duo für Violine und Violoncello, op. 7/1 (1925). Wien, Universal Edition.
- 34) Bohuslav Martinů, Duo Nr. 1, 2 pour Violon et Violoncelle (1927/28). Paris, Esching.
- 35) Sergej Prokofjew, Sonate pour deux violons, op. 56 (1932). New York, Boosey & Hawkes.
- 36) Béla Bartók, 44 Duos für zwei Violinen (1931). Wien, Universal Edition.
- 37) Harald Genzmer, Studieren und Musizieren für zwei Violinen, Teil 1-3. Frankfurt, Peters.
- 38) Stockhausen, a.a.O., vgl. Anm. 15. Vgl. a. Knabenduett (aus Michaels Heimkehr) vom Donnerstag aus Licht für zwei Sopransaxophone oder andere Instrumente, 1980. Werk Nr. 2. ex 50 1/2 (1983). Kürten, Stockhausen-Verlag.
- 39) Kagel, a.a.O., vgl. Anm. 11. Der Komponist bemerkt zur Aufführungspraxis des Stückes: "Diese Komposition kann mit einem beliebigen Instrument ausgeführt werden, das in dem vorgeschriebenen Umfang kontinuierliche Klänge zu erzeugen vermag (z.B. Orgel, Violoncello, Bandoneon usw.). ... Auch eine Realisation mit zwei oder mehreren Instrumenten, die abwechselnd gespielt werden, ist möglich".



Notenbeispiel 2

Moz-Art (nach dem Fragment KV 416 d)  
für 2 Violinen for 2 Violins

Alfred Schnittke

Allegretto

Viol. I

Viol. II

pizz. 2

arco 3

Alacustoso 4

aus: Alfred Schnittke, Praeludium in memoriam Dmitri Schostakowitsch und Moz-art für 2 Violinen, Edition Sikorski Nr. 2255.

Abgedruckt mit freundlicher Genehmigung des Musikverlages Hans Sikorski, Hamburg.

Notenbeispiel 3

für Michael und Biruta  
**Assonanzen**  
 für zwei Violoncelli

Hans Ulrich Engelmann op. 49 (1983)

*molto Lento* **I**

Violoncello I

Violoncello II

6 *poc. mosso*  
*senalite*

Violoncello I

Violoncello II

Notenbeispiel 4

**II**

*Allegro ritmico*  
*col legno battuto*

Violoncello I

Violoncello II

*col legno*

*arco*

*arc. spicc.*

*Lento assai* III

The musical score consists of two staves, numbered 1 and 2. It is written in G major and 3/4 time. The tempo is marked *Lento assai*. The piece is titled 'III'. The score includes various dynamics such as *pp*, *p*, *mp*, and *f*, along with performance instructions like *decresc.*, *cresc.*, *riten.*, and *ritard. sempre*. There are also specific markings like *Dämpfer auf!* and *Con Sordini!* in the later measures. Measure numbers 1 through 17 are indicated above the notes.

Notenbeispiele 3-5 aus: H.U. Engelmann, Assonanzen für zwei Violoncelli op. 49, (c) Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

Abgedruckt mit freundlicher Genehmigung des Verlages Breitkopf & Härtel.

## Aufführungspraxis I

Leitung: Gabriele Busch-Salmen

Teilnehmer: J. Michele Edwards, Martin Elste, Charles Jacobs, Eva Linfield, Greta Moens-Haenen, Inka Stampfl

Inka Stampfl:

GEORG MUFFATS TRAKTATE ZU INSTRUMENTARIUM UND BESETZUNG SEINER ENSEMBLEMUSIK UNTER DEM ASPEKT EINES NICHT NUR HISTORISCH, SONDERN STETS AKTUELLEN ÄSTHETISCHEN PROBLEMS BEI DER AUFFÜHRUNG ALTER MUSIK

Georg Muffat (1653-1704), einer der zahlreichen Komponisten in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, hat nicht nur auf dem Gebiet der barocken Instrumental-Komposition Wertvolles geleistet, sondern auch in musiktheoretischer Hinsicht. So liefern seine Traktate ausführliche Hinweise zu Instrumentarium, Besetzung, Spieltechnik, Ornamentik, allgemeiner Musiklehre und Generalbaßspiel. Doch auch als Musikpädagoge zeigt sich der Komponist Georg Muffat in seinen gut gemeinten Ratschlägen für die Ausführenden.

Diese Abhandlungen befinden sich - von ihm selbst als "Vorreden" bezeichnet - jeweils in lateinischer, deutscher, italienischer und französischer Sprache zu Beginn seiner Orchesterkompositionen, seines Orgelwerkes und seiner Generalbaßlehre<sup>1</sup>.

Muffat als Komponisten von Ensemblesmusik eindeutig einer historischen Linie zuzuordnen, ist unmöglich. Stellt man die Sonaten des "Armonico tributo" in den Mittelpunkt einer Betrachtung, so zeigt sich vornehmlich der Einfluß italienischer Ensemblesmusik, die er während seines Aufenthaltes in Rom 1681/82 kennenlernte. Untersucht man die Ballettsuiten der beiden "Florilegien", so präsentiert sich der "Lullist" Muffat, was wiederum auf seine Pariser Studienzeit 1663-69 zurückzuführen ist. In den Concerti grossi der "Auserlesenen Instrumentalmusik" begegnet schließlich der Individualist Muffat, der sich gegenüber fremdländischen Einflüssen aufgeschlossen zeigt, diese jedoch nicht vorbehaltlos übernimmt, sondern in seinem ganz persönlichen Kompositionsstil verwirklicht. So kann Muffat innerhalb seiner Zeitgenossen weder in die Reihe der Italiener gestellt werden, noch in die der deutschen "Lullisten" wie z.B. Kusser und Erlebach, ebensowenig wie in die Reihe der Hauptvertreter der französisierenden deutschen Orchestersuite wie z.B. mit Fischer, Aufschnaiter u.a., noch weniger in die der Wiener Hofkomponisten Schmelzer, Poglietti und Hoffer<sup>2</sup>. Unübersehbar ist jedoch Muffats Position innerhalb der barocken Entwicklungslinie, die zu G.F. Händel<sup>3</sup> und J.S. Bach führt. Diese vielfältige Beeinflussung Muffats hinsichtlich seines Kompositionsstils zu kennen, ist Voraussetzung, um seine aufführungspraktischen Erläuterungen unter dem richtigen Aspekt zu sehen.

Da bei heutigen Aufführungen barocker Musik Instrumentarium und Besetzung ständig im Blickpunkt stehen, sei dies auch in dieser Abhandlung aus den äußerst umfangreichen und detaillierten Ausführungen Muffats schwerpunktmäßig aufgegriffen. Aus allen Erläuterungen Muffats geht hervor, daß er nicht schulmeisterhaft theoretisieren wollte. Seine Beispiele entstammen unmittelbar der Musizierpraxis des 17. Jahrhunderts, sind jederzeit realisierbar und spiegeln ein lebendiges Ensemblesmusizieren dieser Zeit wider.

Bei Muffat zeigen sich prinzipiell verschiedene Besetzungen des Orchesters:

a) im "Armonico tributo"

Violine I, II, Viola I, II, Cembalo e Violone

in der "Auserlesenen Instrumentalmusik" kommt dazu die Concertino-Besetzung:  
Violine I, II, Basso continuo e Violoncello

b) in den "Florilegien"

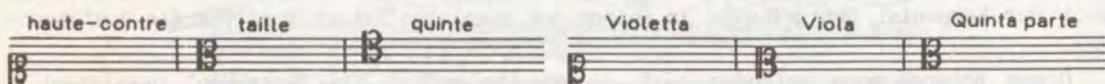
Violine, Violetta, Viola, Quinta Parte, Violone, Basso continuo ad libitum

Eindeutig ist unter b) die Besetzung eines französischen Streichorchesters des 17. und frühen 18. Jahrhunderts zu erkennen, in dem die erste und zweite Stimme nicht mit gleichartigen Instrumenten besetzt wurde - wie etwa in Italien oder Deutschland (siehe a)) - sondern die zweite Stimme einem Instrument der Bratschenfamilie zugeteilt wurde. Somit wurden die Mittelstimmen von drei Bratschen gleicher Stimmung aber verschiedener Größe ausgeführt<sup>4</sup>.

Muffat übernimmt zwar den typisch französischen fünfstimmigen Streichersatz, notiert ihn jedoch - offensichtlich aufgrund aufführungstechnischer Probleme - in der den deutschen Musikern geläufigen Schreibweise für die Mittelstimmen:

französische Notation

deutsche Notation<sup>5</sup>



Auch die Partie der Violone in Deutschland richtig zu besetzen, ist Muffat ein großes Anliegen. Er empfiehlt bei einfacher Besetzung die "basse de violon", während erst bei mehrfacher Besetzung der Kontrabaß zum Einsatz gelangt.

Bei beiden "Florilegien" erklärt Muffat im Falle einer mehrfachen Besetzung die Generalbaßstimme nicht für obligat. Zwingend ausgeführt müsse sie jedoch werden bei lediglich vier Streichern, wobei die Quinta Parte als die wegzulassende Stimme zu betrachten ist.

Somit stellen die beiden "Florilegien" auch deutlich die französische Satzanlage heraus: mit der Festlegung der beiden Außenstimmen war das Wesentliche eines Satzes gegeben. Die Mittelstimmen übernehmen die Rolle des ausgearbeiteten und schriftlich fixierten Generalbaß-Accompagnements, wobei die Partie der Quinta Parte als diejenige zu bezeichnen ist, die am wenigsten einen essentiellen Beitrag zu Gestalt des Satzes liefert. Dies erklärt auch die verschiedenen Möglichkeiten der Ausführung: zu viert, zu fünft oder mehrfach besetzt.

Mehr Varianten in der Ausführung lassen die Sonaten des "Armonico tributo" zu, sowie die Concerti der "Auserlesenen Instrumentalmusik", angefangen von einer solistischen Triobesetzung bis hin zur Doppelchörigkeit im Sinne einer Concerto-grosso-Besetzung. So schlägt Muffat vor, bei einer Ausführung zu dritt, zwei Geigen und als Fundament ein Violoncello oder eine Viola da Gamba zu benutzen. Bei Concerto-grosso-Ausführung sollten dagegen die Bässe durch Kontrabässe unterstützt werden.

Hinsichtlich der Basso-continuo-Stimme fordert Muffat für das Concertino die Begleitung eines Organisten oder Theorbisten, während er bei mehrfacher Besetzung den Baß des Concerto-grosso von "Calvicimbaln, Theorben, Harfen, Lauten, Chitaronnen oder Gitarren" begleitet haben möchte<sup>6</sup>.

Ein stark auf koloristische Wirkung bedachtes Streben tritt in der Einführung der Holzbläser in Erscheinung. Zurückgehend auf seinen Lehrmeister Lully schlägt Muffat alternativ als Concertino-Besetzung zwei "französische Oboen oder Schalmeyen und Fagott" vor. Nur als ein Beispiel von vielen sei hier auch das ästhetische Anliegen

Muffats belegt; denn im selben Atemzug rät Muffat von einer Bläserbesetzung ab, falls die Bläser keinen weichen und angenehmen Ton hätten und vor allem, wenn sie die Verzierungstechnik<sup>7</sup> nicht beherrschten. Zudem müsse man sich die einzelnen Stücke genau ansehen, für welche eine derartige Bläserklangfarbe angebracht erschiene. Notfalls müßten die Stücke in eine für die Bläser angenehme Tonart sowie Oktavlage transponiert werden.

Ein anderes Beispiel zeigt Muffat als den ständig ans Praktische denkenden Musicus. Eine Suite aus dem "Florilegium secundum" trägt die Bezeichnung Es-Dur/E-Dur. Muffat denkt hier an die "Amateure", die teils Be-Tonarten, teils Kreuz-Tonarten bevorzugen. Zunächst überläßt er die Wahl der Tonart den Ausführenden selbst. Sollte jedoch die Partie der "dessus" lieber in E-Dur spielen, die "Parties du milieu" und der Baß wegen grifftechnischer Schwierigkeiten in Es-Dur, so wäre dies nach Muffat durchaus gleichzeitig ausführbar, wenn entweder bei gleicher Stimmung der Violine, die übrigen Stimmen um einen Halbton höher einstimmen würden, oder wenn die übrigen Instrumente in ihrer Stimmung belassen, die Violine jedoch um einen Halbton tiefer einstimmen würde.

Bei diesen mannigfaltigen Anweisungen zur Ausführung seiner Werke stellt sich nun die heute zentrale Frage, was von Muffats Kompositionen übrigbleibt und für eine Interpretation relevant ist. Konkret ist da zunächst das notierte Werk - fünfstimmig ausgesetzt - die Komposition selbst als Urkunde, ein der Zeit enthobener Gegenstand intentionaler Art. Weiter existieren die schriftlich fixierten Anweisungen - ebenfalls ein Dokument, jenes nämlich, barocker Musizierpraxis, das verdeutlicht, wie sehr eine barocke Besetzung letztendlich abhängig war von den verfügbaren Mitteln einerseits, von Gelegenheit und Ort der Aufführung andererseits. Doch dieses Dokument besagt weit mehr als nur die Beschreibung historischer Aufführungspraxis. Es beinhaltet vielmehr einen ästhetischen Aspekt, der bis in unsere Zeit reicht und sogar darüber hinaus. Trotz sämtlicher, klanglich realisierbarer Modifikationen bleibt nämlich die Komposition an sich ein- und dieselbe, und ihre Identität wird dadurch keineswegs aufgehoben - vorausgesetzt, um mit den Worten von Carl Dahlhaus<sup>8</sup> zu sprechen, daß eine Interpretation sich als solche nur nennen darf, wenn sie sich nicht über den Text hinwegsetzt, in sich konsistent und widerspruchsfrei ist und sich nicht darin erschöpft, den bloßen Buchstaben des Werkes zu exekutieren.

Und genau diesen stets aktuellen ästhetischen Gesichtspunkt verfolgt bereits Muffat. Seine zahlreichen aufführungspraktischen Hinweise geben Zeugnis davon, daß er das Werk, die niedergeschriebene Komposition, auch als solche bewußt machen will. So bemüht er sich in seinen Traktaten unaufhörlich, den Ausführenden z.B. den Unterschied zwischen französischem und italienischem oder deutschem Satz klarzulegen, um diesen auch als solchen verwirklicht zu wissen, wobei die Besetzungstärke völlig nebensächlich ist. Als weiteres Beispiel seien die theoretischen Ausführungen zu Rhythmus und Tempo genannt, die dadurch eindeutig z.B. den Charakter einer französischen Ouvertüre herausstellen oder den barocken Tanzsätze.

Ein letzter, sehr bedeutungsvoller ästhetischer Aspekt bei Muffat ist, daß das Werk in seiner erklingenden Ganzheit keinesfalls in aufführungspraktische Formalismen gepreßt werden dürfe, sondern immer so musiziert werden müsse, daß es "zur Erquickung des Gehörs diene und zum Wohle unserer Seele"<sup>9</sup>. Und dies sieht Muffat ausschließlich bewirkt in einem angemessenen Vortrag, der sich durch technische Beherrschung der einzelnen Stimmen, sowie in der Beachtung von korrektem Rhythmus, Tempo und Dynamik auszeichnet.

So stellen Muffats Traktate ein historisches Dokument dar aufgrund ihrer schriftlichen Fixierung, die, wenn sie nach Muffats Anweisungen in der Interpretation

verwirklicht werden, verdeutlichen, worin das stets gültige ästhetische Moment alter Musik zu finden ist.

#### Literatur:

Ernst Bücken, Geist und Form im musikalischen Kunstwerk, in: Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 4, Potsdam 1929, Wiesbaden 1979.

Carl Dahlhaus, Musikästhetik, Köln 1967, <sup>3</sup>/1976.

Jürgen Eppelsheim, Das Orchester in den Werken Jean-Baptiste Lullys, Tutzing 1961; ders.: Die Instrumente, in: J.S. Bach, Zeit, Leben, Wirken, hrsg. von Barbara Schwendowius und Wolfgang Dömling, Kassel etc. 1976.

Hellmut Federhofer, Art. "Georg Muffat", in: MGG, Bd. 9, Sp. 915-919; ders.: Regulae concentum partiturae, unter dem Titel: A Treatise on Thoroughbass by Georg Muffat, Rom 1960.

Robert Haas, Aufführungspraxis der Musik, in: Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 5, Potsdam 1931, Wiesbaden 1979; ders.: Die Musik im Barock, in: Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 7, Potsdam 1929, Wiesbaden 1979.

Stephen Harris, Lully, Corelli, Muffat and the Eighteenthcentury String Body, in: ML 54 (1973).

Walter Kolneder, Georg Muffat zur Aufführungspraxis, Straßburg 1970.

Jürgen Meyer, Akustik und musikalische Aufführungspraxis, Frankfurt 1972.

Hans Neemann, Laute und Theorbe als Generalbaßinstrumente im 17. und 18. Jahrhundert, in: ZfMw XVI (1934).

Inka Stampfl, Georg Muffat-Orchesterkompositionen, Passau 1984.

Ludwig Stollbrock, Georg Muffats musiktheoretische Abhandlung 1698, in: MfM XXIII (1891), S. 37ff.; ders.: G. Muffat und sein Florilegium I, in: MfM XXII (1890), S. 87ff.; ders.: Die Komponisten Georg und Gottlieb Muffat, Rostock 1888, Diss., masch. schriftl.

#### Anmerkungen

1) "Armonico tributo", Salzburg 1682, Neudruck (= ND): DTÜ Jahrg.: XI/2, Bd. 23, Hrsg.: Erwin Luntz, Wien 1904, Graz 1959, und DTÜ Bd. 89, Hrsg.: Erich Schenk, Graz 1953, 1970.

"Florilegium primum", Augsburg 1695, ND: DTÜ Jahrg.: I/2, Bd. 2, Hrsg.: Heinrich Rietsch, Wien 1894, Graz 1959.

"Florilegium secundum", Passau 1698, ND: DTÜ, Jahrg.: II/2, Bd. 4, Hrsg.: Heinrich Rietsch, Wien 1895, Graz 1959.

"Exquisitoris Harmoniae Instrumentalis Gravi-lucundae Selectus primus" (Auserlesene Instrumentalmusik), Passau 1701, ND: DTÜ Jahrg.: XI/2, Bd. 23, Hrsg.: Erwin Luntz, Wien 1904, Graz 1959, und DTÜ Bd. 89, Hrsg.: Erich Schenk, Graz 1953, 1970.

"Apparatus musico-organisticus", Salzburg 1690, (zahlr. ND).

2) Detaillierte Ausführungen dazu siehe Inka Stampfl, Georg Muffat - Orchesterkompositionen, Passau 1984.

- 3) Muffats Kompositionen waren geradezu "vorbildlich" für Händel. So findet sich z.B. eine Aria aus Muffats Sonaten gleich dreimal wieder verwendet in Händels Werken. Siehe Stampfl, a.a.O., S. 214f.
- 4) Hinzuweisen ist hier auf die sehr ausführlichen Erläuterungen Muffats über das französische Instrument der "hautecontre" und seines Klangs, die er an seine "nicht-französischen" Musiker richtet. Stampfl, a.a.O., S. 32ff.
- 5) Jürgen Eppelsheim, Das Orchester in den Werken Jean-Baptiste Lullys, Tutzing 1961, S. 31ff.
- 6) An dieser Stelle sei ergänzend auf Muffats Generalbaßlehre von 1699 hingewiesen, mit dem Titel "Regulae concentum partiturae", die zweifelsohne eine der ausführlichsten und wertvollsten Generalbaßlehren des 17. Jahrhunderts darstellt. Hrsg.: Hellmut Federhofer, Rom 1960, AML, unter dem Titel "A Treatise on Thoroughbass by Georg Muffat".
- 7) Ausführlichste Abhandlungen mit Beispielen zur Verzierungstechnik siehe Muffats Vorwort zur "Auserlesenen Instrumentalmusik".
- 8) Carl Dahlhaus, Musikästhetik, Köln 1967, <sup>3</sup>/1976, S. 147.
- 9) Vorwort zur "Auserlesenen Instrumentalmusik".

Eva Linfield:

#### HEINRICH VON KLEISTS "MARIONETTENTHEATER" ODER DIE NOTWENDIGKEIT DER VERKNÜPFUNG VON KENNNTNIS UND INTUITION IN DER BAROCKEN AUFFÜHRUNGSPRAXIS<sup>1</sup>

Die anekdotische Gegenständlichkeit des Kleist'schen "Marionettentheaters" lädt zu einer, vielleicht gewagten, Abstraktion ein. Was ich Ihnen heute übermitteln möchte, ist uns allen mehr oder weniger bekannt. Wichtig ist aber, das Bekannte, wenn es, wie ich mir einbilde, eine Urwahrheit enthält, sich immer wieder neu einzuprägen und es frisch zu beleuchten. Der Aufsatz von Kleist erscheint mir als Bezugsmaterial aus einem neuen Blickwinkel heraus besonders anregend. Um nun auf die vielleicht ungewöhnliche Verknüpfung von Kleists Essay mit der Aufführungspraxis per se und speziell mit der barocken Aufführungspraxis eingehen zu können, beginne ich mit einer Zusammenfassung des "Marionettentheaters".

#### I

Kleist's Aufsatz "Über das Marionettentheater" erschien 1810 in viertägiger Fortsetzung in den "Berliner Abendblättern". Kleist bietet ihn in Form eines Gesprächs an, das sich zwischen dem Protagonisten - wohl einer Kleistidentifizierung - und einem Tänzer entwickelt. Die Themen der vier Folgen behandeln, schlagwortartig reduziert

1. den Mechanismus der Marionette
2. die Überlegenheit der Marionette gegenüber dem menschlichen Tänzer
3. die Spiegelanekdote als Metapher vom Sündenfall
4. das Duell zwischen Tier und Mensch, und den Abschluß mit einer grandiosen Schlußfolgerung.

Zu jedem Thema zitiere ich Kleist:

zu 1) "Mechanismus der Marionette"

"Ich sagte ihm, (dem Tänzer), daß ich erstaunt gewesen wäre, ihn schon mehrere Male in einem Marionettentheater zu finden. Er fragte mich, ob ich nicht, in der Tat, einige Bewegungen der Puppen im Tanz sehr gratiös gefunden hatte. Jede Bewegung hätte einen Schwerpunkt; es wäre genug, diesen, in dem Innern der Figur, zu regieren; die Glieder, welche nichts als Pendel wären, folgten ohne irgend ein Zutun, auf eine mechanische Weise von selbst."

zu 2) "Überlegenheit der Marionette gegenüber dem menschlichen Tänzer"

"Wie, fragte ich, sind denn die Forderungen, die Sie an die Kunstfertigkeit (der Marionette) zu machen gedenken, bestellt? (Der Tänzer): Ebenmaß, Beweglichkeit, Leichtigkeit; und besonders eine n a t u r g e m ä ß e Anordnung der Schwerpunkte. Der Vorteil, den diese Puppe vor lebendigen Tänzern voraus haben würde, (ist) nämlich dieser, daß sie sich niemals ziere. Denn Ziererei erscheint, wie Sie wissen, wenn sich die S e e l e in irgend einem andern Punkte befindet, als in dem Schwerpunkt der Bewegung. Sehen Sie den jungen F... an, wenn er als Paris, unter den drei Göttinnen steht, und der Venus den Apfel überreicht: die S e e l e sitzt ihm gar (es ist ein Schrecken, es zu sehen) im Ellbogen. Solche Mißgriffe, setzte er hinzu, sind unvermeidlich, seitdem wir von dem B a u m d e r E r k e n n t n i s gegessen haben. Doch das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist."

zu 3) "Spiegelanekdote als Parabel vom Sündenfall"

Hier beschreibt der Protagonist eine Begebenheit beim Bade mit einem jungen Mann. Der anmutige Jüngling setzt nach dem Bade den Fuß auf den Schemel, um ihn abzutrocknen. In diesem Moment blickt er in einen Spiegel und erinnert sich der berühmten klassischen Statue des Dornenausziehers. Der Protagonist, der die gleiche Observation über die Ähnlichkeit zwischen Jüngling und Statue gemacht hatte, fordert den jungen Mann mit Gelächter heraus: er sehe wohl Geister! Wiederholte Versuche des Jünglings, das Bild nachzuvollziehen, mißlingen. Um mit Kleists Bildern zu sprechen: seine Bewegung oder seine S e e l e ist nicht mehr im natürlichen Schwerpunkt verankert. Er verfällt der Allüre. Die Bedeutung dieser Anekdote zusammenfassend schreibt Kleist:

"Ich sagte, daß ich gar wohl wüßte, welche Unordnungen, in der natürlichen Grazie des Menschen, das B e w u ß t s e i n anrichtet. Ein junger Mann von meiner Bekanntschaft hätte, gleichsam vor meinen Augen, seine Unschuld verloren, und das Paradies derselben, trotz aller ersinnlichen Bemühungen, nachher n i e m a l s wieder gefunden."

zu 4) dem "Duell zwischen Tier und Mensch".

Bär und Mensch stehen sich beim Fechten gegenüber. Der fechtende Mann geht mit dem Rappier auf den Bären los, der mit einer kurzen Bewegung seiner Tatze den Stoß pariert. Ich zitierte:

"Nicht bloß, daß der Bär, wie der erste Fechter der Welt, a l l e meine Stöße parierte; auf Finten (was ihm k e i n Fechter der Welt nachmacht) ging er gar nicht einmal ein: Aug' in Auge, als ob er meine Seele darin lesen könnte, stand er, die Tatze schlagfertig erhoben, und wenn meine Stöße nicht ernsthaft gemeint waren, so rührte er sich nicht."

Daran schließt sich Kleists Schlußfolgerung an, hier von dem Tänzer gesprochen:

"Wir sehen, in dem Maße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt."

Wenn (aber) die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, findet sich die Grazie wieder ein; so daß sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, das heißt in dem Gliedermann, oder in dem Gott. Mithin, sagte ich ein wenig zerstreut, müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen? Allerdings, antwortete er; das ist das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt."

II

Wir erkennen drei Stadien:

1. das Stadium des Unbewußten, in dem Instinkt und Intuition das Verhalten des Menschen regieren;
2. das Stadium des Bewußtseins, in dem der Mensch Information sammelt, speichert, lernt;
3. das Stadium des unendlichen Bewußtseins, das durch einen verknüpfenden Prozeß der beiden ersten Stadien erzielt werden soll.

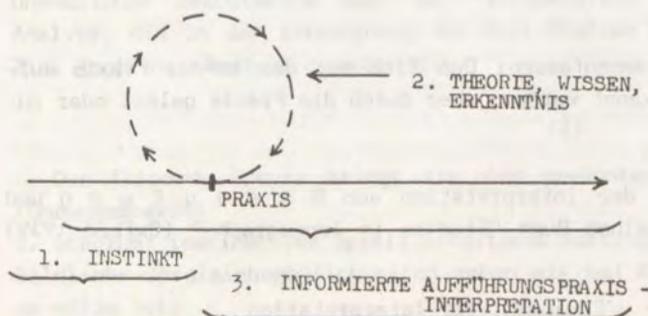
Vereinfacht könnte man von diesen drei Stadien auch von einer Spiegelung der Theorie These → Antithese → Synthese sprechen, die den Stadien

Unbewußtsein → Reflexion → unendliches Bewußtsein entsprechen.

Der Ablauf dieser drei Stadien ist kein geradliniger Prozeß, sondern ein kreisförmiger - in Kleists Parabel dargestellt als 1. das Paradies, 2. vom Baum der Erkenntnis essen und 3. durch die Hintertür ins Paradies zurückgelangen, d.h., im übertragenen Sinne, eine natürliche Unschuld mit dem Wissen zu einer harmonischen Übereinstimmung, zu einer Einheit zu führen, die sozusagen auf einer "informierten Unschuld" basiert. Es ist gerade dieses triadische Entwicklungsschema, das sich als ordnende und richtungsweisende Kraft in der musikalischen Aufführungspraxis anbietet, steht doch selbst im Kleist'schen Aufsatz der Tänzer als Interpret im Mittelpunkt.

Ein Diagramm mag diesem Entwicklungsprozeß zur Erläuterung dienen, siehe Figur I:

Figur I: Kreisförmiger Prozeß in Kleists Parabel



Man erreicht einen Punkt, eine Grenze, ein Problem in der Praxis und sucht nach Information und Erkenntnis. Die Lösung des Problems geschieht mit Hilfe der Theorie. Gesammeltes Wissen schließt sich zum Bild einer möglichen Einheit, einer interpretatorischen Erkenntnis, zusammen. Dieses Schema ist natürlich auf jedwede Aufführungspraxis anwendbar. Sprechen wir von einer historischen oder barocken Aufführungspraxis, so bezieht sich das 2. Stadium speziell auf historische Information dieser Periode. Historische Aufführungspraxis kann aber niemals als Thema, separat von musikalischer Interpretation, behandelt werden. Das Endziel bleibt die Interpretation, die bis zu einem gewissen Grade von den historischen Erkenntnissen gesteuert wird.

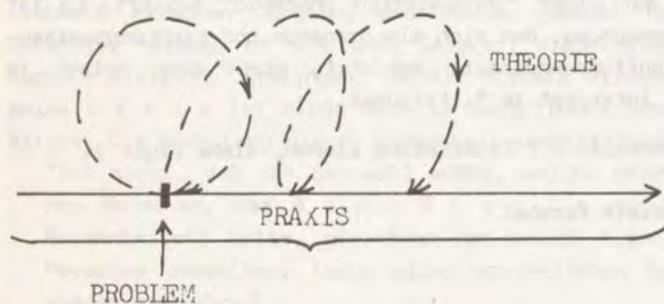
Übrigens existierte die Kleist'sche Theorie der drei Stufen als Kernidee in der Romantik. Philosophisch-ästhetische Abhandlungen über Natur, Vernunft, Kunst finden wir bei Schiller, Kant und Novalis, allerdings ohne direkten Bezug zu Kleists Aufsatz. Erst im 20. Jahrhundert nehmen Künstler Stellung zum "Marionettentheater" und sehen in ihm einen feinsinnigen Beitrag zur Ästhetik (Rilke, Hugo von Hofmannsthal, Hans Arp). Im Jahre 1967 erschien in Berlin ein Band mit Essays "Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen", ein Band mit vorwiegend kritischen Abhandlungen aus dem Bereich der Philologie, Philosophie/Aesthetik, Literaturkritik und sogar einem biologischen Exkurs über Grazie und Anmut<sup>2</sup>. Überraschend ist, daß diese Ideen von der Musikkritik bisher unangetastet blieben.

Dem Kern des Referates schicke ich einige direkte Parallelen aus verschiedenen anderen Disziplinen voraus.

1. aus der Philosophie-Psychologie:

John Dewey, amerikanischer Philosoph (1859-1952), entwickelte den sogenannten Dewey-circle<sup>3</sup>. Dieses Diagramm ist identisch mit der musikinterpretatorischen Skizze, die ich eben zeigte, siehe Figur II.

Figur II: Der Dewey-Circle



Deweys Theorie läßt sich knapp zusammenfassen: Das Problem, das in der Praxis auftaucht, muß mit Hilfe der Theorie erkannt werden, aber durch die Praxis gelöst oder zumindest überbrückt werden.

2. aus der Kunstgeschichte:

Erwin Panofsky behandelt das Thema der Interpretation von Bedeutung und Inhalt eines Kunstwerkes in seinem Buch "Studies in Iconography" (Oxford 1939) folgendermaßen<sup>4</sup>:

Object of Interpretation

a) Primary or natural subject matter

Equipment for Interpretation

Practical experience (familiarity with objects and events)

Intuition/Instinkt

- |   |   |
|---|---|
| b) secondary or conventional subject matter                                 | Knowledge of literary sources<br>Erkenntnis, Reflexion: Bewußtsein  |
| c) Intrinsic meaning or content constituting the world of 'symbolic' values | Synthetic intuition (familiarity with the essential tendencies of the human mind), conditioned by personal psychology and 'Weltanschauung'.<br>Synthese von a) und b) |

### 3. aus der Literatur:

Thomas Mann stellt an den Anfang seines Romans "Joseph und seine Brüder" ein Kapitel vom "Sündenfall", eine Parallele zur Kleist'schen Spiegelerkennung als Metapher vom Sündenfall<sup>5</sup>.

Thomas Mann spricht von der Scheidung der Welt in drei Elemente:

- a) Seele
- b) Materie
- c) Geist

Die Seele personifiziert das Urmenschliche, sie besitzt Leben aber kein Wissen. Die Seele vereint sich mit der Materie. Diese Vereinigung erzeugt Lüste und eine Fesselung an die niedere Welt. Gott spendet den Geist aus der Substanz seiner Göttlichkeit zur Erkenntnis. Der Geist hat die Aufgabe, die Seele an ihre göttliche Sphäre von Ruhe und Glück zu erinnern und ihr diese Sphäre als erstrebenswert darzustellen.

4. aus der Musiktheorie, bzw. -analyse, dem Aufsatz von Edward T. Cone: "Three ways of reading a detective story - or a Brahms intermezzo"<sup>6</sup> (Ich danke Professor Leo Treitler, der meine Aufmerksamkeit auf diesen Aufsatz gelenkt hat). Cone spricht von drei Lesarten oder Stadien im analytischen Prozeß. Ich zitiere in Englisch: "The first reading is completely innocent of analysis, it accepts the story as narrated and is thus purely experiential, as one experiences it in time" - entspricht dem Stadium des Unbewußten.

"The second reading strives for synoptic comprehension, deals with spatial-structural analysis, shifts back and forth between planes of memory and experience (Schenkerian analysis)" - entspricht dem Stadium des Bewußtseins oder des sich Bewußtwerdens. Cone spricht sich emphatisch gegen eine Analyse aus, die beim zweiten Stadium haltmacht. "The third reading is in some respect similar to the first. It can replace naive pleasure with intelligent and informed appreciation. It requires intentional 'forgetting'. It is not a synoptic but a diachronic analysis" - entspricht dem Stadium des unendlichen Bewußtseins oder der "informierten Unschuld" und bedeutet somit eine Analyse, die in der Verknüpfung der drei Stadien liegt und, wie Cone argumentiert, das Ziel jeglicher Analyse sein sollte.

### III

Der folgende Exkurs bringt die oben erwähnten Stadien in direkten Bezug zur Aufführungspraxis:

1. Stadium: instinktives Spiel, intuitiver Vortrag;

Bildliche Vergleichsmöglichkeiten sehen wir bei Kleist im Bären, der nur pariert, wenn es nötig ist;

im Jüngling, solange er unwissend die Geste des bekannten Dornenausziehers vollzieht;

in der Marionette, die einen natürlichen Schwerpunkt hat und daher natürliche Anmut besitzt.

Weitere Beispiele aus der Natur sind: das der Möwe beim Flug, der Nachtigall beim Gesang. Beide b e h e r r s c h e n ihre Disziplin.

Beim musikalischen Interpretieren sind Intuition und Instinkt nie unvorbelastet, sie vollziehen sich auf einer komplexeren Ebene, sozusagen als wäre der Vortragende schon einmal "zum Paradies wieder hineingeschlüpft". Bevor der Musiker sich als solcher bezeichnen kann, muß er sich ein Grundwissen und eine Grundtechnik angeeignet haben. Erst nach Erlangung dieser Grundausbildung rückt er auf die Ebene des ersten Kleist'schen Stadiums, nämlich der Intuition beim Vortrag. Als Beispiel hier ein Bild von Jan Steen (1626-79) - "Fröhliche Gesellschaft" aus dem Maurits Huis in Den Hague. Es trägt den Untertitel (hier in Englisch, da ich das Gemälde im Metropolitan Museum, New York, sah): "The way we hear it is the way we sing it"(s. Abbildung). Diese Darstellung verkörpert den Inbegriff von Spaß und Überzeugung an instinktivem Spiel - ein gewisses "Drauflossingen". Bär, Jüngling, Marionette, Vogel, und auch diese musikalische Gesellschaft teilen die gleiche Voraussetzung: ein intuitives, nicht reflektiertes Verhalten. In gewissem Sinne ist ihr Verhalten programmiert.

## 2. Stadium: Bewußter Vortrag;

Um in dieses Stadium einzudringen, befaßt sich der Interpret mit den von fleißigen Theoretikern und praktischen Musikern in einer Vielfalt von Schriften und Traktaten niedergeschriebenen Regeln und Anleitungen zur Aufführungspraxis. Dieses Studium führt auf der einen Seite zum Erlangen von technischen Kenntnissen, auf der anderen zum Verständnis von kompositorischen Systemen, die beim guten Vortrag als synthetische Struktur einer Komposition vorauszusetzen sind. Es versteht sich von selbst, daß das Studium von Notentexten von primärem Gewicht ist, die Vielfalt von kompositorischen Systemen aufzudecken. Als Vorbild sei J.S. Bach erwähnt, der selbst fast keine theoretischen Kompositionsanleitungen überliefert hat, die Musik anderer studierte und verwandte, um aus ihr Kenntnisse musikalischer Normen zu erlernen. Ähnlich ist die Situation bei Schütz. Im Vorwort zu seiner "Geistlichen Chormusik" von 1648 gibt er nur kurze Anweisungen über das kontrapunktische Komponieren ohne den Basso Continuo und bietet als Anleitung zum Studium seine eigenen Kompositionen an<sup>7</sup>. Er weist allerdings auf eine Kompositionslehre hin, die höchstwahrscheinlich auf den Schütz-Schüler, Christoph Bernhard, als "hocherfahrenen Musicus", anspielt.

1. Zum Erlangen t e c h n i s c h e r Kenntnisse zunächst als Beispiel die Anwendung von V i b r a t o. Ich zitiere C.Ph.E. Bach aus seinem "Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen" (1753):

"Eine lange und affeektuöse Note verträgt eine Bebung, indem man mit dem auf der Taste liegenden Finger solche gleichsam wiegt."<sup>8</sup> An anderer Stelle: "Wer das Beben entweder gar nicht oder zur unrechten Zeit gebraucht, der hat einen schlechten Vortrag." (S. 117)

Hinzu ein Zitat aus Leopold Mozarts "Versuch einer gründlichen Violinschule" (1756):

"Der Tremulo ist eine Auszierung die aus der Natur selbst entspringet, und die nicht nur von guten Instrumentisten, sondern auch von geschickten Sängern bey einer langen Note zierlich kann angebracht werden. Die Natur selbst ist die Lehrmeisterin darin."<sup>9</sup>

Mozart gibt technisch detaillierte Anweisung wie dieser Tremulo auszuführen ist. Er fährt fort:

"Weil nun der Tremulo nicht rein in einem Tone, sondern schwebend klinget, so würde man eben darum fehlen, wenn man jede Note mit dem Tremulo abspielen wollte. Es giebt schon solche Spieler, die bei ieder Note beständig zittern, als wenn sie das immer-

während Fieber hätten. Man kann jede lang aushaltende Note mit dem Tremolo aus-  
zieren."<sup>10</sup>

Roger North kritisiert:

"The violin wrist-shake serves all alike, upon every note that gives time for it; and altho' it doth not stop the tone, yet, being always the same in manner and measure, it must breed some fastidium".<sup>11</sup>

Aus diesen Zeilen lernen wir zunächst, daß Vibrato (Bebung, Tremolo, Zittern, wrist-shake) existiert, des weiteren, daß es bei langen Noten als Zierde angebracht ist, und schließlich, daß es nicht immer angebracht ist, schon gar nicht bei jeder Note - es würde zur Krankheit führen oder zum Fastidium. Über wichtige Punkte klären uns diese historischen Zitate aber nicht auf: zunächst über die Bedeutung einer "affecktuösen" Note, des weiteren über die "unrechte" Zeit des Gebrauchs, und schließlich über die Länge einer zu tremulierenden Note.

Als weiteres Beispiel: Eine wichtige Bogentechnik des Barock besteht in der Tonmoderation, des "messa di voce", die Tartini als Voraussetzung des "sonablen" und "cantablen" Spiels sieht.

Bei North heißt es:

"Nothing is so difficult as the 'messa di voce' or long bow, with which they (the Italians) begin a long note, clear, without rubb, and draw it forth swelling lowder and lowder, and at the ackme take a slow waiver."<sup>12</sup>

Er beschreibt diese Technik bildlich:

"I would have them learne to fill, and soften a sound, as shades in needlework, so as to be like a gust of wind, which begins with a soft air, and fills by degrees to a strength as makes all bend, and then softens away again into a temper, and so vanish."<sup>13</sup>

Quantz bemerkt ähnlich:

"Eine lange Note soll man ganz piano anfangen, die Stärke des Tones bis in die Mitte wachsen lassen; von da eben wieder abnehmen, bis an das Ende der Note: auch neben dem nächsten offenen Loche mit dem Finger eine Bebung machen."<sup>14</sup>

Quantz schlägt diese Tonmoderation auch für schnellere Noten vor. Von Couperin wird dieser dynamische Effekt zur Cembalotechnik umgesetzt und durch Tonunterbrechung und Tonverzögerung erzielt (cessation, suspension des sons). Für die barocke Dynamik und Artikulation ist die "messa di voce"-Technik zentral. Sie steht in völligem Gegensatz zu unserer modernen lückenlos egalenen Streichtechnik.

Anweisungen für technische Details umfassen in den Traktaten des 17. und 18. Jahrhunderts eine Mannigfalt von Themenbereichen, oft auch mit sich widersprechenden Regeln wie z.B. in der Bogentechnik und den Stricharten bei Muffat ("Florilegium"), Geminiani und Leopold Mozart. Ausführliche Erörterungen werden den kompositorisch/aufführungspraktischen Themen des Basso continuo Spiels und der Ornamentik gewidmet, für die, als Beispiel zur "Erkenntnis" des 2. Stadiums, ein eigener Vortrag folgen müßte.

Als abschließendes Beispiel hier noch eine Grundkenntnis im Barock: Das Instrumentalspiel gleicht sich dem Singstil an und ahmt es in seiner Ausdruckskraft nach. Mattheson schreibt<sup>15</sup>:

"weil nun die Instrumental-Music nichts anders ist, als eine Ton Sprache oder Klang Rede." Später:

"Alles Spielen ist nur eine Nachahmung und Geleite des Singens; ein Spieler muß alles, was zu einer guten Melodie und Harmonie erfordert wird, viel fleißiger beobachten, als ein Sänger: dieweil man bey dem Singen die deutlichsten Worte zum Beistande hat; woran es hergegen bey Instrumenten allemahl fehlet."

Mattheson wendet sich hier vorwiegend an den Ausdruck und die Leidenschaft des Instrumentalspiels, die sich den Affekt und die Leidenschaft der wort- und sinngebundenen Vokalmusik zum Vorbild machen sollen.

Ein anderer Aspekt der Angleichung liegt auf dem Gebiet der instrumentalen Akzentuierung, die, ähnlich wie ein Sprechrhythmus in den Takt integriert wird (u.a. von Gottfried Walther in seiner "Praecepta" besprochen). Mozart vergleicht die Klangproduktion und -artikulation des Gesanges mit dem Instrumentalstil, er warnt allerdings vor einer Übertreibung des Gesangstils, wenn man zu stark artikuliert und die Noten zu stark kürzt. Die Spielart des "Cantabile" erklärt er so:

"Man solle sich eines singbaren Vortrags befleißigen; man soll n a t ü r l i c h, nicht zu viel gekünstelt und also abspielen, daß man mit dem Instrumente, so viel es immer möglich ist, die Singkunst nachahme. Und dieß ist das schönste in der Musik."<sup>16</sup>

Zur Abhängigkeit des Instrumentalspiels vom Gesang bedenke man als Beispiel auch die "Symphoniae Sacrae" von Schütz, in denen die Instrumentalstimmen fast ausschließlich aus der Vokalmusik konzipiert sind. Ein "plattes" instrumentales Abspielen, um Mozart zu zitieren, wäre mit der Kleist'schen Kritik zu vergleichen: Die Seele sitzt dem Instrumentalisten nicht im Schwerpunkt, nämlich er verpaßt die Bedeutung dessen, was er vorträgt.

2. Zum Erlangen analytischer Kenntnisse ist im Barock unter anderem eine Kenntnis der Figurenlehre wichtig. Christoph Bernhard legt in seinem "Tractatus compositionis augmentatus" den Abweichungen von der traditionellen Kontrapunktlehre die "figures superficiales" als affektreiche Dissonanzbehandlung zugrunde<sup>17</sup>. Sehen wir uns z.B. den Beginn des bekannten Konzertes "Saul, Saul, was verfolgst Du mich?" aus den "Symphoniae Sacrae" III von Schütz an, so entdecken wir in der kompositorischen Anlage eine Häufung von Figuren: exclamatio, abruptio, gradatio und zwei Figuren, die Bernhard selbst bespricht: cadentia duriuscula (Takte 4, 8, 12, 16) und mutatio modi (Takte 21-23)<sup>18</sup>.

Von den "cadentiae duriusculae" schreibt er:

"welche etwas seltsame Dissonanzen von denen beyden Schlussnoten annehmen. Es kommen auch bey einigen Autoribus dergl. Härtingkeiten für, welche sich mit großen Judicio zu gebrauchen."<sup>19</sup>

Diese Dissonanzhäufung von noch dazu parallel geführten Sekunden, muß prägnant in ihrer Härte mit eindringlicher Artikulation zum Textbezug vorgetragen werden, um den Eindruck eines eventuellen Kompositionsfehlers zu vermeiden. Auch die strukturellen "figurae", clamatio, gradatio, etc. sind hier textbedingt. Sie provozieren eine Aufführung mit rhythmisch/dynamischer Steigerung. (Meines Wissens gibt es immer noch keine gute Aufnahme dieses Stückes.)

Zum Querstand H/B, der von der mutatio modi hervorgerufen wird, weise ich auf Werckmeister hin. Im Anhang "Von der Allegorischen Music" seines Traktates "Musicae mathematicae hodegus curiosus" (1686) spricht er von der Durterz als einer Repräsentation des Göttlichen, von der Mollterz als Symbol des Niederen, des Erdverbundenen. Diese spekulativ/hermeneutische Interpretation könnte bei "Saul" wiederum die Färbung und Betonung der Aufführung beeinflussen<sup>20</sup>.

In dem gleichen Traktat spricht Werckmeister von den vier Oktaven als Allegorie der vier Elemente (Cap. III, S. 144):

"Ein vernünftiger Musicus wird schon die Application zu machen wissen / daß nemlich die Erde das schwereste Element ist / und unten seinen Sitz habe, die andern aber darnach folgen müssen."<sup>21</sup>

Die Applikation eines solchen "vernünftigen Musicus" finden wir auffälligst in einer weiteren Komposition der "Symphoniae Sacrae" III von Schütz exponiert. Es handelt sich um den vierten Teil von SWV 408 "Es ging ein Sämann aus"<sup>22</sup>. Der hier vertonte Text des Gleichnisses vom Ackerfeld aus dem Lukasevangelium lautet: "und etliches fiel auf ein gut' Land,/ und es ging auf/ und trug hundertfältige Frucht./

Den ersten Textabschnitt setzt Schütz imitatorisch (Takte 206-218), den zweiten Abschnitt als "noëma", d.h. homophonen und damit kontrastierenden Abschnitt (Takte 218-219), dessen Bedeutung mit seiner harmonisierten Textdeklamation hervorsteicht. Im weiteren Verlauf exponiert dann das Baßinstrument - Fagott oder auch Streicherbaß - dieses Motiv "und es ging auf" siebenmal als isoliertes Solo (Takte 219, 221, 223, 225, 227, 229, 230). Hier liegt die Schützsche Entsprechung zu Werkmeisters "Allegorischer Music": Das Baßinstrument, als "schwerstes Element", kennzeichnet den langsamen Prozeß des Samenkorns, das Wurzeln in der Erde schlägt. Während alle anderen Stimmen schon den dritten Textabschnitt syllabisch-geschäftig darbieten, festigt das Baßinstrument noch diese Wurzeln und breitet sie aus. Erst am Schluß greift es dann die Motive der letzten Phrase auf.

Eine analytisch/strukturelle Untersuchung der Partitur gibt Aufschluß über Schütz' wohlgefeilte und durchdachte Komposition. Dennoch beleuchtet die Werkmeistersche Theorie für die Aufführungspraxis eine weitere Ebene des Stückes, die sich auf die Ausdeutung und somit auch auf den Vortrag auswirken kann.

### 3. Stadium: Synthese von Stadium I und II, Vortrag mit informiertem Bewußtsein.

Mozart sagt dazu:

"Es ist aber nicht genug, daß man dergleichen Figuren nach der angezeigten Strichart platt wegschreibe: Man muß sie auch so vortragen, daß die Veränderung gleich in die Ohren fällt. Freylich gehörte eine dergleichen Lehre des schmackhaften Vortrags in eine eigene Abhandlung: Von dem guten musikalischen Geschmack."<sup>23</sup>

Der Geschmack, sprich Zeitstil, eine in sich nicht festlegbare Komponente, gehört zum dritten Stadium der Aufführungspraxis. Hier kämpft der Interpret mit dem Dualismus des Bewußtseins: Bewußtsein ist Gefahr und Chance, technische Kenntnisse und theoretisches Wissen bringen die Gefahr der Verwirrung mit sich. Das Bewußtsein, die Erkenntnis des zweiten Stadiums, geben dem Interpreten die Möglichkeit zur Reflexion, die, wenn alle Naivität verdrängt wird, zum steifen, verkrampften und, mit Mozart zu reden, "platten" Vortrag führen kann. Auf der andern Seite bietet sich die Chance an, das Erlernte in eine Lockerheit umzusetzen, die zusammen mit der anfänglichen Intuition in neuer Erkenntnis eine Einheit bilden.

Die Schwierigkeit liegt darin, Verstand und "sittliches Gefühl", das zum großen Teil von gutem Geschmack abhängt (Gegenpole in Sulzers "Allgemeiner Theorie der schönen Künste", 1786 behandelt) ins Gleichgewicht zu bringen<sup>24</sup>. Die Schwierigkeit wird auch von Schilling in seinem "Universal-Lexicon der Tonkunst" (1838) angesprochen<sup>25</sup>. Man könne ein "Tonstück" r i c h t i g ausführen, ohne es g u t und mit dem erforderlichen Ausdrücke vorzutragen."

Mattheson äußert sich im "Neu-eröffneten Orchestre":

"...ich habe gefunden, daß die allergrößten Künstler mit aller ihrer Arbeit und Wissenschaft das nicht angerichtet haben, was mannmahl ein weniger Gelehrter von ohngefähr/ oder durch seinen G e n i u m treffliches hat hervorgebracht. Da auch die gantze regulirte Wissenschaft nur bloß den Weg zeigen soll/ wie man zu deren vollkommenen Erkänntnissen gelangen könne, so soll man zum Ziel selbst per praxin

gelangen/ und eine gesunde von allem unnötigen Schul=Staub gesäuberte Ideam von der Music haben."<sup>26</sup>

Mattheson spricht sich hier gegen den akademischen Vortrag aus. Die "Idea von der Music" beinhaltet wohl, was er an anderer Stelle den "innerlichen Valeur" und "die Güte einer Composition" nennt, mit anderen Worten: Sinn und Bedeutung eines Stückes. Diese werden in der Praxis erfaßt, in der das "Experiment" und das Hineinhorchen in die Komposition im Mittelpunkt des dritten Stadiums stehen und mit Hilfe sowohl der Intuition, als auch der Erkenntnis und schließlich des Genius den Kern der Komposition darzustellen versuchen. Auch in der schöngeistigen Literatur finden wir Hinweise auf diese Verknüpfung: "Nur in Freiheit kann sich der Geist realisieren" (Fichte) oder "Ohne Gesetz keine Freiheit" (Schiller).

Das Erkennen von Gesetzen und Systemen, im 2. Stadium angesprochen, ist grundlegend für die Aufführungspraxis. Systeme ordnen ohnehin die Vielfalt dessen, was einerseits die Natur, andererseits der Mensch gebaut hat, sie sind als Systeme nicht sichtbar, nur in deren Abweichungen auffindbar, im Baum sowie im Haus. Das Prinzip für jeden künstlerischen Ausdruck liegt im System mit Variationen. Hier noch ein Beispiel aus der Barockmusik: (s. Notenbeispiel) Dieser Gavotte von François Couperin ("Pièces de violes", 1733) liegt die Notation von gereihten Achtelnoten als rhythmisches System zugrunde<sup>27</sup>. Couperin selbst weist auf die Aufführung solcher Passagen mit "notes inégales" hin. Für den Interpreten bedeutet das Inégale-Spiel eine Abweichung vom System der Notation. Es wäre falsch, eine inegale Rhythmik mit einem gleichmäßig punktierten Rhythmus gleichzusetzen. Notes inégales basieren nicht auf einem neuen System, sondern auf einer Variation des Notensystems, auf einer Auflockerung desselben.

Systeme, auch in der Aufführungspraxis, sind obligatorisch, aber werden niemals in ihrer unabweichbaren Reinheit ausgeführt. Treitler führt den gleichen Gedanken in seinem Vortrag "Methods, Style, Analysis" aus in dem er, angelehnt an Gombrichs "Art and Illusion", von "schemata und procedures to modify them", spricht<sup>28</sup>.

#### IV

Zum Schluß noch ein anonymer Beitrag, der sozusagen als Auftakt am Vortage des "Marionettentheaters" in den Berliner Abendblättern erschien und inzwischen als Fragment von Kleist identifiziert wurde:

"Man könnte die Menschen in zwei Klassen abtheilen, in solche, die sich auf eine Metapher und zweitens in solche, die sich auf eine Formel verstehen. Deren, die sich auf beides verstehen, sind zu wenige, sie machen keine Klasse aus."<sup>29</sup>

"Formel" ließe sich vielleicht gleichsetzen mit dem Prinzip des Systems, auf Wissen basierend, während die Metapher auf Qualifikation und Variation des Systems hinweisen mag.

Dieses Axiom, auf die Aufführungspraxis angewandt, bringt mich zu meiner zusammenfassenden Schlußbemerkung: Die musikalische Interpretation stützt sich auf Normen, auf Systeme. Diese Systeme, hier auf Traktaten des Barock basierend, sind nur Krücken, die Vielfalt möglicher Interpretationen in den Griff zu bekommen. Interpretation bleibt, im Endergebnis, immer ein individueller Vortrag und darf nicht, wie Walter Benjamin sagt, zur "mechanischen Reproduktion" eines Kunstwerkes werden, sondern muß von einem "unendlichen Bewußtsein" durchwoben sein<sup>30</sup>.

#### Anmerkungen

1) Heinrich von Kleist, dtv-GA Bd. VI, München 1964, S. 71.

- 2) Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen, hrsg. Walter Müller-Seidel (= Jahresgabe der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft 1965/66), Berlin 1967.
- 3) John Dewey, *Democracy and Education*, London 1916, New York <sup>2</sup>/1966, S. 152.
- 4) Erwin Panofsky, *Studies in Iconology*, Oxford 1939, New York 1972, S. 14.
- 5) Thomas Mann, *Joseph und seine Brüder*, Berlin 1954, Kapitel 8, S. 35.
- 6) Edward T. Cone, *Three Ways of Reading a Detective Story - or a Brahms Intermezzo*, in: *Georgia Review* XXXI (1977), S. 554.
- 7) Heinrich Schütz, Vorwort zu "Geistliche Chormusik" 1648, NSA, Bd. V, hrsg. Wilhelm Kamlah, Kassel 1965.
- 8) Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753, Faksimile-Nachdruck Wiesbaden 1981, S. 126.
- 9) Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756, Faksimile-Nachdruck, Frankfurt 1983, S. 238.
- 10) Mozart, a.a.O., S. 238-9.
- 11) John Wilson, *Roger North on Music*, London 1959, S. 165.
- 12) Wilson, a.a.O., S. 164.
- 13) Wilson, a.a.O., S. 18.
- 14) Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752 / Breslau 1789, Faksimile-Nachdruck, Kassel 1953, S. 140.
- 15) Johann Mattheson, *Der vollkommene Kapellmeister*, Hamburg 1739, Faksimile-Nachdruck, Kassel 1954, S. 82.
- 16) Mozart, a.a.O., S. 50.
- 17) Joseph Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Leipzig 1926.
- 18) Heinrich Schütz, "Saul, Saul, was verfolgst du mich," *Stuttgarter Schützausgabe*, hrsg. von Günter Graulich und Paul Horn, Stuttgart 1969.
- 19) Müller-Blattau, a.a.O., S. 82.
- 20) Andreas Werckmeister, *Musicae mathematicae Hodegus curiosus*, Frankfurt und Leipzig 1686, S. 148.
- 21) Werckmeister, a.a.O., S. 144.
- 22) Heinrich Schütz, "Es ging ein Sämann aus", *Stuttgarter Schützausgabe*, hrsg. Günter Graulich und Paul Horn, Stuttgart 1968.
- 23) Mozart, a.a.O., S. 135.
- 24) Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig 1771-76, <sup>2</sup>1786, 1. Theil, S. XVI.
- 25) Gustav Schilling, *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexikon der Tonkunst*, Suttgart 1840, S. 341.

- 26) Johann Mattheson, Neu-Eröffnetes Orchestre, Hamburg 1713, S. 9.
- 27) François Couperin, Pièces de Violes, 1733; Neuauflage, hrsg. Lucy Robinson, Paris 1972.
- 28) Leo Treitler, "Methods, Style, Analysis", in: Kgr.-Ber. Kopenhagen 1972, S. 61.
- 29) Kleist, a.a.O.; "Fragmente", S. 71.
- 30) Walther Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", in: Illuminationen. Ausgewählte Schriften, Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt a.M. 1977, S. 136.

Abbildung

Jan Steen (1626-79), "The way we hear it is the way we sing it"



# GAVOTTE

Gracieusement  
sans lenteur

The musical score is written for a single melodic instrument (likely a viola) and a keyboard accompaniment. It consists of six systems of music, each with a single melodic staff and a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

6 6 3# 3# 6 4 6 7 3#

6 4 6 7 4

10 7 5 6 7 5 2

Charles Jacobs:

#### ON EDITIONS OF MUSIC IN TABLATURE AND THE PERFORMER

Many lutanists and guitarists, as well as performers on similar plucked string instruments, have developed reliance on tablature notations to the point that they balk at using editions of early music in modern musical notation, whether on a single staff or two staves. The editor of old music in tablature notation often comes to feel that his edition, thanks to this problem, serves musicians at large more than the performers for whom the music was originally intended.

A substantive issue is here involved, however, which transcends that of convenience for the performer: provision of the music in a way most closely representing the composer's intention. This should indeed be most desirable for the performer, as well, despite the apparent loss of what appears to form a considerable practical aid to the music's execution - the tablature.

Apart from providing music in the best possible way, which, in this writer's view, can only be done with modern bi-staff or score notation, an edition ought to demonstrate its editor's awareness of related problems of musical notation touching areas seemingly distant, but in fact relevant - even essential -, to old music or old music notated in tablature.

For example, a multitude of tablatures - "convenience notations"<sup>1</sup>, for so they might most properly be termed - have been proposed and used in music. In the sixteenth century alone, there are lute tablatures, diverse although related in principle, in Italy, France, and Spain; the Spanish sources, in addition, provide two diametrically opposed systems of intabulation, one<sup>2</sup> whose lowest line represents the lowest-pitched course of the instrument, the other<sup>3</sup> in which the same line represents the reverse, the highest-pitched course. German lute tablature sources of the time show the considerable evolution of their notation<sup>4</sup>, the orthography of whose symbols alone would make reading them difficult for performers. Which type of tablature, in this circumscribed but admittedly rich area, is the performer to learn? If he specializes in one type of notation, he is certainly limiting and possibly crippling himself artistically. Whether anyone could in fact learn all the Renaissance tablature notations well enough to play from them with sufficient ease, and so to concentrate on the form and content of the music itself, is questionable. Or should a standardized lute-guitar tablature notation be developed that could be applied not only to Renaissance music for those instruments, but to later music, as well<sup>5</sup>?

It is argued that lute-guitar tablature is far more, simply, than a conveniently notated way to play the music, that, in itself, the original notation provides essential information concerning the composer's performance, even his conception, of the music. This point of view, incorporated editorially into some editions of music for keyboard instruments<sup>6</sup>, runs into several immediately obvious difficulties. How - when and by whom -, for example, was music of blind musicians intabulated<sup>7</sup>? If their music was in fact intabulated by disciples or family members, how "authentic" can the intabulation actually be<sup>8</sup>? It seems reasonable to expect a composer, even a sighted one, to write out his music, whether in notes or tablature, in the quickest possible way. This in no way presupposes a lack of care; correct rendering of the music would have been taken for granted. Furthermore, there are sixteenth-century sources which promote performance of their contents on other instruments, to which their notation is inherently alien<sup>9</sup>. One might ask if Chopin's music, performed with his fingerings, would be better

rendered. Should a performer whose anatomy is different to the extent that a specific intabulation is difficult for him not perform the music with a more comfortable intabulation? Similarly, is there any generally accepted opinion that composers are the best conductors of their own scores? If, in the nineteenth century, people read meanings into music, in the twentieth, others are attempting to read meanings into its notation! Levity aside, there can be no question that musical notations, of all sorts, as well as instrumental limitations and idiosyncrasies, have furnished inspiration for composers and, concurrently, have exercised constraints upon them<sup>10</sup>. In addition, there must undoubtedly be material suggested by notation - e.g., concerning articulation -, which could be valuable to performers. Examination of the use, relative to musical phrasing and form, of the open strings and frets, in transcriptions, would give some idea of the extent to which an intabulation has bearing on the articulation of its music or if, in fact, it only represents the easiest performable way to notate the music. It is, in any case, the editor's task - and obligation - to interpret the often contradictory mass of information the sources present, with the many details upon which even scholars disagree, rather than to transmit it to the performer, whose expertise cannot lie in the difficulties posed by arcane scripts. Life is too short to permit the performer other than immersion in the music's formal and expressive content, and the taxing technical preparation for public presentation; he cannot and should not be put into the position of focussing on debatable minutiae. There are ample ways in modern notation to indicate phrasing and other performance nuances a musical source may suggest<sup>11</sup>; the editor must use them. And the performer, while having cognizance that editors too are subject to human error, must trust the editor<sup>12</sup>. There can be no question that editions partially or wholly in facsimile, or with the music given, simultaneously, in tablature and modern transcription, are valuable to scholars; but their relevance for performers is, to this writer, dubious at best and, by maintaining a barrier between performer and music, they may in fact inhibit or reduce his necessary involvement with it.

The initial problem of an edition of music in lute-guitar tablature clearly concerns tuning and pitch. There was no single pitch standard in early music<sup>13</sup>. Any and all pitches imagined by the composers were abstract entities, whose identity, in performance, actually could be different. Extant information on tuning the available pitches is equivocal or, at best, under scholarly debate: did the sixteenth-century Spanish vihuelists, for example, employ equal-temperament or some other system of tuning<sup>14</sup>? The tuning schema of the strings or courses of sixteenth-century plucked string instruments, except for infrequent use of scordatura<sup>15</sup>, generally remains constant, but introduction and theoretical suggestion of new instruments and elaborate tunings is rife in the Baroque<sup>16</sup>. There is no question that the Spanish Renaissance vihuela composers call for use of instruments with varying base pitches<sup>17</sup>, such instruments as are described by Bermudo in his 1555 "Declaracion de Instrumentos musicales"<sup>18</sup>; whether performers of the time always employed or had recourse to the instrument recommended or required by the composer is another question, since the tablature notation permitted them to play the music, albeit then in transposition, on any other available instrument. Bartolomeo Lieto's "Dialogo Quarto di Musica" (Naples, 1559) is a treatise showing how to intabulate music in mensural notation for lutes or 'viole a mano' of different base pitches<sup>19</sup>. There is no reason to assume - or to hope - that arrangements of lute-guitar music in other sources, e.g., for keyboard performance, will be given at a presumed pitch level<sup>20</sup>, any more than one can expect an instrumental arrangement of a vocal work to be at the same pitch level as its model<sup>21</sup>.

An international congress of course could be convened to consider adoption of standardized tunings and tuning schemas for the rich consort of plucked string instruments of the 16th and 17th centuries. The possibility of a standardized tablature might then be studied, as well. Nevertheless, the value of such efforts for today's editor of old music would be questionable, since, at least in this writer's view, he can only follow his source's requirements, as he interprets them.

Study of the history of tablature notation indicates, in my opinion, that retention of the tablature in editions of lute-guitar music, despite the often considerable complexity of the music, represents a negative editorial praxis.

The present writer is not ready to consider tablatures the notations usually labelled "German keyboard tablature"<sup>22</sup>, unless modern musical notation for keyboard instruments comes also so to be regarded: these German notations refer to the notes abstractly, that is, by their letter names, not by performance position. The keyboard notations devised by Bermudo<sup>23</sup> and Antonio Valente, and employed by the latter in his first publication, the 1576 "Intavolatura de Cimbalo"<sup>24</sup>, however, actually show the positions of the notes on the keyboard and hence indeed are tablatures. Valente, evidently, was not sufficiently convinced of the practicality of his Intavolatura notation, abandoning it, in favor of mensural notation - in "open score" or "keyboard partitura" - for his "Versi Spirituali" (1580)<sup>25</sup>. Whether the notation found in the Venegas de Henestrcsa<sup>26</sup>, Cabezón<sup>27</sup>, and Correa de Arauxo<sup>28</sup> collections, where numbers, 1-7, represent the notes of an ascending diatonic scale beginning on "F" (i.e., any "F" within the range of the instrument), should be considered a tablature is questionable; despite its employment of numbers rather than letters, in the view of this writer, this notation, in essence, is the same as the so-called "German keyboard tablatures"<sup>29</sup>. Would it be licit to publish music by Valente in his tablature notation? - the idea is too preposterous for serious consideration; but, for the musically ignorant, the notes certainly would be found more easily.

In fact, the key to understanding the historical rôle and function of tablatures lies in the tablatures, long since abandoned, for bowed string and wind instruments.

Early examples of viol tablatures are found, concurrent with the appearance of tablatures in lute-guitar music, for example, in Hans Gerle's "Musica Teusch" (Nuremberg, 1532) and "Musica und Tabulatur auff die Instrument der kleinen und grossen Geygen auch Lautten" (Nuremberg, 1546)<sup>30</sup>, as well as in Silvestro di Ganassi's "Regula Rubertina" (Venice, 1542) and "Lettione Seconda" (Venice, 1543)<sup>31</sup>. Gerle's viol tablature is, in most respects, the same as the contemporary German lute tablatures, in which letters represent course and fret. Ganassi, following Italian practice, employs numbers to represent course and fret; his second volume provides, in addition, bowings and fingerings. The music for viol given by Diego Ortiz, in his "Tratado de Glosas" (Rome, 1553)<sup>32</sup>, contrariwise, is presented in mensural notation, suggesting that the Spanish musician - who may have exerted considerable influence on Antonio Valente<sup>33</sup> - was well in advance of his times. In Scipione Cerreto's "Della Prattica Musica vocale et instrumentale" (Naples, 1601)<sup>34</sup>, the viol tablature is characterized by numbers; in addition, the lowest line of the tablature, contrary to Ganassi, represents the lowest-pitched string of the instrument, perhaps so showing a distant influence from Luis de Milán's "El Maestro"<sup>35</sup> or a connection with French lute tablature. Mersenne, in his "Harmonie universelle" (1636-37)<sup>36</sup>, describes a viol tablature that has its roots

in French lute tablature; this tablature, essentially, appears in the collections of such notable English seventeenth-century figures as Playford<sup>37</sup> and Mace<sup>38</sup>.

A tablature for violin, which represents diatonic positions on the unfretted strings of the instrument, may be found in Gasparo Zanetti's "Il Scolaro: Il vero modo per imparare a sonar di violino" (Milan, 1645)<sup>39</sup>. In its avoidance of a numerical representation of chromatic notes, this tablature bears a resemblance to the keyboard notation employed by Venegas de Henestrosa, Cabezón, and later Spaniards<sup>40</sup>. As late a writer as Pablo Minguet y Yrol (or Irol), in his "Reglas y advertencias" (Madrid, 1754), still describes violin tablature, and John Playford, in the 19th edition (London, 1730) of his "An Introduction to the Skill of Musick"<sup>41</sup>, as in earlier editions, had provided a small amount of music in a chromatic violin tablature. It is clear - obvious - that violin tablature was ignored for the voluminous repertory of violin music written in the seventeenth century.

The flute tablatures also described in sixteenth- and seventeenth-century sources may too have served a primarily didactic end<sup>42</sup>. These tablatures resemble nothing so much as woodwind fingering charts. Examples may be found in Virdung's "Musica getutscht" (Basel, 1511)<sup>43</sup> and Ganassi's "La Fontegara" (Venice, 1535)<sup>44</sup>, which contain no independent music in the tablature<sup>45</sup>. Mersenne discusses flute tablatures at length, giving short musical compositions for solo flute - in mensural notation - by way of illustration<sup>46</sup>. Music actually in flute tablature, on the other hand, is provided by Thomas Greeting's "The Pleasant Companion: or new Lessons and Instructions For the Flagelet" (London, 1682)<sup>47</sup>. Such a later writer as Hotteterre<sup>48</sup> also discusses flute tablature. As in the case of violin tablatures, application of flute tablature to music of the time seems to have been minimal.

What in fact may form a more modern kind of tablature notation is seen in the way music is written out for transposing instruments, especially those not in "C"; only wind instruments are ordinarily here involved<sup>49</sup>. The *raison-d'être* of the system of instrumental transpositions, the bane of all who enjoy reading orchestral scores<sup>50</sup> - in which notes are notated above or below their actual sounding pitches - is that, by unifying fingerings of wind instruments, it originally facilitated performance on those instruments.

Similar, in essence, is the handling in notation of 'scordatura', that is, temporary change in a string instrument's normal tuning. The most famous examples of 'scordatura' are found in the music of Heinrich Biber (1644-1704)<sup>51</sup>, but there are examples in sixteenth-century lute and vihuela literature<sup>52</sup>, and later<sup>53</sup>, as well. Here, since an exceptional circumstance is involved, there is no question that the music must be notated in a way facilitating its performance, not the way it actually sounds; in modern editions, the notation in 'scordatura' and notation according to the actual sound of the music, both, logically have been given<sup>54</sup>. Changing tunings plagued the history of the harp; a tablature-like tuning diagram is sometimes used today, to show the actual identity of the strings of the C harp, the one most commonly used at present - i.e., the disposition of its pedals<sup>55</sup>. Harp music is, however, written out at sounding pitch.

The use of transpositions with wind instruments and tablatures for plucked string instruments, in this writer's opinion, is encouraged more by tradition than necessity. These instrumentalists can profitably dispense with such anachronisms; by reading music at its sounding pitch or in modern musical notation, they bring themselves into direct contact with the music. There is no question of course that, particularly in the case of elaborate polyphonic music for lute or guitar, intabulation of the music by the

performer - which corresponds to fingering devised by a pianist or fingering and pedaling by an organist - may constitute a major enterprise; one naturally assumes that a lutanist or guitarist does not need tablature to locate notes.

Diverse approaches have been undertaken by editors in preparing editions of music originally in tablature or other old notations. Retention of mensural signatures, old note forms, and even black ("colored") notes, whose comprehension by performers is at best dubious, in editions of sixteenth- and seventeenth-century Spanish and Italian music has produced editions which can most charitably - perhaps too charitably - be described, in Curt Sachs' remark, as leaving "the province of facsimiles without entering the province of transliteration"<sup>56</sup>. Modern editions of Frescobaldi's keyboard music have shown this treatment of the notation<sup>57</sup>. One wonders how such editors would handle the Notre Dame repertory; would they provide the performer with a corrected redrawn facsimile of the original notation of the music?

A more intelligent approach to the problems of editing old music, in this writer's opinion, is shown by Helmut Mönkemeyer, in his ambitious, elegant endeavour, "Die Tabulatur", a series of editions of major sources of music of plucked string instruments. Mönkemeyer has not been alone in providing the music both in tablature and modern transcription<sup>58</sup>, but his transcription into modern notation, additionally, is bipartite: the music is given simultaneously on two staves for lute and on a single staff, transposed and in "standard tuning", for guitar; moreover, reconstruction of the polyphony implied by the music is carried out in his editions<sup>59</sup>.

Reconstruction of the implied polyphony of lute-guitar music has formed a heatedly argued issue for at least half a century<sup>60</sup>. The present writer, in his own editions of music originally in lute-guitar tablature notation<sup>61</sup>, has invariably transcribed the music so as to show inherent polyphony. Whether an edition should be so constituted to represent polyphony which cannot physically be realized on the instrument or in which the tablature, as provided by the source, implies inhibition of realization of the polyphony is a special problem<sup>62</sup>. The effect of technical limitations of instruments - whether lute, guitar, harpsichord, or organ - on polyphony has been recognized in the music of many masters, who chose to represent the music's true content and to ignore instrumental shortcomings. In polyphonic passages in fugues and other compositions for harpsichord and organ, J.S. Bach often wrote out notes, which are interrupted by the same pitch played in another part<sup>63</sup>. Then, there are lengthy notes in Bach works for harpsichord, which simply cannot be sustained; even if such long notes can be or were subjected to ornamentation, or might be repeated in performance, the composer, nevertheless, was not discouraged from imagining them as long notes and so notating them<sup>64</sup>.

Modern masters writing for the guitar - e.g., Heitor Villa-Lobos<sup>65</sup>, Frank Martin<sup>66</sup>, Joaquin Rodrigo<sup>67</sup>, Manuel Ponce<sup>68</sup> - have provided their music, some of extraordinary complexity, in notes, n o t t a b l a t u r e - and no one has pressed them for a tablature reading of the music.

The present writer is therefore convinced that editions of music in tablature should be realized at the pitch level indicated by the source (or sources) of the music - or the editor must make an intelligent attempt to deduce the appropriate pitch level - and the contour of the music, with any and all suggestions of polyphony (or homophony), must be reconstructed. The tablature has no valid reason for appearing in an edition. This leaves the performer not only with the difficult task of intabulating the music, but also, inadvertently, with an advantageous byproduct: he will intabulate in the way

most suitable to his interpretation of the music. More important, however, is that he at least has as reliable an editorial document, as possible, from which to work.

#### Footnotes

- 1) Not all notations labelled "tablature" show specific performance position: for examples of those that do not, see Johannes Wolf, *Handbuch der Notationskunde* (= *Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen*, VIII), Vol. II (1919; repr., 1963), pp. 5-35, 249-58, 262-75, 278-9; Willi Apel, *The Notation of Polyphonic Music 900-1600* (5th edn., rev., 1953 (1961), pp. 21-53. See also Apel, p. xxiii.
- 2) Employed in Luis de Milán's *El Maestro* (Valencia 1536); see my edn. (1971).
- 3) Cf. the other Spanish 16th-century lute (*vihuela*) sources, by Narváez (1538; modern edn. by Emilio Pujol, in *Monumentos de la Música Española* (= *MME*), III (1945)), Mudarra (1546; ed. by Pujol in *MME* VII (1949)), Valderrábano (1547; partial edn. by Pujol in *MME* XXII and XXIII (1965)), Pisador (1552; facs. repr., with red ciphers printed black, 1973), Fuenllana (1554; ed. by present writer, 1978), and Daza (1576; facs. repr. 1979).  
The notation of the 16th-century Italian lute sources conforms, in the matter of pitch, to the majority of Spanish sources: see Wolf, pp. 51-71; Apel, pp. 61-3. The notation of French lute sources of the time, however, conforms to Milán's arrangement: see Wolf, pp. 71-83, 95-7; Apel, pp. 64-9.
- 4) See Wolf, pp. 38-50; Apel, pp. 72-81.
- 5) The assumption here is that performance and notational practice of the lute (or *vihuela*) and guitar are essentially the same, as well as that their literature is mutually or reciprocally applicable.
- 6) See nn. 56 and 57 et supra.
- 7) E.g., the music of Fuenllana and Antonio Valente; see my Fuenllana edition, pp. xxv-vi.
- 8) Antonio de Cabezón's *Obras de Música* (Madrid 1578), as stated on its title-page, was compiled and notated in tablature ("recopiladas y puestas en cifra") by his son, Hernando.
- 9) The music of Luis Venegas de Henestrosa's "*Libro de Cifra Nueva*" (Alcalá de Henares, 1557) and Cabezón's "*Obras*", both in so-called Spanish keyboard tablature, is indicated, in the volumes' very titles, as suitable, in addition, for harp and *vihuela*.  
Melchior Neusidler's "*Il Primo Libro Intabolatura di Liuto*" and "*Il Secondo Libro Intabolatura di Liuto*" (Venice 1566), in Italian lute tablature, form a special case, since their music was later published in German lute tablature in Neusidler's "*Tabulatura continens Praeantissimas et Selectissimas Quasque Cantiones*" (Frankfurt/Oder 1573); some of the music, moreover, was published in French lute tablature, as well. I have an edition of Neusidler's music in progress, which includes studying the sources to determine if there is exact correspondence of fret placement in them. (See Hans-Peter Kosack, *Geschichte der Laute und Lautenmusik in Preussen* (= *Königsberger Studien zur Musikwissenschaft* VII, 1935, pp. 20-21.)

- 10) To what extent, for example, did the use of tablature notation and the development of score format influence recognition of chords, i.e., homophonic texture? How were meter and rhythm affected by the introduction of barlines? See Edward Lowinsky: *The Concept of Physical and Musical Space in the Renaissance*, in: *Papers of the American Musicological Society* (1941), pp. 57-84; *On the Use of Scores by Sixteenth-Century Musicians*, in: *JAMS I* (1948), pp. 17-23; and "Early Scores in Manuscript", in: *JAMS XIII* (1960), pp. 126-73.
- 11) See, for example, the rebarring in the present writer's edn. of Milán's *El Maestro*.
- 12) Since a complete facsimile of Antonio Valente's "Intavolatura de Cimbalò" (Naples 1576) - whose notation, unlike lute or vihuela tablatures, does not show hand or finger performance position - was not included in my edition (1973) of that source, Jean-Michel Vaccaro, reviewing the edition in: *RMI LXI/1* (1975), pp. 150-51, and faulting it for omission of a complete facsimile, wrote: "Charles Jacobs oblige son lecteur à lui accorder une confiance aveugle et totale".  
The present writer was again called to task for not including a complete facsimile of the source in his 1,100-page edition of Fuenllana's *Orphénica Lyra* by Suzanne Bloch (in her *MQ* (LXV, 1979) review), Dale Higbee (in: *The American Recorder XV* (1974)), and Iain Fenlon (in: *MT* (March, 1979)), the last of whom, subsequently (*MT* (October 1979)), referred to the edition, for the same reason, as a "musicological white elephant". A complete facsimile of the "Orphénica", with symbols red in the source printed black, was published, about the same time as the present writer's edition, by Minkoff Reprints, Geneva.
- 13) See my Fuenllana edition, xxxi, n. 6 et supra.
- 14) See my Milán edition, pp. 12-19; Mark Lindley, Luis Milán and Meantone Temperament, in: *Journal of the Lute Society of America XI* (1978), pp. 45-8 and 57-62; John Ward, *Le Problème des hauteurs dans la musique pour luth et vihuela au XVI<sup>e</sup> siècle*, in: *Le Luth et sa musique* (1958), pp. 171-8, especially pp. 175 and (comment of Podolski) 178; also Robert Stevenson, Juan Bermudo (1960), pp. 51, 58.
- 15) E.g., in Fuenllana's "Orphénica"; see my edition, p. xxxi.
- 16) See Wolf, op. cit., pp. 91-5, 118-21, 125-9, etc.
- 17) See my Fuenllana edition, pp. xxxi-vi.  
The two most common base pitches (i.e., "tunings") are G and A; yet Venegas de Henestrosa, in his *Libro de Cifra Nueva* (fols. (9<sup>r</sup>) and (10<sup>v</sup>)) shows solely a vihuela on E. This information was inadvertently omitted from my Fuenllana edition, as was (from p. xxxiv) information regarding Bermudo's provision (in his "Declaración de Instrumentos musicales" (Osuna 1555), fol. 20<sup>v</sup>) of two C clefs, the normal high clef representing c<sup>1</sup> and a low C clef representing c, evidently used by Fuenllana for his compositions in the D and E tunings. (Omission of this material from the edition fortunately does not affect the transcription of the music presented therein.)
- 18) Fols. 90<sup>v</sup>-93<sup>r</sup>, 106<sup>r</sup>-7<sup>r</sup>.
- 19) See Ward, op. cit. Of the 14 'tavole' given by Lieto, none is founded on a "neutral" or "X" pitch.

- 20) See Ward, pp. 177-8; regarding the Phalèse source mentioned therein and Venegas de Henestroza's "Libro", cf. Howard Mayer Brown, *Instrumental Music Printed Before 1600* (1965; 2nd pr., 1967), pp. 91-3 and 174-7. See also John Ward, *The Editorial Methods of Venegas de Henestroza*, in: MD VI (1951), p. 105.
- 21) Cf., e.g., Antonio Valente's arrangement for keyboard of Willaert's "Qui la dira": see my edition of Valente's "Intavolatura", pp. xxii (n. 4), 68, and 157. The Willaert composition also appears in the present writer's LeRoy & Ballard's 1572 *Mellange de Chansons* (1982), p. 36, 588.  
Another example is found in Elias Nicolaus Ammerbach's transcription for keyboard (in his 1583 "Orgel oder Instrument Tabulaturbuch", p. 97), a fifth lower than the model, of Clemens non Papa's "Frisque et gaillard" (see my edition (1984), li, 245).  
The pitch called for by Valente and Ammerbach is unequivocal.
- 22) See n. 1.
- 23) Declaración, fols. 62<sup>r</sup> and 82<sup>v</sup>-84<sup>r</sup>; cf. Stevenson, "Bermudo", pp. 54-5. See also Wolf, pp. 265-6, and Apel, pp. 47-8.
- 24) See my edition, cited earlier.
- 25) Edn. by Ireneo Fuser, 1958.
- 26) Edn. of the "Libro de Cifra Nueva", by Higinio Anglés, in: MME II (1944); such music of Antonio de Cabezón as appears in the "Libro" is included in my edition of that composer's music (1967- ). The notation is discussed in Wolf, pp. 266-7, and Apel, pp. 49-52; see also the present writer's *Tempo Notation in Renaissance Spain* (1964; repr., 1966) and *La Interpretación de la Música Española* (1959).
- 27) Compl. edn. (1967- ), by the present writer, in progress; music by Cabezón, ed. by Felipe Pedrell, was included in *Hispaniae Schola Musica Sacra* (1894-8), III, IV, VII, and VIII (re-ed. by Higinio Anglés in MME, XXVII-IX (1966)). Concerning the notation, see Wolf, pp. 267-9; Apel, pp. 49-53; and my two studies, cited n. 26.
- 28) See the present writer's *Francisco Correa de Arauxo* (1973); an edition of the composer's 1636 "Facultad Orgánica", by Macario Santiago Kastner, is formed by MME, VI and XII (1948 and 1952).
- 29) See nn. 1 and 22 et supra. In the German notations, rhythm is more adequately indicated.
- 30) See Wolf, pp. 221-3, 239; Gustave Reese, *Music in the Renaissance* (rev. edn., 1959), p. 671; Martin Greulich, *Beiträge zur Geschichte des Streichinstrumentenspiels im 16. Jahrhundert* (diss., Berlin 1934), pp. 23-6. A valuable general work is Josef Bacher's *Die Viola da Gamba* (1932).
- 31) See Wolf, pp. 224-6, 239. Both volumes, available in facsimile (1970), were ed. by Hildemarie Peter (1972, 1977). See also Reese, pp. 548-9; Greulich, pp. 29-52.
- 32) Ed. by Max Schneider (1913; rev. eds., 1936, 1961); cf. Wolf, p. 230.
- 33) See my Valente edition, xxi-iii.
- 34) See Wolf, pp. 226-7, 239. The tablature is discussed in the treatise, pp. 329-35; no musical illustration is provided.

- 35) Cf. my editions of Milán, pp. 108 and 301, and Valente, p. xxv, concerning music shared by these sources.
- 36) IV, pp. 194-5 (facsim. edn., 1963); Engl. translation by Roger E. Chapman (1957) in Marin Mersenne, *Harmonie Universelle: The Books on Instruments*, pp. 252-4. See also Wolf, pp. 228-9.
- 37) See Wolf, p. 227. The 7th Edn. (London, 1674) of John Playford's *An Introduction to the Skill of Musick* has been published in facsimile (1966).
- 38) See Wolf, facsimiles facing p. 226 and pp. 227-8. Mace's "Musick's Monument" (1676) is available in modern edition, ed. by Jean Jacquot and André Souris (1958; repr., 1966).
- 39) See Wolf, pp. 232-3, 239.
- 40) Signatures in the Spanish notation determine the identity of the number, 4, as B $\flat$  or B $\sharp$ ; the other chromatic notes are shown, as in Zanetti's tablature, by the use of sharps and flats.
- 41) Pp. 91-3. See Wolf, p. 236. The *Minguet y Yrol* source is neither paginated nor foliated.
- 42) See Wolf, pp. 241-5.
- 43) Fols. N<sup>r</sup> (= Ni<sup>r</sup>)-(Oiv<sup>r</sup>) (facsim. repr., 1970). See Wolf, pp. 244-5.
- 44) See edn. by Hildemarie Peter (1956).
- 45) See Wolf, pp. 241-3.
- 46) Op. cit. (see n. 36), V, pp. 230-44; Chapman translation, pp. 299-315.
- 47) An earlier, somewhat shorter, edition, labelled "The Third Edition Enlarged", was published in 1678. Cf. Wolf, pp. 242-4.
- 48) (Jacques) Hotteterre-le-Romain, *Principes de la Flute Traversiere, ou Flute d'Allemagne. de la Flute A Bec, ou Flute Douce, et du Haut-Bois* (Paris 1707), pp. 15, 20, 36-41; also, 6 plates facing p. 50. (In one copy seen by the present writer, plates 1-3 were bound into the volume after p. 34 and the remaining plates follow p. 46.)
- 49) An exception is the violino piccolo, used by Bach in his Brandenburg Concerto No. 1 and Cantata No. 140, "Wachet auf"; this instrument, treated like an E $\flat$  clarinet, was tuned a minor third higher than the normal violin and so its music was written out a minor third below the sounding pitch (not usually carried out in modern editions).
- 50) See article by Anthony C. Baines in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 6th Edition (1981), XIX, pp. 118-20, especially the concluding paragraph; Willi Apel, *Harvard Dictionary of Music* (1944; 9th repr., 1955) p. 756.
- 51) See *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*, XI (= Jg. V/2; ed. Guido Adler, 1898; this vol. contains the eight violin sonatas, 1681), XXV (= Jg. XII/2; ed. Erwin Luntz, 1905, and containing the 15 "Mystery" Sonatas, c. 1676), and XCII (ed. Paul Nettl and Friedrich Reidinger, 1956; the "Harmonia artificiosa-ariosa", 1712). Cf. also Wolf, pp. 236-8.
- 52) See n. 15 et supra.

- 53) See article by David Boyden in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 6th Edition, XVII, pp. 56-9.
- 54) Cf. the editions cited in n. 51.
- 55) See Gardner Read, *Music Notation* (1964), p. 321; Walter Piston, *Orchestration* (1955), p. 326.
- 56) See his "Some Remarks about Old Notation", in: *MQ XXXIV* (1948), p. 370 (quoted in my *Tempo Notation* monograph, cited n. 26; some of the Spanish editions are discussed therein and in my *Francisco Correa de Arauxo*).
- 57) E.g., the editions by Pierre Pidoux - Frescobaldi, *Organ and Keyboard Works*, I (1950: *Fantasie* (1608) and *Canzoni alla Francese* (1645)), II (1949: *First Book of Capricci, Ricercari and Canzoni* (1626)), III (1949: *First Book of Toccatas, Partitas, etc.* (1637)), IV (1949: *Second Book of Toccatas, Canzoni, etc.* (1637)), V (1954: *Fiori musicali* (1635)) - and Etienne Darbellay - G. Frescobaldi: *Opere Complete*, II (1977: *Il Primo Libro di Toccate d'intavolatura di cembalo e organo, 1615-1637*) and III (1979: *Il Secondo Libro di Toccate d'intavolatura di cembalo e organo, 1627-1637*). For Darbellay's editorial commentary, see II, xvii-xviii (on the latter page, "Whenever the interpretation of note values is left indefinite and ambiguous it was deemed preferable to remain faithful to 'open' notation without making any addition.") and III, xix-xxi; as a particularly extraordinary instance of musical "ambiguity", see, for example, the "Canzona Quinta" (III, pp. 72-3); the signatures -  $C_4^6$ ,  $C_2^3$ ,  $\frac{6}{4}$ ,  $O_3$ ,  $C_3$ ,  $3$ ,  $\frac{3}{2}$ ,  $C_2^3$  - appearing in the "Cento Partite sopra Passacagli" (II, 96) similarly are unexplained. Cf. the "Partite sopra Follia" in the Pidoux edition (III, pp. 66ff., in which  $O_2^3$  and  $C_2^3$  are found) and in Darbellay (II, pp. 78ff., in which  $C_2^3$  is used). Considering Pidoux's treatment of the signatures in his earlier edition, Darbellay could at least have provided alternative solutions, if only speculative or theoretical, in an appendix; still better would have been derivation of the meanings of the signatures from writings and music of the time.
- 58) See, for example, Masakata Kanazawa, ed., *The Complete Works of Anthony Holborne*, I: *Music for Lute & Bandora* (1967; = *Harvard Publications in Music* (HPM), 1); Arthur J. Ness, ed., *The Lute Music of Francesco Canova da Milano* (1970; = *HPM*, 3 and 4).
- 59) In his editions of Mudarra (*Die Tabulatur*, XII (1969)) and Milán (*ibid.*, XVII-XX (1975-8)), Mönkemeyer has left mensural signatures unsolved or tempo indications unexpressed in his transcription of the music. (Cf. my *Tempo Notation* monograph and Milán edition.)
- 60) See Otto Gombosi and Leo Schrade, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* XIV (1931-2), pp. 185-9 and 357-63; also, Apel, *Notation*, pp. 59-61.
- 61) See nn. 2 and 3.
- 62) See my *Fuenllana* edn. pp. xxxix-xlv, esp. xli-ii.
- 63) Cf., for example, his *Well-Tempered Clavier*, I, D-major Fugue BWV 850), mm. 4 ( $d^1$ ), 5 ( $a^1$ ), 8 ( $b^1$ ), 13 ( $d^2$ ), 17 ( $e^1$ ), 20 (a); B<sup>b</sup>-minor Fugue (BWV 867), mm. 24 ( $a^b$ ), 34 ( $e^b2$ , twice). Also, Bach's Fugue for organ in A-minor (BWV 543), mm. 11 ( $d^2$ ), 12 ( $e^2$ ), 16 ( $a^1$ ), 17 ( $d^2$ ), 18 ( $c^2$ ), 28 ( $e^2$ ), 29 ( $d^2$ ), etc. - the relevant music here would not have been played on separate manuals. (See, in addition, n. 64.)

- 64) See Well-Tempered Clavier, I, C#-minor Prelude (BWV 849), mm. 1-2 (c#), 4-5 (g#); C#-minor Fugue (BWV 849), mm. 28-9 (c#<sup>1</sup>), 28-30 (c#), 33-5 (b in Baritone, interrupted - see n. 63 - by b in Bass, m. 34), 43-5 (g#<sup>1</sup>), 105-8 (G#), 110-11 (G#), 112-15 (c# and c#<sup>2</sup>), 114-15 (g#<sup>1</sup>); b<sup>b</sup>-minor Prelude (BWV 867), mm. 6-7 (f<sup>2</sup>), 23-4 (b<sup>b1</sup>); B<sup>b</sup>-minor Fugue (BWV 867), mm. 17-18 (b<sup>b</sup> and b<sup>b1</sup>), 18-19 (e<sup>b1</sup> and g<sup>b1</sup>), 19-20 (a<sup>b1</sup>), 20-1 (f<sup>1</sup>), 30-1 (b<sup>b2</sup>), 30-4 (b<sup>b1</sup>).

Obviously, many other examples could be supplied above and in the n. preceding.

Bach's music for lute and unaccompanied violin or 'cello is problematical in this regard. The principal sources of his lute suites provide the music as if for keyboard, whereas the solo violin and 'cello music, contrariwise, is presented in a fashion in which the actual probable sounding lengths of individual notes are shown, rather than the assumed polyphony implied. Cf., for example, the Lute Suite in G minor (BWV 995) - Neue Bach-Ausgabe, V/10 (1976); lute music ed. by Thomas Kohlhasse), pp. xi and 81 -, the manuscript of which is a Bach autograph, with its parallel, the 'Cello Suite No. 5 in G minor (BWV 1011) - Bach-Gesellschaft Gesamtausgabe, XXVII.1, pp. xxxiv and 81. This music survives, as well, in lute tablature, in a manuscript prepared by a copyist; see Howard Ferguson, ed., J.S. Bach: Lute Suite in C minor (Edn. Schott No. 10126, 1950), (i), also iii, concerning the possibility that Bach's lute suites may in fact have been intended for a keyboard instrument lute-like in timbre, the Lautenclavicymbel.

- 65) In his Douze Etudes (1929; publ. Max Eschig, Paris 1953).  
 66) In Quatre pièces brèves pour la Guitare (1933; publ. Universal, Zürich 1959).  
 67) See his "Concierto de Aranjuez" (1957) and "Tonadilla pour deux guitares" (publ. Ricordi, Paris 1964).  
 68) In his "Suite for Guitar" (publ. Peer International, New York 1967).

Greta Moens-Haenen:

#### VIBRATO IM BAROCK.

Das Vibrato galt im 17. und 18. Jahrhundert allgemein als Verzierung<sup>1</sup>. Die wenigen Quellen, die Vibrato nicht als Ornament betrachten, bestätigen diese Regel nur: Sie behandeln nahezu alle Vokalvibrato, und in den meisten Fällen beschreiben sie ein Naturvibrato.

Der Hinweis einiger Quellen auf "ältere" (wohl mehrstimmige) Praktiken - mit sehr großzügiger Verwendung des Vibratos - bezieht sich zwar weniger deutlich auf reines Verzierungsvibrato, die gleichzeitige Ablehnung solcher Praktiken wirft allerdings ein bezeichnendes Licht auf den Stellenwert des Vibratos in der Musik des 17. Jahrhunderts<sup>2</sup>.

Moderne Vibratotechniken schließen kontinuierliches Vibrieren nicht aus; Vibrato gilt als selbstverständlicher Aspekt des "guten" Tons. Daß dies im Barock nicht unbedingt der Fall war, zeigen schon die alten Techniken an: In sehr vielen Fällen ist ständiges Vibrato einfach nicht möglich. So benötigen Holzbläser und Gambisten zum Vibrieren einen zusätzlichen Finger; die Technik ist der Trillertechnik ähnlich. Auf

Holzblasinstrumenten ist die Normalform des Vibratos das Fingervibrato. Dazu schlägt man entweder auf einem ganzen entfernten Loch oder aber auf einem Teil eines näher liegenden. Die Holzbläsertechnik des Fingervibratos wird schon im 16. Jahrhundert erwähnt<sup>3</sup>; sie hielt sich noch bis ins 19. Jahrhundert<sup>4</sup>. Manche Autoren raten dem Spieler, mit gestrecktem Finger zu schlagen oder gar das Loch selbst nicht zu berühren, damit sich das Vibrato im kleinsten Rahmen hält<sup>5</sup>. Diese Tendenz nach kleinem Vibrato wird im Laufe der Zeit allmählich deutlicher: Im 16. Jahrhundert galt Fingervibrato noch als sanftere Abart des Trillers, im 17. Jahrhundert wurde weithin nur ansatzweise zwischen Vibrato und Mordent unterschieden und erst im 18. Jahrhundert ist von möglichst kleinen Schwankungen explizite die Rede. Die Klappenvibrati Ribocks ergeben fast keine Tonhöenschwankungen, das Ziel ist eher eine Intensitätsschwankung<sup>6</sup>. Die heute normale Lösung, Atemvibrato, blieb der Imitation des Orgeltremulanten vorbehalten und war immer mensuriert. Sonstiges Atemvibrato galt als Anzeichen für fehlende Brustkontrolle und folglich schlechte Technik - es wurde allgemein abgelehnt<sup>7</sup>. Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts tauchen alternative Techniken auf - so etwa De Lusses Rollen der Flöte; hierbei ändert sich der Ansatzwinkel leicht, wodurch ein Vibrato entsteht. Ob und inwiefern sich diese und verwandte Techniken durchgesetzt haben, läßt sich aus dem Quellenbestand nicht rekonstruieren<sup>8</sup>.

Gambenvibrato war ebenfalls technisch eine Art Triller: Der vibrierende Finger wird dicht neben dem spielenden aufgesetzt und schlägt auf die Saite. In keiner einzigen alten Gambenschule ist dabei die Rede von einer zusätzlichen Handschwankung; vielmehr wird immer nur ein einziger sich bewegender Finger erwähnt<sup>9</sup>, und auch hier ist wieder eine möglichst kleine Schwankung angestrebt. Das heute vielerorts gespielte Zweifingervibrato mit Handschwankung ist für diese Verhältnisse sicher zu intensiv und wäre wohl eher dem auf der Geige verpönten Bockstriller ähnlich<sup>10</sup>. Der Bockstriller galt im Barock nicht als Vibrato, sondern als verwerfliche Entartung eines schlecht geschlagenen Trillers. Das Einfingervibrato diente auf der Gambe nur als Ersatz für den kleinen Finger - da es eben keinen weiteren Finger gibt. Die ganz wenigen Fälle, in denen Einfingervibrato nicht mit dem kleinen Finger gemacht wird, sind nahezu alle technisch bedingt - beim Akkordspiel oder wegen der Haltung (Tenue)<sup>11</sup>. Daß Lauten- und Gitarrenvibrato nicht kontinuierlich waren, ergibt sich von selbst. Gerade bei diesen Instrumenten aber ist die Komponente der Klangverschönerung, sprich -verlängerung nicht unwesentlich. Es gibt relativ häufig Vibrato auf der letzten Note eines Absatzes, damit sich der Klang hält<sup>12</sup>. Auch hier wird das Vibrato rein als Verzierung beschrieben.

Ebenfalls als Ornament galt das Geigenvibrato. Normalerweise gab es hier eine Handschwankung; von einer Bewegung des Arms ist nie die Rede. Bei den verschiedenen barocken Geigenhaltungen leuchtet sie auch weniger ein. Das reine Druckänderungsvibrato, wobei der Finger eine senkrechte Bewegung auf der Saite macht, ähnlich wiederum des Trillers, ohne jedoch den Finger völlig von der Saite zu lösen, wurde nur selten beschrieben. Es kommt vor bei den Deutschen Printz<sup>13</sup> und Petri<sup>14</sup>. Letzterer erwähnt auch eine Kombination von Druckänderungs- und Schwankungsvibrato, somit de facto Tartinis Vibrato beschreibend<sup>15</sup>. In allen Fällen ist kontinuierliches Geigenvibrato möglich. Beschwerden über ständiges Vibrato gibt es aber erst ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts - ab dem Moment also, da sie auch für andere Instrumente erhoben werden. Sogar die Klagen Roger Norths oder etwa die Vibrati Geminianis beziehen sich nicht auf ein Kontinuum, sondern auf ein (zu) frei angewandtes Verzierungsvibrato<sup>16</sup>.

Das Problem des ständigen Vibratos stellt sich besonders scharf beim Gesang. Daß jeder Sänger, der mit ordentlicher Brustunterstützung singt, sowieso vibriere, ist als These nicht so neu. Man findet das auch in barocken Schriften. Sogar wenn man für den

Barock von einer fundamental verschiedenen Gesangstechnik ausgeht, bleibt immer die Tatsache, daß Naturvibrato Erwähnung findet. Zwar maß man der Sache keine allzugroße Bedeutung bei: Hatte der Sänger Naturvibrato, so war es recht, hatte er keines, so war es ebenfalls recht - immer vorausgesetzt, daß das Vibrato klein war und auf ihm ein Verzierungsvibrato aufgebaut werden konnte. Letzteres sollte kontrolliert sein und wurde differenziert, je nach dem Charakter der Musik. Naturvibrato wird beschrieben von Praetorius, seinen Nachfolgern und einigen deutschen Kantoren aus dem späten 16. und frühen 17. Jahrhundert<sup>17</sup>. Der Italiener Zacconi beschreibt Vibrato als interessante Einstiegsmöglichkeit in die Koloratur. Er meint, daß zwar nicht jeder Sänger vibriere, daß man es aber erlernen könne, daß es dann aber leicht zur Gewohnheit wird<sup>18</sup> - was ihn übrigens überhaupt nicht stört. Eine Meinung, die deutlich der Ästhetik des 16. Jahrhunderts verpflichtet ist - man denke nur an die vielen voci umane auf italienischen Orgeln dieser Zeit! -, gegen die aber von den neumodischen Neuplatonikern der *seconda prattica* Einspruch erhoben wird: Vibrato nur, wenn es den richtigen Sinn ergibt, gerade auch im Vokalen. Von Naturvibrato ist dann nicht mehr die Rede. Das bleibt so in den wichtigen Gesangsschulen des Barock: Tosi erwähnt kein Vibrato, in französischen Schulen wird es ausschließlich als Verzierung beschrieben. Wer sich mit Naturvibrato beschäftigt, tut dies aus wissenschaftlichem Interesse - etwa Denis Dodart, der in einer Publikation in den französischen "Mémoires de l'Académie Royale des Sciences" von 1706 Naturvibrato als eines der entscheidenden Unterschiede zwischen Sing- und Sprechstimme definierte<sup>19</sup>. Für ihn ist es so klein, daß nur Kenner es hören können; er vergleicht es mit Theorben- und Gambenvibrato und mit dem Orgeltremulanten. Wenn es zu groß wird, wenn es entartet ins *Chevrotement*, lehnt er es ab. Auch Mozart widmet dem Vibrato einen Abschnitt eines Briefes an seinen Vater. Im Geiste der Aufklärung, Tartini verpflichtet, beschreibt er Naturvibrato<sup>20</sup>; gewolltes nachdrückliches langsames Vibrato auf allen langen Noten lehnt er aber zugleich ab. Die Anlehnung an Tartini mag er der Geigenschule seines Vaters entnommen haben. Tartini selbst ist davon überzeugt, daß Vibrato vor allem eine Sache der Instrumente ist, und daß nur ganz wenige Sänger von sich aus vibrieren.

Naturvibrato als solches schließt Verzierungsvibrato nicht aus und ist dem unvibrierten Instrumentalklang gleichzusetzen. Dodart hebt hervor, daß die Singstimme weiter trägt (*plus sonante*), ohne daß er jedoch die Verbindung zum Vibrato macht. Das Vibrato addiert nur Klang, es gilt nicht als selbständiges Element - vorausgesetzt es sei klein.

Vibrato ist eine Verzierung. Wie für alle Verzierungen können also gewisse Anweisungen gegeben werden. Zwar kann das Ornament nicht in eine feste Regel gezwungen werden, es gibt aber immerhin allgemeine Richtlinien, die uns wenigstens teilweise über einen historischen Tatbestand aufklären können. Ein erstes wichtiges Element dabei ist, daß es Vibrato in verschiedenen Formen gibt. Ein etwaiges theoretisches Idealvibrato gibt es nicht: Vibrato paßt sich den Umständen an. Da es nicht ständig und nicht eiförmig ist, hat es deutliche Aussagemöglichkeiten - anders also als beim modernen Vibrato. Eine erste, grobe Unterteilung ist die in mensuriertes und nicht mensuriertes Vibrato. Innerhalb der zweiten Kategorie gibt es die Formen, die dem heutigen Vibrato am ehesten verwandt sind. Das mensurierte Vibrato war wesentlich eine Imitation des Orgeltremulanten und wurde in den meisten Fällen vom Komponisten ausgeschrieben. Auch in der Ausführungsart unterscheidet es sich vom "normalen" Vibrato: Bei Streichern ist es ein mensuriertes Bogenvibrato (der Spieler ändert mit der Hand den Druck des Bogens auf der Saite), bei Bläsern und Sängern ein mensuriertes Atemvibrato<sup>21</sup>. Die Mensur wird im Notenbild dargestellt. Viele Quellen weisen explizite auf sie hin, indem sie sagen,

der Tremulant sei deutlicher abgesetzt und langsamer als normales Vibrato<sup>22</sup>. Es ist immer eine Intensitätsschwankung intendiert. Nun hat der Orgeltremulant nicht nur eine solche Schwankung, er ist nicht zuletzt auch ein Tonhöhenvibrato; als solches verwendet die Theorie ihn gerne als Modell für die Klangbeschreibung des normalen Vibratos: Man hatte eben nicht die heutige Möglichkeit, Vibrato allgemeinverständlich akustisch zu definieren. So muß man bei den Beschreibungen immer auf den feinen Unterschied zwischen Akustik und Komposition achten. In der Musik selbst gibt es weniger Probleme: Der Tremulant kommt im 17. und 18. Jahrhundert sehr häufig vor. Er wird so notiert:  oder  oder  oder  oder gar ohne Bögen bzw. Wellenlinien, dann aber meist in langsamen Sätzen und mit der Bezeichnung Piano, Dolce oder ähnlich. Oft findet man auch "Tremolo" oder "Tremulant" als Satzüberschrift, manchmal auf Semibreves. Dies nun ist eine weitere wichtige Abgrenzung vom Vibrato: Vibrato ist eine Verzierung auf einzelne Noten, Tremulant ist sehr oft auf längeren Strecken bezeichnet. Am Anfang gab es ihn als bildliche Darstellung des Bebens. Davon hergeleitet wurde einerseits Beben vor Kälte (z.B. die Trembleurs aus Lullys Oper "Isis" oder die Frost-Szene aus Purcells "King Arthur"), andererseits aus Furcht. Zugleich auch aus Ehrfurcht, Gottesfurcht und dergleichen (etwa im Eingangschor aus Bachs "Johannes-Passion"). In den barocken Requiem-Kompositionen gibt es reihenweise Tremulanten. Abstrakter wird der Tremulant dann verwendet für Beten und Flehen (z.B. in der Sonate "Christus am Ölberg" aus Bibers Mysteriensonaten) und folglich für Gnade (die "auserwählten Gotteskinder" aus BWV 70, 2). Bei extremen Affekten kann die Tremulantgeschwindigkeit verdoppelt werden. Bei Bach drückt der Tremulant außerdem aber ganz eindeutig auch die (christliche) Todessehnsucht aus, das Verlangen, schon im Himmel zu sein - man denke nur an die Kantaten, in denen das "Canticum Simeonis" verarbeitet ist. Nicht nur die Todessehnsucht wird mit dem Tremulanten ausgedrückt, auch Tod, Schlaf, Schwäche selbst - sowie eine Anzahl weiblicher Begriffe wie Nacht oder Erde.

Tremolo ad libitum hat es zwar gegeben, es gibt aber sehr wenige Zeugnisse dafür<sup>23</sup>. Inwiefern das Tremolo unter Umständen als Normalform des Orchestervibratos gelten konnte, kann bei der heutigen Quellenlage noch nicht geklärt werden. Die besonders häufige Verwendung des Tremulanten in Orchestersätzen ist aber augenfällig. Da er nicht immer eindeutig bezeichnet wird, fällt es uns in sehr vielen Fällen - vor allem in italienischer Musik - nicht einmal auf, daß er gemeint ist. Jedenfalls wollen nicht alle Tremulanten so einfach in die strengen Anwendungsregeln, die ich oben erwähnt habe, hineinpassen. Es gibt auch hier die Tendenz, ihn des reinen Wohlklangs wegen zu verwenden. Er bleibt aber langsamen Sätzen und bestimmten Affekten vorbehalten - denjenigen, zu denen auch normales Vibrato paßt. Andererseits wird der Tremulant als Figur im 18. Jahrhundert auch immer vom Tragen der Töne als Artikulation (Portato legato) abgegrenzt. Da beide die gleiche Bezeichnung haben und in langsamen Sätzen vorkommen, sind sie leicht verwechselbar. Tragen der Töne ist allerdings nicht auf eine Tonhöhe beschränkt<sup>24</sup>.

Vibrato im eigentlichen Sinn ist eine Verzierung auf einzelnen Noten. Wenn zwei Noten nacheinander vibriert werden sollen, braucht man zwei Bezeichnungen - wie eben bei anderen Verzierungen auch. Die Wellenlinie ist das am meisten vorkommende Zeichen, es gibt aber auch andere<sup>25</sup>. Wie Vibrato verwendet wird, zeigt manchmal schon der Name an: "flattement", "flatté", "sweetening", "softening", "sting", "mordant", "tremolo sforzato", "souspir", "langueur", "plainte", aber auch "ardire" sind nur einige der Namen für das Ornament<sup>26</sup>. "Ardire" ist in dieser Reihe die Ausnahme; es kommt in einigen vokalen Quellen vor und hat wohl auch mit der Technik zu tun, mit der dem guten

Vibrato innewohnenden Brillanz<sup>27</sup>. Dieser Einbruch in den Bereich der heftigen Affekte ist aber eher selten<sup>28</sup>.

Im allgemeinen wird Vibrato verbunden mit Sanftheit, Trauer, aber auch Lieblichkeit. Es bezeichnet auch eine gewisse Schwäche. Graziös ist es eigentlich nicht, das wäre wohl zu oberflächlich. Die Verbindung beider Bereiche wird mit lieblicher Trauer gemacht "il a de la tendresse & remplit l'oreille d'une douceur triste & languissante"<sup>29</sup> oder "elle est fort agreable, particulierelement dans les Pièces tendres"<sup>30</sup>.

Vibrato gilt als weiblich, "smooth and Feminine"<sup>31</sup>, deswegen auch als Darstellung der Schwäche. Wie der Tremulant steht es folglich auch für Schlaf oder Tod oder eben für andere, im Barock traditionell mit Weiblichkeit verbundene Begriffe wie Friede, Erde, Nacht<sup>32</sup>.

Vibrato kann auch beschreibend sein. Sinngemäß gehört zur Darstellung des Bebens, des Zitterns ein je nach der Intensität des Zitterns anders gestaltetes Vibrato. Hier wird ebenfalls die Verwandtschaft mit dem Tremulanten deutlich.

In Stücken mit weiblichem, sanftem, traurigem Charakter kommt Vibrato demnach häufiger vor als in Musik mit entgegengesetztem Charakter. Beschwerden gegen übermäßiges Vibrieren (die erst ab etwa 1750 laut werden) richten sich oft gegen ein Vibrato, das sich dem Charakter des Stücks nicht anpaßt oder gegen zu auffallendes Vibrieren in Stücken mit unrichtigem Affektgehalt.

Innerhalb des "richtigen" Rahmens stellt Vibrato einen Höhepunkt dar; es wird durchaus dramatisch eingesetzt. So hat die höchste Note eines Stücks, der dramatische Ruhepunkt, die längste Note, der rhythmische Akzent, die Synkope sehr oft ein Vibrato - bei entsprechendem Affekt. In diesem Fall kann die einfache grammatische Regel auch zugunsten der Aussagekraft durchbrochen werden, so daß etwa auf einer hochalterierten Note kein Triller, sondern ein Vibrato steht. Es ist nicht immer leicht, dies in der Musik zu sehen, denn Ornamente werden oft nicht oder undeutlich bezeichnet. So steht das + in Frankreich oft für jede Art von Verzierungen, also womöglich auch für Vibrato. Nur wenige Komponisten hatten den Weitblick, ihre Vibrati zu bezeichnen. Das Bild, das man aus diesen Bezeichnungen bekommt, stimmt mit dem aus der Theorie gewonnenen im großen Ganzen überein<sup>33</sup>.

Aus diesem kleinen Diskurs könnte nun erhellen, daß es in der Anwendung des Vibratos im ganzen Barock eine Konstante gegeben hätte. Das trifft so aber nicht ganz zu. Es gab stilistische Unterschiede und Schulbildung; manche Musiker gingen freizügiger mit Vibrato um als andere. Und im großen Ganzen zeigt sich doch eine ziemlich deutliche historische Entwicklung. Vibrato hat in den verschiedenen Stilbereichen mehr oder weniger dieselben Merkmale. Sie sind jedoch nicht immer gleich ausgeprägt. Je deutlicher der Komponierstil vom rhetorischen Schreiben beeinflusst ist, desto deutlicher ist auch das Vibrato den rhetorischen Regeln unterworfen. Mit dem Auflösen der objektiv-typisierten und rationellen Affektgrundlage schwindet die feste Bindung des Vibratos an bestimmte Affektgruppen (Liebe, Trauer). Zum Sentimentalismus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gesellt sich eine größere Vibrierfreude, eine Lust an Klangverschönerung, an vager Lieblichkeit, an lieblichem Klang schlechthin. Zwar bleibt Vibrato auch dann eine Verzierung, es wird aber deutlich häufiger ("auf langen Noten") und zielloser angewandt. Geminiani hatte noch zwischen zwei hochrhetorischen und dementsprechend seltenen Vibrati und der klangverschönernden dritten Art (auf kurzen Noten) unterschieden<sup>34</sup>, so weit gingen aber die meisten seiner Zeitgenossen nicht. Franz Xaver Kürzinger, ansonsten eher wenig profiliert, gab den zukunftsweisenden Rat,

lange Noten mit Vibrato zu verzieren, die anderen Verzierungen aber dem Affekt anzupassen<sup>35</sup>. Genau zur selben Zeit werden die ersten allgemeinen Beschwerden gegen übermäßiges Vibrato (auch außerhalb des Vokalbereichs) laut. Sie häufen sich gegen Ende des Jahrhunderts; eine Reaktion am Anfang des 19. Jahrhunderts blieb nicht aus. Bis dahin wurde aber relativ häufig vibriert.

#### Anmerkungen

- 1) Vgl. dazu meine Dissertation, Greta Moens-Haenen, Das Vibrato in der Musik des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, 3 Bde., Mschschr., Leuven 1983.
- 2) Etwa Marin Mersenne, Harmonie Univerſelle, Liure II Traité des instrumens a cordes, S. 81; The Burwell Lute Tutor, Hs., um 1660-72, Facs., Leeds, 1974, f. 35r; Thomas Mace, Musick's Monument, London, 1676, S. 109.
- 3) Etwa von Sylvestro Ganassi und Girolamo Gardano. Vgl. dazu Greta Moens-Haenen, Holzbläservibrato im Barock, in: The Brussels Museum of Musical Instruments Bulletin 14 (1984), S. 3. Dort auch weitere Hinweise zum Thema.
- 4) Etwa bei Charles Nicholson, Nicholson's Complete Preceptor for the German Flute, London, um 1816 oder bei Anton Bernhard Fürstenau, Flöten-Schule, Leipzig, um 1826. Das Thema wird ausführlicher behandelt bei Bruce Dickey, Untersuchungen zur historischen Auffassung des Vibratos auf Blasinstrumenten, in: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis, 2 (1978), S. 77-142.
- 5) Michel Corrette, Methode Pour apprendre aisément à jouer de la Flute Traversiere, Paris etc. c. 1739/40, S. 30; John Gunn, The Art of Playing the German-Flute, London 1793, S. 18, rät, das Loch nicht wirklich zu berühren. Es gibt noch einige andere Beispiele. Trotzdem wird hin und wieder auch erwähnt, daß Vibrato zur Intonationskorrektur beim Messa di Voce diene.
- 6) Justus Johann Heinrich Ribock, Bemerkungen über die Flöte, Stendal 1782, S. 20 und Tab. II. Auch hier wird die Intonationskorrektur erwähnt.
- 7) Im ganzen 17. und 18. Jahrhundert beziehen Beschreibungen des Flötenklangs ein solches Vibrato nicht ein; Beschwerden gibt es ab der Mitte des 18. Jahrhunderts. Obwohl er Atemvibrato ablehnt, erwähnt Johann George Tromlitz, Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen, Leipzig 1791, S. 239-240, die Möglichkeit, Atem- und Fingervibrato, bei größtmöglicher Beherrschung, zu kombinieren.
- 8) De Lusse, L'Art de la Flute Traversière, Paris um 1760, S. 9. Er erwähnt (als Einziger!) ein Atemvibrato als Alternative für den italienischen Stil; außer seinem Rollen der Flöte beschreibt er auch noch ein Fingervibrato, allerdings nur auf wenigen Tönen.
- 9) Sowohl in England als Frankreich - Christopher Simpson, The Division-Violist, London 1659, S. 9; Jean Rousseau, Traité de la Violle, Paris 1687, S. 100-101; Danoville, L'Art de toucher le Dessus et Basse de Violle, Paris 1687, S. 41; Demachy, Pieces de Violle, Paris 1685, S. 9. Es gibt auch den englischen Namen Close-Beat, auch er eine technische Anweisung. Etwa London British Library, Add. ms. 32537: Roger North, The Musickall Grammarian, Hs. vor 1726, f. 64r.

- 10) Dieser bei Giuseppe Tartini, *Regole per arrivare a saper ben suonare il Violino*, Hs. vor 1750, Faks. mit Einl. von Erwin R. Jacobi, Celle etc., 1961, S. 12. Auch hier als besondere Trillerart; mit Vibrato hat dies bei Tartini nichts zu tun.
- 11) D.h. die Handhaltung, wobei die Hand, des harmonischen Wohllauts wegen, nicht gespielte Noten trotzdem greift.
- 12) Vor allem bei den italienischen Gitarristen des 17. Jahrhunderts; Vibrato ist allerdings nicht nur klangbelebend.
- 13) Wolfgang Caspar Printz, *Phrynis II*, Sagan 1677, S. 13v, sowie in einigen anderen Schriften.
- 14) Johann Samuel Petri, *Anleitung zur Praktischen Musik*, Leipzig <sup>2</sup>/1782, S. 412 (nicht in der ersten Auflage Lauban 1767).
- 15) Tartinis Vibrato wird auch von Leopold Mozart übernommen. Es geht zuerst von der logischen Handschwankung aus, beschreibt aber ebenfalls die damit einhergehende Änderung des Drucks auf der Saite.
- 16) Roger North beschwert sich darüber in verschiedenen Schriften (s. dazu meine Dissertation, S. 135 und S. 330-334), und zwar weil Vibrato nicht ausschließlich mit *Messa di voce* einhergeht, wie von ihm empfohlen. Geminianis drei Vibrati sind allesamt Verzierungen; die zwei ersten sind eher selten; nur das dritte ist an erster Stelle klangbelebend.
- 17) Michael Praetorius, *Syntagma Musicum III*, Wolfenbüttel 1619, S. 230; nach ihm z.B. Johann Andreas Herbst, *Musica Practica*, Nürnberg, 1642, S. 2-3. Unabhängig von ihm etwa Daniel Friderici, *Musica Figuralis*, Rostock <sup>2</sup>/1624, Caput vii, Regula 2 und einige andere Autoren, diese aber weniger eindeutig.
- 18) Ludovico Zacconi, *Prattica di Musica I*, Venezia 1592, f. 60r. Vibrato sei in der Musik nicht notwendig (f. 55r), es sei aber schön (*abellisce le cantilene*) und *dimostra sincerità, et ardire*.
- 19) Denis Dodart, *Supplement au Memoire sur la Voix et sur les tons*, in: *Histoire et Memoires de l'Académie Royale des Sciences*, Année 1706, Paris 1731<sup>2</sup>, S. 144-145.
- 20) Wolfgang Amadeus Mozart, an seinen Vater, Paris, 12. Juni 1778, in: Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch (Hrsg.), *Mozart Briefe und Aufzeichnungen 2*, Kassel etc. 1962, S. 377-378.
- 21) Die Quellen sind sich hier einig; Bogenvibrato wird schon im frühen 17. Jahrhundert beschrieben; für Atemvibrato spricht außerdem auch die Notation. Garnier beschreibt in seiner um 1798 verlegten Oboenschule eine ähnliche Artikulation als *frémissement des lèvres*.
- 22) Z.B. Michel Pignolet de Montéclair, *Principes de Musique*, Paris 1736, S. 85. Den Begriff "mensuriert" kennt er nicht; 'langsamer' und 'markierter' sind Umschreibungen dieses Begriffs.
- 23) Während des Barock vor allem im 17. Jahrhundert in England, etwa London British Library, Ms. Eg. 2971, um 1625/30, bei Simpson, a.a.O., und bei Mace, a.a.O., S. 264 - alle für Gambe.

- 24) Der Name u.a. bei Petri, a.a.O., S. 147, und anderen deutschen Autoren; im Französischen bei De Lusse, a.a.O., S. 4, *tac aspiré*.
- 25) Lange Wellenlinien gibt es waagrecht und senkrecht; in Lautentabulaturen steht häufig ein Doppelkreuz (✕), für die unteren Saiten ein einfaches x. Drucktechnische Annäherungen an die Wellenlinie als  und m. Es gibt auch einige andere Zeichen, von denen nur  einigermaßen üblich war.
- 26) Das Wort "Vibrato" gab es gar nicht; auch innerhalb eines Stilbereichs wurden verschiedene Namen verwendet. Zum Teil beziehen sie sich auf Technik, zum Teil auf den angestrebten Klangeffekt (*batement* oder Schwebung), zum Teil eben auf die Affektwirkung. Diese Vielfalt spiegelt auch die vielfältigen Aufführungsmöglichkeiten wider. Manchmal werden von einem Autor mehrere Namen verwendet, je nach dem angestrebten Effekt.
- 27) Es kommt auch in Italien vor. Zacconi, a.a.O., verbindet Vibrieren ebenfalls mit "ardire", und Giovanni Battista Doni, *Trattato della Musica Scenica*, Hs. um 1633/35, hrsg. von Anton Francesco Gori, Firenze 1763, S. 133 weist darauf hin, daß manche Sänger Vibrato verbinden mit "cantare con brio, cioè con grazia, e vivacità, e con applauso del volgo ignorante", von ihm zutiefst abgelehnt.
- 28) Deutlich bei Christoph Bernhard, *Von der Singekunst oder Manier*, Hs., um 1648/60, hrsg. von Joseph Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel etc. <sup>2</sup>/1963, S. 37. Einen Berührungspunkt bilden etwa übermäßige Trauer, Todesangst u.ä.
- 29) Danoville, a.a.O., S. 41.
- 30) Rousseau, a.a.O., S. 106, sowie ähnlich in mehreren frz. Quellen.
- 31) Simpson, a.a.O., <sup>2</sup>/1665, S. 12.
- 32) Vor allem in eher spekulativen Stücken. S. dazu meine Dissertation, S. 271-294.
- 33) Es widerspricht sich nicht, sondern wirkt ergänzend. Die Tatsache, daß Vibrato innerhalb des richtigen Affektes als dramatischer Höhepunkt gelten kann, ist eher der Musik als den theoretischen Abhandlungen zu entnehmen. Die Verwendungsbeschreibungen sind auf jeden Fall weniger explizite als die musikalischen Beispiele und die Stücke selbst. Vibrato wird vor allem in Frankreich bezeichnet; ansonsten steht es auch in einigen Tabulaturen.
- 34) Francesco Geminiani, *The Art of Playing the Violin*, London 1751, S. 8. Seine Anweisungen wurden oft von Anleitungen für Dilettanten unvollständig und verballhornt übernommen, so daß sie sinnentstellend wirkten. Diese Tatsache scheint die Meinungen über seine Vibratoäußerungen auch heute noch wesentlich zu beeinflussen.
- 35) Franz Xaver Kürzinger, *Getreuer Unterricht zum Singen mit Manieren und die Violin zu spielen*, Augsburg <sup>2</sup>/1780, S. 51.

SCHÜTZ' VIOLONE\*

Dieser kurze Aufsatz stellt Erkenntnisse über den Violone in der Musik von Heinrich Schütz vor. Es wird zunächst untersucht, welche Rolle das Instrument als Begleitbaß spielte und wann dies der Fall war; sodann wird eine Theorie zur Identität dieses Instruments für Schütz aufgestellt.

Schütz bezog sich erstmals in den "Musicalischen Exequien" (1636) auf eine Verstärkung des Basso continuo durch ein einstimmiges Instrument, wo er sich in einem informativen Anhang an die Violone-Spieler wandte. Wegen seiner Wichtigkeit ist der ganze Anhang hier abgedruckt.

Vor den Violon oder die grosse Bassgeigen etliche erinnerungen /  
weil raum übrig gewesen / *Appendicis loco* hieher gesetzt:

Als der Violon oder die Grosse Bassgeige zu den *Concertat* Stimmen (wann nemlich / dieselbigen in ein still Orgelwerck alleine *Concertiret* vnd *zungen* werden) das aller bequemste / anmutigste vnd beste *Instrument*, der *Musik* auch eine sonderbahre Zierde sey / wann es recht gebraucht wird / erweist nicht alleine der *effect* selbst / Sondern bekräftigen hierüber auch die Exempel der berühmtesten *Musicatorum* in *Europa*, welche heutiges Tages dieses *Instrument*s sich allenthalben bey ihren Anstellungen besagter massen gebrauchen. Dahero dann nicht ohnrahtsam ist / daß bey vorgehenden *publicationen* *Musicalischer* *Concertirenden* Sachen / nebenst dem *Basso Continuo* vor die Orgel / hierüber noch ein Abdruck vor den *Violon* gemacht / und dem *opere* beygefügt werde. Wie dann bey gegenwertigem Wercklein von mir auch geschehen / vnd künfftig bey / geliebts Gott / bald folgenden andern meinen *Editionen* es dero gestalt zu halten / Ich entschlossen bin. Ob nun wol vor mehr gemelten *Violon* ein absonderlicher vnd auff solch *Instrument* eigentlicher gerichteter *Bass*, vnd nicht nur der Abdruck des *Basses* vor die Orgel / könnte aufgesetzt vnd *publicirt* werden / so lästet man es doch vmb ersparung der *Unkosten* willen / bey solchem Abdruck billich verbleiben: Vnd wird dem jenigen / welcher solch *fundamental* *Instrument* zu *tractiren* gelernet hat / zugetrauet / daß alles mit scharffen Gehör vnd gutem Verstande / Er zu handeln selbst wol wissen werde. Jedoch vmb der vngewöhnlichen willen / hab ich drey kurze erinnerungen / hierbey setzen wollen / mit was *discretion* der *Violon* auß solchem Abdruck von Orgell *Bass*s, gezeiget werden könne:

1. Wo ein *Alt* oder *Tenor Clavis* gezeichnet stehen / kan der *Violon* ebener massen / doch immer in der tiefen / oder in den *Octaven* darunter mit gestrichen werden / zum Exempel; zu einem *Tricinio*, alß zweyen *Discanten* vnd einem *Alt*, kan der *Violon* den *Alt* eine *Octava* niedriger mit gutem *effect* führen / iedoch ist zu mercken / wie folget:

2. Wenn solche hohe Parteyen / sey gleich *Discant*, *Alt* oder *Tenor*, nach einander *Fugen* weiß eingeführet werden / daß so dann der *Violon* so lang still schweige / vnd mit dem *Bass* erst einfalle.

3. Ist auch insonderheit zu *observiren*, wann etwa eine alleine auch zwey / oder mehr *Vocal Bass* stimmen *concertiren*, daß so dann der *Violon* auch still schweige / weil ohne desß der *Vocal Bass* das *fundament* füret vnd der *Violon* mit ebenmässigen *Chorden* oder *Vnisonien* eine vnangenehme *harmoni*e verurfsachet. Wie dann dieses vnd was etwan mehr zu erinnern scheinen möchte / das Gehör vnd die Übung geben vnd lehren wird.<sup>1</sup>

Dieser Anhang, der der zweiten Continuo-Stimme nachgeheftet ist, erklärt im Allgemeinen und Besonderen, wann das Mitspielen der Baßstimme angewandt werden sollte. Er

empfiehlt diese Behandlung nicht nur für dieses Werk, sondern auch "bey vorhergehenden publicationen Musicalischer Concertirenden Sachen" sowie für ähnliche Werke, die Schütz später herauszubringen hoffte. Das Hinzufügen eines Baßlinien-Instruments wird nur für "Concertato"-Musik empfohlen, und die später herausgegebenen Sammlungen dieser Stilart von Schütz - der II. und III. Teil der "Symphoniae sacrae" - enthalten Hinweise auf ein Begleitbaß-Instrument.

Im Anhang zu den "Musicalischen Exequien" wird die Verstärkung durch ein einstimmiges Instrument nur für den Fall empfohlen, daß ein Ensemble von Solo-Singstimmen ("Concertat Stimmen") nur von der Orgel begleitet wird. Praetorius, dessen Ansichten und Ausführungsarten denen von Schütz eng verwandt sind, sprach im III. Teil des "Syntagma musicum" eine ähnliche Empfehlung aus:

Ist diß auch sonderlich zu mercken / Wenn 2. oder 3. Stimmen allein in den Generalbaß / denn der Organist / oder Lauttenist für sich hat / und draus schlägt / gesungen werden; Daß es sehr gut / auch fast nötig sein / denselben Generalbaß mit einem BaßInstrument, als Fagott / Dolcian oder Posaun / oder aber / welchs zum allerbesten / mit einer Baßgeigen / darzu machen lest.<sup>2</sup>

In einem fast identischen Absatz in der "Ordinantz" zur "Polyhymnia caduceatrix et panegyrica" (1619) beschränkte Praetorius wiederum die Mitwirkung der Baßinstrumente auf Passagen für zwei oder drei "Concertat-Stimmen"<sup>3</sup>.

In diesen beiden Veröffentlichungen erwähnt Praetorius außerdem weitere besondere Umstände, unter denen die Verwendung eines Baßbegleit-Instruments angebracht sei:

1. wenn ein kleines Positiv oder 4' Orgelregister benutzt wird<sup>4</sup>;
2. wenn nicht genug Baßsingstimmen zur Verfügung stehen, könnte ein Instrument einen Solisten ersetzen oder einen größeren Chor verstärken<sup>5</sup>; und
3. wenn kein Fundamentinstrument zur Verfügung steht, sollte eine Baßposaune oder Violone die "Concertat-Stimmen" begleiten<sup>6</sup>.

In jedem Fall ist die Substitution - für ein 8'-Orgelregister, für eine oder mehrere Singstimmen und für ein Fundamentinstrument - der Grund für die Mitwirkung eines Baßinstruments. Diese Richtlinien können logischerweise auf die Musik von Schütz angewendet werden.

Weder Schütz noch Praetorius schlossen die Verwendung eines mitspielenden Basses mit einer Solo-Singstimme ausdrücklich aus; sie bezogen sich jedoch auf Musik mit zwei oder drei Solo-Singstimmen. In den meisten Fällen hielt man wohl die Begleitung durch ein Fundamentinstrument für ausreichend. Da die Balance für Schütz ein bedeutender Gesichtspunkt war, kann die Entscheidung über die Mitwirkung eines Baßinstruments bei einzelnen Solisten, ausgenommen Baßstimmen, am besten individuell für jede Aufführungssituation getroffen werden.

Schütz und Praetorius nehmen wiederum keinen direkten Bezug auf die Einbeziehung eines mitwirkenden Baßinstruments bei Diskantinstrumenten, wie man es zum Beispiel in dem Instrumentalstück "symphoniae" im III. Teil der "Symphoniae sacrae" findet. Obwohl es keine schlüssigen Beweise dafür gibt, kann man die Baßbeteiligung bei den Obligatdiskant-Instrumenten oder bei einer Kombination von Diskantinstrumenten und Favorit-Chor als logische Weiterführung des von Schütz formulierten Prinzips verstehen. Schütz wendet die Bezeichnung "Concertat-Stimmen" im Anhang zu den "Musicalischen Exequien" und anderswo nur auf Singstimmen an; Praetorius schließt jedoch in seiner Definition dieses Begriffs Obligatinstrument-Stimmen und Singstimmen ein<sup>7</sup>.

Violone-Stimmen spielen oft die Continuo Orgelstimme mit, um die Druckkosten so ge-

ring wie möglich zu halten. So enthalten z.B. die "Musicalischen Exequien" nur eine zusätzliche Basso continuo anstatt einer getrennt gesetzten Stimme für Violone. Eine getrennte Baßstimme wurde auch beim "Complementum" des SWV 405 und 416 im III. Teil der "Symphoniae sacrae" weggelassen, und im Anhang zur Basso-continuo-Stimme schrieb Schütz:

... als wird der verständige Dirigente, der gleichen Bass für einen Fagott, Trombon, oder anders aus dem Continuo wohl auszuziehen und denen andern Instrumenten beizufügen wissen. ... mit außziehung eines absonderlichen Bassi Instrumentalis, aus dem Continuo, leichtlich ersetzt werden kan /<sup>8</sup>

Nach den Anweisungen von Schütz im Anhang zu den "Musicalischen Exequien" über das Thema wie "der gleichen Bass ... wohl auszuziehen" ist, sollte die Violone oder ein anderes Baßlinien-Instrument nicht die gesamte Orgelbaßstimme spielen. Er verbot das Mitspielen der Sopran-, Alt- und Tenorstimmen in Fugenanfängen (Absatz 2) und wenn eine oder mehrere Baßsingstimmen die Fundamentstimme singen (Absatz 3). Der erste Punkt stimmt mit der modernen Praxis überein und hängt mit dem Ausschließen der Harmonisierung durch Fundamentinstrumente für Fugenanfänge zusammen. Die zweite Empfehlung erfordert weitere Prüfung, da sie dem entgegensteht, was in vielen modernen Aufführungen geschieht und was Herausgeber vorschreiben, nämlich die routinemäßige Einbeziehung eines Baßlinien-Instruments bei der Basso-continuo-Stimme<sup>9</sup>.

Schütz' dritte Empfehlung bedeutet, daß nicht eine Singstimme und ein Baßlinien-Instrument die Continuo-Stimme verdoppeln sollen. Es geht ihm darum, eine Unausgeglichenheit zu vermeiden, die sich aus der Verwendung einer zu großen Anzahl von Musizierenden in der Baßlinie ergeben könnte; gleichzeitig wollte er auch Intonationsprobleme vermeiden, die sich zwischen einer Singstimme und einem Baßlinien-Instrument ergeben können, die die gleiche Stimme zu singen bzw. spielen versuchen. Der Violone würde also schweigen, wenn eine Baßstimme singt, und er würde auch ausgeschlossen, wenn eine Singstimme im Tenorschlüssel durch einen "basso seguente" in der gleichen Oktave verdoppelt wird. Diese Bedingungen bedeuten eine Verengung der oberen Grenze des Tonumfangs beim Spielen des Violone. Diese Tatsache wird später für meinen Schluß darauf besonders wichtig sein, was für ein Instrument Schütz' Violone eigentlich war.

Ein Hinweis auf die Musik selbst gibt einen Einblick in die Logik der von Schütz empfohlenen Praxis. In vielen Fällen sieht die Einrichtung größerer Werke bereits eine separate Stimme vor, für die ein Baßinstrument ausgezeichnet ist und die sich eng an die Basso-continuo-Linie anlehnt. Eine Baß-Mitspielstimme ist damit also bereits vorgesehen und mit dem Instrumentalensemble verbunden, anstatt an die Basso-continuo-Stimme gebunden zu sein. Schütz hatte also ganz offensichtlich nicht die Absicht, eine Basso-continuo-Linie noch zusätzlich zu vervielfachen, die in einem Vokal- und/oder Instrumentalensemble bereits besetzt war.

Eine Untersuchung der tiefsten Töne, die in einer Violone-Stimme vorgeschrieben werden, ergibt, daß bei vielen mehrchörigen Psalmen das C der tiefste Ton ist (siehe Tabelle 1). Ungeachtet der Tatsache, daß Praetorius den Violone als einen "Contrabasso" bezeichnet<sup>10</sup>, was ein Instrument mit einer 16'-Tonlage bedeuten könnte, können die Violone-Stimmen von Schütz nicht eine Oktave unter der gesetzten Tonlage gespielt werden. Keines der Instrumente der Viol- oder Violinfamilie, die im II. Teil des "Syntagma musicum" (oder in einer anderen deutschen oder italienischen Quelle des siebzehnten Jahrhunderts) vorkommen, besitzen das erforderliche C<sub>1</sub> (siehe Tabelle 2). Übrigens erreicht keines der von Schütz erwähnten Baßinstrumente laut der "Tabella Universalis" im II. Teil des "Syntagma musicum" das C<sub>1</sub>, mit der möglichen Ausnahme der "Octav Posaun",

die ein oder zwei Falsetto-Töne verwendet<sup>11</sup>. Die einzigen Baßinstrumente, die stets Basso-continuo-Stimmen in der unteren Oktave spielen konnten, waren die großen Mitglieder der Lautenfamilie, z.B. die Theorbe (oder der Chitarrone), die Erzlaute oder die Testudo Theorbata<sup>12</sup>. Obwohl diese Instrumente Schütz zur Verfügung standen, erwähnte er nie, daß sie eine Baßlinien-Funktion erfüllt hätten<sup>13</sup>. Man könnte hier entgegenen, daß die niedrigsten Töne als wie gesetzt zu verstehen seien, und der Rest als eine Oktave tiefer; der musikalische Zusammenhang widerspricht dem jedoch.

Diese gerade aufgestellten Einschränkungen bezüglich der Verstärkung der Continuo-Linie durch ein einstimmiges Instrument verleiht dieser Frage eine zusätzliche Perspektive. Da ein mitspielender Baß bei Tutti-Passagen nicht mitspielt, sondern auf das Zusammenspielen mit Concertat-Stimmen begrenzt ist, ist das Spiel eine Oktave tiefer sogar noch weniger angebracht. Die Funktion des zusätzlichen Baßinstruments liegt in der Vervollständigung des Obligat-Ensembles und nicht in der Verstärkung der Continuo-Linie. Das Spielen ungefähr in der Tonlage der Baßstimme erreicht dies besser als die Verwendung weit ab von den oberen Stimmen.

Im Anhang zu den "Musicalischen Exequien" führt Schütz eine Situation an, in der der Violone in der tieferen Oktave spielen sollte, nämlich wenn in der Basso-continuo-Stimme zur Begleitung hoher Singstimmen der Alt- oder Tenorschlüssel auftritt (Absatz 1). Die Tatsache, daß er die Hervorhebung dieser Behandlung für nötig hält, unterstreicht weiterhin, daß die 8'-Tonlage für den Einsatz von mitspielenden Baßinstrumenten die Norm ist.

Trotz der häufig von modernen Wissenschaftlern und Herausgebern vertretenen Forderung nach 16'-Continuo-Verstärkung läßt sich dies nicht durch Beweise aufgrund von Schütz' Musik oder Schriften erhärten oder durch den Tonumfang der Instrumente oder die Umstände, unter denen die Verwendung von mitspielenden Baßinstrumenten empfohlen wurde<sup>14</sup>.

Einige Autoren haben auch vorgebracht, daß die Musik von Schütz Violonen in zwei verschiedenen Größen erfordere - einen mit 8'- und einen mit 16'-Tonlage<sup>15</sup>. Dafür gibt es jedoch keinerlei Beweise. Abgesehen von der Tatsache, daß allen Streichinstrumenten die erforderlichen tiefen Töne fehlen, zeigt ein Vergleich zwischen den als "Violone" und den als "grosse Violon" bezeichneten Stimmen keine wesentlichen Unterschiede im Tonumfang (siehe Tabelle 1). Bei diesen beiden Bezeichnungen handelt es sich wahrscheinlich um einen Mangel an Folgerichtigkeit bei der Verwendung der Terminologie - typisch für den ständigen Wandel, in dem sich die Saiteninstrumente im siebzehnten Jahrhundert befanden - und nicht um eine Differenzierung zwischen zwei verschiedenen Instrumenten.

Schütz selbst verwendete die zuletzt angeführte Bezeichnung "grosse Violon" nur in der Vorrede zu den "Psalmen Davids", wo alle betroffenen Stimmen im Subbaßschlüssel notiert sind. Interessanterweise wählte Schütz unterschiedliche Bezeichnungen für eine oder zwei einzelne Baßschlüssel-Stimmen für Violone, die in dieser Sammlung vorkommen: "Violone" (SWV 41; Capella I) und vielleicht "Bassus III. Chori. Viola." (SWV 47; Favorito III). Diese "Viola"-Stimme für das "Concert. Jauchzet dem Herrn, alle Welt" ist die einzige Stimme, die ich als Violonen-Stimme erkannte, bei deren notiertem Tonumfang das F der tiefste Ton ist. Da sie mit drei höher liegenden Mitgliedern der Violinenfamilie gekoppelt ist (wahrscheinlich eine Violine und zwei Altviolinen), ist die "Viola"-Stimme möglicherweise für ein Cello gedacht, denn laut Praetorius besaß die sogar noch kleinere "Baß Viol de Braccio" diesen Tonumfang<sup>16</sup>.

Der Schreiber der Uppsala-Handschrift von SWV 466 hat anscheinend keinen Unterschied zwischen zwei Größen von Violonen gemacht, denn er verwendet die Bezeichnungen "violon"

und "B(ass) Viol(on) Gro(sso)" für Stimmen mit identischem Tonumfang (siehe Tabelle 1). Da diese Handschrift viele Flüchtigkeitsfehler enthält<sup>17</sup>, mag es allein kein verlässlicher Anhaltspunkt sein; es untermauert jedoch zusätzlich meine Schlußfolgerung.

Nach unserer Untersuchung der Frage, was der Violone als Verstärkungsinstrument für den Basso continuo spielte, können wir uns nun der Frage zuwenden, um was für ein Instrument es sich bei Schütz' Violone handelte. Schütz verwendet in seiner Musik eine Reihe von verschiedenen Bezeichnungen für ein Saiteninstrument mit tiefer Tonlage: "Violon(e)", "grosse Violon", "B(ass) Viol(on) Gro(sso)", "grosse Bassgeige" und vielleicht "Viola" und "Viola Basso" (sic). Wie Praetorius setzt auch Schütz im Anhang zu den "Musicalischen Exequien" den Violone der "grossen Bassgeige" gleich, und in der Vorrede zur "Historia der Geburt Jesu Christi" (1664) setzt er ihn der "Bass-Geige" gleich<sup>18</sup>. Dies braucht deshalb nicht dahingehend interpretiert zu werden, daß es sich bei der Violone um ein Mitglied der Violinenfamilie handelt; es deutet aber vielleicht auf ihre Doppelrolle als Standardbaßinstrument sowohl in Violinen- als auch in Viol-Ensembles hin. Von Praetorius verwendete Bezeichnungen identifizieren den Violone sowohl mit der Viol-Familie als auch mit der Violinenfamilie; und im II. Teil des "Syntagma musicum" stellt er folgendes fest:

Die groß' Viol de gamba (Italis Violono, oder Contrabasso da gamba, deren Abriß in Sciagr. Col. VI.) wird von den meisten per quartam durch und durch gestimmt; Und solche Art gefellt mir nicht sehr übel.<sup>19</sup>

Praetorius verwendete die Bezeichnung "grosse Baßgeige" für keines der Mitglieder der Violinenfamilie; er nannte diese Baßinstrumente vielmehr "Viol de Braccio" und "Groß Quint-Bass"<sup>20</sup>. Damit ordnet Praetorius den Violone offensichtlich der Violonfamilie, und nicht der Violinenfamilie zu.

Da Schütz keine direkte Angabe zur Identität seines Violone macht, habe ich nach Autoren des siebzehnten Jahrhunderts gesucht, deren Ansichten möglicherweise die von Schütz verwendeten Bezeichnungen widerspiegeln. Bei den deutschen Musikern scheint nur das Werk von Praetorius relevant zu sein, denn die meisten Aufsätze liegen um Jahrzehnte neben der aktiven Schaffenszeit von Schütz. In Anbetracht der starken italienischen Einflüsse auf Schütz könnte es sein, daß seine Verfahrensweise mit derjenigen der Italiener übereinstimmt. Tharald Borgir dokumentiert zwingend, daß in Italien zumindest während der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts das Wort "violone" fast immer die kleine Baßgamba bezeichnete, die auf G<sub>1</sub>-C-F(oder E)-A-d-g gestimmt wurde<sup>21</sup>. Im II. Teil des "Syntagma musicum" stellt Praetorius jedoch eine davon geringfügig abweichende Ansicht dar, die darauf deuten könnte, daß die Verfahrensweise in Deutschland und Italien nicht die gleiche war. Auf Tafel VI seines "Theatrum Instrumentorum" ist der "Violone, Groß Viol-de Gamba Bass" mit sechs Saiten abgebildet. Aufgrund dieses Stiches, seiner zuvor zitierten Definition und seiner Stimmtabelle handelt es sich bei der Violone von Praetorius um eine große Baßgamba mit der Stimmung E<sub>1</sub>-A<sub>1</sub>-D-G-c-f.

Aber zurück zu Schütz: Sein Violone muß einen Tonumfang haben, der vom C bis zum d' reicht, um die Stimmen in den mehrchörigen Psalmen bewältigen zu können, die Literatur, die für diese Studie am eingehendsten betrachtet wurde. Um diese hohe Note erreichen zu können, mußte die oberste Saite einer Viola da gamba mindestens auf f gestimmt werden, da der Tonumfang der Mitglieder der Violonfamilie eine große Sexte über der Tonhöhe der obersten Saite liegt. Dies wurde entweder durch einen neunten Bund bewerkstelligt oder - wie das häufiger auf dem von Praetorius abgebildeten Violone mit sechs Bündeln der Fall war - durch das Spielen von mehreren Halbtönen oberhalb des sechsten Bundes<sup>22</sup>.

Obwohl die Violonen-Stimmen - zumindest alle für die mehrhörigen Psalmen von Schütz geschriebenen - alle auf der kleinen Baßgambe mit jeder der fünf von Praetorius aufgeführten Stimmarten gespielt werden können, deutet Schütz' Verwendung des Adjektivs "groß", besonders bei der Bezeichnung "grosse Bassgeige", auf eine große Baßgambe. Der einzige große Baß mit einem oberen Tonumfang zur Bewältigung dieser Stimmen ist die sechssaitige Gambe, die ausschließlich in Quartan gestimmt wurde - also genau das Instrument, das Praetorius als den typischen Violone bezeichnete. Somit scheint der Violone von Schütz mit größter Wahrscheinlichkeit eine große Baßviola mit der Stimmung  $E_1-A_1-D-G-c-f$  gewesen zu sein.

Für die Musik von Schütz war und ist der Violone ein wichtiges Instrument, das jedoch häufig mißverstanden wurde. Ein neues Verständnis des Instruments sowie dafür, wann und was es spielte, kann die Gesamtklangfülle moderner Aufführungen beeinflussen. Wir sollten in Betracht ziehen, daß dieses Instrument - wahrscheinlich eine große Baß-Viola da gamba, die in notierter Tonlage gespielt wurde - unter genau festliegenden Umständen die Basso-continuo-Stimme verstärkte:

1. nur in "concertato" Musik;
  2. nur mit Concertat-Stimmen; und
  3. nur dann, wenn die Basso-continuo-Stimme nicht schon in der gleichen Oktave durch die tiefste Singstimme oder durch eine andere Instrumentallinie mitgespielt wurde.
- Stellen Sie sich den Ton eines großen, resonanten Instruments vor, das in der notierten Tonlage gespielt wird, als Ergänzung für Ensembles, die aus hohen Solostimmen bestehen. In den Worten von Schütz sei die Musik der Violone "auch eine sonderbare Zierde ... / wann es recht gebraucht wird"<sup>23</sup>.

(Übersetzung von Hans Koenig und Russell Christensen)

#### Anmerkungen

\* Ich bedanke mich beim College von Macalester in St. Paul, Minnesota, für die durch die Bush Faculty Development Beihilfe gewährte Unterstützung meiner jetzigen Forschung.

- 1) Heinrich Schütz, Neue Ausgabe sämtlicher Werke (= NSA), Bd. 4, Musikalische Exequien, hrsg. von Friedrich Schöneich, Kassel 1956, S. 8.
- 2) Michael Praetorius, Syntagma musicum (SM) III, Wolfenbüttel 1619, Faksimile-Nachdruck hrsg. von Wilibald Gurlitt, Kassel 1958, S. 145. Siehe Tharald Borgir, The Performance of the Basso Continuo in Seventeenth-Century Italian Music, Ph.D. Diss. University of California, Berkeley, 1971, S. 7-10, worin dieser Absatz erklärt wird. Siehe auch Praetorius, a.a.O., S. 180f., wo auf die Verwendung eines Baßinstruments mit zwei Sopran- oder Tenorstimmen verwiesen wird.
- 3) Michael Praetorius, Gesamtausgabe der musikalischen Werke, 17, Teil 1, hrsg. von Wilibald Gurlitt, Wolfenbüttel 1930, S. xii. Siehe auch S. 708, das Vorwort zu "Herrn Christ der einig Gottes Sohn" (Nr. 39), um unterstützende Beispiele zu berücksichtigen. Anders als bei Schütz läßt Praetorius die instrumentale Verdoppelung einer Baßsingstimme zu.
- 4) Praetorius, SM III, a.a.O., S. 149.

- 5) Praetorius, SM III, a.a.O., S. 176, 145.
- 6) Praetorius, Gesamtausgabe, 17, Teil 1, a.a.O., S. xiii. Siehe auch Praetorius, SM III, a.a.O., S. 129 (recte S. 109), worin Monteverdis "Scherzi Musicali a tre voci" diskutiert werden. Hier schlägt Praetorius vor, ein Fundamentinstrument dürfe durch "Bass-Geigen" und "Fagott" ersetzt werden.
- 7) Praetorius, SM III, a.a.O., S. 182.
- 8) Heinrich Schütz, Gesammelte Briefe und Schriften, hrsg. von Erich H. Müller (= Deutsche Musikbücherei, Bd. 45), Regensburg 1931, S. 206f., Dokument 76.
- 9) Siehe unter anderen Wilhelm Ehmann, Neue Schütz-Ausgabe (NSA) 23-25, besonders S. xii in jedem Band; Günter Graulich, Vorworte zu vielen Auflagen von Hänssler, z.B., SWV 47, 398-401, 407, 463, 482, 492/1 und Anh. 3. Siehe auch Wilhelm Ehmann, Heinrich Schütz in unserer musikalischen Praxis, in: Bekenntnis zu Heinrich Schütz, hrsg. von Adam Adrio u.a., Kassel 1954, S. 31; ders., Heinrich Schütz: Die Psalmen Davids, 1619, in der Aufführungspraxis, in: MuK 26 (1956), S. 156 (in einer unveränderten Sonderauflage, Kassel (1956)); Peter Williams, Basso Continuo on the Organ, in: ML 50 (1969), S. 148f.
- 10) Praetorius, SM II, a.a.O., S. 44.
- 11) Praetorius, SM II, a.a.O., S. 20, 23. Siehe auch SM III, a.a.O., S. 163.
- 12) Siehe die Diskussion dieser Instrumente in J. Michele Edwards, Performance Practice in the Polychoral Psalms of Heinrich Schütz, D.M.A. diss., University of Iowa, 1983, S. 178-182, 191.
- 13) Philipp Hainhofer, Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofer Reisen nach Innsbruck und Dresden, hrsg. von Oscar Döring, Vienna 1901, S. 234f. führt in seinem 1629 aufgenommenen Inventar der Dresdener Instrumentensammlung mehr als zehn Zupfinstrumente an.
- 14) Siehe Anm. 11 für Verweisungen auf empfohlene Baßinstrumente mit einer 16'-Tonlage; s.a. Friedrich Blume, Die Orgelbegleitung der Musik des 17. Jahrhunderts, in: Bericht über die dritte Tagung für deutsche Orgelkunst in Freiburg, hrsg. von Christhard Mahrenholz, Kassel 1928, S. 99; Herbert Birtner, Fragen der Aufführungspraxis, insbesondere der Continuo-Besetzung bei Heinrich Schütz, in: Deutsche Musikkultur 3 (1938), S. 280-283. Obwohl Graulich in vielen Auflagen von Hänssler auf ein Baßinstrument mit einer 16'-Tonlage hinweist, bemerkt er in seiner Auflage von "Domine Deus, Deus virtutum" (SWV deest) (S. v-vi), daß die Stimme für "Fagott Grosso. o violon" öfters unter dem Basso continuo spiele. Sie solle vermutlich wie gesetzt gespielt werden. Das Vorwort zu den von Paul Horn, Graulich und Klaus Hofmann herausgegebenen "Musicalischen Exequien" (in der Auflage von Hänssler, S. xiv) stellt die Frage, ob der Violone in der 8'- oder in der 16'-Tonlage oder in beiden spielt, und weist auf keinen deutlichen von den Herausgebern gezogenen Schluß hin.
- 15) Alfred Planyavsky, Artikel Violone, in: New Grove Dictionary 19, S. 863 schlägt vor, daß Schütz einer derjenigen Komponisten ist, der zwischen dem Violone und dem Violone grosso unterscheidet. Er unterstützt diesen Anspruch aber nicht.
- 16) Praetorius, SM II, a.a.O., S. 26.
- 17) Werner Breig, NSA 27, S. 164.

- 18) Schütz GBr, S. 285, Dokument 111.
- 19) Praetorius, SM II, a.a.O., S. 44.
- 20) Praetorius, SM II, a.a.O., S. 26.
- 21) Borgir, a.a.O., S. 135-153, 189; vgl. Stephen Bonta, From Violone to Violoncello: A Question of Strings? in: Journal of the American Musical Instrument Society 3 (1977), S. 64-99, der auch den Terminus "violone" in Italien im 17. Jahrhundert untersucht. Er kommt zu der Überzeugung, daß der Terminus "violone", aber nicht "violone grosso", eine größere Form des Violoncellos mit den gleichen Stimmen (C-g-d-a) bezeichnet. Diese wurde in der 8'-Tonlage gespielt. Obwohl Bonta viel Be-weismaterial aus italienischen musikalischen Quellen anbietet, schließt er sich nicht eng genug an Praetorius' Beschreibung des Violone als Mitglied der Gamben-familie an. Eine umfangreichere Studie zur deutschen Musik des 17. Jahrhunderts könnte vielleicht die Genauigkeit von Praetorius' Violonedefinition bestätigen oder widerlegen.
- 22) Borgir, a.a.O., S. 135; s.a. Johann Gottfried Walther, Musikalisches Lexikon, Leipzig 1732, Faksimile-Nachdruck hrsg. von Richard Schaal, Kassel 1953, S. 637.
- 23) Siehe Anm. 1.

#### TABELLE 1

Stimmen für Violone in den mehrchörigen Psalmen von Schütz

SWV	Bezeichnung der Stimme (des Schlüssels)	notierter Tonumfang	klingender Tonumfang*
22 <sup>+</sup>	Bassus Capella (Sb)	C-e <sup>b</sup>	derselbe
23 <sup>+</sup>	Bassus I. Chori Capella (Sb)	D-g	derselbe
	Bassus II. Chori Capella (Sb)	C-f	derselbe
26 <sup>+</sup>	Bassus I. Chori Capella (Sb)	C-a	derselbe
	Bassus II. Chori Capella (Sb)	C-g	derselbe
27 <sup>+</sup>	Bassus Capella (Sb)	C-d	derselbe
34 <sup>+</sup>	Bassus I. Chori Capella (Sb)	C-g	derselbe
	Bassus II. Chori Capella (Sb)	C-g	derselbe
41	Violone (Capella I) (B)	D-b	derselbe
47	Bassus III. Chori. Viola (B)	F-a	derselbe <sup>#</sup>
398	Bassus pro Violone (B)	D-e'	(D) F-d'
399	Bassus pro Violone (B)	E <sup>b</sup> -g'	E <sup>b</sup> -c'
400	Bassus pro Violone (B)	D-d'	F-d'
401	Bassus pro Violone (B)	E-c'	derselbe
407	Bassus pro Violone (B)	D-d'	(D) F-c'
412	Bassus pro Violone (B)	D-g'	**
416	(Viola IV) <sup>++</sup> (B)	E-b	derselbe
416a	Viola Basso <sup>##</sup> (sic) (B)	E-b	derselbe
449	Continuo Violon (B; teilw. T)	D-e <sup>b</sup>	F-a

SWV	Bezeichnung der Stimme (des Schlüssels)	notierter Tonumfang	klingender Tonumfang*
466(Kas)	Violon (Coro I) (Sb)	C-g***	derselbe
466(Upp)	1 Bas. fag. o viol. (Coro I) (B)	C-e'***	C-a
	2 B Viol. Gro. o Tromb. (Coro II) (Sb)	C-a+++	derselbe
deest	(Tromb. o Viola III) (Coro II) (B)###	E-d'###	derselbe
	Fagott Grosso. o violon (B)	C-a	derselbe

\* Diese Mutmaßung über den Tonumfang beruht auf Schütz' Anweisungen in den "Musicalischen Exequien". Hier äußert sich Schütz über die Auslassung von bestimmten Teilen der Baßlinie.

+ Wenn die "Capellen" in hohen Stimmen gesetzt würden, seien die mitspielenden Stimmen in dem Subbaßschlüssel diejenigen "welche für den grossen Violon, Quartposaun, Fagott" bequem sind". So heißt es in der Vorrede zu den "Psalmen Davids" (Schütz GBr, S. 63, Dokument 6).

# Die "Viola" würde die ganze notierte Stimme spielen, indem sie ein Mitglied des dritten Favorit-Chor ist ("Voce" für die höchste Stimme und Saiten für die niedrigeren vier Stimmen) und nicht spezifisch eine Verstärkung der Basso-continuo-Stimme. Diese Stimme konnte sowohl auf eine von den beiden Größen der "Bass Viol de Braccio", wie gezeigt in Praetorius, als auch auf dem Violone gespielt werden.

\*\* Den Anweisungen in der Vorrede zu den "Musicalischen Exequien" nach würde der Violone nicht mitspielen, indem er hauptsächlich die Solobaßstimme begleitet. Das Obligatfagott spielt hier auch häufig mit.

++ Entsprechend Schütz' Anhang zu den "Symphoniae sacrae" III sei eine einzelne Instrumentalabaßstimme von dem Orgelbaß abzuleiten und auf "Fagott, Trombon oder anders" aufzuführen (Schütz GBr, S. 206, Dokument 76). Unter den möglichen Instrumenten würde sich der Violone sicher finden. S. a. Anm. ##.

## Um eine einheitliche Klangfarbe innerhalb des "Complementum" zu behalten und um den Kontrast zwischen dieser Klangfarbe und der Obligatviolin-Stimmen in einem anderen Chor zu bewahren, muß sowohl diese Stimme als auch die "Viola"-Stimme in SWV 416 auf ein Mitglied der Gambenfamilie aufgeführt werden (siehe Edwards, a.a.O., S. 59-63). Ihr Tonumfang ist so beschränkt, daß die Stimme sowohl auf der Tenorgambe als auch auf dem Violone gespielt werden konnte. Borgir, a.a.O., S. 165, schlägt vor, die "Basso di viola" sei vielleicht der Violone, d.h., ein Mitglied der Gambenfamilie. Henry Burnett, The Bowed String Instruments of the Baroque Basso Continuo (ca. 1680-ca. 1752) in Italy and France, in: Journal of the Viola da Gamba Society of America 8 (1971), S. 29f., setzt die "bassa viola" oder die "basso di viola" einer Form des Cellos gleich.

\*\*\* Die Verschiedenheit in dem Tonumfang zwischen der Kasseler Stimme und der Uppsala-Stimme wird verursacht durch den Hinweis in der Uppsala-Handschrift. Laut der Handschrift solle das Baßinstrument während zwei Passagen für Vokalsolisten mit dem Orgelbaß mitspielen (NSA 27, S. 164). Tonhöhen höher als a werden in dem spielenden

Tonumfang nicht eingeschlossen, indem sie die höhere Stimmen in einem Fugatoteil verdoppeln.

+++ Der Tonumfang dieser Stimme ist in der Kasseler Handschrift ganz eng und läuft nur vom C bis zum e. Der Tonumfang wird durch eine Quarte vermehrt, wenn Passagen, die den Orgelbaß verdoppeln, hinzugefügt werden, wie in der Uppsala-Handschrift spezifiziert ist (NSA 27, S. 164).

### Titel: "Domine Deus, Deus virtutum". In der Auflage von Hänssler stellt Graulich diese Stimme wieder her, um "Coro" II mit einer einzelnen Baßlinie zu versorgen; indem aber die Basso continuo für "Fagott Grosso. o violon" unabhängig ist, ist dieser Umbau vielleicht überflüssig. Wenn man den Umbau verwendet, erlaubt der Tonumfang der Stimme eine Aufführung entweder auf dem Violone oder auf der Tenorgambe.

## TABELLE 2

Praetorius' Stimmungstabelle für Saiteninstrument mit tiefer Tonlage

Instrument	Stimmung
<b><u>Viole de Gamba oder Violen</u></b>	
Gar gross Bass-Viol	D <sub>1</sub> -E <sub>1</sub> -A <sub>1</sub> -D-G
Gross-Bass Viol de Gamba	1. E <sub>1</sub> -A <sub>1</sub> -D-G-c 2. D <sub>1</sub> -G <sub>1</sub> -C-E-A-d 3. E <sub>1</sub> -A <sub>1</sub> -D-G-c-f
Klein Bass-Viol de Gamba*	1. G <sub>1</sub> -C-F-A-d-g G <sub>1</sub> -C-E-A-d-g A <sub>1</sub> -D-G-B-e-a 2. F <sub>1</sub> -B <sub>1</sub> -E-A-d-g 3. G <sub>1</sub> -C-F-A-d-g
<b><u>Viole de Braccio oder Geigen</u></b>	
Gross Quint-Bass	F <sub>1</sub> -C-G-d-a
Bass Viol de Braccio	1. C-G-d-a 2. F-c-g-d'

Quelle: Michael Praetorius, Syntagma musicum II, Wolfenbüttel 1619, Faksimile-Nachdruck hrsg. von Wilibald Gurlitt, Kassel 1958, S. 25f.

\* Zwei höhere Stimmungen werden hier ausgelassen, da sie im 17. Jahrhundert in Italien und in Deutschland nicht mehr verwendet wurden (Tharald Borgir, The Performance of the Basso Continuo in Seventeenth-Century Italian Music, Ph.D. diss. University of California, Berkeley, 1971, S. 140f.).

## Aufführungspraxis II

Leitung: Manfred Hermann Schmid

Teilnehmer: Gabriele Busch-Salmen, Mark Lindley, Friend R. Overton, Harro Schmidt, Susanne Staral

Gabriele Busch-Salmen:

### ASPEKTE DER BACHREZEPTION IN FLÖTENSCHULWERKEN DES 19. UND 20. JAHRHUNDERTS

Da Instrumentalschulwerke seit dem 18. Jahrhundert mit enzyklopädischem Anspruch erschienen sind, gehören sie heute zu den wichtigsten Quellen, die in der seit Johann Joachim Quantz stark in den Vordergrund gerückten Lehrer (= Vorbild) - Schüler Abhängigkeit der Spiegel nicht nur für Normen und Geschmack, sondern auch die Festschreibung von Repertoire sind.

Im Folgenden sei daher der Versuch unternommen, anhand einiger ausgewählter Querflöten-Schulwerke die Annäherung an das Flötenoeuvre von Johann Sebastian Bach nachzuzeichnen, das seit seiner Kenntnis durch die erste Bach-Gesamtausgabe von 1859 wenn auch zögernd, seit dem posthumen Erscheinen der "Méthode Complète de Flûte" des französischen Flötisten Paul Taffanel in Paris 1923 jedoch nahezu ausnahmslos das Ziel des Ausbildungscurriculums bildet<sup>1</sup>. Diese "Méthode", die bis heute international nichts an Rang eingebüßt hat und den Beginn der zweiten französischen Flötistenschule repräsentiert, wurde von Taffanels Schüler und Nachfolger am Conservatoire National Supérieur de Paris, Philippe Gaubert vollendet und konnte daher erst 15 Jahre nach dem Tode Taffanels in zwei Bänden erscheinen. Sie repräsentiert den Geschmack und das ästhetische Konzept des 1844 geborenen Flötisten, der am Ende des 19. Jahrhunderts nicht nur in die Reorganisation des Conservatoire involviert war, sondern vor allem, angezogen von der Ästhetik der "reinen Musik" der Gründer der Pariser Schola Cantorum, Charles Bordes und Vincent d'Indy, auf der Grundlage der Sakralmusik, zu einem eigenen methodischen Konzept fand<sup>2</sup>.

Fußend auf jenem "instinktiven Charakter, der das Wesen von Kunst schlechthin" ausmache, legte Taffanel mit seinem Schulwerk eine Arbeit vor, in der erstmals für Flötisten ein Repertoire entwickelt wurde, das in quasi sakralem Eingedenken mit der Musik des 18. Jahrhunderts beginnt und im Werk Johann Sebastian Bachs gipfelt. Dieses Lehrwerk eines Mannes, der als "Esprit d'une haute culture générale" eine weitere umfassend historische Abhandlung über "L'Art de la Flûte" geplant habe, sei, wie das Vorwort versichert, mit seinem "riche ensemble d'Études d'application extraites des oeuvres des grands Maîtres... une véritable Encyclopédie pratique de la flûte" und mithin "un monument définitif"<sup>3</sup>. Bereits in diesem würdigen Vorwort der Herausgeber wird auf den siebten und achten Teil der Schule als Besonderheit verwiesen: "la partie spéciale consacrée au Style, où se trouvent réunies des pièces musicales célèbres, classiques et modernes, commentées et accompagnées de conseils sur la manière de les interpréter".

Curriculumgemäß gehen dieser Sammlung von originaler Flötenliteratur, Beispielen aus Wolfgang Amadeus Mozarts Flötenkonzerten, Christoph Willibald Glucks "Reigen seliger Geister", vor allem aber auch Bachs Flötensonaten jene Kapitel voraus, die das technische Vermögen ausbilden sollen.

Dabei verläßt Taffanel weitgehend den Usus nahezu aller voraufgegangener Schulwerke, in denen der Ehrgeiz der Autoren meist dahin ging, eigene Etüden zu veröffentlichen und läßt statt dessen die diversen Probleme z.B. an Transkriptionen zweistimmiger Inven-

tionen für zwei Flöten von Bach als "Exercices sur l'articulation" einüben<sup>4</sup>. Ohne stilistischen Kommentar fordert Taffanel in diesem dritten Teil "Des coups de Langue" den Lernenden auf, die Transkriptionen als Etüden lediglich "ben ritmico e molto articolato" auszuführen.

Erst im erwähnten siebten Teil "Du Style" gewinnt Bachs Musik, ausschließlich repräsentiert durch langsame Sätze Profil, bei deren Interpretation man sich "..., comme chez tous les grands maîtres classiques, l'exécutant doit observer la plus rigoureuse simplicité" zu befleißigen habe. Gerinnen in Taffanels Verständnis Bachs schnelle Sätze zu Exempla virtuoser Motorik, so nähert er sich den langsamen Sätzen "avec une noble élévation de sentiment"<sup>5</sup>.

Als vornehmstes Beispiel dieser 'erhabenen Empfindung' gilt ihm der zweite Satz der Sonate für Flöte und obligates Cembalo in h-Moll BWV 1030. Die Publikation des Flötenpartes dieses Satzes (siehe Notenbeispiel), vermutlich der ersten französischen vor den praktischen Ausgaben von Louis Fleury 1925 und Marcel Moyse, ist begleitet von folgendem Text: "On s'y interdira donc absolument le vibrato ou chevrottement, artifice qu'il faut laisser aux instrumentistes médiocres, aux musiciens inférieurs. La sonorité est la cause évocatrice de l'émotion musicale ou, si l'on veut, l'agent physique qui la transmet de l'âme de l'exécutant à celle de l'auditeur. Le vibrato, dénaturant le caractère naturel de l'instrument et faussant son expression, fatigue très vite une oreille délicate. C'est une faute grave, un impardonnable manque de goût que de traduire par des moyens vulgaires les pensées des plus hautes intelligences musicales. Leur interprétation doit s'imposer des règles sévères; c'est seulement par la pureté de la ligne, par le charme et la profondeur du sentiment, par la sincérité d'une émotion jaillie du coeur même que l'on peut s'élever jusqu'aux sommets du style, idéal suprême auquel doit tendre le véritable artiste"<sup>6</sup>.

Der von Bach mit "largo e dolce" überschriebene Satz wird bei Taffanel bezeichnenderweise zum "Adagio", dessen ersten Takt er "calme et sans nuances" zu spielen wünscht. Unter durchgezogenem Phrasierungsbogen soll sich bei gänzlicher Entfernung von der handschriftlichen Überlieferung Bachs der zweite Takt "accentuer très peu le crescendo" anschließen. Seine weiteren Anweisungen zur synkopierten Tonrepetition in Takt fünf sind "Donner de l'expression sur les Sol mais éviter toute emphase et rester simple" auszuführen und in den beiden Schlußtakt des ersten Teils möge man "élargir" und "... tomber le son et finir très simplement p, naïvement, sans rallentando"<sup>7</sup>. Erst im 2. Teil des Satzes möge man "élargir ici à mesure que le crescendo s'accroît, très expressif" (Takt 11), um "sans nuances ... avec une grande simplicité" zu schließen<sup>8</sup>.

Diesem "morceau ... des plus beaux bijoux de la littérature de la flûte"<sup>9</sup>, nähert sich Taffanel vor allem mit der Forderung nach "sereine pureté de lignes", deren verehrungsvolle Zelebration er entschieden vom Romanzenton seiner Zeitgenossen, etwa seines Kollegen Xavier Leroux, zu trennen wünschte, der "graziös und nonchalant zu spielen" sei, da hier "kein Bachscher Klassizismus mehr herrsche, sondern eine kapriziöse Laune"<sup>10</sup>.

Diese detaillierte "Façon D'Interpréter" bildet nicht nur den Ausgangspunkt moderner Flötenmethodik, sie spiegelt vor allem die Haltung des 19. Jahrhunderts, älterer Musik gegenüber wider, der man ohne historische Revitalisierungstendenzen begegnete unter Verzicht etwa auf durch Bach vorgegebene Phrasierungsbögen, Verzierungspraktiken, vor allem aber auf das im 18. Jahrhundert gebräuchliche Instrumentarium. Vielmehr fand Taffanel vor allen anderen Autoren zu einer adaptierenden, das moderne Instrumentarium voraussetzenden Festschreibung dessen, was man sich unter einer angemessenen Bachinterpretation vorzustellen habe.

Selbst Maximilian Schwedler, Flötist am Leipziger Gewandhausorchester in der Ära Arthur Nikisch, der auf dem ersten Bachfest in Berlin 1901 gemeinsam mit Ary van Leeuwen das 4. Brandenburgische Konzert aufgeführt<sup>11</sup> und zahlreiche praktische Ausgaben der Musik des 18. Jahrhunderts herausgegeben hatte, enthielt sich detaillierter stilistischer Anweisungen, wiewohl er im Anhang seines "Katechismus der Flöte und des Flötenspiels"<sup>12</sup> von 1897 Bachs "6 Sonaten" in einer Ausgabe von Ferdinand David anempfiehlt. In seinem um 1900 erstmals erschienenen zweiten Lehrbuch "Flöte und Flötenspiel" weist er lediglich unspezifisch darauf hin, "daß der Vortrag stilgerecht" zu sein habe. "Wer ohne Stilempfinden Bach, Händel, Mozart, Gluck, Haydn, Beethoven vorträgt und diese in demselben Gewand dem Zuhörer bietet wie Stücke von Demerssemann, Ciardi, Briccialdi, Terschak, Chaminad und dergleichen andere, braucht nicht überrascht zu sein, wenn der wirklich musikverständige Zuhörer unbefriedigt von dannen zieht"<sup>13</sup>. Schwedlers Ziel ist es zwar, den Schüler auch historisch zu unterweisen und ihn etwa mit Persönlichkeiten wie Johann Joachim Quantz bekannt zu machen, deren Porträts er in seinen Lehrwerken mitteilt, methodisch bleibt er jedoch noch wie alle Lehrwerke seit Johann Georg Tromlitz<sup>14</sup> am gängigen zeitgenössischen Repertoire orientiert, an Opernpotpourris, Orchesterstudien, Bearbeitungen und Virtuosenetüden. Diese kamen dem Ausbildungsziel und Geschmack damaliger Flötisten, vor allem aber dem neuen Instrumentarium, das in allen Schulen bis hin zu Wilhelm Popp<sup>15</sup> als modern und endlich verbessert gerühmt wird, weit mehr entgegen. Die alte einklappige Traversen, gegen die bereits Tromlitz polemisiert hatte, galt als überholt und abgetan ungeachtet der Skepsis, die man namentlich den Theobald Böhm'schen Reformen entgegenbrachte, in denen man die Einbuße der klanglichen Reize früh erkannte. Erst 1938 resümiert Gustav Scheck seine Erfahrungen mit dem Instrumentarium des 18. Jahrhunderts: "Er (der Ton der Traversflöte) ist von einer so bezaubernden Süße und Wärme, daß der Ton auch eines konischen Instruments des 19. Jahrhunderts dagegen fast leer und lieblos erscheint"<sup>16</sup>. Die damit zur Ausführung der Musik des 18. Jahrhunderts unüberhörbar gewordene Frage nach dem adäquaten Instrumentarium, deren sich Taffanel kommentarlos entledigt hatte, zeitigt seither nicht enden wollende Kompetenz- und Geschmacksstreitigkeiten im Spannungsfeld zwischen vermeindlichem Fortschritt und historischen Wiederbelebungsversuchen. Dem entstandenen Dilemma, vor allem bei der Adaption Bachscher Musik, begegnet der Schüler Gustav Schecks, Hans-Peter Schmitz in dessen zweibändiger "Flötenlehre"<sup>17</sup> von 1955 im Eingangskapitel "Das Instrument und seine Behandlung" wie folgt:

"... dem Zeitalter des Spätbarock ist die Boehmflöte ebenso wesensfremd wie heute dem gesunden musikalischen Empfinden die damalige 'Flöte allemande'. Um sich den Widersinn solcher künstlicher Wiederbelebungsversuche vollends klar zu machen, brauchen wir uns nur einmal vorzustellen, daß ein Flautenist der Bach-Zeit sich bemüht hätte, als "originales" Instrument eine "Quer-Pfeiff" der Renaissance zu erwerben oder sich gar nachbauen zu lassen, und daß dieser Flötist dann deren Klang als dem Instrumente seiner Zeit überlegen gepriesen hätte - wo wir sehr genau darüber unterrichtet sind, in welchem einschneidenden Maße beispielsweise Johann Sebastian Bach höchstpersönlich ein Musikstück der Renaissance (die 'Missa sine nomine' von Palestrina) im spätbarocken Sinne auch klanglich derart umstilisierte, daß ihm heutzutage die abgrundtiefe Verachtung aller Alte Musik-Beflissenen sicher wäre. - Aus diesem Grunde können wir uns in diesem Schulwerk nur mit der Boehmflöte befassen ..."<sup>18</sup>

Nicht zuletzt beeinflusst von den prinzipiellen Überlegungen, die Theodor W. Adorno in seinem Aufsatz "Neue Tempi" bereits 1930 zu Fragen der Aufführung musikalischer Werke des 17. und 18. Jahrhunderts niederlegte, in denen er den "Schein des Lebendigen" der Interpretation durch originales Instrumentarium als Dilettantismus ablehnte<sup>19</sup>,

zieht Schmitz Konsequenzen, die er in einer im gleichen Jahr publizierten Abhandlung zu festigen suchte<sup>20</sup>. Ebenso polemisch wie ahistorisch gibt er seiner Hypothese darin erneut Ausdruck, daß die Klangvorstellung des "hellen, schneidenden, dicken, runden, männlichen Tons" bei Quantz in "stärkerem Maße als auf originalem Instrumentarium, auf der Boehm-Flöte unserer Zeit" zu verwirklichen sei<sup>21</sup>. Auf dieser Basis stellt Schmitz im Verlauf der Schule dem Lernenden exemplarisch das für ihn mit dem Ausgang des 17. Jahrhunderts beginnende, bis ins 20. Jahrhundert reichende Flötenrepertoire vor und läßt sein Werk mit der vollständigen Publikation des "Solo pour la Flûte traversière" in a-Moll von Johann Sebastian Bach enden. Dieses "Solo", dem er in der Neuen Bach-Ausgabe den Titel "Partita"<sup>22</sup> gegeben hat, beschließt das von Schmitz entwickelte Curriculum und schreibt mithin erneut, trotz des im Eingangskapitel der Schule apostrophierten "Widersinns ... künstlicher Wiederbelebungsversuche", den vor allem an Bach orientierten flötistischen Maßstab fest. Während Taffanel sein Lehrwerk mit zeitgenössischen Orchesterstudien, Romanzen und Notturmi beschließt, sich den Kompositionen des 18. Jahrhunderts nur insoweit anzunähern trachtete, wie es der Bildung eines "reinen Geschmacks" dienlich war, läßt Schmitz den Flötisten vor allem an Bachs Werk jenen Klang kopieren, der dem Instrumentarium des 18. Jahrhunderts eigen war, ohne jedoch den Schritt zur Verwendung der Traverse zu vollziehen. Bachs Solopartita, so führt Schmitz in den Interpretationserläuterungen aus, sei der "Höhepunkt der spätbarocken Musik für Flöte allein" und möge sich daher nach Quantz im Rahmen des "ruhigen Pulsschlages" bewegen. Namentlich in der Sarabande solle man "im Sinne der Zeit und des französischen Stils, dem Bach näher als dem italienischen stand ... ein wenig 'ungleich' (inégal)" spielen<sup>23</sup>.

Diesem Kompromiß, vor allem aber der Überschätzung des modernen Instrumentariums, dem als Medium vor dem zeitgenössischen immer noch weitgehender Vorzug gegeben wird, begegnet schließlich der Komponist Frank Michael mit unüberhörbarem Curriculumüberdruß in dessen Flöten-Schule<sup>24</sup>. Auf jegliches historische Eingedenken verzichtend fordert er, daß "die ausschließliche Fixierung auf Musik vergangener Zeiten nicht früh genug bekämpft werden" müsse und stellt einen Flötenlehrgang vor, der kompromißlos am erweiterten Klangbild avantgardistischer Musikpraxis orientiert ist.

Michael vertritt mit dieser Position nicht nur unmißverständlich seinen Standpunkt gegen heutige Repertoiregewohnheiten, Stilkopien und Adaptionsversuche, er macht vor allem die Kluft deutlich, die seit der Festschreibung des flötistischen Repertoires durch Paul Taffanel zwischen sogenannter "alter" und "neuer" Musik entstanden ist, der man trotz nunmehr vieljähriger stets professionalisierteren Erfahrungen mit Instrumenten des 18. Jahrhunderts immer noch nicht emotionsfrei begegnen kann. Da vor allem die für zeit-, funktions- und ortlos gehaltene Musik Bachs seit dem 19. Jahrhundert besonders geeignet erschien, aus dem ausführungspraktischen Kontext herausgelöst zu werden, um in der Verwirklichung durch modernes Instrumentarium die einzig gemäße Interpretation zu erfahren, entzündeten sich vor allem an deren Verwirklichung sowie an der Publikation praktischer Ausgaben stets neue Kontroversen. Verunsichert durch das Fortschreiten in der Erforschung und Realisierung gerade seiner Musik auf zeitgenössischem Instrumentarium, ist die schulisch festgeschriebene Unterrichtspraxis in eine Krise geraten, der keines der jüngst erschienenen Flötenschulwerke begegnet. Vielmehr ist die heute zur Realität gehörende Herausforderung des "Sowohl als auch" aufgrund der durch Polemik immer wieder erneuerten Geschmacksspaltung mehrheitlich bereit zum "Entweder - Oder" geworden.

#### Anmerkungen

- 1) Paul Taffanel, Philippe Gaubert, *Méthode Complète de Flûte*, Nouvelle Edition en Huit Parties, Paris 1923.
- 2) Vgl. Norman Demuth, *Vincent d'Indy, Champion of Classicism*, London 1951.
- 3) Taffanel, *Préface des Editeurs*.
- 4) Taffanel, a.a.O., S. 95ff.
- 5) Taffanel, a.a.O., Band 2, S. 184ff.
- 6) Taffanel, a.a.O., S. 186.
- 7) Taffanel, a.a.O., S. 185.
- 8) Taffanel, a.a.O., S. 186.
- 9) Taffanel, a.a.O., S. 185.
- 10) Taffanel, a.a.O., S. 194.
- 11) Vgl. Fs. *Erstes deutsches Bachfest in Berlin*, 21.-23. März 1901.
- 12) Maximilian Schwedler, *Katechismus*, Leipzig 1897, Anhang.
- 13) Maximilian Schwedler, *Flöte und Flötenspiel*, Leipzig um 1900, zit. nach Leipzig 3/1923, S. 119.
- 14) Johann Georg Tromlitz, *Ueber die Flöten mit mehreren Klappen*, Leipzig 1800.
- 15) Wilhelm Popp, *Schule für die Böhmflöte*, Leipzig 1903.
- 16) Gustav Scheck, *Hohe Schule der Musik*, Bd. IV, *Der Weg zu den Holzblasinstrumenten*, Potsdam 1938, S. 25.
- 17) Hans-Peter Schmitz, *Flötenlehre Teil 1*, Kassel etc. 1955, S. 4.
- 18) Schmitz, a.a.O., S. 4.
- 19) Nachdruck in: Theodor Wiesengrund Adorno, *Moments musicaux*, Frankfurt/M. 1964, S. 74ff.
- 20) Schmitz, *Über die Verwendung von Querflöten des 18. Jahrhunderts in unserer Zeit*, in: Fs. Max Schneider, hrsg. von Walther Vetter, Leipzig 1955, S. 277ff.
- 21) Schmitz, a.a.O., S. 278.
- 22) Vgl. Schmitz, *Kritischer Bericht zu NBA VI/3*, Kassel etc. 1963, S. 7.
- 23) Schmitz, *Flötenlehre Teil 2*, S. 113.
- 24) Frank Michael, *Flöte - Mein Hobby*, Frankfurt 1978, S. 3.

Ce morceau, l'un des plus beaux joyaux de la littérature de la flûte, doit être exécuté avec une noble élévation de sentiment, une serene pureté de lignes et une extrême simplicité.

This piece, one of the most beautiful of all works for the flute, must be played with noble sentiment, serene purity and extreme simplicity.

Dies Stück - eines der schön- sten Kleinode der Flötenliteratur - muss mit edler, erhabener Empfindung, in klaren, reinen Linien und mit äußerster Schlichtheit vorge- tragen werden.

Este trozo, uno de los más preciosos joyos de la literatura de la flauta, debe ejecutarse con noble elevación de sentimiento, serena pureza de líneas y extrema sencillez.

Cette première mesure calme et sans accents.  
The first bar calm and without accents.  
Dieser erste Takt ist ruhig und ohne dynamische Veränderungen im Spiel. - Este primer compás calmo y sin acentos.

Accentuer très peu la crocende.  
A very slight crescendo.  
Sehr mässiges Crescendo.  
Acentuar muy poco el crocende.



Donner un petit accent expressif à la première des petites notes en l'appuyant un peu.  
Slight accent on the first of the group notes, leaning on it a little.  
Die erste kleine Note zur Verklärung des Ausdrucks leicht hervorheben.  
Por un pequeño acento expresivo a la primera de las notas, apoyando un poco.



Donner de l'expression sur les deux notes d'arrêt lente et rester simple.  
Expression on the 2nd and second very emphatic and remain simple.  
Das mehrfache aufzuhalten 2 andrucksvoll hervorheben. Man vermeide jedoch jegliche Emphase und Melodie einfach. - Por expresión en las dos, para acentos de fin y quedarse en sencilla.

Le trille sans terminaison.  
Trill without termination.  
Triller ohne Nachschlag.  
El trino sin terminación.



Elargir.  
Broaden.  
Breiten werden.  
Pausieren

Laisser tomber le son et finir très simple tout p, naturellement, sans ralentir.  
Let the tone fall, finish very simply p without rallentando.  
Man lasse den Ton fallen und schliesse sehr einfach und natürlich, ohne Ritardando.  
Dejar caer el sonido y acabar muy sencillamente p naturalmente sin retrasar.



Appuyer un peu le si.  
Lean slightly on the E.  
Das E etwas hervorheben.  
Appuyez sur le si.

La petite note sans vitesse.  
Do not hurry the group note.  
Das kurze Vorschlag nicht überhüten.  
In haste ein rasches.



Elargir ici à mesure que le crocende s'accroît, très expressif.  
Broaden with the crescendo, very expressive.  
Mit fortschreitendem Crescendo breiten werden. Sehr ausdrucksvoll.  
Breiten hier genau so schnell als das Crescendo, sehr expressiv.



Appuyer les deux d'une façon expressive.  
Lean expressively on the G.  
Die verschiedenen Gs hervorheben.  
Appuyez les Gs de modo expresivo.



Elargir le son, diminuer à la fin de la mesure.  
Broaden the tone, diminishing at the end of the bar.  
Den Ton ausbreiten lassen, gegen Ende des Taktes jedoch leiser werden.  
Breiten hier aus, dann am Ende des Taktes leiser werden.

Laisser tomber le son - finir sans nuances et sans aucun tremblement dans le son - avec une grande simplicité. - Let the tone fall, finish with great simplicity without nuances or any trembling. - Den Ton fallen lassen - Abklingen, ruhig und in steilen Ton - sehr schlicht. - Dejar caer el sonido - acabar sin matices y sin ninguna tembladura del sonido - con gran sencillez.



Susanne Staral:

AUFFÜHRUNGSPRAKTISCHE ASPEKTE IM KLAVIERWERK VON JOHANN CHRISTIAN BACH,  
DARGESTELLT AN DEN SONATEN OPUS V.

Johann Christian Bachs Bedeutung für das Hammerklavier ist allgemein bekannt. Seine Sonatensammlung op. V veröffentlichte er jedoch 1766 "pour le clavecin ou le piano forte"; ist dies ein Widerspruch?

Bartolomeo Cristofori arbeitete schon 1698 an einer Hammermechanik, bereits zwei Jahre später - 1700 - ist das "Arpicimbalo che fa il piano e il forte" im Musikinstrumentenverzeichnis des Fürsten Ferdinand von Medici genannt<sup>1</sup>. Aber die technisch erstaunlich ausgereifte Erfindung wurde nicht angenommen, erst um 1750/60 erreichte das Hammerklavier eine gewisse Bedeutung.

Für die Zeit von 1750 bis 1800 untersuchte Albert G. Hess<sup>2</sup> anhand von englischen Titelblättern die Frage, wie sich die allmähliche Ablösung des Cembalos durch das Hammerklavier manifestierte. Waren auf dem Titelblatt nur das Cembalo, beide Instrumente oder nur das Hammerklavier genannt? Zwischen 1750 und 1759 erscheint nur das Cembalo im Titel, zwischen 1760 und 1769 sind, nach Hess, erstmals in einer Edition beide Instrumente genannt; diese Praxis wird danach, besonders ab 1775, immer gebräuchlicher, bis dann im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts das Hammerklavier das Cembalo endgültig verdrängt hat.

Welche Bedeutung hat Johann Christian Bach, der seit 1762 in London lebte, für das Hammerklavier? Am 2. Juni 1768 stellte er dieses Instrument in einem Konzert, das zu Ehren des deutschen Oboisten Johann Christian Fischer gegeben wurde, dem englischen Publikum als Soloinstrument vor<sup>3</sup>. Diese Begebenheit wird in der Literatur häufig erwähnt; Charles Burney zitiert den Public Advertiser vom 2. Juni 1768, der die Mitwirkung Johann Christian Bachs ankündigt: "Solo on the Piano Forte by Mr. Bach.-"<sup>4</sup> Im Jahr zuvor - 1767 - wurde das Hammerklavier ausdrücklich als 'neu' bezeichnet: Charles Dibdin begleitete die Sängerin Miss Brickler "on a new Instrument call'd a Piano Forte"<sup>5</sup>. Nach neueren Erkenntnissen war Johann Christian Bach nicht der erste Solist auf dem Hammerklavier. Schon am 13. März 1763 spielte Johann Baptist Schmid (Schmidt) in einem Konzert im Wiener Burgtheater auf einem Hammerklavier<sup>6</sup>, Henry Walsh konzertierte in Dublin am 19. Mai 1768<sup>7</sup>.

Johann Christian Bach spielte in dem oft erwähnten Konzert vom 2. Juni 1768 vermutlich auf einem Tafelklavier, einem Hammerklavier in flacher, rechteckiger Kastenform, von Johann Christoph Zumpe. Mit der Ankunft von Johann Christoph Zumpe und seinen Kollegen ("Zwölf Apostel") in London um 1760 begann ein neues Kapitel in der Geschichte der englischen Musik. Drei Instrumente aus der frühen Zeit sind erhalten geblieben. Zwei Tafelklaviere wurden 1766 gebaut, das dritte stammt aus dem Jahre 1767<sup>8</sup>. 1766 baute Zumpe ein Experimentierinstrument: Die Oktave wurde in 17 Töne aufgeteilt. Dieses Instrument gilt als das bislang älteste bekannte englische Hammerklavier und wurde vom Württembergischen Landesmuseum Stuttgart in einer Auktion bei Sotheby's in London am 20. März 1980 erworben<sup>9</sup>. Das andere Tafelklavier von Zumpe aus dem Jahre 1766 befindet sich heute in der Garlick Collection in Boston, Massachusetts<sup>10</sup>.

Von besonderem Interesse ist das Tafelklavier von Johann Christoph Zumpe aus dem Jahre 1767, heute im Victoria and Albert Museum in London<sup>11</sup>. "The Museum's instrument is apparently the earliest surviving in the typical form that Zumpe's pianos assumed and retained until his retirement from business in 1784"<sup>12</sup>. Dieses Instrument ist zweichörig mit einem Umfang von knapp fünf Oktaven (G<sub>1</sub>-f'''). Seine einfache

Stoßmechanik ohne Auslöser wurde unter der Bezeichnung 'Zumpe's first action' bzw. 'Zumpe's single action'<sup>13</sup> bekannt. Zwei Handzüge links vom Spieler dienen der Dämpfungsaufhebung, die wie üblich beim c' in Baß und Diskant geteilt ist.

Außerhalb von England gab es Tafelklaviere schon wesentlich früher. Das älteste erhalten gebliebene stammt aus dem Jahre 1742 und wurde von Johann Socher in Sonthofen im Allgäu gebaut, es steht heute in der Sammlung Neupert im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg<sup>14</sup>.

Die Tafelklaviere von Zumpe waren so beliebt, daß er nicht alle Aufträge alleine ausführen konnte und Bestellungen an seinen Landsmann Johannes Pohlmann weitergeben mußte<sup>15</sup>. Das Hammerklavier war zwar noch sehr unvollkommen, wies aber dennoch drei Vorzüge auf, die das Cembalo nicht hatte: Die Lautstärke konnte allein durch den Anschlag - ein wenig - differenziert werden, Hammerklaviere waren billiger als Cembali und außerdem war ihre Mechanik weniger stör anfällig<sup>16</sup>.

Cembali wurden indessen mit immer weiteren Zusatzeinrichtungen ausgestattet, die die Instrumente aber weiter verteuerten. Durch die Einschaltung verschiedener Oktavlagen (8' und 4' Register), sowie die Veränderung des Klanges durch Harfen- und Lautenzug und die verschiedenen Einrichtungen, die Crescendo- bzw. Diminuendoeffekte erzielen sollten, wie 'machine stop', 'lid swell' und 'Venetian swell' waren vor allem die Kirckman und Shudi-Instrumente in ihrer klanglichen Ausprägung und in ihren dynamischen Möglichkeiten weit entwickelt.

Die frühen Tafelklaviere von Zumpe markieren hingegen den Beginn einer Entwicklung. Die einfachen und preisgünstigen Instrumente konnten sich vielleicht auch deshalb so gut durchsetzen, weil das Clavichord, von dem das Tafelklavier seine äußere Form übernommen hatte, in England nie heimisch geworden ist<sup>17</sup>.

In der weiteren Entwicklung des Tafelklaviers gelang sowohl die Verbesserung der Mechanik<sup>18</sup> als auch die Erweiterung der dynamischen Möglichkeiten etwa durch Schwellvorrichtungen<sup>19</sup>.

Zurück zum Konzert vom 2. Juni 1768. Was Bach in diesem viel beachteten Konzert vortrug, wissen wir leider nicht. Es ist aber durchaus möglich, daß er aus seinen "Six sonates pour le clavecin ou le piano forte ... Op. V", deren Druck im Public Advertiser vom 17. April 1766 erstmals angekündigt wurde<sup>20</sup>, spielte. Diese erste Sonatensammlung Johann Christian Bachs erlangte große Popularität, fünf zeitgenössische Drucke und zahlreiche Abschriften belegen dies<sup>21</sup>. Wolfgang Amadeus Mozart bearbeitete die Sonaten 2-4 als Klavierkonzerte (KV 107)<sup>22</sup>.

Bislang galten John Burtons "Ten Sonatas for the Harpsichord, Organ, or Piano Forte" als frühester englischer Druck, auf dem das Hammerklavier auf dem Titelblatt genannt ist<sup>23</sup>: "registered at Stationers' Hall on 18 December 1766, were advertised under the heading 'This Day are Published', in the 'Public Advertiser' on 8 January 1767"<sup>24</sup>. Johann Christian Bachs op. V wurde aber schon im "Public Advertiser" vom 17. April 1766 angekündigt; der Hinweis von Hess, daß zwischen 1760 und 1769 nur in einem englischen Druck das Hammerklavier im Titel erscheint, ist außerdem zu revidieren.

Aber Johann Christian Bach hat noch deutlich früher das Hammerklavier auf dem Titelblatt genannt. Das Notenbuch von Daniel Winge aus dem Jahre 1764 enthält in schöner, gut leserlicher Handschrift u.a. die Sonatensammlung op. V von Johann Christian Bach: "Six Sonates, pour le Clavecin, ou le Piano, Forte (sic). ... Composées par Ms<sup>r</sup> Jean Chretien Bach; Maitre de Musique, de Sa Maj: la Reine d' Angleterre. Ouvre (sic) V"<sup>25</sup>. Auf den Titelblättern der fünf zeitgenössischen Drucke von op. V sind jeweils beide Instrumente angegeben. Bei den Handschriften - ich kenne dreizehn - handelt es sich durchwegs um Abschriften; die Manuskripte wurden zwischen 1764 und 1885 geschrieben.

Vier Handschriften sind ohne Instrumentenangabe, ebenso viele nennen Cembalo und Hammerklavier. Bei fünf Abschriften ist allein das Cembalo im Titel genannt, wobei allerdings bei der Handschrift italienischer Provenienz von 1773 mit der Bezeichnung 'Cembalo' auch ein Hammerklavier gemeint sein könnte<sup>26</sup>.

Ludwig Landshoff, der 1925 die Sonatensammlung op. V herausgab<sup>27</sup>, und Ernst-Günter Heinemann, der sie 1981 erneut vorlegte<sup>28</sup>, erwähnen lediglich, daß die Sonaten für Cembalo oder Hammerklavier geschrieben sind. Karl Geiringer ist der Meinung, daß "... kein Zweifel sein kann, daß Bach das moderne Instrument in erster Linie vorschwebte"<sup>29</sup>. Zu beachten ist, "... daß der klangfarbliche Unterschied zwischen den einzelnen Gattungen (historischer Saitenklaviere) bei weitem nicht so groß ist wie der zwischen diesen Instrumenten und einem modernen Flügel"<sup>30</sup>.

Untersucht man die Sonaten op. V nach Merkmalen, die speziell auf das Cembalo bzw. das Hammerklavier hinweisen könnten, ist festzustellen, daß einzelne Sonaten (Nr. 3) oder Sätze (Adagio aus Nr. 5, Grave aus Nr. 6) am Hammerklavier adäquater zu interpretieren sind. Schnelle Sätze, wie 5/1 und 5/3, sind für das Cembalo bestens geeignet. Die dynamische Vorschrift "cresc.", die auf eine Interpretation mit dem Hammerklavier deutet, auf einem Cembalo jedoch mit Hilfsgriffen ebenfalls recht gut realisiert werden kann, ist nur einmal vorgeschrieben (Sonate 1, 2. Satz, T. 39). Die Fuge (Sonate 6, 2. Satz) ist sowohl auf dem Cembalo als auch auf dem Hammerklavier, wie auch auf der Orgel gut zu interpretieren. Diethard Hellmann veröffentlichte 1967 diese Komposition im Sammelband "Orgelwerke der Familie Bach"<sup>31</sup>.

Ingrid Haebler spielte den gesamten Zyklus auf einem Hammerklavier von Hanns Neupert (Bamberg), das dieser 1956 zum 200. Geburtstag von Wolfgang Amadeus Mozart nach historischen Vorbildern baute<sup>32</sup>. Paul Badura-Skoda interpretierte die vierte Sonate aus op. V auf einem Hammerklavier, das der Familie Schiedmayer (Stuttgart) zugeschrieben wird und ca. 1780 gebaut wurde<sup>33</sup>. Gustav Leonhardt spielte die zweite Sonate dieser Sammlung auf einem großen zweimanualigen Cembalo von Jacob und Abraham Kirckman, London 1775<sup>34</sup>. Giancarlo Parodi intonierte die Fuge aus Nr. 6 auf der Reinisch-Pirchner Orgel in Dobbacio (Toblach)<sup>35</sup>. Im "Bielefelder Katalog" wird keine Gesamtaufnahme von op. V angeboten. Gerald Gifford und Roswitha Trimborn spielen die 2. Sonate, Trevor Pinnock die 6. Sonate, jeweils auf einem Cembalo. Richard Burnett interpretiert den 3. Satz der 5. Sonate auf einem Tafelklavier von John Broadwood, London 1795<sup>36</sup>.

1764 hat Johann Christian Bach das Hammerklavier auf dem Titelblatt erwähnt; in England ist er damit einer der ersten, wenn nicht der erste Komponist gewesen, die ausdrücklich für dieses Instrument komponiert haben. Schon 1732 hatte Lodovico Giustini in Florenz 2 "Sonate da cimbalo di piano, e forte, detto volgarmente di martelletti" veröffentlicht<sup>37</sup>, die jedoch "... noch echte Cembalokunst" sind<sup>38</sup>. 1756 aber machte Johann Gottfried Mühel dynamische Angaben, die ausdrücklich auf das Hammerklavier weisen<sup>39</sup>. Johann Christian Bachs Name wird häufig im Zusammenhang mit dem frühen Hammerklavier genannt, seine diesbezüglichen Verdienste sollen auch nicht geschmälert werden. Von Interesse aber ist der Hinweis von Howard Schott: "1774 ... J.C. Bach reverts to the harpsichord when he appears in two London concerts playing 'a new Concerto upon Mr Merlin's lately-invented Harpsichord'."<sup>40</sup> Schon im Oktober 1773 hatte Johann Christian Bach beim Salisbury Musical Festival das Publikum mit einem eleganten Vortrag auf dem Cembalo erfreut<sup>41</sup>.

Mit der Instrumentenangabe Cembalo oder Hammerklavier in den fünf zeitgenössischen Drucken seiner ersten Sonatensammlung entsprach Johann Christian Bach nicht nur inhaltlichen Faktoren; mit der alternativen Aufführungsmöglichkeit hat er vermötlich

auch an seinen Verkaufserfolg gedacht und mit diesem "sowohl als auch" befindet er sich in zahlreicher, internationaler Gesellschaft.

#### Anmerkungen

- 1) Mario Fabbri, Il primo "pianoforte" di Bartolomeo Cristofori, in: Chigiana rassegna annuale di studi musicologici, vol. 21 nuova serie, 1 (1964), S. 162-172, s.v.a. S. 164, 166f. u. 172.
- 2) Albert G. Hess, The transition from harpsichord to piano, in: The Galpin society journal, number 6 (1953), S. 75-94.
- 3) Charles Sanford Terry, John Christian Bach, second edition with a foreword by H.C. Robbins Landon, London u.a. 1967, S. 113.
- 4) Charles Burney, A general history of music. From the earliest ages to the present period (1789), Volume the second with critical and historical notes by Frank Mercer (Republication of the edition 1935), New York 1957, S. 874 Anm.
- 5) Burney, a.a.O., S. 874 Anm. und Terry, a.a.O., S. 113.
- 6) Eva Badura-Skoda, Prolegomena to a history of the Viennese fortepiano, in: Israel studies in musicology, vol. 2 (1980), S. 78-79.
- 7) Virginia Pleasants, The early piano in Britain (c1760-1800), in: Early Music, vol. 13 no. 1 (1985), S. 40.
- 8) Catalogue of musical instruments, Vol. 1: Keyboard instruments, Howard Schott (Ed.), Victoria and Albert Museum, London <sup>2</sup>/1985, S. 85.
- 9) Freundliche Mitteilung von Herrn Dr. Christian Väterlein, Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, vom 26.9.1985. Inventarnummer 1980-86.
- 10) Catalogue, a.a.O., S. 85.
- 11) Catalogue, a.a.O., S. 84-85; Mus. No. W. 27 - 1928.
- 12) Catalogue, a.a.O., S. 85.
- 13) Rosamond Harding, The piano-forte, Old Woking, Surrey <sup>2</sup>/1978, Fig. 25 auf S. 37.
- 14) John Henry van der Meer, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Wegweiser durch die Sammlung historischer Musikinstrumente, Nürnberg <sup>2</sup>/1976, S. 52, Abb. auf S. 53: MINE 156 Tafelklavier, Johann Socher, Sonthofen, 1742; Harding, a.a.O., Plate VI (nach S. 52); Donald H. Boalch, Makers of the harpsichord and clavichord 1440-1840, Oxford <sup>2</sup>/1974, S. 168.
- 15) Catalogue, a.a.O., S. 148.
- 16) Catalogue of musical instruments, Vol. 1: Keyboard instruments, Raymond Russell (Ed.) Victoria and Albert Museum, London 1968, S. 10-11.
- 17) Raymond Russell, The harpsichord and clavichord, second edition, revised by Howard Schott, London 1973, S. 87-88.
- 18) Zu "Zumpe's second action" siehe Harding, a.a.O., Fig. 39 auf S. 55.

- 19) Edwin M. Ripin, Art. "Swell, 2", in: *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Vol. 3 (1984), S. 482.
- 20) Stephen Roe, J.C. Bach, 1735-1782. Towards a new biography, in: *MT*, Vol. 123, no. 1667 (1982), S. 26.
- 21) Susanne Staral geb. Baierle, *Die Klavierwerke von Johann Christian Bach*, Diss. Graz 1971, Wien 1974 (Dissertationen der Universität Graz, 24), S. 228-234 sowie Anmerkungen zur Rezeption und Überlieferung der Sonatensammlung op. V von Johann Christian Bach (in Vorbereitung).
- 22) Ludwig Ritter von Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts*, Wiesbaden 7/1965, S. 130-131.
- 23) Hess, a.a.O., S. 81; Eric Halfpenny, *Music and musical instruments*, in: *The late Georgian period 1760-1810*, London 1956 (*The Connoisseur Period Guides*, 4), S. 160 und Plate 88 (A); Gerald Gifford, Art. "John Burton", in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 3 (1980), S. 494.
- 24) Roe, a.a.O., S. 26.
- 25) Daniel Winge Anno 1764, S. 32-73; Stockholm, *Statens musiksamlingar*, Musikaliska Akademiens Bibliotek: PB-R Notbok, Wingses.
- 26) Eva Badura-Skoda, *Die "Clavier"-Musik in Wien zwischen 1750 und 1770*, in: *Studien zur Musikwissenschaft* Bd. 35, Tutzing 1984, S. 78, Mailand, *Biblioteca del conservatorio di musica "Giuseppe Verdi"*: Nosedo B. 36/10 (op. V Nr. 5).
- 27) *Zehn Klavier-Sonaten* (op. V, Nr. 2-6 und op. XVII, Nr. 2-6) von Joh. Christian Bach (1735-1782), hrsg. von Ludwig Landshoff, Leipzig 1925 (Edition Peters 3831); auch erschienen als Ausgabe in zwei Heften, Leipzig 1927 (Edition Peters 3831a u. 3831b) und *Johann Christian Bach (1735-1782). Sonate opus V. Nr. 1*, hrsg. von Ludwig Landshoff, in: *ZfM*, Beilage Nr. 60, Heft 11, 1925.
- 28) *Joh. Chr. Bach. Klaviersonaten I Opus 5*, hrsg. von Ernst-Günter Heinemann, München 1981 (Henle HN 332).
- 29) Karl Geiringer, *Die Musikerfamilie Bach*, München 1958, S. 464.
- 30) John Henry van der Meer, *Die klangfarbliche Identität der Klavierwerke Carl Philipp Emanuel Bachs*, in: *Mededelingen der koninklijke nederlandse akademie van wetenschappen*, afd. letterkunde, Amsterdam u.a. 1978 (Nieuwe reeks deel 41 - No. 6) S. 46 bzw. S. 174 (Doppelte Seitenzählung: S. 46 des Aufsatzes ist S. 174 des Buches).
- 31) *Orgelwerke der Familie Bach. Nach den Quellen hrsg. von Diethard Hellmann*. Leipzig 1967 (Edition Peters 9071), S. 72-77.
- 32) *Johann Christian Bach (1735-1782), Six sonatas for clavier, op. 5*, Philips (GB): SAL 6500 120 (1 S 30/33).
- 33) *The Colt Clavier Collection* (Hayton Recording Co. Ltd.): HAY.LP 165/166 (1 M 30/33). *Sonata in Eb J.C. Bach = Side 2 HAY.LP 166*.
- 34) *Cembalomusik auf Originalinstrumenten*. Telefonken: SAWT 9512-B (1 S 30/33).

- 35) Johann Michael, Johann Bernhard, Johann Christoph, Johann Lorenz, Wilhelm Friedemann, Johann Ernst, Johann Christoph Friedrich, Johann Christian, Carl Philipp Emanuel Bach, Dischi ECO (It): ECO 589 C (1 S 30/33).
- 36) Bielefelder Katalog Schallplatten, Compact Discs, Klassik 2/1985, Jg. 33 (Herbst 1985), S. 20.
- 37) Howard Schott, From harpsichord to pianoforte. A chronology and commentary, in: Rosamond Harding, The earliest pianoforte music, in: Music & Letters, Vol. 13 (1932), S. 194-199; Early Music, Vol. 13 no 1 (1985), S. 30; s.a. Fabbri, a.a.O., S. 172.
- 38) Lothar Hoffmann-Erbrecht, Deutsche und italienische Klaviermusik zur Bachzeit. Leipzig 1954. (Jenaer Beiträge zur Musikforschung, 1), S. 77-81, Zitat auf S. 81.
- 39) Heinrich Bessler, Bach als Wegbereiter, in: AFMw 12 (1955), S. 31.
- 40) Schott, a.a.O., S. 31.
- 41) Betty Matthews, J.C. Bach in the West Country, in: MT, Vol. 108, no. 1494 (1967), S. 703.
- 42) Eine erweiterte Fassung dieses Vortrages (mit Notenbeispielen) erschien in: Die Musikforschung 39 (1986), S. 245-253.

Nach Redaktionsschluß: The Metropolitan Museum of Art in New York besitzt ein weiteres Tafelklavier von Johann Christoph Zumpe aus dem Jahre 1767 (The Crosby Brown Collection of Musical Instruments, 1889 - 89.4.2965), das bislang in der einschlägigen Literatur nicht erwähnt wurde. Im Rahmen der Ausstellung "Keynotes: Two Centuries of Piano Design" (Laurence Libin, Curator, Department of Musical Instruments, The Metropolitan Museum of Art, 1985) wurde es ausgestellt (No. 19). Es trägt dieselbe Inschrift "Johannes Zumpe Londini Fecit 1767 / Princess Street Hanover Square" wie das Tafelklavier Zumpes, das sich heute im Victoria and Albert Museum in London befindet (s. oben). Die beiden Instrumente sind sowohl von der Technik als auch von den Abmessungen her beinahe identisch. (Für detaillierte Angaben betr. des New Yorker Tafelklaviers danke ich Laurence Libin und seinem Mitarbeiter Kenneth Moore sehr herzlich).

Mark Lindley:

#### J.S. BACHS KLAVIERSTIMMUNG

Für 'Bachs Temperierung' wurden in den letzten Jahren mehrere Rekonstruktionen vorgeschlagen<sup>1</sup>. Einige wären von ihm vielleicht akzeptiert worden, hätte er sie jemals kennengelernt; jedoch leiden sie alle unter der Vernachlässigung bzw. Nichtbeachtung eines wichtigen Punktes, auf den James Murray Barbour in seiner Dissertation (1932) und in seinem Artikel "Bach and 'The Art of Temperament'" (1947) hingewiesen hat<sup>2</sup>: Bach plädierte niemals für irgendein mathematisches Stimmungssystem, und es gibt eine Menge indirekter Belege, daß er auch gar kein solches im Kopf hatte, sondern vielmehr nach pragmatischen Gesichtspunkten stimmte, um Spielraum auch für so individuelle Eigen-

schaften wie die Klangfarbe des jeweiligen Instruments zu lassen. Ich möchte hier eine Methode des Cembalostimmens skizzieren, die diesen Aspekt der Überlieferung berücksichtigt<sup>3</sup>.

Damit soll aber nicht gesagt sein, daß Bachs Präferenzen hinsichtlich des Stimmens der Orgel andere als in Hinsicht auf das Cembalo gewesen seien; da es jedoch keine Hinweise darauf gibt, daß Bach selbst Orgeln gestimmt hat, scheint es in gewisser Weise angemessener zu sein, das Cembalo als Bezugspunkt für Überlegungen zur Stimmungsweise Bachs zu nehmen.

Als Bach zu komponieren begann, war er musikalisch eher francophil<sup>4</sup>; für die französische Art der ungleichschwebenden Temperatur im 18. Jahrhundert gilt jedoch, wie Rousseau in Übereinstimmung mit anderen Autoren seiner Zeit sagt, daß sie "introduit dans la modulation des tons si durs, par exemple le re et le sol dieses, qu'ils ne sont pas supportables à l'oreille".<sup>5</sup> Deshalb können wir annehmen, daß Bach in späteren Jahren eine der gleichschwebenden Temperatur nähere, wenn nicht gar die gleichschwebende Temperatur selbst anwandte: "Die Clavicymbale wußte er, in der Stimmung, so rein und richtig zu temperiren, daß alle Tonarten schön und gefällig klangen".<sup>6</sup> C.P.E. Bach, der wahrscheinlich diese Beschreibung der Stimmung seines Vaters (für Lorenz Mizler) verfaßt hat, empfahl selbst, nicht alle Quinten einheitlich zu temperieren (oder vielleicht meinte er einfach, daß es nicht ratsam sei, sich darüber den Kopf zu zerbrechen): gemäß seiner Vorschrift "müssen" das Cembalo und das Clavichord "gut temperirt seyn, in dem man durch die Stimmung der Quinten, Quarten, Probirung der kleinen und großen Tertien und gantzer Accorde, den meisten Quinten besonders so viel von ihrer größten Reinigkeit abnimmt, daß es das Gehör kaum mercket, und man alle vier und zwantzig Ton-Arten gut brauchen kann".<sup>7</sup>

Auf der anderen Seite räumte er der *n u a n c i e r t e n* Stimmung (d.h. der kunstvoll ungleichschwebenden Temperatur) keine besondere Bedeutung ein, denn sonst hätte er niemals gesagt, daß in Barthold Fritzs Anweisungen zur Stimmung "alles gesagt sey, was nöthig und möglich gewesen".<sup>8</sup> Allerdings berichtete er auch von seinem Vater: "Niemand konnte ihm seine Instrumente zu Dancke stimmen u. bekielen"<sup>9</sup>, so ist der Schluß wohl durchaus erlaubt, daß J.S. Bach, wenn er die gleichschwebende Temperatur bevorzugte, sie möglichst exakt ausgeführt haben wollte.

Fritz' Anweisungen gelten im übrigen nicht wirklich der gleichschwebenden Temperatur; sie laufen letztlich darauf hinaus, keine der Quinten merklich zu temperieren und für die Durterzen f+a und g+h, "die Schwebung der Geschwindigkeit etwan den Achteln in gemeinen Tacte gleichkomme(n)"<sup>10</sup> zu lassen, was langsamer ist als in der gleichschwebenden Temperatur bei dem heutigen Stimmton<sup>11</sup> und somit eher den ungleichschwebenden Temperaturen von Werckmeister, Neidhardt und Sorge entspricht (s.u.). Wenn Bach eine Art der ungleichschwebenden Temperaturen anwandte, so sind diese weitaus geeignetere Modelle als die Schemata von Kirnberger, in denen ja c+e rein ist<sup>12</sup>. Sorge, der offensichtlich Bachs Ansichten über Stimmung kannte und guthieß<sup>13</sup>, hielt nichts von Kirnbergers wichtigstem Vorschlag<sup>14</sup>, und Kirnberger selbst soll (nach Marpurg) gesagt haben, daß Bach "ausdrücklich von ihm verlanget, alle großen Terzen scharf zu machen"<sup>15</sup>.

Hinsichtlich Werckmeisters und Neidhardts sollte man beachten, daß im Jahre 1753 Bachs Schwiegersohn und vormaliger musikalischer Schützling, Johann Christoph Altnikol, in bezug auf die Orgel der Wenzelskirche zu Naumburg, die von Zacharias Hildebrandt um 1745 erneuert worden war, folgendes schrieb: "In der Temperatur gehet er (Hildebrandt) nach dem Neidhardt, und man kan aus allen Tönen gantz fein moduliren, ohne daß das Gehör etwas wiedriges zu hören bekommt, welches bey heutigen Gusto der Music das schön-

ste ist".<sup>16</sup> Eine Bemerkung Sorges von 1748 impliziert, daß Werckmeisters Stimmung nicht so ausgefeilt war wie die beste zeitgenössische Stimmung: "Wenn nun mancher Instrument- und Orgelstimmer nur noch so gut stimmte, wie Werckmeister vor 57 Jahren gestimmt hat, so wäre es noch gut".<sup>17</sup> Als Mizler Werckmeisters Beschreibung der Stimmung der Tasteninstrumente von 1698 im Jahre 1737 neu druckte, bemerkte er in seinem einleitenden Aufsatz: "Was aber seine Temperatur anbelanget, so ist selbige zu seiner Zeit die beste gewesen, nach der Zeit aber von Neidhardt verbessert worden"<sup>18</sup> - eine Meinung, die er sich sehr wohl von Bach angeeignet haben könnte. Daher sind Neidhardts ungleichschwebende Temperaturen (und die ihnen sehr ähnlichen von Sorge) wahrscheinlicher als diejenigen Werckmeisters.

Beide (Neidhardt und Sorge) sagten, daß die jeweils geeignetste Schattierung der ungleichschwebenden Temperatur von gewissen äußeren Umständen abhinge: Nach Neidhardt sollte die Temperatur, je weniger ländlich das Umfeld, desto weniger ungleich schwebend sein (s. Tabelle 1)<sup>19</sup>;

Tabelle 1: NEIDHARDTS LOGIK

1724	Ausmaß des Temperierens bei den Terzen (Einheit: 1/12 pyth. Komma)	Größte und kleinste Halbtöne (in Cents); gem. Abw. von 100	1732
	2 - 10	108; 94 g.A. 5,3	Dorf
Dorf	3 - 10	108; 94 g.A. 4,0	kleine Stadt
kleine Stadt	4 - 10	106; 96 g.A. 3,3	große Stadt
große Stadt	4 - 9	104; 96 g.A. 2,3	
Hof	7 - 8	100; 100 g.A. 0	

und Sorge legte nahe, etwa die An- oder Abwesenheit von Hörnern oder Oboen bei der Wahl einer bestimmten Temperierungsvariante in Betracht zu ziehen<sup>20</sup>. Beachtet man nun diese Überlegungen unter den Auspizien von Kirnbergers späterem Verdikt, nämlich, daß die mathematische Berechnung von Temperaturen "eine Arbeit für einen Bauefängenen oder für einen Menschen ohne Genie"<sup>21</sup> sei, und von Mizlers Bemerkung, daß "Bach sich ... nicht in tiefe theoretische Betrachtungen der Musik eingelassen habe"<sup>22</sup>, so kann man ohne weiteres annehmen, daß der Grund dafür, weshalb niemand im ganzen 18. Jahrhundert Bach irgendein m a t h e m a t i s c h formuliertes Schema der Temperatur zuordnete, einfach ist, daß Bach tatsächlich keines hatte.

Wenn Bachs Cembalo-Stimmung tatsächlich das von einem Musiker auf nichtmathematische Art entwickelte Gegenstück zu Neidhardts und Sorges 'guten Temperaturen' war<sup>23</sup>, so können wir eine adäquate Vorstellung, wie eine solche Stimmung nachzuempfinden ist, entwickeln, indem wir Tabelle 2 betrachten.

Tabelle 2: DIE VERTEILUNG DES PYTHAGOREISCHEN KOMMAS IN 13 GUTEN TEMPERATUREN

	As	Es	B	F	C	G	D	A	E	H	Fis	Cis	Gis	Anzahl der reinen Quinten:
Werckmeister (1681)	0	0	0	0	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{4}$	0	0	$\frac{1}{4}$	0	0	0	8
Kellner (1976)	0	0	0	0	$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{5}$	0	$\frac{1}{5}$	0	0	0	7
Young (1800)	0	0	0	0	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{6}$	0	0	0	6
Vallotti (+1780)	0	0	0	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{6}$	0	0	0	0	6
Barnes (1979)	0	0	0	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{6}$	0	$\frac{1}{6}$	0	0	0	6
Lambert (1774)	0	0	0	$\frac{1}{7}$	0	0	0	5						
Young (1800)	0	0	$\frac{1}{12}$	$\frac{1}{12}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{12}$	$\frac{1}{12}$	0	0	0	4
Sorge (1744)	0	$\frac{1}{12}$	$\frac{1}{12}$	0	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{6}$	0	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{12}$	$\frac{1}{12}$	0	0	4
Neidhardt (1724-32)	0	0	$\frac{1}{12}$	$\frac{1}{12}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{12}$	0	$\frac{1}{12}$	$\frac{1}{12}$	$\frac{1}{12}$	$\frac{1}{12}$	3
Neidhardt (1724)	0	$\frac{1}{12}$	$\frac{1}{12}$	0	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{12}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{12}$	0	$\frac{1}{12}$	$\frac{1}{12}$	$\frac{1}{12}$	$\frac{1}{12}$	3
Neidhardt (1724-32)	0	$\frac{1}{12}$	0	0	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{12}$	$\frac{1}{12}$	0	$\frac{1}{12}$	$\frac{1}{12}$	4
Mercadier (1776)	0	0	0	$\frac{1}{12}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{16}$	$\frac{1}{16}$	$\frac{1}{16}$	$\frac{1}{16}$	$\frac{1}{16}$	3
gleichs. Temperatur	$\frac{1}{12}$	0												

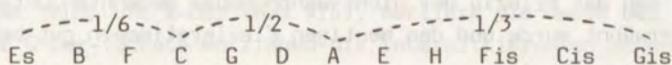
Aus Werckmeisters Schemata nehme ich nur das von Huygens und Sorge anerkannte auf<sup>24</sup>. Die mit 'Kellner' und 'Barnes' unertitelten Schemata sind moderne Vorschläge für Bachs Musik<sup>25</sup>. Lamberts 1/7-Komma-Modell<sup>26</sup> könnte als eine Art Synthese der vier in der Tabelle vorausgehenden Schemata betrachtet werden. Die übrigen Systeme<sup>27</sup> liefern mehrere Arten von temperierten Quinten - ein bedeutsamer Fortschritt in der Zeit zwischen Buxtehude und Bach. Von Neidhardts Schemata nehme ich diejenigen, die er 1724 bzw. 1732 für eine größere oder kleinere Stadt empfahl.

Orgelbauer, die Neidhardts Stil nachahmen wollen, ohne von seinen verschiedenen Schemata ein bestimmtes vorzuziehen, könnten sich für einen Kompromiß (mathematisch den Mittleren: s. Anh. 2) zwischen den zwei Vorschlägen (auch in Anh. 2 gezeigt) entscheiden, die seine Bücher vor 1724 und 1732 gemeinsam haben. Wenn man D als den gemeinsamen Ton betrachtet, ist die Abweichung (in cents) seiner Töne von der gleichschwebenden Temperatur wie folgt<sup>28</sup>:

C	x	D	x	E	F	x	G	x	A	x	H
+4	-1	0	+1	-3	+3	-2	+2	-1	-2	+2	-2

Um eine Orgel in dem von Werckmeister vorgezogenen Schema in ein für Bachs Musik geeigneteres umzustellen, kann man D um 2 und A um 4 cents erhöhen und C und H um die gleiche Menge erniedrigen. (Diese und Werckmeisters Temperatur sind in Anh. 2 angegeben.)

Für Cembalostimmer ist es vielleicht nützlich zu beobachten, daß die meisten der Schemata im unteren Teil von Tabelle 2 die Hälfte des pythagoreischen Kommas<sup>29</sup> unter den drei Quinten c-g-d-a auf, 1/6 unter es-b-f-c und 1/3 unter a-e-h-fis-cis-gis verteilen:



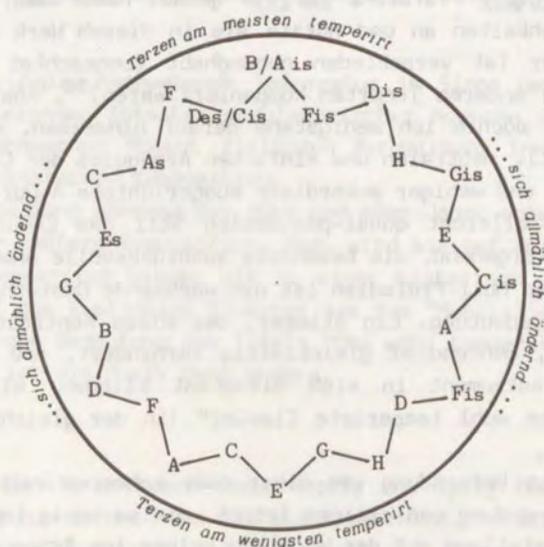
Beginnt man beim Stimmen mit c oder e, so kann man einen solchen Stil der Temperatur nachvollziehen, indem man die folgenden Näherungswerte der Schwebungen pro Sekunde beachtet:

Figur 1

Terzen und Sexten

Beim Stimmen sollte man versuchen, das in Figur 2 dargestellte Prinzip, auf das jeweilige Instrument und für die jeweilige Musik so gut wie möglich anzuwenden.

Figur 2



Das Ziel ist nicht, so wenig wie möglich für jede beliebige Tonart zu temperieren, sondern vielmehr, die chromatischen Nuancen für die betreffende Musik derart einzurichten, daß sich in den unterschiedlichen Bereichen des harmonischen Spektrums ein jeweils charakteristischer Kompromiß zwischen melodischem Ausdruck (oft eine Angelegenheit klei-

nerer Halbtöne) und Wohlklang (oft eine Angelegenheit von Terzen und Sexten, die weniger als sechsmal pro Sekunde schweben) ergibt; hierbei sollen die Noten in ihrem rhythmischen und tonalen Kontext und nicht nur im Rahmen eines Testintervalls über eine Oktave des Instrumentenumfanges betrachtet werden. Man kann sogar einen Vorteil aus dem Spielraum ziehen, den das Prinzip der nicht-wahrnehmbar gedehnten Oktaven eröffnet, das von Corette 1753 erwähnt wurde und den heutigen Klavierstimmern gut bekannt ist<sup>30</sup>.

Um feststellen zu können, ob auf dem Cembalo Bachs Musik am besten in gleichschwebender Temperatur klingt, ist die angemessene Alternative ein musikalisches Stimmen im obigen Sinne und nicht ein mechanisch festgelegtes theoretisches Schema.

Auf einer großen Orgel ist es bekanntermaßen nicht möglich, ad hoc Verfeinerungen vorzunehmen, aber in der Bachzeit war in bezug auf die Orgel die Frage 'gleichschwebende oder subtil ungleichschwebenden Temperatur' weitgehend akademisch, so konservativ wie die führenden Orgelbauer waren<sup>31</sup>. Ein Musiker wie Bach dürfte schon für das dankbar gewesen sein, was er allenfalls bekommen konnte (z.B. Werckmeister), am Cembalo konnte er jedoch exakt stimmen, was er selbst wollte. Auch sollte man nicht denken, daß Feinheiten deshalb ausgeschlossen waren, weil er schnell zu stimmen pflegte (er stimmte "so wohl den Flügel als sein Clavichord selbst, und war so geübt in dieser Arbeit, daß sie ihm nie mehr als eine Viertelstunde kostete"<sup>32</sup>): Ein guter Stimmer wird, selbst wenn er schnell arbeitet, bessere Resultate erzielen als ein schlechter, der langsamer arbeitet, und tatsächlich bedeutet eine flexible Vorgehensweise, daß man weniger Töne umstimmt (und damit die Stabilität des Instrumentes befördert), als wenn man bei einem Ton anfinge und alles umstimmt.

Beim Vergleichen einer gleichschwebenden Temperatur und einer gut eingerichteten ungleichschwebenden Temperatur, wie sie hier behandelt wird, habe ich durchwegs gefunden, daß "Das wohl temperirte Clavier" (I. Teil)<sup>33</sup> in ungleichschwebender Temperatur besser klingt. Auch wenn Bach vielleicht die ungleichschwebende Temperatur nicht bevorzugte oder keine besonders große Präferenz für sie gehabt haben mag, paßte er sich offensichtlich ihren Möglichkeiten an und nützte sie in diesem Werk aus; die verschiedenen Tonarten werden in der Tat verschieden gehandhabt (ungeachtet dessen, daß ein paar Stücke ursprünglich in anderen Tonarten komponiert waren)<sup>34</sup>. Anstatt einer unmittelbar überzeugenden Hörprobe möchte ich wenigstens darauf hinweisen, wie unterschiedlich im Gegensatz zu den relativ neutralen und einfachen Arpeggios der C- und G-Dur-Präludien, das melodisch lebhaftere und weniger akkordisch ausgerichtete A-Dur-Präludium klingt (und in einem ruhigeren, vielleicht quasi-pastoralen Stil das E-Dur-Präludium) und dann, noch einen Schritt weitergehend, die besonders ausdrucksvolle Anwendung der Leitöne im H-Dur-Präludium. Bei den Moll-Präludien ist die wachsende Düsternis von d- über c- nach es-Moll von analoger Bedeutung. Ein Stimmer, der diese Kontraste berücksichtigen und sogar verstärken kann, während er gleichzeitig verhindert, daß die extremen Tonarten auf dem jeweiligen Instrument in sich dissonant klingen, wird wahrscheinlich die Ansicht abtun, daß "Das wohl temperirte Clavier" 'in der gleichschwebenden Temperatur gespielt werden muß'<sup>35</sup>.

Andererseits ist der Verwendung von einer oder mehreren reinen großen Terzen (und auf der Orgel der Verwendung von einigen Terzen, die so wenig temperiert sind, daß sie sich bei einer Terzaufstellung auf der Windlade selber ins Reine ziehen<sup>36</sup>) nicht nur im Widerspruch zu den Anleitungen von Fritz, Neidhardt, Werckmeister und Sorge - die alle sagten, die Terzen auf den Untertasten müssen alle schweben<sup>37</sup> -, eine solche Verwendungsweise ist darüber hinaus auch schlecht geeignet für Bachs Musik. Wenn Bach also Kirnberger belehrte "alle großen Terzen scharf zu machen"<sup>38</sup>, meinte er wahrscheinlich

was er sagte. Der anzustellende Vergleich ist nicht der zwischen gleichschwebender und einer Kirnbergerschen Stimmung (oder einer derartigen), sondern vielmehr der zwischen gleichschwebender Stimmung und einer in der Art von Neidhardt und Sorge.

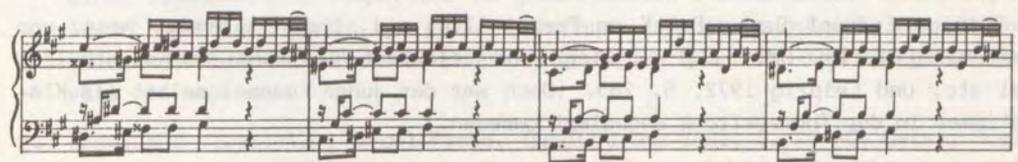
In einigen früheren Kompositionen von Bach für Tasteninstrumente, z.B. in den Toccaten fis-Moll (BwV 910) und G-Dur (BwV 916), verliert die Musik bei gleichschwebender Temperatur. In der G-Dur-Toccaten entziehen die intermittierenden Schwebungen der Terzen und Sexten den thematischen Akkordblöcken (Beispiel 1) die klangliche Qualität, die sie brauchen, um nicht bloß lärmend und daher banal zu klingen.

#### Beispiel 1



In der fis-Moll-Toccaten baut sich der vorletzte Teil auf einer 24maligen Wiederholung einer Sequenz auf (Beispiel 2);

#### Beispiel 2



Bach scheint eher die ungleichschwebende Temperatur im Sinne gehabt haben, um diesen Teil wie ein improvisierendes Abtasten modulatorischer Nuancen klingen zu lassen, und nicht nur wie einen schwachen Moment ziellosen Herumirrens inmitten einer ansonsten außergewöhnlich ausdrucksstarken Komposition.

Wie sich Bachs Einstellung während der 30er und 40er Jahre entwickelt haben mag, ist eine andere Sache. Eine spätere Komposition, die, wird sie auf der Orgel gespielt, m.E. in gleichschwebender Temperatur besser als in einer historisch angemessenen ungleichschwebenden klingt, ist das 6-stimmige Ricercar aus dem "Musikalischen Opfer". Dies ist aber für die ursprüngliche Bedeutung des Titels "Das wohl temperirte Clavier" nicht relevant, und in der Tat ist die Musik ganz anders.

#### Anmerkungen

- 1) Vgl. John Barnes, Bach's keyboard temperament, in: Early Music 5 (1979); Bernard Billeter, Anweisung zum Stimmen von Tasteninstrumenten, Kassel 1979; Herbert Kellertat, Zur musikalischen Temperatur, insbesondere bei Johann Sebastian Bach, Kassel 1960; Herbert Anton Kellner, Wie stimme ich selbst mein Cembalo?, Frankfurt 1977; Rudolf Rasch, Wohltemperirte en gelijkzwevend, in: Mens en Melodie 36 (1981).
- 2) James Murray Barbour, Equal temperament from Ramis to Rameau, Cornell Univ. Diss. 1932; Barbour, Bach and 'The Art of Temperament', in: MQ 33 (1947).

- 3) Für eine Analyse des historisch-theoretischen Hintergrunds vgl. Mark Lindley, Stimmung und Temperatur, in: Frieder Zaminer (Hrsg.), Geschichte der Musiktheorie VI, Musikalisches Hören und Messen in der frühen Neuzeit, Berlin 1986, Kap. 7-8.
- 4) Lorenz Mizler, Musikalische Bibliothek IV, Leipzig 1754, S. 162: "Von Lüneberg aus reisete er zuweilen nach Hamburg ... Auch hatte er von hier aus Gelegenheit ... im Französischen Geschmacke ... fest zu setzen ... In Arnstadt ... zeigte er eigentlich die ersten Früchte seines Fleisses in der Kunst des Orgelspielens, und in der Composition ... In der Orgelkunst nahm er sich Bruhnsens, Reinkens, Buxtehudens und einiger guter französischer Organisten ihre Werke zu Mustern".
- 5) Jean-Jacques Rousseau, Dissertation sur la musique moderne, Handschrift, Paris 1743; vgl. seine Oeuvres III, Paris 1864, S. 477: "introduit dans la modulation des tons si durs, par exemple le re et le sol dieses, qu'ils ne sont pas supportables à l'oreille".
- 6) Mizler, a.a.O., S. 172f.
- 7) Carl Philipp Emanuel Bach, Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Berlin 1753, S. 10.
- 8) Barthold Fritz 1757, Anweisung, wie man Claviere, Clavecins, und Orgeln, nach einer mechanischen Art, in allen zwölf Tönen gleich rein stimmen könne, 2. Ausg., Leipzig 1757, Vorbericht.
- 9) Carl Philipp Emanuel Bach, Brief an Forkel 1774; vgl. Bach-Dokumente, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, Bd. III, vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze, Kassel etc. und Leipzig 1972, S. 285. (Doch war der junge Emanuel selbst als Klavierstimmer in der Thomaskirche engagiert gewesen.)
- 10) Fritz, a.a.O., S. 22f.: "daß die Schwebung der Geschwindigkeit etwan den Achteln in gemeinen Tacte gleichkomme".
- 11) F-a, 7 pro Sekunde; g-h fast 8. (Doch verspricht der Titel des Buches Anweisungen für eine Temperatur, worin alle Tonarten "gleich rein" sind.)
- 12) Johann Phillip Kirnberger, Die Kunst des reinen Satzes in der Musik II, Berlin 1776, S. 11-13; vgl. auch Heinrich Bellermann, Briefe von Kirnberger an Forkel, in: AMZ 6 (1871), S. 571f.
- 13) Georg Andreas Sorge, Gespräch zwischen einem musico theoretico und einem studioso musices, Lobenstein 1748, S. 21, 28: "In den 4. schlimmen 'Triadibus' ist ein rauhes, wildes, oder, wie Herr Capellmeister Bach in Leipzig redet, ein barbarisches Wesen enthalten ... Die Silbermannische Art zu temperiren, kan bey heutiger Praxi nicht bestehen. Daß dieses alles die lautere Wahrheit sey, ruffe ich alle unpartheyische und der Sache erfahrene Musicos, sonderlich den Welt-berühmten Herrn Bach in Leipzig zu Zeugen"; vgl. auch Sorges Sonaten vors Clavier, Lobenstein 1745, die Widmung an Bach.
- 14) Georg Andreas Sorge, Der in der Rechen- und Meßkunst wohlerfahrene Orgelbaumeister, Lobenstein 1773, S. 57: s.u., Anhang 1.
- 15) Friedrich Wilhelm Marpurg, Versuch über die musikalische Temperatur, Breslau 1776, S. 213.

- 16) D-Dla D xxxiv 20 Bll, Fol. 21, vgl. Ulrich Dähnert, Der Orgel- und Instrumentenbauer Zacharias Hildebrandt, Leipzig 1962, S. 115.
- 17) Sorge, Gespräch, S. 33.
- 18) Lorenz Mizler, Musikalische Bibliothek III, Leipzig 1737, S. 55.
- 19) Johann Georg Neidhardt, Sectio canonis harmonici, Königsberg 1724, S. 12-15, 20; ders., Gänzlich erschöpfte, mathematische Abtheilungen, Königsberg 1732, S. 29, 38, 40f.: s.u., Anhang 1.
- 20) Georg Andreas Sorge, Anweisung zur Stimmung und Temperatur, Hamburg 1744, S. 24f.: "Die Neidhardtische ... welche er einer großen Stadt vorgeschlagen hat ... ist ... ganz gut; aber die andere mochte sich zum musiciren im Cammer-Ton, wenn die Orgel in Chor-Ton stehet, besser schicken ... und die Waldhorner aus dem Es wie auch die Oboen werden ganz wohl mit dieser Temperament zufrieden seyn".
- 21) Kirnberger, Brief an Forkel 1779; vgl. Bellermann, a.a.O., S. 572.
- 22) Mizler, a.a.O., IV, S. 123.
- 23) Forkels Ansicht war wie folgt (vgl. Schulze, a.a.O., S. 240): "Selbst der in der Mathematik so gelehrte Johann Sebastian Bach habe sich in diesen Fragen (der Musiktheorie im Allgemeinen) nach der Natur, nicht nach der Regel gerichtet, und die ganze Mathematisierei habe noch nicht einmal den Erfolg gehabt, die Durchführung einer einwandfreien Temperatur zu gewährleisten". Diese letzte Bemerkung war vielleicht nicht nur gegen die gleichschwebende Temperatur gemeint, sondern auch gegen Neidhardts theoretische Temperierung gewisser Quinten, nämlich genau doppelt so viel wie anderen.
- 24) Andreas Werckmeister, Orgel-Probe, Quedlinburg 1681, S. 26-40; ders., Musicalische Temperatur, Frankfurt und Leipzig 1691; Christiaan Huygens, Oeuvres complètes XX, Writings on music, Den Haag 1940, S. 133; Sorge, Gespräch, S. 33.
- 25) Barnes, a.a.O.; Kellner, a.a.O. Kellner hat seine Temperatur patentieren lassen, behauptet aber, daß Bach sie erfunden hat und daß das Geheimnis im Muster seines Siegels übermittelt wird.
- 26) Johann Heinrich Lambert, Remarques sur les tempéraments, in: Nouveaux memoires de l'Academie royale des sciences et belles-lettres, Berlin 1774, S. 68-71.
- 27) Jean-Baptiste Mercadier de Belest, Nouveau système de musique (Paris 1776). Über Vallottis Temperatur vgl. Mark Lindley, La "pratica ben regolata" di Francescantonio Vallotti, in: Rivista Italiana di Musicologia 16 (1981), S. 60-76, und Francescantonio Vallotti, Trattato della moderna musica, hrsg. Giancarlo Zanon, Padua 1950, S. 195.
- 28) Man könnte cis im Hinblick auf den zeitgenössischen französischen Stil um ein paar Cents tiefer stimmen. Für eine weitere 'modifizierte neidhardtische' Temperatur, vgl. William Blood, 'Well-tempering' the clavier, in: Early Music 7 (1979).
- 29) Das pythagoreische Komma, die Diskrepanz zwischen einer reinen Oktav und einer Kette von 12 reinen Quinten und Quartan, beträgt theoretisch 23.46 Cents.
- 30) Michel Corrette, Le maître de clavecin pour l'accompagnement, Paris 1752, S. 87: "Pour la grande perfection de l'accord du Clavecin il faut tenir les Octaves des

- dessus un peu plus fermes que les autres, le contraire pour les ravalmens d'en bas, mais que cela soit imperceptible, ce que les habiles facteurs observent très bien".
- 31) Viele Zitate wären nötig, um dies richtig nachzuweisen. Vielleicht kann hier ein einziges genügen - Georg Andreas Sorge, Vorgemach der musicalischen Composition II, Lobenstein 1746, S. 83: "Der meisten Orgel- und Instrument-Macher ... stehen in der Meynung: ... die gantze Orgel wurde verderbet, wenn z.E. f:a mehr als etwa 1/8 Diesis aufwärts schwebete, da es doch wohl 1/4 ja nach der gleichschwebenden Temperatur 1/3 vertragen kan." Voll Verdruß gegen "die alte Stimmung", schrieb Sorge (S. 131): "Bey heutiger musicalischer Praxi, da man aus allen Ton-Arten setzt und spielet, ist ohnstreitig die gleichschwebende Temperatur die beste, denn sie stellet alle 24. Ton-Arten gut und brauchbar dar." An anderer Stelle vertrat er eine andere Ansicht (s. Anm. 19 und Anhang 1).
- 32) Johann Nikolaus Forkel, Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, Leipzig 1802, S. 17. Vgl. Sorges Bemerkung (Anweisung, S. 30): "Nach und nach ... wird man immer geübter und hurtiger darinnen, so daß man ein Clavicymbel in einer viertel Stunde, und ein Clavichordium in einer halben viertel Stunde gar gut stimmen lernet."
- 33) Vollendet 1722. Es gibt übrigens keine Beweis, daß Bach den gleichen Titel für die spätere Reihe (1743) beabsichtigte.
- 34) Die Grundbeweise in Hans Bischoffs Ausgabe (Klavier-Werke V-VI), Leipzig ca. 1885.
- 35) Rudolf Rasch, Does 'well-tempered' mean 'equal-tempered'?, Maschinenschrift für P. Williams, Hrsg., Bach, Handel and Scarlatti: tercentenary essays (Cambridge 1985), S. 2, und wieder 30: "the arguments put forward in favour of an unequal temperament for Bachs WTC are at best undocumented modern views".
- 36) Eine solche Temperatur (s. Anhang 2) wurde von Harald Vogel für die Fisk Orgel an der Universität Stanford entworfen.
- 37) Fritz, a.a.O., S. 22f.; Neidhardt: s. Anm. 18; Sorge: s. Anm. 28; Andreas Werckmeister, Musicalische Temperatur, Quedlinburg 1691, S. 58: "Wenn wir vom C ins E gehen / findet sich / daß E 1/4 com. hinauf schwebet"; Werckmeister, Die nothwendigsten Anmerckungen und Regeln, wie der bassus continuus oder General-Bass wol könne tractiret werden, Aschersleben 1698 (nicht zu verwechseln mit seinem kürzeren Buch desselben Datums und ähnlichen Titels), S. 64: "Nun halte man dieses e zu dem c oder c eingestrichen / ist diese Tertie c e oder c und e erträglich / also daß das e nicht gar zu starck in die Höhe schwebe" usw.
- 38) Neidhardt rechnete die Diesis als 24 (statt 21) zwölftel des pythagoreischen Kommas und überschätzte damit die Temperierung jeder Großterz von eine einheit.

#### Anhang 1: REIFERE MEINUNGEN VON WERCKMEISTER, MATTHESON, NEIDHARDT UND SORGE

Werckmeister, Musicalische Paradoxal-Discourse, Quedlinburg 1707, S. 111-13: "Hierbey werden sich wohl einige verwundern / daß ich allhier eine Temperatur ...statuire, welche ich doch nicht ausdrücklich in meinem Monochordo vorgestellt.. Ich hätte... solche Temperatur durch die 12. theile Commatis lassen aufreissen / weil aber der Kupfferstecher sich beschwerete (und derselbe auch nicht perfectioniret war) die engen

Spacia der Commatum in 12. Theile zu theilen / muste ich dasselbe anstehen lassen. Denn mein gantztes Monochordum is von C. biß c nur 2Fußlang.. Indessen bin ich doch nicht ungeneigt / und bleibe dabey / daß man die diatonischen Tertien etwas reiner lasse als die andern so man selten gebrauchet / es giebet auch gute Veränderung / und sind die in meinen Monochordo enthaltene Temperaturen zu erdulden / aber ein jeder weiß sie nicht ins Gehör zu bringen."

Mattheson, Große General-Baß Schule, Hamburg 1731, S. 164: "Daß die zwölf halb Tone gleich groß seyn sollen / solches ist der Music Zweck und höchste Angelegenheit eben nicht; sondern daß alle / ein jeder nach seiner Art / angenehm / mit Nachdruck / und lieblich ins Gehör fallen sollen."

Neidhardt, Gänzlich erschöpfte, mathematische Abtheilungen, Königsberg 1732, S. 40f.: "Es ist nun an dem, daß wir die beste Temperaturen, und zwar für die Kirchen, aussuchen wollen.."

"Die... gleich schwebende, nähme wohl nicht gerne den letzten Rang ein. Sie hat den Schein der allernatürlichen, weil ihrer wenig wissen, daß, und wie, die Menschenstimme temperire. Allein die meisten finden doch an dieser Stimmung nicht, was sie suchen. Es fehlet (heisset es) ihren Tertiiis maioribus an der Abwechslung der Schwebungen, und folglich mehrerer Gemüths-Bewegungen. In der triade harmonica lasset sich alles leidlich genug hören. Aber wenn die Tertiae maiores alleine, und die Tertiae minores auch alleine, angegeben werden, so wollen jene alzu hoch, diese alzu niedrig klingen. Ja, so gar die Halbe Töne, hinder einander, weichen sehr viel in die Tiefe ab. Über dieses finden die Trompeten, nebst den Waldhörnern, auch ihr Theil daran auszusetzen. Es ist also den Orgelbauern eben nicht zu verdencken, daß sie gedachte Stimmung nicht gerne in die Kirche lassen."

"Unter den ungleich schwebenden stehen mir, vor allen andern, drey an. Eine... wo z.E. die Tertia maior, c e, 5 Zwölftheil schwebt... wäre wohl die beste für eine grosse Stadt. Einer kleinen Stadt diene die Andre, aus der... wo erwehnte Tertie nur 4 Zwölftheil schwebt. Ein Dorf endlich könnte sich an die... wo sie gar nur 3 Zwölftheil schwebt<sup>38</sup>. Wer die Würckung, den Gebrauch, und die Schwebungen, mit einander zu vergleichen weiß, wird die Wahl wohlgegründet finden."

"Immittelst fehlet es doch auch an Leuten nicht, welche die gleich schwebende Stimmung auf den Orgeln anbringen lassen. Wären denn die Hautbois, Flöten, u.d.g... nach die selben eingerichtet, so müste nothwendig Chor- und Cämmer-Ton, durch und durch, auf das reinste zusammen stimmen. Und hierdurch könnte sich diese Stimmung auch alhier einschmeicheln. Ja, solten die Enharmonischen Tone wieder einmahl empor kommen, so würden ihnen diese Diatonisch-Chromatische den besten Dienst leisten... Es führt also die gleich schwebende Temperatur ihre Bequemlichkeit und Unbequemlichkeit mit sich, wie der liebe Ehestand."

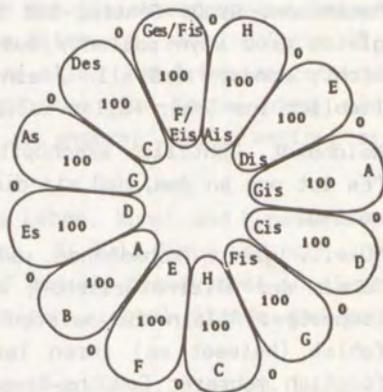
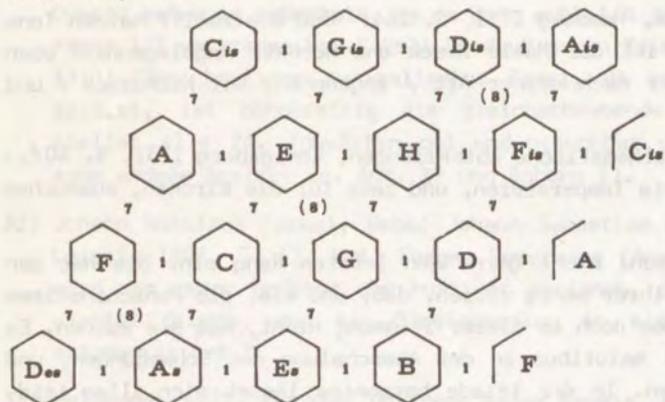
Sorge, Der in der Rechnen- und Meßkunst wohlerfahrene Orgelbaumeister, Lobenstein 1773, S. 57: "Die Diesis 125:128 beträgt 21 zwölftheile Commatis ditonici; diese 21 können nun auf verschiedene Art vertheilet werden, als 1) 7,7,7. ii) 6,7,8. iii) 6,8,7. iv) 5,9,7. v) 5,7,9. &c. Aber in 4,4,13; 4,5,12; 4,6,11; oder gar 3,3,15; 3,4,14; 3,5,13; 3,6,12; oder wie Herr Kirnberger in 0,10,11 thut kein gut."

Anhang 2: DIAGRAMME EINIGER DER BESPROCHENEN TEMPERATUREN

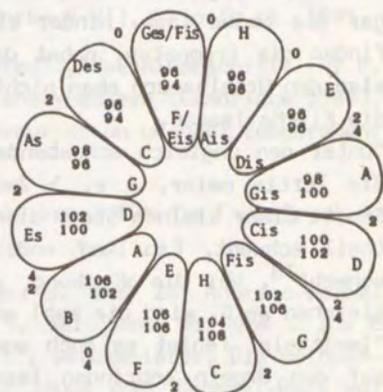
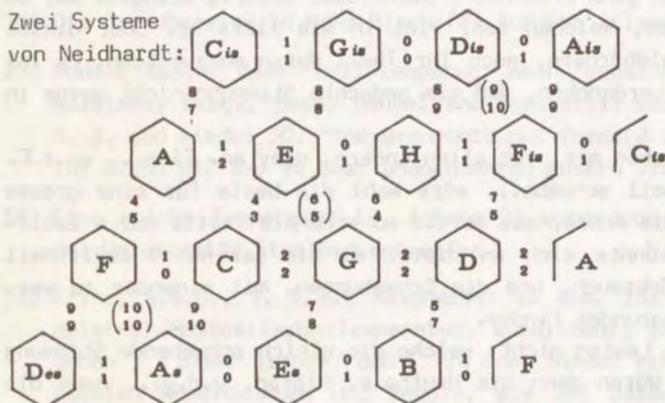
Temperierung der konsonanten  
Intervalle (Maßeinheit:  
1/12 pythagoreisches Komma):

Die Halbtöne (in Cents) und  
wie sie durch den Quinten-  
zirkel hindurch variieren:

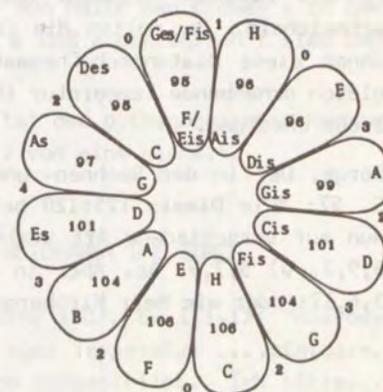
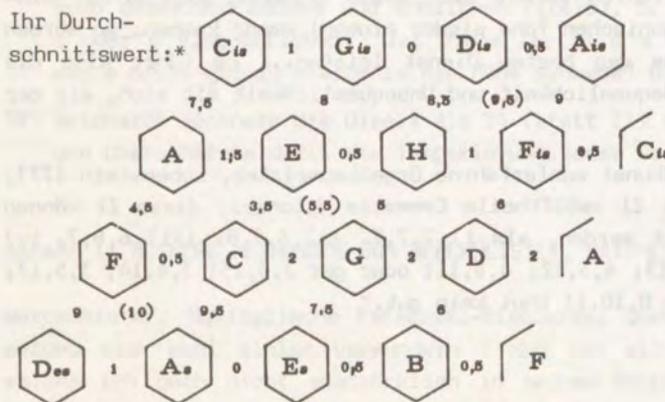
Die gleichschwe-  
bende Temperatur:



Zwei Systeme  
von Neidhardt:



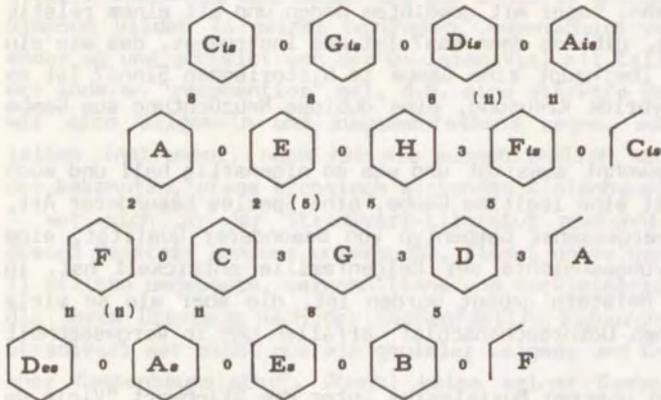
Ihr Durch-  
schnittswert:\*



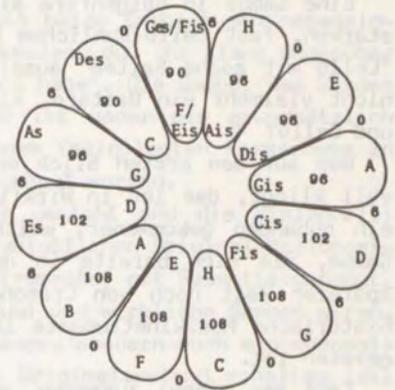
\*s. Anm. 28.

Temperierung der konsonanten  
Intervalle (Maßeinheit:  
1/12 pythagoreisches Komma):

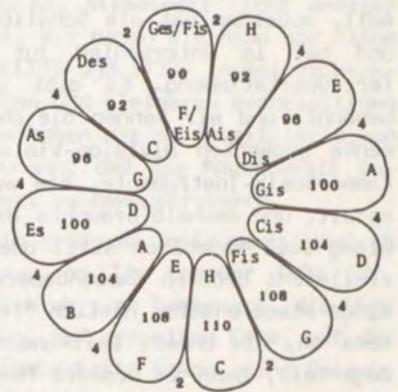
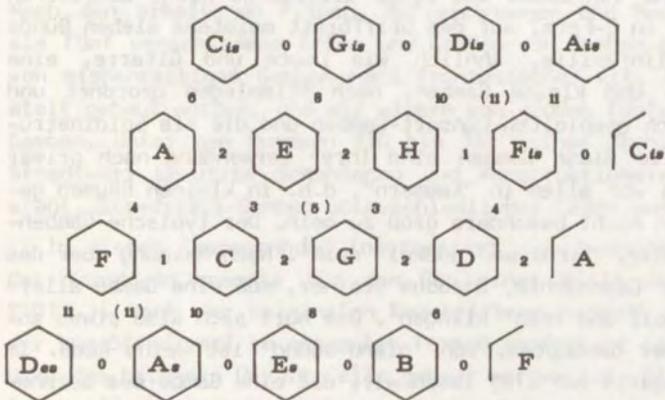
Werckmeisters  
Hauptsystem:



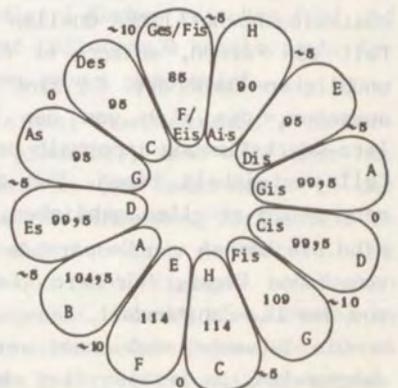
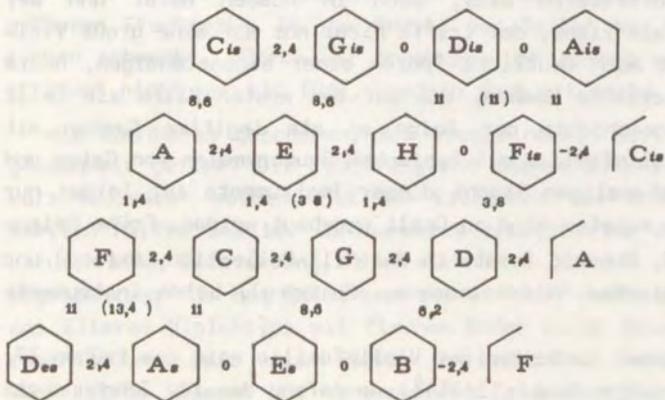
Die Halbtöne (in Cents) und  
wie sie durch den Quinten-  
zirkel hindurch variieren:



Dasselbe verbessert durch die  
Veränderung von A, H, C und D):



Das von H. Vogel vor-  
gezogene System (1984):



Harro Schmidt:

## DIE VIOLA DA GAMBA DER VIOLINFAMILIE

Ein vergessener Gambentyp des Barock

Eine Gambe in Geigenform mit Ecken, sogar mit gewölbtem Boden und mit einem relativ starken, fast cello-ähnlichem Klang, gibt es denn das? Ist das Instrument, das wie ein "Cello mit sechs Saiten" aussieht, überhaupt eine Gambe im historischen Sinne? Ist es nicht vielmehr ein Bastard, eine hybride Kreuzung, eine dubiose Neuzüchtung aus Gambe und Cello?

Was auf den ersten Blick so ungewohnt aussieht und was so eigenartig hell und auch voll klingt, das ist in Wirklichkeit eine legitime Gambe, eine Spezies besonderer Art, ein abhanden gekommener, weithin vergessener Gambentyp von besonderer Qualität, eine Gambe, die sich bereits in der Frühgeschichte der Geigenfamilie entwickelt hat, in späterer Zeit noch von Cremoneser Meistern gebaut worden ist, die aber wie so viele historische Musikinstrumente in einen Dornröschenschlaf verfallen und in Vergessenheit geraten ist.

Faßt man einmal zusammen, was in unseren Musiklexika unter dem Stichwort "Viola da gamba" erklärt wird, so hat eine Gambe etwa diese Merkmale: Sie hat, ähnlich wie der Kontrabaß, abfallende Schultern und meistens einen flachen, oben abgeschrägten Boden, hat hohe Zargen, an denen der Rand von Boden und Decke allerdings nicht überstehen soll, außerdem hat sie Schalllöcher in C-Form, auf dem Griffbrett meistens sieben Bünde und hat im Unterschied zur Violinfamilie, ähnlich wie Laute und Gitarre, eine Terz-Quartstimmung. Es gibt große und kleine Gamben, nach Stimmlagen geordnet und benannt, und wir kennen die chorisch gespielten Consort-Gamben und die als Soloinstrumente gedachten Division-Viols. Alle diese Gamben sind ihrer Verwendung nach primär Kammermusik-Instrumente, sie wurden vor allem in "Kammern", d.h. in kleinen Räumen gespielt, und deshalb brauchte ihr Ton nicht besonders groß zu sein. Der typische Gambenklang soll angeblich still oder leise, "mild und dunkel" sein<sup>1</sup>. Nach Meinung aber des vielleicht größten Gambenbauers der Geschichte, Jacobus Stainer, muß eine Gambe allerdings etwas anders, nämlich "fein hell und rein" klingen<sup>2</sup>. Das hört sich also etwas anders an, als unsere Lexikonschreiber behaupten. Von 'piano-sound' ist keine Rede. Im Gegenteil, denn in Cramers Musikmagazin von 1783 lesen wir, daß eine Gambe des berühmten Hamburger Geigenbauers Joachim Tielke angeboten wurde, die alles andere als leise klang. Von diesem 1718 gebauten Instrument heißt es, sie habe einen "überaus reinen und vortrefflichen hellen, starken Ton"<sup>3</sup>.

Wer sich noch gründlicher informieren will, sich in Museen umtut und wer musikwissenschaftliche Quellen zu Rate zieht, der trifft nicht nur auf eine große Vielfalt von Formen, sondern er findet auch deutliche Spuren einer eigenständigen, heute unüblichen Gambenart. Es sind historische Gamben, die auf den ersten Blick wie Celli aussehen, die sich von der Frühgeschichte der Geige an als legitime Gamben mit Terz-Quartstimmung innerhalb der Violinfamilie mit typischen Baumerkmalen von Geige und Cello entwickelt haben. Von der ehemaligen Pracht dieser Instrumente ist leider nur sehr wenig erhalten geblieben, die meisten sind zu Celli umgebaut worden. Frühe Belege sind die Gamben von Gasparo da Salò, Brescia (heute in der Hill-Collection, Oxford) und von Hanns Vogel, Nürnberg (Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg), beide Instrumente aus dem 16. Jahrhundert.

Die Tatsache, daß unser vergessener Gambentyp der Violinfamilie seit dem frühen 17. Jahrhundert in Italien (bei den Brüdern Amati, 1611)<sup>4</sup>, am Anfang des 18. Jahrhunderts

in England (Barak Norman)<sup>5</sup> und noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Frankreich (bei Diderot, 1751)<sup>6</sup> nachweisbar ist, legt den Schluß nahe, daß es neben den für die Kammermusik gedachten, relativ leisen Instrumenten in den europäischen Musikzentren diese ganz anderen Gamben gegeben hat, die, weil sie stärker klangen, für größere Ensembles und Räume und für Konzerte geeignet waren. Der Engländer Christopher Simpson bildet in seiner berühmten Gambenschule von 1665 beide Gambentypen nebeneinander ab und schreibt von der Division-Viol mit Cellomerkmalen, daß ihr Klang gegenüber der anderen "resonantior" sei, d.h. eine stärkere Resonanz habe<sup>7</sup>. Die Gambe, das können wir also allgemein und zusammenfassend sagen, war und ist weder ein grundsätzlich leises Instrument, noch ist sie ausschließlich nach einem festgelegten Formschema in der bekannten, etwas archaisch wirkenden Violenbauweise gebaut worden.

Wer sich in der Stradivari-Literatur auskennt oder umsieht und die Violoncelli dieses Meisters genauer untersucht, findet unter den vermeintlichen Original-Violoncelli etliche umgebaute, verschnittene und verkleinerte Instrumente, oft Bassette genannt, die ihrem Ursprung nach der Gambenfamilie zuzuordnen sind und wirkliche Gamben waren. Stradivari war nicht nur ein genialer Geigen- und Cellobauer, sondern auch ein ebensolcher Gambenbaumeister<sup>8</sup>. Obwohl keine seiner Gamben im Originalzustand erhalten ist, wissen wir recht gut, wie seine Gamben ausgesehen und geklungen haben müssen.

Der überlieferte und von Sacconi<sup>9</sup> beschriebene Werkstattnachlaß von Stradivari gibt uns die Möglichkeit, ziemlich genau zu rekonstruieren, was uns verloren gegangen ist. Nach den erhaltenen Plänen, Aufzeichnungen und Modellen hat Stradivari nicht weniger als fünf verschiedene Arten und Größen von Gamben gebaut. Wir haben die Maße und Pläne von siebensaitigen Gamben nach französischer Art, die (1701 und 1737) in seiner Werkstatt gebaut wurden, und wir wissen von großen fünfsaitigen und kleineren sechssaitigen Gamben. Unter den Nummern 250 bis 341 seines Nachlasses haben wir so detaillierte von Stradivari benutzte Schablonen und Konstruktionszeichnungen, daß die Möglichkeit besteht, Stradivari-Gamben unterschiedlicher Größe und Bauart zu rekonstruieren.

In diesem Zusammenhang interessiert u.a. besonders ein größeres Instrument, nämlich der Konstruktionssatz für den Bau einer Viola da gamba vom 23. Februar 1684 (Nr. 250ff.). Nach der originalen Beschriftung handelt es sich um eine Gambenart, die über der von Stradivari so genannten Form B verfertigt ist, d.h. auf derselben Form, auf der u.a. das berühmte Dupont-Cello gebaut worden ist. Diese Gambe hatte Ecken, eine Geigenform, allerdings mit spitz gegen den Hals zulaufenden Schultern, eine Schnecke, Bünde und Schmuckintarsien. Die F-Löcher standen, wie eine (von Sacconi offenbar mißverständene und mißdeutete) Zeichnung (Nr. 272) erkennen läßt, etwas weiter auseinander als beim Cello. Das erklärt sich aus der Saitenzahl und der daraus resultierenden größeren Stegbreite. Da die Anzahl der Saiten bei Stradivari-Gamben zwischen fünf und sieben schwankt, dürfen wir annehmen, daß dieses auf der Celloform B konstruierte Instrument nicht nur mit fünf, sondern auch mit sechs Saiten gebaut worden ist.

Wie konnte es geschehen, daß diese, nennen wir sie einmal "Konzertgambe", in Vergessenheit geriet? Die Erklärung ist ebenso simpel wie plausibel, kann hier aber nur kurz skizziert werden. Mit dem Erlöschen des Interesses an der Gambenmusik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erwacht eine verstärkte Hinwendung zur Celloliteratur, eine Entwicklung, die sich bis ins 19. Jahrhundert rasant fortsetzte. Die Begeisterung für das Cello und seine Musik wuchs und wuchs. Eine Vielzahl von Gamben des älteren Violentyps mit flachem Boden wurde damals umgebaut, konnte aber, obwohl in romantischer Zeit als Celli in Gebrauch, tonlich nicht befriedigen. Es waren kümmerliche Sklaven der herrschenden Geigenfamilie, diese ihrer Individualität beraub-

ten, zu Celli umfunktionierten Gamben, die heute als sogenannte Cellamben schon wieder musealen Seltenheitswert haben, nachdem der Rückbau und die Rekonstruktion von veränderten Gamben modern und üblich geworden sind. Umgebaut wurden im 19. Jahrhundert vor allem freilich auch jene vielen in Italien gefertigten Gamben mit Cellomerkmalen, die Instrumente mit gewölbtem Boden, spitzen Ecken und Schnecke. Auf den ersten Blick waren solche Pseudocelli allerdings nicht mehr als Gamben zu erkennen, ließen sich aber nach ihrer Metamorphose teuer verkaufen, die Nachfrage nach alten Celli stieg mit der Beliebtheit der Cellomusik.

In jüngster Zeit ist nun das Interesse an solchen Gamben erwacht, die nicht nur für Kammermusik in kleinen Räumen, sondern auch für den Konzertgebrauch in größerem Rahmen geeignet sind. Gefragt sind Konzertinstrumente, Konzertsamben. In der Geschichte unserer Musikinstrumente waren, wie wir sahen, Gamben bekannt, die solchen Ansprüchen gerecht werden konnten. Das ist während der anhaltenden Renaissance alter Musik unberücksichtigt geblieben, vielleicht weil das Gamben-Klangideal etwas einseitig als still und leise mißverstanden wurde. Wer hat es nicht schon erlebt, daß der Gambenpart in Bach-Passionen kaum zu hören war und daß die Gambisten im 6. Brandenburgischen Konzert weniger Solisten als vielmehr Statisten zu sein schienen?

Der Hamburger Geigenbaumeister Hubert Schnorr hat aus solchen Gründen und aufgrund der hier skizzierten Überlegungen neuerdings damit begonnen, Gamben nach Stradivari-Vorbildern zu bauen, und zwar mit verblüffendem Erfolg. Diese Gamben vereinen jenen "feinen und hellen" Klang des Stainer-Ideals mit der Fülle, die der Geigenfamilie zueigen ist.

Eine Lücke in der Klanggeschichte älterer Musikinstrumente beginnt sich zu schließen. Wir haben vielleicht wieder eine konzertfähige Gambe, die imstande ist, die solistische Gambenmusik aus dem Schattendasein der Kammer- und Hausmusik zu erlösen. Die vergessene und zu neuem Leben erweckte, in der Geigenfamilie beheimatete Gambe könnte als ein historisch legitimes Musikinstrument der Pflege und Renaissance alter Musik neue Dimensionen und inspirierende Möglichkeiten eröffnen. Und es erhebt sich die Frage, ob dieser in unserer Musikpraxis und in unserem Konzertleben noch unbekanntes Gambentypus durch Kooperation von Musikwissenschaft und Instrumentenbau zu einer Innovation beitragen und ob der Klang dieser Instrumente ästhetische Gegenwart werden kann.

Wir werden unsere Ohren aufsperrn und uns in Abwandlung einer von Bach gegebenen Empfehlung, "Quaerendo invenietis", sagen lassen müssen: audiendo invenietis.

#### Anmerkungen

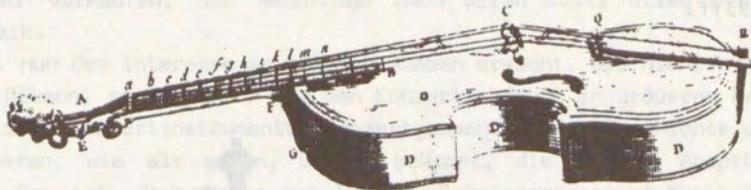
- 1) dtv-Atlas zur Musik, Band 1, München und Kassel 1977, S. 39.
- 2) Harro Schmidt, in: Jakob Stainer und seine Zeit, Edition Helbing, Innsbruck 1984, S. 84.
- 3) Magazin der Musik, herausgegeben von C.F. Cramer, Hamburg 1783, Spalte 1029f.
- 4) David D. Boyden, The Hill Collection, Oxford University Press, London 1969, S. 12ff., s. Abb. 1.
- 5) Sotheby's (Auktionskataloge vom) 5.7.1976 Nr. 154 und 12.12.1985 Nr. 109.
- 6) Diderot und d'Alembert, Encyclopédie, Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, Paris 1751ff., Tafel XI, S. Abb. 2.

- 7) Christopher Simpson, *The Division-Viol*, London 1665 (und 1667), Abb. 1, s. Abb. 3.  
 8) Herbert K. Goodkind, *Violin Iconography of Antonio Stradivari*, Larchmont, New York 1972, und William E. Hill and Sons, *Antonio Stradivari, His Life and Work*, London 1902, S. 109ff. und  
 9) Simone F. Sacconi, *Die 'Geheimnisse' Stradivaris* (Übersetzung), Frankfurt 1976, S. 193ff.



Viola da gamba in Cello-Form von Ant. und Hier. A m a t i, Cremona 1611.  
 Abgedruckt mit freundlicher Genehmigung von Oxford University Press, London.

Basse de viole in Cello-Form aus der "Encyclopédie"  
 von D i d e r o t und d ' A l e m b e r t, Paris 1751.



Zwei Gamben-Formen, die erste mit Cello-Umriß, aus Christopher  
 S i m p s o n, "The Division-Viol", London 1665.

*Forma Cbelys utraque Minussonibus apta,  
 sed Prima resonantior.*



Friend Robert Overton:

#### ASPEKTE DER VERWENDUNG DES ZINKEN BEI HEINRICH SCHÜTZ

Heinrich Schütz hat den Zinken in mindestens 30 Kompositionen ausdrücklich gefordert, und wenn man seine Kompositionen ohne genauere Instrumentenangaben oder andere Hinweise hinzunimmt, kommen mindestens weitere 65 hinzu. Diese Kompositionen umspannen einen Zeitraum von ungefähr 50 Jahren und bilden gute Beispiele für die Anwendung des Zinken im Norddeutschland des 17. Jahrhunderts. Es ist also von Interesse, Schütz' Verhältnis zum Instrument zu betrachten, sowie seine kompositorischen Vorstellungen, seine Instrumente und seine Spieler zu erläutern.

Wie vielfach anderswo erklärt und allgemein bekannt ist, sind die wichtigsten musikalischen Stationen Schütz' der Kasseler Hof, sein Marburger Studium, sowie die Begegnung mit Giovanni Gabrieli und Claudio Monteverdi. Im Zinkenwesen müssen die Zinkenisten am Markusdom zu Venedig noch dazu gerechnet werden, vor allem Giovanni Bassano, Zinkenist und "maestro de concerti" von 1601-1617, und die Zinkenbegeisterung und der Unterricht Giovanni (Johann) Sansonis (ca. 1593-1648).

Der Zink war im ausgehenden 16. Jahrhundert eines der führenden Instrumente ganz Europas, und Zinkenisten standen an fast jedem Hof bereit, Dienst bei unterschiedlichsten Anlässen (wie Bankett und Tanz, Schauspiel oder auch Kirchgang und Hinrichtungen) zu verrichten. Der Hof zu Kassel stand fest in dieser Tradition und hatte u.a. eine Vielzahl Zinken im Inventar. Landgraf Moritz von Hessen, der große Gönner Schützens, war als Komponist nicht untätig und hat mindestens eine "Intrada" für vier Zinken geschrieben<sup>1</sup>. Seine Kapelle und Instrumente waren damaligen Verhältnissen entsprechend bunt, und es ist leicht vorzustellen (wenn auch nicht belegt), daß der junge Heinrich Kontakt mit diesem vorrangigen, solistisch und chorisches orientierten Instrument hatte (besonders nach dem Stimmbruch, als er in der Instrumentenkammer Dienst versah).

Die Marburger Zeit, obwohl kurz, war nicht ohne Erfahrung mit der Praxis des Zinkenblasens. Der Zink fand nicht nur in den dortigen Gottesdiensten Anwendung, sondern er wurde auch bei Festlichkeiten zu den bestandenen Prüfungen immer wieder benutzt, wobei der erfolgreiche Kandidat für die "verehrung den zinckenpläusern" aufkommen mußte<sup>2</sup>.

Die Stadt, in der Schütz seinen charakteristischen Umgang mit dem Zinken von Grund auf studierte, war das Venedig Giovanni Gabrielis. Die weitreichende Venezianer Schule der Mehrchörigkeit Gabrielis ist vom Zinken geschichtlich nicht zu trennen. Die Venezianische Schule und das Zinkenblasen waren dort auf ihrem Höhepunkt, jedes diente dem anderen in der Verbreitung der kompositorischen und improvisatorischen Kunst Venedigs. So wichtig waren der Zink und das Bläserensemble in Venedig, daß schon 1568 unter dem berühmten Zinkenisten Girolamo Dalla Casa (ca. 1543-1601) die Position des "maestro de concerti" (Leiter der Instrumentenmusik) eingeführt wurde. Dalla Casa, der eines der bekanntesten Bücher der damaligen Zeit zur Kunst der Verzierung, "Il vero modo di diminuir" (Venedig 1584), verfaßt hat, behielt diese Position bis zu seinem Tode im Jahr 1601; danach wurde die Stelle von Giovanni Bassano (?-1617), ebenfalls Zinkenist, übernommen. Bassano war, wie auch Dalla Casa, für seine Verzierungskünste weit bekannt und hat viele von Gabrielis fortschrittlichen Werken in der Melodieführung stark beeinflusst<sup>3</sup>. Gabrieli hielt geschickt diese Balance zwischen Tradition und Fortschritt und lehrte, daß, während Neuheiten offen zu versuchen waren, Verzierungen maßvoll anzuwenden seien, und daß Coloration im Übermaß genau so unmusikalisch sei wie schlechtes Spielen, eine Ermahnung, an der Schütz, besonders in seinen Zinkenstimmen, immer festhielt.

Bassano war nicht der einzige Zinkenist, der Schütz beeinflusst hat. Giovanni Sansoni, ein junger Zinkenist im etwa gleichen Alter wie Heinrich und Schüler Giovanni Bassanos, hat Schütz auch von seiner Spielkunst so überzeugt, daß, ohne weiteren bekannten persönlichen Kontakt, Schütz ihm seine hochgeschätzten Dresdener Musikanten, Johannes Vierdanck (1628) und Friedrich Werner (1645), gezielt zum Zinkenunterricht geschickt hat. Sansoni wurde 1614 Cornettist am Markusdom, verließ Venedig aber 1619, um als Hofcornettist in Wien (bis zu seinem Tode 1648) zu fungieren.

Die venezianische Orchesterbehandlung hat der schnell lernende Schütz aufgenommen, und obwohl drei Instrumente am Markusdom in der venezianischen Zeit Schützens häufiger Anwendung fanden (Zink, Violino, Posaune), wurde der Zink als leitendes Instrument angesehen. Auch hatte sich die Kombination Zinken plus Posaune aus der Zeit Gioseffo Zarlinos und Andrea Gabrielis in Venedig zu einer traditionellen Stammeinheit entwickelt, so daß dem jungen Schütz diese Gruppierung selbstverständlich erschien. (Das berühmte Stück Giovanni Gabrielis, "Sonata pian e forte" (1597), das die erste bekannte Instrumentenspezifizierung darstellt, ist für diese drei Instrumente geschrieben: Chor I: 1 Zink, 3 Posaunen; Chor II: 1 Violino, 3 Posaunen. Auch aus den "Sacrae Symphoniae" (1597), die gewöhnlich einen oberen Umfang von a'', nur gelegentlich b'', haben, scheinen die "Canzoni" Schütz beeindruckt zu haben, besonders diejenigen zu zwei Chören, (je 4 Zinken und 1 Posaune). Viele Dommusiker waren zugleich Posaunisten und Fagottisten (Sansoni spielte Zinken, Posaune und Fagott), so ist es keine Überraschung, wenn die späteren Begleitkapellen von Schütz diese vier Instrumente (Zink, Violino, Posaune, Fagott) am meisten einsetzten und daß Schütz die Gabrieli-Rangordnung, Zink/Posaune/Violino, in seinen Werken bis zum Jahr 1629 bevorzugte.

In Dresden begegnete Schütz einem Hof, wo der Zink schon seit der Zeit des berühmten Zinkenspielers, -lehrers und Kapellmeisters, Antonio Scandellus, eine bedeutende Rolle gespielt hatte. Im Verzeichnis vom Jahr 1593 steht: "Zwei Futter gerade Zinken, in einem 4, im anderen 6"<sup>4</sup>, und im Jahr 1611 hatte der Hof, um seine Instrumentenkammer besser zu bestücken, u.a. "4 elfenbeinerne mit Gold verzierte Zincken 128 fl. 7 gr."<sup>5</sup> gekauft, die vermutlich aus Venedig stammten. Es ist anzunehmen, daß zu diesem Zeitpunkt das Zinkeninventarium aus mindestens 12 Instrumenten (möglicherweise mehr als 14) bestand, weil bis zum Jahr 1621, als Schütz die "Glückwünschung des Apollinis und der Neun Musen, Welche auff den Geburtstag des ... Fürsten ... Johan Georgen ... von Ihrer Churf. Gn. Collegio Musico mit zwölf Cornetten vnd so viel lebendigen Stimmen / beneben Trommeten vnd Heerpaucken ... am 5. Martii ..." <sup>6</sup> komponierte, keine weiteren Zinkenkäufe bekannt sind. Über dieses Werk, das heute bis auf den Text verschollen ist, wird ausführlich berichtet, und es enthielt nicht nur Sopranzinken, sondern auch "große" Zinken (d.h. Tenorzinken) und "Baßzinken"<sup>7</sup>.

Schütz schuf drei Kompositionen mit Zinken vor den "Psalmen Davids" (1619), SWV 474 (1614-1618), SWV 20 (1618) und SWV 21 (1618). In der ersteren (SWV 474), als Jugendwerk fast experimentell gehalten<sup>8</sup>, schreibt er eine "Capella" für Violine und Cornetto vor. (Schütz benutzte das Wort "Cornetto" immer in seinen Kompositionen, dagegen das Wort "Zinken" in seinen Erläuterungen.) Der Umfang des Violinos ist c''-a'' und des Zinken b'-g''. Beide Instrumente werden als 'obere Grenze des Akkordes oder Chores' oberhalb der Vokalmelodien verwendet, eine Technik, die Schütz immer wieder benutzte. Die Stimmen werden einfach gehalten und erscheinen, als ob sie für zwei Zinken konzipiert und nur der Klangfarbe wegen für zwei verschiedene Instrumente gesetzt worden seien.

In SWV 20 benutzte Schütz die Kombination drei Cornetti und eine Tenorsingstimme, die ihm so gefallen haben muß, daß er die gleiche Klanggruppe zwei Monate später in SWV

21 anwandte. Diese Werke verraten einiges über Schütz' Zinkennotation und -konzepte. Wenn Schütz den Zinken in der höheren Lage mit einer Tessitura von gewöhnlich d''-a'' schreibt, benutzt er üblicherweise den Violinschlüssel. Wenn die Tessitura etwa zwischen d''-d'' liegt und wenn der Part als 2. Zinkenstimme, Vokalbegleitung oder Harmonie, dient, den Sopranschlüssel, für die 3. Zinkenstimme mit einer Tessitura etwa zwischen a-c'' entweder Altschlüssel oder gelegentlich Mezzosopranschlüssel. Der Tenorzink wird gewöhnlich im Altschlüssel, der Baßzink im Tenorschlüssel notiert.

Schütz verwendete, wenn es um Klangqualität ging, auch die damaligen Gebrauchsregeln des Zinken, wie Michael Praetorius sie deutlich beschreibt ("Syntagma Musicum", Bd. II), fast schulmäßig. Aus den 30 Zinkenkompositionen ergibt sich, daß Schütz den Sopranzinken in der damals gebräuchlichsten, aber keineswegs einzigen Tonhöhenstimmung auf A benutzte. Die o.a. Regeln besagen, daß der Sopranzink seine besten Tonqualitäten von der Quarte bzw. Quinte, oberhalb des Grundtones nach oben hin hat, daß diese Qualitäten noch besser in der 2. Oktave sind, und daß die tiefe Lage, die zwar als akkordisch nützlich anzusehen sei, keine angenehme, solistisch verwendbare Qualität besaß. (Tenor- und Baßzinken wurden zu Recht von diesen Lageprinzipien nicht betroffen.) In SWV 20 und 21 benutzt Schütz einen Umfang in den 1. Zinkenstimmen von a''-a'' (20) und c''-a'' (21), in den 2. Zinkenstimmen von d''-d'' (20) und d''-es'' (21) und in den 3. Zinkenstimmen von c''-b'' (20) und g-a'' (21). Dieses g war technisch auf dem A-Zinken damals schon spielbar, aber mit Sicherheit hätte Schütz, der immer auf 'schöne' Klangfarbe bedacht war, diese extreme Lage, die Praetorius als "Kuhhorn"-Lage bezeichnet hat, nicht gemocht. Er hätte, selbst wenn er die Stimme nur für "Cornetto" bezeichnet hat, den Tenorzinken (wahrscheinlich in D gebaut) eingesetzt.

In dieser Weise findet man das erste bekannte, für den Zinken spezifizierte Zinkenquartett in der aus den "Psalmen Davids" stammenden Motette "Ist nicht Ephraim mein theurer Sohn" (SWV 40). Die Schlüsselkombination ist Sopran-, Mezzosopran-, Alt- und Tenorschlüssel und die Umfänge sind I: f''-f'', II: c''-c'', III: g-a'' und IV: c-d''. Die 3. Stimme ist eindeutig für Tenorzinken geschrieben, die 4. Stimme wäre auf dem von Praetorius dargestellten Tenorzinken mit einer Klappe zwar möglich gewesen, deutet aber mit Sicherheit auf einen Baßzinken in A hin, der im Dresdener Instrumenteninventar schon erwähnt wurde.

Es ergibt sich auch aus dem Instrumentenumfang, daß der Tenorzink solistisch im 7. Psalm ("Auf dich, Herr, traue ich", SWV 462; zwischen 1627-32) eingesetzt wurde. In dem "Coro aggiunto" wird er, zusammen mit 2 Violini, Viola und 3 Tromboni, gespielt, und ist Teil eines kurzen, aber feinen Quartetts mit Violino und 2 Baßsingstimmen, das mit einem schönen Wechselspiel in Sechzehntelnoten mit dem Violino endet.

Nach 1629, also nach der 2. italienischen Reise, scheute Schütz sich nicht, den Zinken zum c''', oder gelegentlich zum d''', zu führen, die Zinkenstimmen bekommen größere Umfänge, nicht selten von c''-c''', und die melodische Beweglichkeit nimmt zu.

Die "Psalmen Davids" (1619) enthalten meist chorische Besetzung mit Zinken, selten werden sie einzeln geführt, wie in SWV 38, wo Schütz ausdrücklich schreibt: "cornetto solo". Schütz benutzt Zinken noch viermal (SWV 43, 44, 46 und 47) als Begleitung von solistischen Singstimmen (vgl. SWV 20 und 21), manchmal mit 4 Cornetti (SWV 44: 3 Sopranzinken und 1 Tenorzink), manchmal mit 3 Cornetti (SWV 43: 2 Sopranzinken und 1 Tenorzink und SWV 46: 2 Sopranzinken und 1 Tenorzink oder 3 Sopranzinken). SWV 47, der letzte Psalm der Reihe, erhielt 2 Cornetti "Zur Pracht und zum Gethön", wie Schütz in seiner Einleitung schreibt. Er schreibt weiter, daß hochgeschlüsselte Kapellen "Meistentheils auf Zincken und anderen Instrumenten gerichtet" sind, und daß Stücke ohne genaue Instrumentenangaben "sich nicht ubel schicken / wann der höhere Chor mit

Zincken / Geigen (man merkt die Rangordnung) / der nidrige mit Posaunen oder anderen Instrumenten gemacht ..."

Die anderen Werke aus den "Psalmen Davids", die mit Instrumenten ohne genaue Angaben, aber von Schlüsselung und Umfang her für Cornetti bestimmt sind, sind: SWV 22 (3 Sopran-, 1 Tenorzink, 1 Posaune), SWV 23 (2 Sopran-, 1 Tenorzink, 1 Posaune), SWV 27 (3 Sopran-, 1 Tenorzink, 1 Posaune) und SWV 34 (Capella I: 2 Sopran-, 1 Tenorzink, 1 Posaune; Capella II: 2 Sopran-, 1 Tenorzink, 1 Posaune).

Die Werke für zwei Chöre ohne festgesetzte Instrumentalbegleitung hat Schütz auch für die Besetzung mit Instrumenten gedacht, wie aus Absatz 5 seiner Vorrede zu ersehen ist ("der höhere Chor mit Zincken / Geigen / usw ..."), eine Aufführungspraxis, die bis in die Chorsätze J.S. Bachs üblich geblieben ist<sup>9</sup>. Nach Schlüsselung und Umfängen wäre die Gruppierung 2 Zinken, 2 Posaunen plus 2 Zinken, 2 Posaunen in SWV 24, 25, 35, 36 und 37 üblich, in SWV 28 und 29 wäre 4 Zinken (2 Sopran-, 1 Tenor-, 1 Baßzink) plus 4 Posaunen, SWV 30 hätte 3 Sopran- und 1 Tenorzinken plus 4 Posaunen und SWV 31, 33 und 39 sind für 2 Sopranzinken plus 2 Posaunen mit 4 "voces solae" geschrieben.

In diesen Werken benutzt Schütz den Zinken als glanzvolle Unterstützung der oberen Stimmen. Er läßt dem Spieler fast keine Zeit für Kolorierungen, und wenn er wie in den Binnenkadenzen und am Ende Zeit einräumt, schreibt er gewöhnlich selber Auszierungen vor. Er vertrat die Gabrieli'sche Haltung ernsthaft und wollte ein Übermaß verhindern.

Die "Psalmen Davids" wurden hier ausführlicher behandelt, weil sich diese Sammlung im norddeutschen Raum schnell verbreitet hat. (Die Werke gehören noch heute zu den meistgespielten von Schütz.) Für viele protestantische Kirchen wurden sie das Werk Schützens, und sie waren für viele Jahre maßgebend. Schon 1625, beim Amtsantritt des Kantors der Dresdener Kreuzkirche, Michael Lohr, wurden die folgenden Instrumente erworben: "Baßviolen, ein Violon, Zincken und Flöten, die mit Silber beschlagen waren, sowie zwei Positive"<sup>10</sup>. Sie wurden hauptsächlich gekauft, um das "übertreffende kompositorische Werk des großen Sagittarius"<sup>11</sup> zu spielen.

Die Sammlung hat das Zinkenwesen in der protestantischen Kirchenmusik Norddeutschlands so stark geprägt, daß dort allgemein nach 1650 der Zink meist chorisches mit Posaunen (es wurde 2 Zinken / 2 Posaunen zur Stammeinheit), als Mittel, den oberen Stimmen Glanz zu verleihen und von mäßiger Kolorierung bis hin zur strengen Notationsgebundenheit gebraucht wurde. Diese Merkmale findet man vor allem in den Werken Mathias Weckmanns, Johann Pezels, Dietrich Buxtehudes und Johann Sebastian Bachs. Bachs Zinkenwerke in den Kantaten sind für die 1 Zink / 3 Posaunen-Kombination geschrieben, sind eine Stütze des Chores oder als "Glanz" des Stückes und von mäßiger melodischer Bewegung mit nur geringer Kolorierung.

Zwischen der Veröffentlichung der "Psalmen Davids" (1619) und der "Symphoniae Sacrae" (1629) sind nur vier Zinkenwerke erhalten: SWV 48 (1619), SWV 475 (ca. 1620), SWV 49 (1621) und SWV 462 mit dem schon erwähnten Tenorzinken-Solo. Man weiß, daß mehrere Kompositionen existiert haben müssen, z.B. die schon erwähnte "Glückwünschung" von 1621 und die Musik der vielen Dresdener Festlichkeiten, worüber infolge verschiedener Kriege viele Berichte verloren gegangen sind, aber SWV 48 (133. Psalm), zur Hochzeit seines Bruders Georg, gibt uns einen Blick in die Verzierungskunst, wie Schütz sie sah. Der stille Zink - SWV 48 ist übrigens das einzige erhaltene Stück für "Cornetto muto" von ihm - mit dem Violinschlüssel (also als führende Stimme) und der Violino, mit dem Sopranschlüssel, haben vielfach Läufe und Verzierungen in Imitation.

Zwischen 1612-1628 hatte sich die italienische Musikwelt entscheidend verändert, und der Aufstieg der Geige war dort unaufhaltsam geworden. Monteverdi, früher in Mantua "suonatore di viuola", wurde "maestro di cappella" am Markusdom zu Venedig, und obwohl

er von Bassanos Melodieführung und Verzierung bis in seine Madrigalen beeinflusst worden war<sup>12</sup>, stellte er beim Ableben Bassanos (1617) den neuen Leiter der Instrumentenmusik, einen Violinisten, Francesco Bonfante (um 1576 - um 1661), ein. Monteverdi hat auch schöne Stücke für Zinken geschrieben, z.B. in "L'Orfeo" (1607-1609) oder der "Sanctissimae virginis missa ..." (Venedig 1610), die Orfeo'sche Materialien in Kirchenliederform umwandelte<sup>13</sup>, ("Domine ad adiuvandum" ist für 2 Zinken, 3 Posaunen und 6 Streicher geschrieben und die Toccata aus "L'Orfeo", "Sonata sopra 'Sancta Maria'" benutzt Zinken/Geige-Duette, wie in der Oper, zusammen mit lebendigen Rhythmen, das 7-stimmige "Magnificat" benutzt 3 Cornetti, 2 Posaunen, 2 Traversflöten, 2 Blockflöten, 2 Violinen und Violoncello), aber die Zahl und Art der Instrumente wurde in der Musik am Markusdom kleiner, und sie wurde zunehmend monochromer<sup>14</sup>.

In dieser veränderten Musik-Landschaft Italiens hat Heinrich Schütz neue Stoffe gesucht, so daß die "Symphoniae Sacrae" I, op. 6, von 1629 vom Titel her auf das Gabrieli'sche Muster von 1597 zurückgreifen, die Rangordnung der Instrumente auf dem Titelblatt aber nicht beibehalten: "Variis Vocibus et Instrumentis accomodate". In den sieben darin enthaltenen Zinkenwerken (SWV 263, 264, 267, 268, 271, 275 und 276) wird die Instrumentenzahl deutlich geringer, dafür aber verzierter und vielfältiger. Dem Wort "Cornettino" begegnet man bei Schütz zum ersten Mal in SWV 263, aber man kann diese Bezeichnung nur mit erheblichem Vorbehalt als wortwörtliches Verlangen nach dem kleineren, eine Quarte höher gebauten Zinken ansehen, selbst wenn Schütz in einem Brief vom 30. April 1630 schreibt, daß er 3 neue Zinken und 4 "Cornettini" im Jahr 1629 aus Italien nach Dresden mitgebracht hat. Der kleinere Zink hat eine untere Grenze von d' (manchmal auch c') und wurde schon lange benutzt, um die Anstrengungen in der höheren Lage etwas zu verringern. In SWV 263 und 264, die als "prima pars" und "secunda pars" bezeichnet sind, hat Schütz den Zinken im Sopranschlüssel, nicht im Violinschlüssel notiert und dem Zinken I in SWV 263 einen Umfang von c'-e'' gegeben, dem Zinken II sogar a-es'', dem Zinken I in 264 von a-es'' und dem Zinken II von h-d''. Ein "Cornettino" wäre nicht in der Lage, diese Tiefe zu erreichen, und es'' ist keine besondere Anforderung in der Höhe. Es wäre wohl möglich, daß dieses Instrument damals in Italien eine gewisse Mode darstellte, aber weil diese Problematik in bezug auf Benennung und Umfang sich in gleicher Weise nochmals findet (SWV 449 (1635)) und weil beide Arten von Instrumenten, Cornetto und Cornettino, im gleichen Werk, aber zu unterschiedlichen Zeiten, in einer Art und Weise aufkommen, die auf die gleichen Spieler schließen läßt (SWV 344 (1647)), muß man nach anderen Überlegungen Schützens suchen. In SWV 263-264 schreibt er die Cornettini oder "Fiffaro" vor, und man weiß, daß der kleinere Zink einen geringfügigen aber zu erkennenden Klangfarbenunterschied zum A-Zinken hat. Schütz war stets auf Klangfarben bedacht, und wenn man die unterschiedlichsten Gruppen überdenkt, mit denen sich der Zink in Schütz' Werken zu verbinden hat (Singstimmen aller Arten von Höhen, Violine, Posaune, Fagott, Trompete, Flöte, der Zink sollte sogar ein Wächtershorn imitieren), liegt die Erkenntnis nahe, daß hier der Zink Qualitätsanforderungen bekommt, und daß dieser Part mit dem engeren "Cornettino"-Klang und mit der Leichtigkeit einer Flöte gespielt werden sollte. Diese Leichtigkeit findet man in SWV 263 in den abwechselnden Sechzehntelläufen von Takt 49, in der klaren Schluß-"Sinfonia" und in SWV 264 in den Arpeggio-Bewegungen und den vielen Oktavsprüngen, sowie den langen, im Stück höchsten Tönen am Ende, um die Spannung zu halten, während die Singstimmen ihre letzten Ornamente vortragen.

In SWV 267 und 268 (prima pars, secunda pars) begegnet man dem neuen, fast konzertanten Stil mit dem Solozinken und den 3 Singstimmen (STB). Der Zink wird im Violinschlüssel geschrieben und wird als melodisch, harmonisch und rhythmisch gleichwertige

Stimme geführt, fast immer höher als die Sopransingstimme, um den dramatischen Gefühlen der Stücke in Monteverdischer Weise Nachdruck zu verleihen.

In SWV 271 spielen Zink (d'-c'''), Trombone und Fagotto in einer Dreier-Bläsergruppe neben dem Cantus (Sopran) und Tenor. Diese wird nicht als reine Chor/Gegenchor-Gruppierung gehalten, sondern als Quintett aus Instrumenten und Singstimmen. Ab Takt 30 (und wieder im Takt 39) beginnt der Zink mit einer schönen Passage in Sechzehntelnoten, die von den zwei Singstimmen danach aufgegriffen wird. Auch der Melodiekopf besteht aus drei Achtel- und zwei Viertelnoten und wird von allen Stimmen aufgenommen. Von der Sinfonia im Takt 56 an ist das Gewebe der fünf Stimmen gleichberechtigt, wobei der Zink wegen des "Laudem tuam" dem Stück bis zum Schluß musikalischen Glanz verleiht.

Die letzten zwei Werke der "Symphoniae Sacrae" I, SWV 275 und 276, gehören zusammen (prima pars, secunda pars) und werden, wie anderweitig oft diskutiert, vom Wortlaut "Buccinate in neo menia tuba" geprägt. Schütz schreibt "Cornetto" und "Trompetta" vor und baut die zwei Stücke um die Naturtonreihe der Trompete auf. Der Zink dient meist als Trompetenersatz, um Töne zu spielen, die der Naturtrompete in C unmöglich waren, z.B. am Anfang die Grundreihe f'-g'-a'-b'-c'' oder a'-h'-cis'' im Takt 16, oder Oktavsprünge in den Takten 13 und 16 in einer Achtelnoten-Bewegung, die Schütz der Trompete nicht zutraute.

Die zwei erhaltenen Werke zwischen "Symphoniae Sacrae" I und II, SWV 449 (1635) und SWV 453 (um 1640), verraten in keiner Weise die Beschäftigung Schützens mit dem Zinken während der turbulenten Jahre der Kriegswirren (vgl. unten zum Stichwort "Spieler"). SWV 449 ist im Zusammenhang mit dem Wort "Cornettino" schon erwähnt worden und benutzt den Zink hauptsächlich als ein Instrument musikalischen Glanzes in den oberen Partien. SWV 453 benutzt zwei "Cornetti" (I: e'-c''', II: a'-b'') als Duett mit drei Posaunen und ist wegen der immer wiederkehrenden ornamentierenden Sequenz auf "Jugend", die bis zum c''' steigt, und wegen des kurzen Zinkenduetts in den Takten 45-46 zu erwähnen.

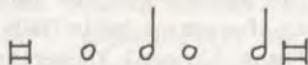
Mit der Veröffentlichung der "Symphoniae Sacrae" II op. 10 (1647) hat Schütz die modische Haltung zur Instrumentenrangordnung im 17. Jahrhundert vom Zinken zur Geige vollzogen. Wo 1619 der Zink an der ersten Stelle der Melodieinstrumente stand und die Geige auf der zweiten Position, im Jahre 1629 die Instrumenteneinstellung ambivalent war, steht 1647 auf dem Titelblatt der "Symphoniae Sacrae" II: "zwei Instrumental-Stimmen / alß Violinen oder derogleichen". Mit "Derogleichen" meint er sicherlich den Zinken und bestätigt damit den allgemeinen Trend von 1650-1725, den Zinken als "Nebeninstrument" zur Geige zu behandeln<sup>15</sup>. Von den 26 Stücken des Opus 10 hat nur eines ein großes Instrumentarium, SWV 344. Dieses Werk enthält sieben nacheinander gespielte Instrumentenduelle: "Violino I, II", "Viola o Trombone I, II", "Cornetto o Trombetta I, II", "Flautino I, II", "Violino I, II" und "Cornettino o Violino I, II". Die Zinkenstimmen, wie schon erwähnt, wurden wahrscheinlich von denselben Spielern gespielt, zum Teil, weil das kurze (8 Takte) Zinken- oder Trompeten-Duett außer f''-fis'' nur die Naturtrompetentöne enthält. Das Cornettini-Duett (16 Takte) am Werkende ist ohne Naturreihengrenzen, ist imitativ, enthält einige schöne Sechzehntelläufe für die beiden Spieler und verleiht dem Stück am Schluß in den oberen Lagen Glanz.

In den zehn Strophen der "Danklieder" (SWV 368) (1647) wurde das "Riternello" der zwei "Discant"-Instrumente sicherlich einige Male, wenn nicht zum letzten Mal, wie bei SWV 344, auf Zinken gespielt, um den Glanz nochmals zu betonen.

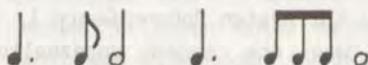
In den "Musicalia ad chorum sacrum", op. 11, der "Geistlichen Chormusik" (1648), sind die vier Stücke, SWV 394, 395, 396 und 397, eine Rückbesinnung auf die "Psalmen Davids". Es ist also nach Umfang und Schlüsselung und der Kombination mit Singstimmen nicht schwer, die Stücke teilweise als Zinkenkompositionen anzusehen. In SWV 394 hat

das 1. Instrument einen Umfang von g'-a'', das 2. von c-a', und sie werden eng mit zwei Singstimmen verbunden. Es ist deswegen leicht, sich als Besetzung 1 Sopran- und 1 Tenorzink plus 3 Posaunen vorzustellen. In SWV 395 wäre "Instrumente I" möglich auf einem Sopranzinken, aber die "Instrumente I und II" passen besser zum Tenorzinken-Duett, was nicht nur einen reinen Klang produzieren, sondern auch symbolisch Engeltrompeten darstellen würde. SWV 396 wäre für fünf Posaunen, aber SWV 397, "Du Schalksknecht", wäre schöner mit einem Tenorzinken und fünf Posaunen statt der heute üblichen sechs Posaunen aufzuführen.

In den 19 Werken des dritten Teils des "Symphoniarum Sacrum", op. 12 (1650), erwähnt Schütz den Zinken ausdrücklich nur einmal, als "Cornettino" in SWV 400, obwohl die gleiche Wahl der Stammbegleitung, wie in den "Symphoniae Sacrae" II, "2 Violinen oder derogleichen", die Anwendung des Zinken in jedem Stück zuläßt<sup>16</sup>. (Einige dieser Obligatstimmen würden sogar besser auf Zinken klingen, z.B. SWV 405, 407, 412, 414 und 418.) SWV 400 zeigt einen mäßigen Violin-(f'-c''') und Cornettino-(e'-a'') Umfang. Schütz benutzt den Zinken aber fast programmäßig, etwa um in den Takten 38-48 den Text "Wo der Herr nicht die Stadt behütet, so wachet der Wächter umsonst" zu beschreiben, indem er den Zinken "ad imitationen cornu vigilis" spielen läßt. Diese Wächtershorn-Stimme spielt den gleichen Rhythmus durchgehend



auf den Akkordtönen d'', e'' und g'', außer in den Takten 47-48, die mit dem schnelleren Signalmusik auf a'



enden. Auch im Sinne der Affektenlehre wären die schönen, nach oben strebenden Ornamente (Sechzehntelnoten) in den Takten 99-101 mit Zinken zu besetzen, um das Wort "Pfeile" darzustellen. SWV 400 enthält eine weitere Zinkenstimme in der "Instrumenta" des "Complementum", um mit drei Posaunen die Chorstimmen zu begleiten und am Schluß dem Stück Glanz zu verleihen.

In den 12 übrigen Stücken des Opus 12, in denen Schütz eine un spezifizierte "Instrumenta"-Gruppe verlangt (SWV 398, 399, 401, 403, 405, 407, 408, 409, 411, 412, 414 und 418), wird die Gruppe 1 Cornetto plus 3 Posaunen zu einer Stammeinheit, aber 1 Sopranzink plus 1 Tenorzink mit 2 Posaunen wären in SWV 405, 407, 414 und 418 wohl passender. In SWV 412 sind die zwei "Instrumenta"-Stimmen, zusammen mit dem vorgeschriebenen "Fagotto" und den 2 Violinen, besonders für ein Sopran- und Tenorzinken-Duett geeignet, um die Worte "Siehe, wie fein und lieblich ist" besonders zu unterstreichen.

Nach 1650 gibt es nur noch 3 Werke von Schütz, die für die Verwendung des Zinken von Interesse sind: SWV 448, 476 und 435. SWV 448 (1652), "Gesang der drei Männer im feurigen Ofen", benutzt drei Chöre, von denen einer (nach Umfang und Schlüsselung) für 2 Zinken und 3 Posaunen bestimmt ist (Zink I: a'-c''', Zink II: fis'-a''). Schütz verwendet die Zinken, wie in den "Psalmen Davids", chormäßig in den oberen Lagen. SWV 476 (vor 1657), "Domini est terra" (24. Psalm), ist die letzte bekannte solistische Zinkenkomposition von Heinrich Schütz. Sie verwendet zwei Zinken mit fünf Fagotten und zwei Violinen mit vier Posaunen, eine für Schütz etwas ungewöhnliche Gruppierung. Der Umfang des Zinken I ist f'-d''', Zinken II: f'-a''. Die höheren Töne des Zinken I (a''-d''') werden ständig verlangt, selbst das hohe d''' wird als Anfangston verwendet (z.B. Takt

6). Die Zinken I und II dienen in den Tutti-Passagen als glanzvolle Ausstattung der oberen Lagen, aber in Takt 21 beginnen die 2 Zinken einen 10-taktigen Dialog mit reichlichen Verzierungen mit den 2 Violinen (wobei die 2 Baßsingstimmen melodiemäßig zurückhaltend sind), der in jeder Hinsicht (Tempo, Tonhöhen, Sprünge, Leichtigkeit, Zusammenspiel) als virtuos bezeichnet werden kann. Schütz verlangt, daß die zwei Vokalchöre von "Cap." (Capellen) begleitet werden, und wenn man Umfang und Schlüsselung untersucht, kommt man zu der Ansicht, daß 2 Zinken und 2 Posaunen die von Schütz gewünschte Kombination gewesen sein muß, und zwar wegen der tiefen Lage der 2 Altstimmen wahrscheinlich jeweils 1 Sopranzink und 1 Tenorzink.

Die letzte Komposition von Schütz mit Erwähnung des Zinken ist die zwischen 1660-1664 komponierte "Historia der freuden- und gnadenreichen Geburth Gottes und Marien Sohnes, Jesu Christi" (SWV 435). Sie enthält ein Duett (Sinfonia) für "2. Clarin oder Cornetten" im Intermedium VI, in dem Herodes von einer Baßstimme gesungen wird. Die Instrumentalstimmen halten sich an die Naturtonreihe und stellen, bei aller melodischen Schönheit, keine neuen Anforderungen an die Spieler.

Über die Zinkenisten und Heinrich Schütz ist vieles zu sagen, wie schon über Bassano und Sansoni (siehe oben).

In der Dresdener Zeit vor Schütz wäre "Paris Pergamino von Bresciano, Instrumentist und Zinkenbläser (1590)<sup>17</sup>, der im Verzeichnis vom Jahr 1606 als führender Instrumentalist genannt wird, zu erwähnen. Pergamino hatte 1606 zwei Zinkenistenkollegen, "Wilhelm Gunther auf's Leben" und "Hans (Johann) Köckeritz"<sup>18</sup>, die das gleiche Gehalt wie er (228 fl. 12 gr.) erhielten. Köckeritz wird 1612 in der erheblich reduzierten Kapelle (42 auf 27) als Leiter der Bläser geführt<sup>19</sup>. Gunther und Köckeritz dürften die wichtigsten Zinkenisten sein, die Schütz in seinen früheren Dresdener Jahren zur Verfügung standen. In einem Brief des Kurfürsten Johann Georg I. vom 16. November 1628 an seinen Hausmarschall heißt es: "Was uns wegen Unterhaltung des Kapell-Knaben Hansen Vierdanks<sup>20</sup> bei dem Kais. Kamm-Musico Sansoni zu Wien vor Bericht eingeschickt, das befindet ihr aus dem Einschluß. Wenn wir denn auf einem Lehr-Knaben so viel als jährlich 200 Rthlr. zu verwenden, Bedenken tragen, in Erwägung, daß sein Lehrmeister Wilhelm Günther und Johann Köckeritz, als sie in Italien verlegt, (so viel) jährlich gewendet worden"<sup>21</sup>. Wann diese zwei Zinkenisten nach Italien reisten, wird im Dunkeln bleiben, aber wohin die Reise führte, kann man erahnen.

"John Price aus Engellandt" wurde 23. April 1629 als "Camer-Musico und Instrumentisten" am Dresdener Hof eingestellt und geriet in einen Streit mit Schütz, über den bislang etwas einseitig berichtet wurde. Price kam vom Württembergischen Hof, wo er seit 1605 eingestellt und 1610 als "trefflich außbündig gutt vff dem Zincken vnd Bastard Viol geigen" bezeichnet wurde<sup>22</sup>. (Höchstwahrscheinlich wurden die drei elfenbeinernen Zinken, die sich heute im Württembergischen Landesmuseum Stuttgart befinden, für ihn und den anderen Zinkenvirtuosen am Hofe, Georg Strahl, hergestellt.) In Dresden hatte er die "kleine Cammer-Music zu dirigiren" und "für sich allein oder in die anderen Instrumente" zu musizieren. Während der Abwesenheit von Schütz hatte er sogleich seine berühmten Improvisationskünste zur Schau gestellt, wie Philipp Hainhofer berichtet: "Johannes Preus Anglus, diser spilet auf der viola da gamba und pfeiffet wie gemelt zugleich mit der rechten Hand auf einem Englischen pfeifflin ... Ernst Trost, diser colloriert auf der kleiner Posaunen was ihme (Price) mit Zincken vnd geigen wirt furgespilt"<sup>23</sup>.

Price sollte eine Kammermusikgruppe aufbauen und wurde mit 300 Thalern jährlich entlohnt, eine recht stattliche Summe, aber völlig im Einklang mit den damals üblichen Gehältern der Zinkenisten<sup>24</sup>, darüber hinaus seinem Ruf, seinen Dienstjahren insgesamt,

der Stellenausschreibung und auch der Gunst der Kurfürstenfamilie angemessen. Als Schütz aber im November 1629 wieder zurück nach Dresden kam, brachte er u.a. die Violinvirtuosen Carlo Farina und Francesco Castello mit, deren Familien Schütz aus Venedig nachkommen lassen wollte. Natürlich war die Einstellung Price's für Schütz eine Überraschung, und er reagierte sofort zu Gunsten seiner Schützlinge. (Man kann Schütz hier von einem gewissen Maß an Neid nicht freisprechen.) Schütz's Meinung nach kosteten Price und seine zwei Schwäger zuviel Geld, das er für seine eigenen Zwecke benutzen wollte. Zudem hätte eine Veränderung der Hofmusik von einer primär geistlichen zu einer betont weltlichen Orientierung, die Schütz vielleicht insgeheim befürchtete, zweifellos nicht in sein Konzept gepaßt. Es scheint, als habe er Price, der in Württemberg ein berühmter Improvisator in den englischen und französischen Stilen war, nicht zugetraut, sich auf den von Schütz für die Dresdener Kapelle bevorzugten neuen italienischen Stil umzustellen. Am 18. Mai 1630 reagierte Price als "Director der kleinen Cammermusik"<sup>25</sup> in einem Schreiben: er könne "nämlich auf französische, englische, auch da es von Nöthen, auf jetzige italienische Manier (spielen), wie man dieselbe am kaiserlichen Hofe mit 2,3. oder mehrnen Personen instrumentaliter zu musicieren pflegt"<sup>26</sup>. Und er wolle einige junge Musiker in seiner Improvisationskunst ausbilden. Schütz, der - wie schon gesagt - im Gegensatz zu Price eine sehr vorsichtige, ja konservative Einstellung zur Verzierung einnahm, war dieser Gedanke zuwider. Er hatte diese Musikrichtung als "bloße musicalische Charlatanerie"<sup>27</sup> abgestempelt. Die Musik Prices wurde aber von den jungen Leuten am Hofe, besonders der Kurfürstentochter Magdalena Sybilla, gern gehört, und er spielte "nicht allein vor Churfürstl. Durchlaut Tafel sondern auch zu Baletten, Aufzügen oder Sonsten"<sup>28</sup>.

Die Improvisationskunst Prices scheint ständig unterdrückt worden zu sein, denn er schreibt am 13. Mai 1632, er wolle "etlichen unter meinem Raritäten, ohne Ruhm zu melden, sich hören zu lassen, damit daß Diejenigen (Schütz), die es wohl wissen, aber nicht wissen wollen, solches Handgreiflich an den Tag zu geben, und sie spüren sollen, daß ich nicht allein die Musicam verstehe, sondern auch mancherlei Ration ihrer Art natürlich agiren kann"<sup>29</sup>.

Dieser Streit dauerte bis 1634, als Prinzessin Magdalena Sybilla im späten Frühjahr nach Kopenhagen reiste, um Kronprinz Christian von Dänemark zu heiraten. Es ist unklar, ob Price schon 1633 mit Schütz nach Kopenhagen reiste, oder ob er, was wahrscheinlicher ist, mit dem Gefolge der Prinzessin von immerhin 532 Personen nach Dänemark kam. Sicher ist, daß Schütz Ballette, Maskenbälle und Schauspiele, also Unterhaltungsmusik aus der Richtung von Prices Musizierweise, zum Hochzeitsfest vom 5.-8. Oktober zu produzieren hatte. Schütz blieb bis Mai 1635 in Kopenhagen, Price dagegen bis 1637. Er übersiedelte an den kaiserlichen Hof in Wien, wo er bis zu seinem Tode 1641 wirkte.

Friedrich Werner, der von Moser als Schützens "bester Dresdener Zinkenbläser" bezeichnet wird<sup>30</sup>, wurde 1621 in Gottleuba geboren und begann seine musikalische Laufbahn dort als Stadtpfeiferlehrling. Er war mit Schütz und Price 1634 in Kopenhagen<sup>31</sup>. Am 14. September 1641 wurde er, zusammen mit Mathias Weckmann, Philipp Stolle und Augustus Tax, in Dresden mit einem vergleichsweise hohen Jahresgehalt von 150 fl. eingestellt<sup>32</sup>. Er sollte "Auff allerhand sowohl blasenden als besaitenden Instrumenten, die einem Instrumentisten zustehen", spielen<sup>33</sup>. 1642 hat er Schütz nach Kopenhagen begleitet, um im November an der Doppelhochzeit der dänischen Prinzessinnen teilzunehmen<sup>34</sup>. Er wurde erst 1643 am dänischen Hof als Musiker erwähnt, und 1645 erscheint er als Schüler des kaiserlichen "Cornettisten Johann Sansonis" in Wien. 1647 wird er nochmals im Kopenhagener Hof erwähnt<sup>35</sup>, aber kurz darauf muß er wieder nach Dresden umgesiedelt sein, denn das Verzeichnis der Kurprinzlichen Kapelle vom Jahr 1651 besagt, daß 1647 13 Musiker

und 5 Knaben angestellt wurden; "Friedrich Werner, Altist und Cornetist" findet man auf der 6. Stelle, "Balthasar Roderig, Violist und Cornetist" auf der 9. Stelle<sup>36</sup>. (1650 heiratete Werner übrigens in Dresden). Im Brief vom 30. September 1653 schreibt Kurprinz Johann Georg an seinen Vater, Kurfürst Johann Georg I., über Geldmangel und erteilt Verbesserungsvorschläge: um "die Instrumentisten, so wehre Friedrich (Werner) sultze(!) und seine 3 Söhne dervon der eine noch eine Junge, Clemens, der Englander, der Herpaucker, vnd der Junge so aufem Cornet lernet, hetten also Eu. Gnaden 2 gutte Zinkenbleser vnd 6 Posauner, so wehren die Geigen vnd fagott vnd Pommert hiermitt auch bestellet"<sup>37</sup>.

Im Jahr 1663 wurde Werner Oberinstrumentist, aber er schied wohl um 1666 aus dem Kurfürstlichen Dienst aus, denn er wird im Verzeichnis des gleichen Jahres nicht mehr erwähnt. Er starb 1667 in Dresden.

Man kann mit Sicherheit sagen, daß alle Zinkenkompositionen Schützens nach 1647 (also einschließlich "Symphoniae Sacrae" II, op. 10), wahrscheinlich aber bereits ab 1640, möglicherweise sogar seit 1635 für Friedrich Werner komponiert wurden. Betrachtet man die für ihn komponierten Werke und zieht seine über drei Jahrzehnte währende Bekanntschaft mit Schütz in Betracht, so wird man Moser zustimmen und Werner einen außerordentlich brillanten Musiker nennen dürfen<sup>38</sup>.

In den letzten Jahren seines Lebens (seit 1666) konnte Schütz auf die zwei "Cornetisten" des Hofes, Gottfried Janschy und Salomon Krügner, zurückgreifen<sup>39</sup>. In der Gestalt Krügners kann man den Einfluß Schützens auf die Dresdener Hofmusik bis zum Jahr 1695 weiter verfolgen, als "Herr Krügener mit dem Cornetto" im "Verzeichnis dere Personen, so SR. Churfürstl. Durchl. zu Sachsen bey der Götter-Invention Auffzuwarten" vorspielte<sup>40</sup>. Er wird zwischen 1695 und 1697 gestorben sein, denn unter den 32 Personen der Hofkapelle des Jahres 1697 erscheint sein Name nicht mehr.

Seit mehr als 30 Jahren kann man ein stetig steigendes Interesse am Zinkenwesen verzeichnen, und man kann behaupten, daß, obwohl Deutschland, England, die USA, die Schweiz, Österreich und Frankreich die führenden Nationen im Zinkenspiel sind, der Zink seit etwa 1975 auf jedem Kontinent der Erde seine Anhänger und Spieler findet. Er ist zu Recht aus der Farbenpalette der historischen Instrumente nicht mehr wegzudenken. Leider bringen noch manche Dirigenten und andere Musiker dem Zinken Mißtrauen entgegen, weil sie das Instrument mit Vorurteilen betrachten, die dessen Niedergang im 18. Jahrhundert bewirkt haben, und das Instrument nicht so einschätzen, wie Schütz es getan hat. Für ihn war der Zink eine Selbstverständlichkeit, ein unerläßlicher Teil seines Instrumentariums, den er nicht ersetzen konnte oder wollte. Jeder Pfeiferlehrling konnte damals das Zinkenspiel erlernen; es ist jedoch nur mit Mühe zu meisterh. Gerade heute kann der Musiker dem Zinken positiv gegenüberreten und sein Spiel gründlich erlernen. Schütz jedenfalls blieb dem Instrument, als Harmonien- und Melodienträger ersten Ranges und als Klangkörper mit einzigartigem Glanz, immer treu. Er hatte immer gute, meistens virtuose Zinkenisten zur Seite, er war aber auch stets um Nachwuchsspieler bemüht. Heute ist es nicht viel anders: Gute Zinkenisten sind an vielen Orten vorhanden und sind in der Lage, selbst die virtuoson Zink-Partien von Schütz zu spielen, und jeder kann die weitere Verbreitung des Instruments und die Ausbildung junger Zinkenbläser gezielt fördern. Der Einsatz des Zinken kann helfen, den musikalischen Glanz des 17. Jahrhunderts wiederzuerwecken und die musikalischen Höhepunkte der mehr als 90 Zinkenkompositionen von Heinrich Schütz "Zur Pracht und zum Gethön" neu beleben.

## Anmerkungen

- 1) Vgl. Friend Robert Overton, *Der Zink: Geschichte, Bauweise und Spieltechnik eines historischen Musikinstruments*, Mainz 1981, S. 142. Moritz hat u.a. auch "Pavana des Francisco Segario a 5 stromenti cive fiauto, corneto muto, trombone, sordone et viola di gamba" und "Pavana des Ottone Land Gravio a 5 stromenti cive violino, viola soprano, corneto, corneto muto e trombone" geschrieben.
- 2) Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk*, Kassel <sup>2</sup>/1954, S. 45.
- 3) Eleanor Selfridge-Field, *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, Oxford 1975, S. 99.
- 4) Moritz Fürstenau, *Beiträge zur Geschichte der Königlich Sächsischen musikalischen Kapelle* (im folgenden: Fürstenau I), Dresden 1849, S. 41.
- 5) Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe des Kurfürsten von Sachsen* (im folgenden: Fürstenau II), Dresden 1861, S. 170.
- 6) Moser, a.a.O., S. 102-103.
- 7) Moser, a.a.O., S. 102.
- 8) Moser, a.a.O., S. 240. Alle Werke nach: Philipp Spitta, *Heinrich Schütz, Sämtliche Werke*, Leipzig 1885-1927. Die Zinken-Werke sind:  
SWV 20, "Wohl dem, der ein tugendsam Weib hat"; SWV 21, "Haus und Güter erbet man von Eltern"; SWV 22, "Der Herr sprach zu meinem Herren" (110. Psalm); SWV 23, "Warum toben die Heiden" (2. Psalm); SWV 27, "Herr, unser Herrscher" (8. Psalm); SWV 34, "Ich danke dem Herrn" (111. Psalm); SWV 38, "Alleluja, lobet den Herren" (150. Psalm); SWV 40, "Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn"; SWV 41, "Nun lob, mein Seel, den Herren"; SWV 43, "Nicht uns, Herr" (115. Psalm); SWV 44, "Wohl dem, der den Herren fürchtet" (128. Psalm); SWV 46, "Zion spricht, der Herr hat mich verlassen"; SWV 47, "Jauchzet dem Herren, alle Welt"; SWV 48, "Siehe, wie fein und lieblich ists" (133. Psalm); SWV 49, *Syncharma musicum*: "En novus Elysiis"; SWV 263, "Anima mea liquefacta est"; SWV 264, "Adjuro vos, filiae Hierusalem"; SWV 267, "Benedicam Dominum in omni tempore"; SWV 268, "Exquisivi Dominum"; SWV 271, "Domine, labia mea asperies"; SWV 275, "Buccinate in neomenia tuba"; SWV 276, "Jubilate Deo in chordis et organo"; SWV 344, "Meine Seele erhebt den Herren"; SWV 368, "Danck-Lied: Fürstliche Gnade zu Wasser und Lande"; SWV 394, "Sehet an den Feigenbaum"; SWV 395, "Der Engel sprach zu den Hirten"; SWV 397, "Du Schalksknecht"; SWV 399, "Ich hebe meine Augen auf"; SWV 400, "Wo der Herr nicht das Haus bauet"; SWV 405, "O süsster Jesu Christ"; SWV 407, "Lasset uns doch den Herren, unseren Gott, loben"; SWV 412, "Siehe, wie fein und lieblich ist"; SWV 414, "Meister, wir wissen, daß du wahrhaftig bist"; SWV 418, "Nun danket alle Gott"; SWV 435, "Historia, der freuden- und gnadenreichen Geburth Gottes und Marien Sohnes, Jesu Christi"; SWV 448, "Gelobet seist du, Herr"; SWV 449, "Herr, unser Herrscher" (8. Psalm); SWV 453, "Freue dich des Weibes deiner Jugend"; SWV 462, "Auf dich, Herr, traue ich" (7. Psalm); SWV 474, "Ach wie soll ich noch in Freuden leben"; SWV 475, "Veni, Sancte Spiritus"; SWV 476, "Domini est terra"; SWV 496, "Esaja, dem Propheten, das geschah".
- 9) Albrecht Roeseler, *Studien zu Instrumentarium in den Vokalwerken von Heinrich Schütz*, Berlin 1958, S. 33.

- 10) Erna Hedwig Hofmann, *Capella sanctae crucis: Der Dresdener Kreuzchor in Geschichte und Gegenwart*, Berlin 1956, S. 68.
- 11) Hofmann, a.a.O., S. 68.
- 12) Denis Arnold, Francesco Monteverdi, in: *The New Groves Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, London 1980, Bd. 12, S. 520.
- 13) Arnold, a.a.O., S. 529.
- 14) Arnold, a.a.O., S. 529 (Violine, Posaune, Fagott).
- 15) Overton, a.a.O., Kapitel II.
- 16) Moser, a.a.O., S. 511.
- 17) Fürstenau I, S. 36.
- 18) Fürstenau I, S. 38.
- 19) Fürstenau I, S. 48.
- 20) Es ist anzunehmen, aber nicht belegt, daß Johann Vierdanck, seit mindestens 1616 mit Schütz befreundet, um 1630 sich dem Dresdener Hof wieder anschloß und daß seine Fähigkeiten als Zinkenist im 3. Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts zur Verfügung Schützens standen, bis Vierdanck Marienorganist zu Stralsund wurde.
- 21) Fürstenau I, S. 80.
- 22) Overton, a.a.O., S. 170.
- 23) Moser, a.a.O., S. 123-124.
- 24) Es war damals keine Seltenheit, daß Zinkenisten höhere Gehälter als Kapellmeister und Organisten bezogen. Selbst Monteverdi hat sich bitter, aber umsonst, über diese Verhältnisse beklagt.
- 25) Fürstenau I, S. 85.
- 26) Fürstenau II, S. 74.
- 27) Fürstenau II, S. 74.
- 28) Fürstenau II, S. 74.
- 29) Fürstenau II, S. 74.
- 30) Moser, a.a.O., S. 160.
- 31) Moser, a.a.O., S. 160.
- 32) Fürstenau II, S. 24-25.
- 33) Fürstenau II, S. 24-25.
- 34) Moser, a.a.O., S. 153.
- 35) Moser, a.a.O., S. 160.
- 36) Fürstenau I, S. 68 und Fürstenau II, S. 28-29.
- 37) Fürstenau II, S. 33ff.

- 38) Moser, a.a.O., S. 153.
- 39) Fürstenau I, S. 99. Die beiden jungen Musiker hatten 1666 ein Gehalt von 300 Rthlr. (Schütz hatte 800 Rthlr.) Im Jahre 1680 hatten Krügener und Johann Merkel als "Cornettisten" je 200 Rthlr. verdient.
- 40) Irmgard Becker-Glauch, Die Bedeutung der Musik für die Dresdener Hoffeste bis in die Zeit Augusts des Starken, Kassel etc. 1951, S. 85.

### Aufführungspraxis III

Leitung: Dieter Krickeberg

Teilnehmer: Don O. Franklin, Uta Henning, Dieter Krickeberg, Rainer Schütze

Dieter Krickeberg:

#### EINIGE CEMBALOTYPEN AUS DEM UMKREIS VON JOHANN SEBASTIAN BACH UND DIE HISTORISIERENDE AUFFÜHRUNGSPRAXIS

Es gibt außerordentlich viele Typen historischer Kielklaviere. Ich erinnere nur an Unterschiede der Region und der Epoche, sowie an die beiden Bereiche der im ganzen wohl eher für den Liebhaber oder die Liebhaberin bestimmten Spinette und Virginalreinerseits und der zu einem großen Teil für den Kenner bzw. für den professionellen Musiker gedachten Cembali andererseits. Nun scheint es, als ob es darüber hinaus Unterschiede bei den Cembali gibt, die teils mit der musikalischen und teils - soweit sich das trennen läßt - mit der sozialen Bestimmung der Instrumente zusammenhängen. Da Nachrichten über die Funktion bestimmter Cembali recht selten sind, möchte ich ein bisher weitgehend unbekanntes Beispiel wählen, auch wenn die Quellenlage manche Frage offen läßt.

Im Schloß Charlottenburg in Berlin stehen zwei anonyme Cembali, die nach neueren Forschungen von dem Berliner Hofinstrumentenmacher Michael Mietke gebaut wurden<sup>1</sup>. Das eine hat zwei, das andere ein Manual. Das einmanualige Cembalo gehörte Sophie Charlotte, die 1684 den brandenburgischen Kurprinzen heiratete, der 1688 Kurfürst und 1701 König in Preußen wurde. Sein Residenzschloß, das sowohl über Arbeits- als auch Privaträume verfügte, lag in Kölln, der Schwesterstadt des damaligen Berlin. Sophie Charlotte durfte sich ab 1695 als ihr persönliches Eigentum ein Schloß in der Nähe des Dorfes Lietzow bauen lassen; Dorf und Schloß wurden nach ihrem Tode "Charlottenburg" genannt, das Dorf zur Stadt erhoben. Die Entfernung zwischen dem Schloß in Kölln und dem Schloß Charlottenburg betrug etwa 7 km; dazwischen lag großenteils die freie Natur. Sophie Charlotte lebte in ihrem Schloß gewissermaßen auf dem Lande, was einerseits ihren Wünschen entsprach, da sie hier ungezwungen mit Persönlichkeiten ihrer Wahl umgehen konnte. Zu ihnen gehörte beispielsweise der Philosoph Leibniz. Andererseits gelang es der Königin nicht immer, Personen dieses Formats heranzuziehen; es kam immer wieder vor, daß sie sich einsam fühlte, wie wir aus ihren Briefen wissen. Nicht zuletzt deshalb spielte Musik in ihrem Leben eine zentrale Rolle.

Die Überlieferung insgesamt weist darauf hin, daß das einmanualige Cembalo aus ihrem Besitz tendenziell dem weiblichen Bereich zugeordnet war, ferner demjenigen des Musikliebhabers und der intimen Hausmusik. Es ging nach dem Tode Sophie Charlottes in den Besitz der Königin Sophie Dorothee über, dann in denjenigen der Prinzessin Amalie. Diese war eine Schwester Friedrichs des Großen; sie erhielt von ihm die Noten aus dem Nachlaß von Sophie Charlotte. 1760 befand sich das einmanualige Cembalo im Charlottenburger Zimmer Amalies, während im fast doppelt so großen Konzertzimmer des Königs im gleichen Schloß ein anderes Cembalo stand. Da Friedrich der Große in Rheinsberg ein "großes" Cembalo benutzte (Inventar von 1742; Schloß Charlottenburg), mag auch das in seinem Charlottenburger Konzertzimmer stehende Instrument ein solches mit zwei Manualen gewesen sein; es ist sehr wahrscheinlich mit dem erhaltenen zweimannualigen Cembalo von Mietke identisch. Das Konzertzimmer hat eine Größe von etwa 10 x 7 m, während Amalies Zimmer nur ca. 6 x 6 m mißt.

Sophie Charlotte besaß, soweit wir wissen, nur italienische Musikalien<sup>2</sup>. Dem entspricht die kurze Mensur des Instrumentes (c' ca. 26 cm) und die Disposition mit zwei Achtfuß-Registern. Dennoch deutet die Weitergabe des Cembalos an Sophie Dorothee und an Amalie, die für die Musik der Familie Bach schwärmte, auf eine andere Bedeutung des Instrumentes hin als nur auf die Anpassung an italienische Kompositionen des ausgehenden 17. Jahrhunderts. Außerdem gab es auch in Italien Cembali verschiedener Größe.

Auch der möbelmäßige Unterschied der Cembali könnte etwas mit der Zuordnung zur Frau bzw. zum Mann zu tun haben. Beide Instrumente sind mit Lackmalerei im fernöstlichen Stil versehen. Diese kostbare Arbeit hebt den Rang des Herrscherhauses allgemein hervor. Die weiße Farbe des einmanualigen Cembalos jedoch dürfte auf die Königin als Frau hinweisen; es war die Farbe, die häufig für kostbare Kleider verwendet wurde. Das zweimanualige Instrument hat im Kontrast dazu die Grundfarbe Schwarz. Gewisse Merkmale der Bemalung dieses Cembalos tauchen auf einem Gemälde auf, das den Kapellmeister von Sophie Charlotte, Attilio Ariosti darstellt. Es wurde 1702 von Anton Schoonjans gemalt. Wir sehen hier zwar ein einmanualiges Cembalo, doch scheint mir das Gemälde das erhaltene zweimanualige Instrument im Hinblick auf Ariosti italienisierend abzuwandeln. Die Darstellung Ariostis an diesem Instrument ist wohl ein weiterer Hinweis auf die eher professionelle Bestimmung des zweimanualigen Cembalos und auf seinen Charakter als Instrument der Welt des Mannes. Um Mißverständnissen vorzubeugen: Auch Frauen erhoben im Berlin des 18. Jahrhunderts von der Qualität des Musizierens her unter Umständen einen professionellen Anspruch<sup>3</sup>. Sie benutzten dann wohl auch Cembali mit zwei Manualen. Auch Sophie Charlotte war eine hochqualifizierte Musikerin, die Operaufführungen vom Cembalo aus leitete und den Kontrapunkt studierte.

Wenn sie sich als ihr Cembalo oder als eines ihrer Cembali ein kleines Modell bauen ließ, dann konnte das keine Gründe der Kosten haben sondern solche sozialer Art und des speziellen musikalischen Zwecks. Mit Sicherheit können wir annehmen, daß die Königin ihr Cembalo für Solo-Literatur benutzte, wenn sie allein oder in Gesellschaft von Vertrauten war; in engstem Kreise verwendete sie es ferner zur Begleitung der Kammerduette von Steffani. Ariosti und Bononcini übernahmen die Vokalparte; das Cembalo scheint das einzige Begleitinstrument gewesen zu sein. (Es gibt in der Charlottenburger Schloßmusik weitere Belege für die Beschränkung des Generalbasses auf das Cembalo, so bei italienischen Soli mit Violine zur Zeit Sophie Charlottes<sup>4</sup>, oder bei Flötensoli Friedrichs des Großen mit Carl Philipp Emanuel Bach am Cembalo; vgl. dessen Autobiographie<sup>5</sup>. Zweifellos reichte das einmanualige Cembalo auch für das Charlottenburger Opernhaus, dessen Bühne und Zuschauerraum weniger als halb so groß waren (ca. 10 x 30 m) wie das Opernhaus Friedrichs des Großen, in dem einmal ein Hammerflügel von Gottfried Silbermann für den Generalbaß verwendet wurde<sup>6</sup>. Möglich, daß Ariosti in der Charlottenburger Oper das schwarze Cembalo benutzte, Sophie Charlotte dagegen das weiße.

Ich erwähnte schon, daß das schwarze Instrument 1760 im Konzertzimmer Friedrichs des Großen stand. Die private Musikübung des Königs bestand zum größten Teil aus Flötenkonzerten. Die Vorteile eines zweimanualigen Cembalos für das dazugehörige Generalbaßspiel schildern die königlich preußischen Musiker Carl Philipp Emanuel Bach und Quantz. Sie liegen vor allem darin, daß die beiden Manuale zu vielfältiger dynamischer Abstufung gebraucht werden können. Dynamische Flexibilität war natürlich besonders für die Begleitung der Querflöte günstig, die in der Tiefe einige schwache Töne hat. Die Beweglichkeit in der Lautstärke war zweifellos einer der Gründe dafür, daß Friedrich der Große seit etwa 1746 für den Generalbaß die Pianofortes von Gottfried Silbermann bevorzugte.

Die beiden Cembali seien noch kurz beschrieben<sup>7</sup>. Im Gegensatz zu manchen italienischen Cembali der Zeit waren die beiden Achtfuß-Register des einmanualigen Instrumentes getrennt schaltbar, und durch etwas größere Entfernung der Dockenreihen voneinander als üblich war für einen deutlichen wenn auch nicht schroffen Klangunterschied gesorgt.

Das zweimanualige Cembalo hat Achtfuß und Vierfuß auf dem unteren Manual, Achtfuß auf dem oberen; dieses Manual kann an das untere gekoppelt werden. Die oben erwähnte dynamische Flexibilität ist also möglich. Die Mensur dieses Instrumentes ist bei c'' rund 5 cm länger, wie es etwa für kräftige Bässe günstig ist. Wenn das einmanualige Cembalo bis G<sub>1</sub> hinuntergeht, das zweimanualige dagegen bis F<sub>1</sub>, so mag auch hier - da beide Instrumente wahrscheinlich etwa zur gleichen Zeit gebaut wurden - der professionelle Charakter des größeren Cembalos eine Rolle gespielt haben. Profunde Bässe, vielleicht improvisierend in der Oktave verdoppelt, waren gut für größere Besetzungen und Räume. Auffällig bei Mietke ist die relativ bedeutende Seitenlänge des C.

Ein weiterer Cembalotyp von Mietke ist das Instrument mit Sechzehnfuß. In einer Berliner Zeitungsannonce von 1778 wird angeboten ein "16füßiger Flügel mit zwei Clavieren dergleichen von diesem Meister nur zwei existieren"<sup>8</sup>. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß das andere Mietke-Cembalo mit Sechzehnfuß dasjenige ist, das Johann Sebastian Bach 1719 zu einem hohen Preis für den Hof in Köthen kaufte. Hubert Henkel vom Musikinstrumentenmuseum in Leipzig machte mich in diesem Zusammenhang auf Bachs Vorliebe für tiefe Orgelregister aufmerksam. Das Cembalo Mietkes in Köthen stand zweifellos mehr als das Instrument Sophie Charlottes auch im Mittelpunkt offizieller musikalischer Veranstaltungen, denen der "prächtige" Klang des Sechzehnfuß-Registers angemessen war. Für das 5. Brandenburgische Konzert, das Bessler als das erste Klavierkonzert der Musikgeschichte bezeichnet, und das aller Wahrscheinlichkeit nach im Hinblick auf das Cembalo von Mietke komponiert wurde, könnte man sich den Sechzehnfuß für den Generalbaß vorstellen, für den Bach außerdem Violoncello und Violone vorsieht. In diesem Zusammenhang möchte ich eine Berliner Zeitungsannonce von 1755 zitieren: Es wird angeboten "ein schöner Flügel mit 4 Seyten zu jeder Clave folglich zugleich mit dem Contre-Bass zu einen starcken Concert zu gebrauchen"<sup>9</sup>. Offensichtlich war dies ein Cembalo mit Sechzehnfuß.

Bereits der junge Bach dürfte mit dem Sechzehnfuß-Register vertraut gewesen sein. Er kannte wahrscheinlich insbesondere eine Disposition, die Adlung beschreibt und die der wohl 1714 verstorbene Thüringer Johann Heinrich Harrass baute; sie war die ursprüngliche Disposition eines Cembalos von Harrass, das aus der Bachschen Familie überliefert ist und heute im Musikinstrumenten-Museum in Berlin steht<sup>10</sup>. Das Untermanual hatte ursprünglich Sechzehnfuß und Vierfuß, das Obermanual Achtfuß und Lautenzug. Dieses Manual kann an das untere gekoppelt werden. Eine derartige Disposition kommt sicher nicht für die "Goldberg-Variationen" in Frage, die zwei gleichberechtigte Achtfuß-Register erfordern. Dagegen dürfte sie geeignet sein für Bachsche Werke aus der Zeit vor Köthen, in der Harrass vermutlich Cembali dieser Art baute. Ich denke an die Toccaten, von denen BWV 912 einen Anklang an das Orgel-Präludium BWV 523 hat, und an die Transkriptionen von Konzerten anderer Meister (BWV 972-987), deren Echtheit allerdings nicht feststeht. Die Abänderung des Berliner sogenannten Bach-Cembalos zu seiner heutigen Disposition, d.h. die Hinzufügung eines zweiten Achtfuß-Registers, erfolgte sehr wahrscheinlich bereits zur Zeit von Bach. Auch Zacharias Hildebrand baute zur Zeit Bachs in Leipzig die Disposition mit Sechzehnfuß und Achtfuß im unteren Manual, Achtfuß und Vierfuß im oberen<sup>11</sup>.

Ich schließe mit einigen Bemerkungen zur Rezeption der historisierenden Aufführungspraxis heute:

1. Es wurde früher häufig, heute seltener die Meinung vertreten, daß der historische Klang, wie er auf Instrumenten und Spielweise beruht, heute sinnlos sei, weil wir ihn anders hören als die Menschen von damals. Dagegen meine ich - und ich habe das an anderer Stelle näher ausgeführt<sup>12</sup> -, daß gerade in bezug auf ein elementares, sinnliches Phänomen wie den Klang sich die Hörweise nicht grundsätzlich verändert hat. Wenn die Bereitschaft vorhanden ist, sich in den alten Klang einzuhören, erleben wir ihn ähnlich wie die Menschen von damals. Er tritt uns schon deswegen nicht als fremd gegenüber, weil er einen Teil unseres heutigen Musiklebens bildet.

2. Anders als mit dem historischen Klang, den wir vergleichsweise spontan mit den Ohren der alten Zeit hören können, verhält es sich z.B. mit der sozialen bzw. religiösen Funktion der alten Musik, mit ihrer komplexen ästhetischen Einschätzung. Hier ist uns eine Annäherung an die Kunstwerke von damals nur indirekt möglich, und sie bleibt im Bereich wissenschaftlicher Betrachtung, die erarbeitetes Wissen voraussetzt, beziehungsweise in dem des künstlerischen Erlebens aus der geschichtlichen Ferne heraus, wie z.B. bei Konzerten in Schloß und Kirche - so spontan wir andererseits deren raumakustische Qualitäten zu schätzen wissen.

In der normalen heutigen Konzertpraxis sind die Aspekte des Privaten und des Weiblichen, wie sie mit dem einmanualigen Cembalo von Mietke in Verbindung gebracht werden können, uninteressant. Der historische Klang dagegen ist heute noch ebenso unmittelbar verständlich wie der Sinn einer Modulation; alte Instrumente sind auf d e r Ebene mit der alten Musik verbunden, auf der Klangsinnliches, Emotion und Struktur ineinander übergehen, auf jener Ebene also, die das Überleben historischer Musik überhaupt ermöglicht.

Es sieht allerdings nicht so aus, als würde es uns in der Regel gelingen, den Klang bestimmter musikalischer Werke exakt zu rekonstruieren. Aber selbst wenn unser Bemühen hier Fragment bleibt, handelt es sich doch darum, wenn wir unser Musikleben nachhaltig bereichern wollen, den Anregungen aus der Geschichte gewissenhaft nachzugehen. In diesem Sinn wäre es reizvoll, nicht nur die Cembali von Mietke in den oben angedeuteten Raum- und Besetzungsverhältnissen auszuprobieren oder unter neuen Voraussetzungen die Eignung des Sechzehnfußes für Bachsche Werke zu erkunden, auch ein Experiment mit dem Silbermannschen Pianoforte für die Friedrich dem Großen gewidmete Triosonate aus dem "Musikalischen Opfer" wäre lohnend. Das vergleichsweise direkte Zeugnis Agricolas spricht für Bachs "völlige Gutheißung" des Instrumentes, und das relativ indirekte Zeugnis Forkels spricht nicht dagegen<sup>13</sup>.

#### Anmerkungen

- 1) Zum folgenden vgl. Dieter Krickeberg, Michael Mietke - ein Cembalobauer aus dem Umkreis von Johann Sebastian Bach, in: Cöthener Bach-Hefte 3, Köthen: Historisches Museum 1985, S. 47-56.
- 2) Curt Sachs, Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hof, Berlin 1910, S. 85.
- 3) Vgl. Friedrich Wilhelm Marburg, Der Critische Musicus an der Spree, 1. Stück, Berlin, 4.3.1749, S. 5. Faksimile bei Dieter Krickeberg, "Meine Herren, der alte Bach ist gekommen!" Ausstellungskatalog zum 51. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft, Berlin 1976.
- 4) Wie Anm. 2, S. 85 bzw. 83.

- 5) In: Charles Burney, Tagebuch seiner musikalischen Reisen, Bd. 3, Hamburg 1773, S. 200.
- 6) Zur Frage des Generalbaßspiels am Hof Friedrichs des Großen vgl. Dieter Krickeberg, Ein Hammerflügel von Johann Heinrich Silbermann (1776) im Musikinstrumenten-Museum des Staatlichen Instituts für Musikforschung in Berlin, in: Bachwoche Ansbach. Offizieller Almanach, Ansbach, Bachwoche 1979, S. 47-55.
- 7) Zu den Details vgl. Dieter Krickeberg und Horst Rase, Beiträge zur Kenntnis des mittel- und norddeutschen Cembalobaus um 1700, in: Festschrift van der Meer, Tutzing (im Druck).
- 8) Wie Anm. 1, S. 51.
- 9) Wöchentliche Berlinische Frag- und Anzeigungsnachrichten, 6.1.1755.
- 10) Wie Anm. 7.
- 11) Herbert Heyde, Der Instrumentenbau in Leipzig zur Zeit Johann Sebastian Bachs, in: Dreihundert Jahre Johann Sebastian Bach. Eine Ausstellung der Internationalen Bach-Akademie in der Staatsgalerie Stuttgart, Tutzing 1985, S. 76.
- 12) Dieter Krickeberg, "Gesellschaft für Hörer mit alten Ohren"?, in: Das Musikinstrument, 34. Jg., Juli 1985, S. 48-51.
- 13) Siehe hierzu die in Anm. 3 und 6 genannten Publikationen des Verfassers.

Rainer Schütze:

#### KLANGLICHKEIT UND AUSDRUCKSFUNKTION DER TASTENINSTRUMENTE DER BACH-ZEIT

##### I

Der Cembalobau war kurz vor 1900 aus Vorstellungen des Klavierbaus hervorgegangen und hatte anstelle der ergänzenden Unterschiedlichkeit des historischen Klangmaterials ein Allzweckinstrument entsprechend einem Konzertflügel geschaffen.

Unterscheidungen verschiedener musikalischer Ausdrucksfunktionen oder akustischer Qualitäten, wie sie bei der Geigenfamilie oder Blasinstrumenten selbstverständlich sind, etwa um die Vielfalt historischer Erscheinungsformen für die Funktionszuordnung in der Musikpraxis zu deuten, sind daher im Hintergrund geblieben. Erst in jüngster Zeit wurden Ansprüche differenzierter, nachdem Erfahrungen mit unterschiedlichen Typen historischer Baupraktiken reflektiert worden waren. Es gibt interessante Dokumente die zeigen, daß diese Überlegungen mit Ausnahme der Tasteninstrumente bereits Anfang der 30er Jahre Bedeutung erlangt hatten, ja daß diese den Vergleich mit Begleittexten gegenwärtiger anspruchsvoller Schallplattenproduktionen in folgenden Punkten bestehen würden<sup>1</sup>:

Der Bau und die Handhabe alter Instrumente,  
 die unterschiedliche Klangqualität von Originalen und Nachbauten,  
 die Bedeutung alter Mensuren und Stimmungen,  
 die der differenzierten Instrumentenfamilien in historischer Zeit bezüglich des Timbre,  
 der Klangfarben und der Lautstärke,

der Saalgröße für die Interpretationsqualität, die Notwendigkeit originalen Notenmaterials, weil Neuauflagen vielfach unbrauchbar seien.

Diese Gesichtspunkte zur Interpretation alter Musik aus den späten zwanziger Jahren, aus dem Hause Hans E. Hoesch, Hagen-Kabel, spiegeln, wie ein Bericht vom November 1930 (Westfälisches Tageblatt) einen fruchtbaren Wettbewerb zwischen Arnold Dolmetsch in Haselmere, England, und dem Festland wieder.

Ein Kulminationspunkt, wie er in der Orgelbewegung 1932 in Erscheinung getreten ist, zeigt sich auch in den Beispielen von Klangmaterial und musikalischem Ausdruck in den Beiträgen von Herrmann (1927) über den Tangentenflügel; von Cornelia Auerbach (1930) über Clavichorde oder von Eva Hertz (1937) über den Klavierbauer J.A. Stein. Gegen Ende des Jahrzehnts scheinen diese Impulse wieder zu verblassen, so daß die Situation eher jener Bostoner Cembaloszene gleicht, die 1934 von Kirkpatrick als "virgin wilderness"<sup>2</sup> gekennzeichnet wird und mit dem "amazonenhaften Kampf Wanda Landowskas" gegen die alle Konzertpodien beherrschenden Pianisten, also dem großen Universalcembalo im Fortschrittsglauben des Klavierbaus des 19. Jahrhunderts zusammenhängt.

Anhand der von Hoesch selbst verwendeten Cembali kann man aus der Reihenfolge der Favoriten von Plagel, Steingraeber (Opus I, 1929) und zuletzt einer Ruckers-Kopie Mitte der 30er Jahre aus der eigenen Werkstatt eine andere Entwicklung herauslesen. Die interessanten Einzelbeiträge wie z.B. die Saitenmensurierung und das Saitenmaterial als klangliches Ausdruckskriterium scheinen aber erst in den 50er Jahren in ein komplexeres Systemverhältnis eingeflossen zu sein.

## II

Die Ablösung von allgemein verbreiteten Hörerwartungen, die mit Begriffen wie "Terrassendynamik" und "Werktreue" und entsprechenden Baupraktiken in Verbindung stehen, erkennen wir in den 50er Jahren bei dem Musikhistoriker Thurston Dart (1953)<sup>3</sup>, Friedrich Ernst<sup>4</sup>, Restaurator in der Berliner Sammlung und ehemaliger Mitarbeiter Hoeschs, im Cembalobau von Frank Hubbard<sup>5</sup> und William Dowd in Boston, Martin Skrowroneck in Bremen, meiner Werkstatt in Heidelberg, Hough Gough<sup>6</sup> in London und Klaus Ahrend, Leer, Ostfriesland.

Zu den aktuellen Fragen der Aufführungspraxis und der diese begleitenden Klang- und Systemforschung nimmt Sheridan Germann<sup>7</sup> in einem jüngst erschienenen Beitrag am Beispiel zweier Cembali aus dem Schloß Charlottenburg in Berlin Stellung. Hier wird eine unterschiedliche Entwicklung in Amerika, vertreten durch Frank Hubbard, und jener in Europa in den vergangenen 35 Jahren deutlich erkennbar. Im Zusammenhang mit der "quälenden Frage, welches Cembalo Bach wohl bevorzugt haben würde", charakterisierte Frau Germann die Bostoner Perspektive zum deutschen Cembalo, welches "bis in allerjüngste Zeit vernachlässigt und in seiner Bedeutung bei Instrumentierungsentscheidungen verkannt" worden sei.

In Boston waren Frank Hubbard und William Dowd zunächst vom spätenglischen Kirkman-Cembalo, dann vom nachbarocken Taskin-Flügel ausgegangen. Bemerkenswert für diese Zeit war außerdem die Suche nach dem "universal propose instrument"<sup>8</sup>, so daß man auf eine Wechselbeziehung von Interpretation und Cembalobau schließen kann, die nicht unwesentlich von Ralf Kirkpatrick im Zusammenhang mit seiner erklärten Aversion gegen italienische Instrumente beeinflusst gewesen sein dürfte. Der Beitrag Geridans kann durch Beispiele ergänzt werden, die zeigen, welche Rolle in Europa jene histori-

schen Systeme aus Italien und Deutschland bereits in den 50er Jahren gespielt haben. In der Abkehr vom Einzweck-Konzertcembalo wurde vielmehr versucht, ein modernes Instrumentarium unter Berücksichtigung unterschiedlicher musikalischer Ausdrucksfunktionen und akustischer Qualitäten zu schaffen. Raymond Russel verweist 1959 auf ein "modernes Cembalo" italienischer Bauart von Hough Gough, 1956.

Von 1962 stammt die Schallplattenaufnahme eines Haydn Cembalokonzerts, *Concentus musicus*, Wien, Leitung Nikolaus Harnoncourt, bei dem ein italienisches Cembalo von Martin Skowronek (1957) Verwendung fand. Durch die Verfügbarkeit dieses Klangmaterials war eine bis dahin nicht mehr geläufige Ausdrucksvitalität wieder möglich geworden.

In einem 1963 für Frans Brüggen konzipierten italienischen Instrument habe ich das Resonanzboden-Rippensystem des Hans Müller-Cembalo, Augsburg ca. 1537, in Erwartung einer bestimmten Ansprachecharakteristik und akustischer Qualitäten übernommen. Dieses kommt aber auch im historischen, venezianischen Werkbereich vor. Im gleichen Maß, wie sich durch die Praxiserfahrung aus der Vielfalt historischer Erscheinungsformen musikalische Ausdruckswerte herauskristallisiert hatten, wurde jene Kopiervorstellung bedeutungslos, bei der durch spätere bildungsmäßige und ästhetische Zugänge über die eigentlichen klanglich-musikalischen, akustischen und spieltechnischen Voraussetzungen nichts gesagt ist. Ohne Beziehung zum lebendigen Gestaltungsprozeß und der hieraus abzuleitenden Aufgabe und Grenze des Musikinstruments hatte die unreflektierte Gleichsetzung mit "Authentizität" an wesentlichen Instrumentierungsfragen vorbeigeführt.

Aber auch eine andere Gleichsetzung, die der geographischen und chronologischen Definition von Bauschulen mit bestimmten Klangqualitäten wie italienisch, flämisch, französisch oder einer deutschen Cembaloästhetik, verliert dort an Bedeutung, wo in geographisch wie chronologisch entfernten Kulturbereichen ganz ähnliche Systemkontraste und analoge Familienbildungen erkennbar werden, die dann in ihrer organologischen Aufschlüsselung von Originalen für die Aufführungspraxis wesentlich interessanter erscheinen<sup>9</sup>.

### III

Bei einer Rückprojektion aus dem heutigen Kenntnis- und Erfahrungsstand auf Hubbards Vorstellungen vor 1965 im Sinne einer "curious kind of period-limitation", diese mag erkenntnistheoretisch reizvoll sein, sollte gerechterweise nicht übersehen werden, daß dessen systematische Auflistung die späteren anderen Komplexitätsgrade erst ermöglicht hatte. Vielleicht hätten sich historische Baupraktiken in den letzten 20 Jahren auch nicht so schnell ohne ein Bindeglied durchgesetzt, wie es das Allzweckcembalo dargestellt hat.

Die Perspektiven, die heute einer kritischen Betrachtung unterliegen, betreffen folgende Thesen Hubbards:

- 1) Namentlich aus Dispositionsvergleichen hatte sich die Vorstellung von Verwechslung der Cembalo- mit der Orgelästhetik in Deutschland im 18. Jahrhundert ergeben,
- 2) dem neuen, typischen Cembalo-Ton stehe hier ein ins Lauten- oder Harfenähnliche verfremdeter Klang gegenüber, und
- 3) das deutsche sei wesentlich vom französischen Cembalo beeinflusst worden.

Frank Hubbard hatte 1965 erkannt, daß Unklarheiten auf den Mangel von qualifiziert restaurierten süddeutschen, namentlich kurzmensurierten Cembali zurückzuführen seien. Die Widersprüche zwischen einer angenommenen geringeren Klangschönheit beim Cembalo in Deutschland und die Qualitätsvergleiche zwischen norddeutschen (Hass) und süddeutschen

(Silbermann) Cembali bei unbestrittener Gestaltungshöhe der Musik, die diesen zugehört war, konnten nicht gelöst werden.

Hinzu kommt, daß in Europa, namentlich auf dem Festland, der Klang flämisch-französischer Originale schon durch die Restaurierungspraxis des Klavierbauers nicht tradieren konnte. Besonders mühsam wurde versucht, den Transferumweg über die Geigen-, Klavier-, Phono-Klang- und Systemforschung zu nehmen und sich auf Erfahrungen aus dem Clavichord-, Harfen-, Lauten- und Spinettbau zu stützen. Bezeichnend für diese Situation ist eine Skizze zweier Einschwing-Hüllkurven von Cembaloklängen zur Verdeutlichung von Ausdrucksrichtungen von Gustav Leonhardt von 1959<sup>10</sup>. Zum Zeitpunkt meiner Begegnung mit Tom Goff in London 1956, Hough Gough und Raimond Russel in Fenton House, vor allem mit gut klingenden Instrumenten von Blanchet, Ruckers, Kirckman usw., waren diese in ihrer klanglichen Anlage, die im Inneren verborgen blieb, nicht erkennbar. Öffentlich zugängliche Restaurierungszeichnungen und Fotos sind erst eine spätere Errungenschaft. Aus dieser Situation konnte aber ein Organanologieverständnis entstehen, welches von der Brauchbarkeit des Klangmaterials für die Ausdrucksvorstellungen der eigenen Imagination sowie einer lebendigen Aufführungspraxis, also weniger vom Zufall verfügbarer Originale, von der Gleichsetzung eines Ist-Zustandes mit Authentizität oder von der Projektion der späteren Ästhetik sowie statistischer Auflistungen ausgegangen war. Die These von Thurston Dart konnte so als Äquivalent erscheinen: "Wir beurteilen die alte Musik fälschlicherweise danach, wie sie heute klingt und nicht wie sie damals gemeint war".

#### IV

Bemerkenswerte Ereignisse im Konzertgeschehen dieser Zeit waren hinzugekommen. Wilhelm Ehmann hatte in Kassel um 1960 bei einer Schütz-Interpretation erregende Wirkung dadurch erzielt, daß er - wie die beiden Gabrieli um 1600 - korrespondierende und kontrastierende Chöre in der räumlichen Dimension, also in Gruppen im Kirchenchor wie auf den Emporen aufgestellt hatte. Ergänzt man räumliche Kontraste noch durch jene aus den historischen Beispielen von Rom bis Venedig oder Süddeutschland, die auf der Kontrastwirkung oder der Korrespondenz von Chorigkeit und einstimmiger Sololinie beruhen, dann ergibt sich ein ganz anderes Bild klanglich-akustischer Parameter der Tragfähigkeit, der Trennfähigkeit und der Verschmelzungsfähigkeit von Klängen, und die Dispositionen der Register konnten in ihrer Zugehörigkeit zu Ausdrucksfunktionen und deren Cembalo-Systemen verstanden werden, ohne daß diese mit dem gleichzeitigen Erscheinen in Italien oder Frankreich zusammenhängen müssen<sup>11</sup>.

Besetzungsbeispiele ganz analoger Kontraste um 1600 zeigen dann, wie kraftvoll besetzte Chöre (16-20 Sänger) bzw. ebensoviele Instrumentalisten abwechselnd wetteifern, dann kontrastieren, wie Einzelchöre mit je einer Orgel, einer Laute oder einem Cembalo gestützt werden, aber sieben nebeneinander aufgestellte Orgeln zu diesen im solistisch-chorigen Kontrast stehen, während ein extremer Gegensatz von Klangvolumen und -zartheit folgt, wo zwei sich mit Theorben begleitende Sänger so leise erscheinen, daß sie nur von den Nächststehenden gehört werden konnten (1608, Coryat).

Hier werden Ausdrucksdimensionen erkennbar, die mit einer Alternative von reinen und denaturierten Klängen, Dispositionsvorstellungen oder den ästhetischen Kriterien von Allzweckcembali, einer "Terrassendynamik" und "Werktreue" nicht mehr erreichbar waren. Unterschiedlich angelegte Instrumente oder erhaltene Manuskripte konnten nicht "die leiseste Vermutung aufkommen lassen, auf welcher großartigen Art diese Musik zum Klingen gebracht wurde" (Dart 1953).

Die Zäsur mit dem Ende des Generalbaßzeitalters, der sog. Mannheimer Schule, viel mehr noch die Hörgewohnheiten seit dem 19. Jahrhundert, läßt uns diese Inhalte fremd erscheinen, deren Klänge wir heute verwenden. Wer vermag heute noch die zwingende Notwendigkeit einer Vielzahl von hohen und tiefen Kirchen- und Kammerstimmungen nachzuempfinden, Symbole wie neugriechische Modi zu Unterteilung von Seelenzuständen bei Tonarten oder die Funktionszuordnung von Musikinstrumenten, und ihre verwirrende Vielfalt von Systemen und Familienbildungen nachzuvollziehen oder gar ausdruckswirksam anzuwenden.

## V

Unterschiede des Ausdrucks und ästhetischer Kategorien bestehen schon zwischen einer mittelalterlichen Farbenpracht, der festlichen Musik der Renaissance und einer ganz anderen, subtilen Ästhetik ähnlicher chauchierender Stimmen des *à capella*. Ein ähnlicher Kontrast des Klanges beim Cembalo, den wir mit "flämisch" und "italienisch" zu umreißen gewohnt sind, spiegelt sich in Unterschieden innerhalb eines Kulturbereichs als auch in Stilwandlungen wider<sup>12</sup>.

Beide betreffen wesentlich verschiedene Bauarten wie klanglich-akustische Eigenschaften. Beim flämischen Instrument korrespondiert der Resonanzboden mit den als Ganzes schwingenden Gehäusewänden, die dann stärker und breiter dimensioniert sind. Beim typisch italienischen Instrument werden diese Gehäusewandungen unterteilt und unterstützen quasi als additives Resonanzsystem die Klangfarbenplastizität über die Scala. Zudem kommen namentlich in der Frühzeit Doppelstegsysteme in beiden Werkbereichen vor und tradieren anders als in Frankreich und England im italienischen und deutschen Bereich bis in die Bachzeit. Bei diesen Doppelsteginstrumenten<sup>13</sup> läuft der Resonanzboden über die Mechaniklinie hinweg und wird durch beide Saitenenden, also über zwei "klingende" Stege angeregt. Bei den zahlreich erhaltenen Virginalen und polygonalen Spinetts aus Italien ist diese Bauart eher bekannt, weniger deren Bedeutung im frühen Cembalobau bis Cristofori und süddeutschen Instrumenten der Bachzeit. Durch ihre klangfarbenvitale Tonansprache sind sie mit den Lautenflügeln verwandt. Wo dieser Typus wie beim Virginal "Mutter und Kind" oder anderen Kombinationsinstrumenten, zum Beispiel dem Cembalo-Virginal sich unterschiedlicher Luftraumvolumina bedient, deutet dies auf den Anspruch an eine lautenhaft farbintensive Ansprache des Klanges und auf eine Plastizität über die Scala der Klaviatur, wie dies in der Geschichte des Klavierbaus wohl kaum mehr vorgekommen ist.

Zur Doppelsteggruppe<sup>13</sup> in Cembaloform gehören Instrumente von Domenico da Pesaro 1533; Hans Müller, Augsburg 1537; L. Theeuwes, London 1579; I. Hasard, London 1622; ein Clavizytherium im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg; zwei von drei unterschiedlichen Systemen von Cristofori in der Sammlung in Leipzig von ca. 1720 und 1726<sup>14</sup> und unsig-nierte Exemplare aus dem süddeutschen Raum aus der Bachzeit.

Vielleicht erklärt sich die außergewöhnliche technische Leistung, die das Doppelstegsystem voraussetzt, auch aus Ansprüchen, die aus dem Primat der menschlichen Stimme vor den Instrumentalisten im 16. Jahrhundert hervorgegangen sein können. Die Ausdrucksfähigkeit der Singstimme könnte Vorbild für die Familienbildung und das kontrastierende, ergänzende Nebeneinander verschiedener Systeme gewesen sein. Kein mechanisches Musikinstrument ist auch nur annähernd in der Lage, die Klangansprache durch Konsonanten, die Klangfarbenintensität durch Vokale, die Lautstärke und die quasistationären Modulationsprozesse wie Tremolo und Vibrato einzeln und so unabhängig voneinander in gleichem Maß ausdrucksfähig zu modulieren wie die menschliche Stimme.

Lautenflügel und Doppelsteginstrumente können unter diesen Gesichtspunkten wohl kaum als Geschmacksabweichungen im Bach-Umfeld interpretiert werden, sondern weisen eher auf ein Tradieren ehemals bedeutsamer Ausdrucksformen der Frühzeit hin.

## VI

Eine bemerkenswerte Erfahrung bei Instrumentierungen mit historischen Originalen oder vergleichbaren neugebauten Tasteninstrumenten besagt, daß es keineswegs für die Wiedergabe alter Musik notwendig ist, Instrumente aus der gleichen geographischen Bau-  
schule oder der gleichen Epoche zu verwenden, aus der auch die Musik stammt, ja, daß eine solche Gleichsetzung sogar erheblich am musikalischen Ausdruckswert des Klang-  
materials vorbeiführen kann.

Folgende Gesichtspunkte scheinen geeignet, diese Beobachtung zu erklären.

Historische Werkbereiche umfassen eine Vielfalt von Tasteninstrumenten, die mit der Familienbildung bei Blas- und Streichinstrumenten vergleichbar ist. Diese sind durch ähnliche, klanglich-akustische Wirkungsbereiche und -grenzen entstanden und können erst in ihrer gegenseitigen Ergänzung zur beabsichtigten Ensemblewirkung kommen.

So umfaßt das Angebot der Rückers-Werkstattdynastie um 1600 ein Kontrastprogramm einer gestaffelten Cembalofamilie von 3 verschiedenen Größen, aber auch die zahlenmäßig beachtliche Virginal-Muselar-Gruppe sowie Kombinationsinstrumente, das Virginal "Mutter und Kind" und das aus Cembalo und Virginal kombinierte Instrument.

Eine ähnliche Gruppierung, nur systembedingt verändert, zeigen drei gleichlange Cembali neben anderen Cembalo- und Spinettgrößen bei Cristofori um 1700 auf, die sich, wie die Rolle der Doppelsteganlage zeigt, sinngemäß in Disposition, Resonanzboden und Gehäuseart unterscheiden und dann bemerkenswerte Parallelen der Zweckbestimmung in Süddeutschland zur Bachzeit erkennen lassen<sup>15</sup>.

Ist die musikalisch-akustische Funktionsbeziehung bei der Vielzahl der Instrumente mit begrenztem Umfang von der kurzen Baßoktave bis zum c''' flämisch oder italienischer Anlage noch relativ einfach, ist diese bei den auf 5 Oktaven erweiterten zweimanualigen Instrumenten des 18. Jahrhunderts ohne weiteres nicht mehr möglich, weil diese den schwingungsmechanischen Wirkungsrahmen des Cembalo mit begrenztem Volumen, geringer Masse und Saitenspannung der beiden Register 8', 4' oder 8', 8' sprengen. Hier spaltet sich der Cembalobau im 18. Jahrhundert in eine Vielzahl von Richtungen mit Systemaus-  
tausch bei Blanchet und Tabel wie in Antwerpen bei Dülken und Bull mit ganz unter-  
schiedlichen Ausdruckswerten auf. Neue Bauelemente verändern die Wechselbeziehung zwischen Resonanzboden und Gehäusefunktion und damit die akustischen Qualitäten.

Vergleicht man die nahezu gleichbleibende Baupraxis der Rückers mit den Unterschie-  
den zwischen zwei oder drei Jahre auseinanderliegenden Exemplaren der Blanchets (N. et  
François 1730, François Blanchet 1733) mit den hier vorgenommenen nachträglichen  
wesentlichen Änderungen oder die Entwicklung der Folgezeit, dann muß man den Eindruck  
haben, daß jedes Instrument oder jeder Eingriff die Infragestellung des  
vorausgegangenen bedeutet und daß die Probleme erheblich gewesen sein müssen, einen  
Stilwandel, den erweiterten Tonumfang, die raumakustische Qualität und nicht zuletzt  
den musikalischen Ausdruckswert eines Instruments wieder in den Griff zu bekommen.

Diese Situation erinnert an den Hammerflügel- und Klavierbau des 18. und 19. Jahr-  
hunderts - vielleicht auch bis heute - wo die unbewältigte Saitenspannung vielfach zu  
klanglich und in der Modulationsfähigkeit kurzlebigen Instrumenten führt, die sich  
durch Klimaschwankungen in ihrer Systemfunktion und sich selbst in wenigen Jahren  
zerstören.

Die Verfügbarkeit der klanglichen Gestaltungsmittel muß dadurch, wie auch die handwerkliche Qualität zeigt, ungewöhnlich gewesen sein, steht aber trotzdem der bemerkenswerten Tatsache gegenüber, die den vielfachen Preis erkennen läßt, den ein auf aktuellen Umfang erweitertes Rückers-Cembalo trotz seiner groben Gehäuseausführung und austauschbedürftigen Mechanik erzielt hatte. So wurden alte Instrumente umgebaut, von Rückers wurde jeder Holzsplitter oder zum Beispiel der Viginal-Resonanzboden, eingeflickt in ein neues Instrument, verwendet, als ob eines nicht mehr gelingen wollte, die Rückersche Klangqualität zu reproduzieren oder die frühere Behandlung der bei diesen Instrumenten verwendeten Hölzer anzuwenden.

Folgende Erfahrungen der gegenwärtigen Musikpraxis waren vor 20 Jahren noch nicht verfügbar und vergleichbar; so mußte die Besonderheit der akustischen Qualität und der musikalischen Funktionszuweisungen, namentlich bei italienischen und deutschen Instrumenten<sup>16</sup>, durch vorausgegangene Hörgewohnheiten und die Eigengesetzlichkeit eines Musikmarktes besetzt bleiben. War das großvolumige zweimanualige Instrument, wie es in seinen spät- und nachbarocken Formen von Taskin, Hensch oder Stelin bekannt ist, einem exklusiven höfischen Kreis in Frankreich angemessen, so mußte und konnte das italienische Cembalo bei publikumsfreudiger Kunstdeemonstration anderen akustischen Ansprüchen folgen. Der Barbieri-Saal von 1632 in Rom hatte immerhin 3000 Plätze, und diese mußten beschallt werden.

Faßt man die für die Musikpraxis wichtigen Kriterien, die je nach Anlage eines Instruments oder seiner Zweckbestimmung hervorgehoben werden können, zusammen, dann ergeben sich außer den zweifellos bedeutsamen ästhetischen Kriterien folgende weitere Ansprüche.

Diese betreffen die Ausdrucksvitalität eines "sprechenden Klanges" und sind von der dynamischen Gestalt des Tons namentlich im Ansatz und damit von einer gestaffelt angelegten Corpuselastizität abhängig. Diese bildet sich in der Klangfarbenplastizität der Scala über die Klaviatur ab und stellt in der Ausgeglichenheit bei gleichwertig präsenten Klangfarbenbereichen ein wesentliches instrumentenbauliches Problem dar.

Diese Zusammenhänge umfassen auch die Qualität der Trennfähigkeit, die für eine klarzeichnende Melodieführung und die Verzierungstechnik ebenso wichtig ist wie für die Darstellung polyphoner Linien. Auch die Generalbaßfunktion eines Cembalo bedarf ausgeprägter strukturbildender Klangfarbenimpulse, ähnlich wie diese die Laute oder eine (frühe) Harfenform bietet.

Der von Frank Hubbard unmittelbar am Instrument festgestellte schöne und kraftvolle Klang des spätfranzösischen Instruments hängt mit dessen flacheren Klanggestalt zusammen, die zweifellos ästhetische Kategorien stützt. Mit zunehmender Entfernung und im Ensemble hatten sich aber noch andere Erfahrungen eingestellt. Die mangelnde Trennfähigkeit läßt vielfach nur ein wolkiges Rauschen bei aufgelösten musikalischen Strukturen vernehmen. Diese Ergebnisse werden auch auf die Abstrahlungsordnung bzw. -charakteristik zurückgeführt, wobei die Teiltonverhältnisse mit der Entfernung dann nicht konstant bleiben. In diesem Falle sieht man den Cembalisten und sein Instrument, hört es aber nicht.

Das Nachlaßverzeichnis Bachs, welches 8 Tasteninstrumente umfaßt, spiegelt in diesem Sinne eine bemerkenswert abgerundete Skala der Ausdrucksschwerpunkte und Funktionsdifferenzierung wieder:

- 1 fourniert Clavecin zu 80 Thl.
- 3 andere Clavecin zu je 50 Thl.
- 1 kleines Clavecin zu 20 Thl.



2 Lautenwerke zu je 30 Thl.

1 Spinettgen zu 3 Thl.

Das große "fourniert Clavecin" dürfte dem Solospiel gedient haben, die 3 anderen vermutlich einmanualigen, wie ein Instrument in der Thomaskirche zu Chorleitung, mögen Konzertzwecken und dem Ensemblespiel zugeordnet gewesen sein. Zwei Lautenwerke runden die Ausdrucksskala ab, wobei der farbintensive, lautenhafte Klang ähnlich der Beschreibung gewesen sein mag, wie wir sie zu Fleischers Lauten- und Theorbenflügel 1718 finden, hier allerdings mit angedeuteter Schalenform des Korpus: "daß die Resonanz admirabel schön sei, ... vollkommen als 3 Lauten en force klingt, delicat und rein wie eine Glocke, dabei durchdringend, daß es nicht zu komparieren und daß schwerlich ein Instrument auf dem Erdkreis ist (zu verstehen von Darm-Saiten), das diesem wird gleichtun".

### VIII

Ästhetische Kategorien allein müssen demnach künstlerische Ausdruckserwartungen noch nicht erklären und das Verhältnis von alter Musik, Ästhetik und Gegenwart könnte modifiziert erscheinen: Ästhetische Kriterien sind, wenn wir Musik wahrnehmen, unwillkürlich gegenwärtig. Ästhetik ist aber niemals Gegenwart, sondern die Summe alles in der Vergangenheit Erlebten und Gewohnten und wird auch vom historischen Erbe bestimmt, soweit dieses unsere Sensibilität gebildet hat. Ästhetik wird zudem bestimmt vom subjektiven Gefühl und den Erwartungen des richtenden, wählenden Individuums und seiner Epoche.

In Ergänzung der Darlegungen brachte Ben Franklin, Pittsburg, Klangbeispiele auf 4 verschiedenen Tasteninstrumenten:

Flämisch-französisches Cembalo, zweimanualig von Eckehart Merzdorf

Lautencembalo, Darmsaiten, gewölbter Corpus von Rudolf Richter

Italienisches Cembalo, ca. 1700, Messingsaiten von William Jurgenson

Cembalo, Süddeutsch, Messingsaiten von Rainer Schütze.

#### Anmerkungen

- 1) Hans E. Hoesch, gesammelte Korrespondenz und Konzert-Programme von 1927-37. Aus dem Nachlaß von Hans E. Hoesch und Steingraeber.
- 2) Ralf Kirkpatrick, Fifty years of Harpsichord Playing, Vortrag Herne 1981 und "Early Music" 1983.
- 3) Thurston Dart, November 83 "The interpretation of Music", Bern 1959.
- 4) Friedrich Ernst, Der Flügel Johann Sebastian Bachs, Frankfurt 1955.
- 5) Frank Hubbard, Three centuries of harpsichord making, Cambridge/Mass., 1965.
- 6) Hough Gough, in Raymond Russell, The Harpsichord and Clavichord, Faber, London-Boston und persönliche Gespräche 1956.
- 7) Sheridan Germann, Bach, Händel, Scarlatti, Cambridge Univ. Press 1985.
- 8) Tom Mc Geary, Frank Hubbard, Interview, The English Harpsichord magazine, April 1975.

- 9) Rainer Schütze, Die Unterschiede in der akustischen und musikalischen Qualität bei alten und modernen Cembali, Europianskongreß, Berlin, Kongreßbericht 1965.
- 10) Gustav Leonhard, persönliche Korrespondenz 1959.
- 11) Rainer Schütze, Beiträge zur Klang- und Systemforschung 1983, in: musik international, Siegburg 1983.
- 12) Edwin M. Ripin, Keyboard Instruments, New York 1971.
- 13) John Koster, The Importance of the Early English Harpsichord, in: The Galpin Society journal, March 1980.
- 14) Hubert Henkel, Kielinstrumente, Leipzig 1979.
- 15) Martin Scholz, Restaurierungsunterlagen Ring.
- 16) Jörg-Dieter Hummel, Friederich Ring, der vergessene Instrumentenbauer, Augsburg 1976.

Don O. Franklin:

ARTICULATION IN THE CEMBALO WORKS OF J.S. BACH:  
A Notational Study

The focus of performance practice studies within the last two decades has shifted away from the broadly-based concerns of the 1950s and 1960s - i.e. with describing and documenting a general set of performance conventions for each historical era - to a detailed examination of the specific conventions, performing techniques, and instruments appropriate to a single composer or style. The publications of the 1970s and 1980s, in contrast to the earlier studies, (exemplified by Donington's comprehensive volume, "The Interpretation of Music," published in 1963)<sup>1</sup> focus on a limited repertory, a particular genre, or one type of instrument or method of tuning, and often are concerned with only one aspect of performance practice. This change in focus entails not only a new set of questions but also a new approach to the sources. Theoretical treatises and instructional performance manuals no longer assume a role of primary importance; rather, the musical source itself, whether in manuscript or printed form - along with other types of "primary evidence," organological, musical, and archival - serves as the focal point of recent scholarship. Nowhere is this shift of focus seen more clearly than in recent studies of Bach's keyboard music, where a detailed study of the primary sources has produced dramatic results. Robert Marshall, in a newly-published terminological study (1986), suggests a new set of categories for Bach's keyboard works based on an examination of the instrumental prescriptions found in the primary sources: "manualiter" (organ with one or two manuals), "pedaliter" (organ with manuals and pedal), "clavier" (generic keyboard instrument), and "cembalo" (harpsichord)<sup>2</sup>. Sheridan Germann, drawing on a variety of original sources, including the unsigned white cembalo in Schloss Charlottenburg, has identified a German cembalo of the type known and played by Bach<sup>3</sup>. In similar fashion, scholars, in addressing issues which relate directly to performance, have turned to the primary sources, including the original performing parts and autograph scores, for a close look at

Bach's notational practice. A question of central importance has been the extent to which Bach's notation can serve as a guide to the performance of his music. Recent studies of ornamentation, tempo and dynamic markings, and time-signs, have shown Bach to be careful and precise in his notational practice<sup>4</sup>; still to be explored, however, is the role of articulation signs.

Traditionally, articulation in Bach's keyboard music has been viewed as a matter of performance convention. Recent scholarship, while considering some forms of "notational" evidence, has continued to draw primarily on historical documents, i.e. theoretical writings and contemporary accounts of Bach's keyboard playing. Studies by Faulkner (1984) and Lindley (1985), discuss articulation in terms of keyboard technique, including historical fingering<sup>5</sup>; LeHuray and Butt (1985), in a discussion of the organ works, include changes in keyboard texture as "articulation evidence," and survey the articulation signs found in the primary sources for the six sonatas (BWV 525-530)<sup>6</sup>. Each of the three studies focuses on what basic style of playing, detached vs. non-detached, is appropriate to Bach's keyboard music; each sheds new light on the art of historical keyboard performance. Several questions, however, crucial to an understanding of articulation in Bach's keyboard music, and in his works in general, still need to be addressed: What role do the articulation signs play in the performance of the keyboard music? To what extent are the articulation signs dependent on touch, to what extent do they modify it? Scholars have been reticent to address these questions, in part, because Bach's use of articulation signs often appears to be both imprecise and inconsistent, and in part, because the primary sources for many of the works, including those for cembalo, include so few articulation markings. Only after a systematic study of the articulation signs has been carried out, however, can the relationship between articulation and touch be clarified. It is the intent of this paper, therefore, to present the results of the initial stage of a "notational" study of articulation in Bach's keyboard music. The purpose of the study is to see what conclusions can be drawn about Bach's use of articulation signs from a study of his notational practice.

The guidelines for a "notational study" of articulation were first set forth in 1978 by Georg von Dadelsen in "Die Crux der Nebensache - Editorische und praktische Bemerkungen zu Bachs Artikulation,"<sup>7</sup> the most comprehensive study to date of Bach's use of articulation signs. Dadelsen offered a summary of the problems he encountered as an editor for the Neue Bach-Ausgabe in transcribing and interpreting Bach's articulation markings - primarily in the instrumental works, i.e. violin parts - and urged that studies of individual repertoires be carried out: 1. to determine the placement and frequency of signs in the primary sources, taking into consideration the nature and function of each source; 2. to differentiate between the use of signs to mark a figure of primary importance to the structure and/or affect of the piece, and the use of signs to mark a motive of secondary importance - ornamental or melodic; 3. to determine to what extent the use of the signs is dependent upon the idiomatic qualities of the instrument. (The only scholar to respond in any systematic way to Dadelsen was Dietrich Kilian, whose brief article provides a methodological model for further research.)<sup>8</sup>

Following the above guidelines, the present discussion is limited to one individual repertory - the works for "cembalo," using the designation as recently defined by Robert Marshall. Bach reserves the "cembalo" prescription, according to Marshall, for compositions, primarily suites, intended for a one -or two- manual stringed keyboard instrument with a range slightly larger in compass than the C-c'' typical of the works for "clavier."<sup>9</sup> The following works for cembalo were included in the present study: the

French suites, designated "pour le Clavessin"; Clavier-Übung I (the partitas), undoubtedly intended for cembalo although no specific instrument is mentioned on the title page<sup>10</sup>; Clavier-Übung II (the Italian concerto and the Ouverture in the French style), and Clavier-Übung IV (the Goldberg variations) both designated "vor ein Clavicymbel mit zweyn manualen." Not included are the English suites, titled "pour le Clavessin" in the earliest copy, but not extant in autograph; also not included are the toccatas (BWV 910-915), since, according to Marshall, they were intended for "manualliter," i.e. organ with manuals. A sequel to the present paper examines the works for "clavier;" a later stage of the study will consider the performance implications of the articulation signs.

The primary sources for each of the works cited above were examined in detail, using Dadelson's guidelines as a general frame of reference. The autograph scores and prints formed the basis of the study; copies in the hand of Anna Magdalena and other members of the Bach circle were included only for comparative purposes. The results of the study are presented in Tables 1-4 and in the discussion which follows. The following general conclusions can be drawn: Bach's articulation signs in the cembalo works include only the slur and the dot. (The vertical stroke and wedge (Keil) are not found in the autograph sources; the stroke first appears in copies and prints, c. 1750.)<sup>11</sup> Bach's placement of the signs is generally clear and precise, in contrast to many of the examples cited by Dadelson and others<sup>12</sup>. Of the two signs, the slur is by far the more prevalent and is used with two basic types of figures: ornamental figures, listed below as types Ia-Ic, and melodic figures, listed below as types IIa-IIg. The dot, found less frequently, is used alone, as in type IIIb below, or more commonly, in conjunction with the slur, as in types IIIa, c and d. One aspect of Bach's notation not included in the present study is his use of the slur as an integral part of an ornamentation symbol, as seen in several of the "manieren" listed in his "Explication" of 1720:<sup>13</sup> "accent steigend" or "accent fallend", appoggiatura from above or below ; "accent u. mordant" (port de voix), ascending appoggiatura with mordent ; "accent u. trillo" ; "doppelt cadence" (Cadence appuyé), trill with prefix from above or below, with or without mordant,  - and in two ornamental symbols not listed in the "Explication" - the "Schleifer" , and the appoggiatura notated as a grace note .

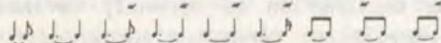
Table 1 presents a taxonomy of the categories and types of figures Bach marked with articulation signs in the cembalo works. (The Table will also serve as the basis for a comparative study of the "clavier" works.) The figures in each of the three categories are listed in order of frequency; unless noted, the sign is used for the entire figure.

Table 1. Categories and Types of Figures Marked by Articulation Signs in Bach's Cembalo Works

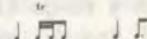
Category I - Ornamental Figures marked by slur.

The majority of the figures are written-out versions of late 17th-century French and Italian ornaments.

Ia. Appoggiatura ("Accent"). Used cadentially, or in conjunction with a suspension; normally approached by unison or step-wise motion. Notated in various forms.



Ib. Schleifer ("Coulé sur une tierce") and other short melodic ornaments. Usually an ascending or descending 3rd. 

Ic. Cadential figure. Includes appoggiatura or notated trill. 

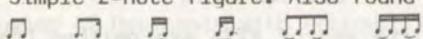
Category II - Independent melodic figures marked by slur.

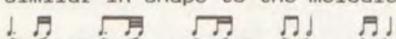
Several of the figures are similar in shape, but not in function to the types of figures listed in category I.

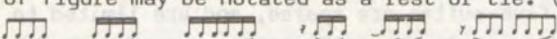
IIa. 4-note descending scalar figure. Occurs frequently in all types of works, especially dance movements; often used as part of a cadential pattern, and may have originated as a written-out form of the "tierce coulée." 

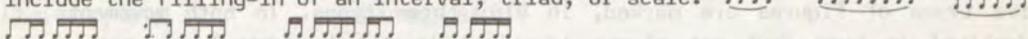
IIb. 4-note figure with first 3 notes slurred. Distinctive melodic profile with an interval of a third or larger between slurred notes and single note; may also occur as triad or arpeggio. (See IIIc below.) 

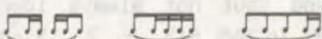
IIc. 4-note figure of varying melodic shape. Includes ascending scalar and arpeggio figures; usually in same note values. 

IIId. Simple 2-note figure. Also found as successive 2-note groups. 

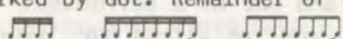
IIe. Short melodic figure. Often in the form of an ascending or descending third; similar in shape to the melodic ornaments listed in Ib above. 

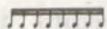
IIIf. 3 to 8-note figure with all but first note slurred. (Reverse of IIb) First part of figure may be notated as a rest or tie. (See IIIa for later use with dot.) 

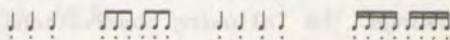
IIg. Figure of irregular shape and length. Usually one beat or longer in duration. May include the filling-in of an interval, triad, or scale. 

Short motivic figures are also common. 

Category III - Melodic Figures and single notes marked by dot

IIIa. 4 to 8-note figure with first note marked by dot. Remainder of notes slurred. (May be similar in shape to IIIf above). 

Also found as 

IIIb. Single note or series of individual notes. 

IIIc. Single note or 2 successive notes, preceded by a short melodic figure. Figure may be slurred or unslurred. 

IIIId. 8-note figure, with first and last notes marked by dot. Remainder of notes slurred. 

The first works to be considered in detail are the French suites (BWV 812-15), the earliest cembalo works found in autograph. The single source in Bach's hand (P 224, the 1722 Clavierbüchlein for Anna Magdalena) includes five of the six suites, three in composing score (CR) and two in fair copy (FC). Table 2 shows the number of movements with articulation markings and the types of figures marked; the individual layers of the source are listed separately.

Table 2: French Suites

A. Number of Movements with Articulation Signs

Source	Description	Date	BWV	# of movements marked
1.P224	CS	1722/1723	813-14*	1 of 7 (suites incomplete)
2.P224	FC	1722/1723	812, 815	4 of 11 (suites incomplete)
3.P224	CS	1724	816	3 of 7

## B. Occurrence of Articulation Signs by Type

Type	Layer 1. CS	Layer 2. FC	Layer 3. CS
	BWV 813-814	BWV 812, 815	BWV 816
Ia			BWV 816 sara.
Ib		BWV 815 gig.	
Ic			BWV 816 sara.
IIa		BWV 812/815 cour./sara.	BWV 816 gav.
IIb		BWV 815 sara.	
IIc		BWV 815 sara. gav.	
IId	BWV 813 air	BWV 815 sara. gav.	
IIE		BWV 812/815 cour./sara.	BWV 816 sara.
IIg			BWV 816 sara.
IIIb			BWV 816 loure

\* The Menuets for BWV 813 & 814, copied out at the end of P224 are omitted from the present study. (813, in the hand of Anna Magdalena, includes imprecise slur markings; 814, in autograph, includes slurs of type IIE.)

As shown in the table, the greatest number of markings are found in BWV 815 (FC) and 816 (CS); BWV 812 (FC) and 813 (CS) include only a few markings, BWV 814 (CS) none at all. In general, the markings in all five suites are sparse, and are limited to short figures, usually one beat in length; often, only the first appearance of each figure is marked. In BWV 815 and 816, the sarabandes are marked in the greatest detail; in 815, five types of figures are marked, in 816, three types. In both movements, figures identical in type (but not always identical in melodic shape) are marked at major cadential points: in BWV 815, m. 7, 15 and 23, and in BWV 816, m. 31-32 and m. 38-39.

The composite nature of the autograph suggests it was intended as a reference or "house copy," and not as a performance score. Since a final copy of the French suites is not extant, and, as Alfred Dürr points out, may never have existed<sup>14</sup>, it is difficult to reconstruct Bach's final intentions with regard to his articulation markings. The following observations, however, can be made, based on a survey of the manuscript copies by Anonymous 5 (P418) and Altnikol (LC, ML 96 B 186) - used by Dürr as the basis for Fassung A (Neue Bach-Ausgabe, V/8) - and the copies by Anna Magdalena (P225, suites 1 and 2) and Johann Caspar Vogler (P 420) - used as the basis for Fassung B<sup>15</sup>. In general, the copies include few additional articulation signs - in contrast to the many ornamentation signs added throughout. For the two suites in fair copy, BWV 812 and 815, the sources are almost identical with the autograph; the three copies of BWV 815, however, include added slurs in the gavotte and in the menuet, a movement added to the suite after 1722<sup>16</sup>. BWV 816, although in composing score in the autograph, appears to function as a fair copy; it includes more markings than the other composing scores, perhaps because it was written-out at a slightly later date<sup>17</sup>. In contrast, the copies for the two remaining suites in composing score, BWV 813 and 814, contain many more articulation markings. In BWV 813, slurs occur at major cadential points in the sarabande in a manner similar to that noted above in the sarabandes of BWV 815 and 816, and are included in the menuet<sup>18</sup>. In BWV 814, the only suite to be unmarked in the autograph, slurs are added to both the allemande and sarabande<sup>19</sup>. In summary, it appears likely that Bach - in the years immediately after the autograph was copied out, c.1722/1723-25 - added or made slight revisions in his articulation signs for the suites in composing score; the additions were notated in one of the Bach manuscripts, now lost, which served as the source for the copyists. The markings in the suites in fair

copy, in contrast, remain basically unaltered in subsequent copies, even when details of the text are revised. A tabulation of the number of movements marked in the four copies is as follows: 17 of the 34 movements in suites 1-5 include markings. (Suite 6, copied out c. 1725 and found in two of the above sources, includes the same proportion - 4 of 8 movements.) In all cases, the majority of the additional markings are slurs from category II.

Clavier-Übung II, the next work for cembalo, was begun in 1725 and published complete in 1731. Earlier versions of two of the partitas (BWV 817 and 830) are found in autograph (P225, the 1725 Clavierbüchlein for Anna Magdalena). Table 3 shows Bach's use of articulation signs in the autograph and the print:

Table 3: Clavier-Übung II (Partitas)

A. Number of Movements with Articulation Signs

Source	Description	Date	BWV	# of movements marked
1.P225	FC	1725	827, 830	6 of 12 (type Ia) 0 of 12 (excluding Ia)
2.Clavierübung II	Print	1731	825-830	20 of 39 (type Ia) 14 of 39 (excluding Ia)

B. Occurrence of Articulation Signs by Type

Type Source 1: P225 (Clvr-üb.) Source 2: print  
 BWV 827, 830 BWV 825-830

Ia	BWV 825 prael.*
	BWV 826 sinf. allem. cour
	BWV 827 allem. men. gig.
	BWV 827 fantas. allem. burles. gig.
	BWV 828 Ouver. allem. cour. aria sara.
	BWV 829 allem. sara. men. gig.
	BWV 830 prél. allem. sara
Ic	BWV 828 cour.
IIa	BWV 826 allem. sara.
IIb	BWV 830 tocc. air*
IIc	BWV 826/830 sara./tocc.
IIId	BWV 826/827 allemande/sara. burles.
	BWV 828 cour. sara*
	BWV 829 allem. corr. sara.
IIe	BWV 826 allem.
IIIf	BWV 826 allem.
IIg	BWV 826 sinf. allem.
IIIf	BWV 826/829 rond./corr.
IIIf	BWV 827/828 burles./men.

\* The markings are found only in BL, Hirsch III.37, believed to be Bach's handexemplar.<sup>20</sup>

+ The dots in the Burlesca were added to the plates after the first printing.<sup>21</sup>

As the table shows, Bach limits his use of articulation signs in the 1725 autograph to one type of figure, type Ia. A comparison of the autograph movements with the 1731 print reveals that Bach adds very few signs in preparing the movements for publication.

Only two new movements are marked: in the Fantasia (BWV 827), m. 52, Bach restricts his additions to slurs of type Ia; in the Sarabande (BWV 827), m. 2 and 4, Bach adds slurs of type IIId. Two of the movements include additional markings: slurs of type IIb in m. 9-11, and m. 21-24 of the Toccata (BWV 830, formerly Prélude); dots of type IIIc (see Table 3) in m. 5 and 6, and slurs of type IIId in m. 10 and 12, and of type Ia in m. 16 and 40 of the Burlesca (BWV 827, formerly Menuet). Bach places additional slurs in the print for the sake of consistency: in the allemande (BWV 830), for example, only one voice of the cadence in m. 8 is marked in the autograph (type Ia); in the print, both voices are marked with a slur, and slurs are added in the corresponding cadence in m. 20 (type Ia).

An examination of all six partitas reveals that the majority of the markings found in the 1731 print are of type Ia - written-out melodic appoggiaturas used with suspensions or in cadences. It is not clear why Bach makes such extensive use of the two-note slurs; in the remainder of the cembalo works, including the late prints, Bach usually notates the appoggiatura as a grace note, or "accent."<sup>22</sup> (Were the written-out appoggiaturas indigenous to the style of the partitas or a notational experiment which Bach rejected in favor of the more traditional French-style of notation?) Excluding the markings of type Ia, 14 of the movements in the print include articulation markings. As in the French suites, the markings are limited to short melodic figures. Unlike the French suites, however, none of the partita movements with florid melodic lines, such as the D major allemande and sarabande (BWV 828) include articulation signs; also, unlike the suites, Bach rarely marks contrasting figures within a single movement. The single exception is the C minor allemande, BWV 826, which is marked in great detail and may have been intended to serve as model for similar movements. Overall, the partitas include a greater range of types than the suites, including two examples of IIIc, but the proportion of movements marked (excluding Ia) is slightly smaller than in the French suites. It is clear, for whatever reason, that Bach limits the number and scope of his articulation markings in his first publication for keyboard: he may have been wary of the complexities of the engraving process, new to him at the time, or he may have wanted to keep the print "generic," i.e. not designated specifically for any one instrument - as the title page suggests - and therefore attractive to a wider public.

A closer look at Bach's use of articulation signs in both of the above collections reveals that the types of figures marked are either explicitly ornamental or clearly derived from ornamental figures. In both the suites and the partitas, figures from the first category (type Ia-c) clearly function as written-out ornaments. Many of the figures from the second category, (type IIa-d) while melodic in function, are similar in profile and rhythm to ornamental figures common to 17th and 18th century keyboard music (see Table 1): IIa, "tierce coulée"; IIb, "arpeggé" or "chute sur une note"; IIId, "accent" or "Vorschlag"; IIe, "Schleifer"; IIg, "tirata". Even in the case of figures from the third category, limited to types IIIb and c, single occurrences of the dot are immediately preceded by a written-out ornament, usually a melodic turn on the preceding beat, as in the Burlesca (BWV 827) m. 5 and 6, and m. 21 and 22, and the Menuet (BWV 828) m. 1, 4, and 24. In summary, Bach's articulation markings in the first two collections for cembalo are limited to short motives - "melodic formulae" - generically ornamental in nature and function. That the signs themselves are closely allied with ornamental figures in the above works, is clear from the present discussion; the extent to which the nature and function of the two signs may have been derived directly from the notational symbols for the "manieren" warrants further study<sup>23</sup>.

A detailed examination of Bach's notational practice in the next two works for cembalo reveals a more comprehensive use of articulation signs than in the suites and partitas. In both publications, *Clavier-Übung II*, 1735, and *Clavier-Übung IV*, c. 1742, the number of movements with articulation signs is significantly higher. In *Clavier-Übung II*, each of the three movements in the Italian Concerto (BWV 971), and 10 of the 11 dances in the Overture in the French style (BWV 831) are marked in detail; in *Clavier-Übung IV*, 12 of the 31 movements in the Goldberg variations (BWV 988) include articulation signs. The use of the articulation signs in the two prints is no longer restricted to the exclusively ornamental figures typical of the first two collections; particularly striking in all three works is the frequent occurrence of the dot. (See Table 4.) A survey of the primary sources for the remaining collections of keyboard music dating from the late 1730s, along with selected chamber works, reveals this change in notational practice to be typical for the entire period. In "Das Wohltemperirte Clavier II," a work compiled c. 1738-40, articulation markings are found in 10 of the 42 preludes and fugues in autograph, as opposed to 6 of the 48 in "Das Wohltemperirte Clavier" (WTC), Book I, written out almost twenty years earlier<sup>24</sup>. (As in the cembalo works, the dot is found far more frequently in the later work, WTC II.) Several of the chamber works with harpsichord reveal a similar practice: in the autograph parts (P 226) for the Sonata for Gamba and Obligato Cembalo, BWV 1027, each of the movements in both the gamba and cembalo parts include copious use of markings from the third category, IIIa-d; the autograph parts for the Orchestral suite with flute, BWV 1067, copied out c. 1739, (St. 154) show a detailed use of articulation signs, including the use of the dot in six of the seven movements. This dramatic change in notational practice is less apparent in the works for organ. In *Clavier-Übung III*, published in 1739, articulation signs are found in only 3 of the 13 pieces for "pedaliter" - including the use of dots in the Prelude in E-flat (BWV 552a) and the chorale prelude "Vater unser im Himmelreich" (BWV 682) - as compared with 2 of the 10 "manualiter" pieces and all four of the "clavier" pieces - the duettos, BWV 802-805. (In contrast, the eighteen chorales (BWV 651-668), copied out in the early 1740s (P 271) are completely devoid of articulation signs.)<sup>25</sup>

Simultaneous with this change of notational practice in the late 1730s and early 1740s was Bach's interest in exploring and expanding the expressive possibilities of the keyboard itself, including the cembalo. (More than at any other time in his career, Bach was involved at this time with the composition and performance of works for the cembalo.)<sup>26</sup> Both of the late cembalo prints utilize the increased range of the instrument and the availability of two manuals. In addition, Bach came into contact with Gottfried Silbermann's first hammerklavier during this period, and his close cooperation with Zacharius Hildebrandt in the design and construction of a lautencembalo can be traced to around 1740<sup>27</sup>. Bach's composition for "Prelude pour la Luth. à Cebal. par J.S. Bach" (BWV 998) dates from the early 1740s<sup>28</sup>, and it is possible that some of the "new" pieces to be written for WTC II, c. 1740, were conceived with these instruments in mind, e.g. BWV 873i, 881i, 887i, and 892i<sup>29</sup>. (The extent to which Bach's writing during this period may have been influenced by the idiomatic qualities of the various instruments - the third of Dadelsen's guidelines - is beyond the scope of this paper.)

Table 4 lists the types of figures marked in the late publications for cembalo. The two prints are listed as source 1 and 2: an additional source, an earlier version of BWV 831 in the hand of Anna Magdalena, is listed as source 1a in the first part of the table, but was not included in the tabulation in part B; reference will be made to individual movements in the discussion which follows.

Table 4: Clavier-Übung II (Italian concerto and Overture in the French style) and Clavier-Übung IV (Goldberg variations)

A. Number of Movements with Articulation Signs

Source	Description	Date	BWV	# of movements marked
1. Clavierübung II	Print	1735	831	10 of 11
			971	3 of 3
1a. P226	Ms. copy in hand of AM*	c.1732	831a	8 of 11
2. Clavier-Übung IV	Print	c.1741	988	12 of 31

\* The score is an apograph, with titles in the hand of J.S. Bach.

B. Occurrence of Articulation Signs by Type

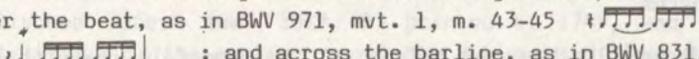
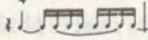
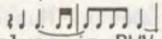
Source 2. Print	Source 2. Print	Source 3. Print
BWV 831	BWV 971	BWV 988
1a	mvt. 2	aria var. 12, 25
1b	mvt. 1 mvt. 2	aria var. 15, 28
IIa cour.* gav. I bour. I		
IIc cour. II bour. I	mvt. 2	var. 2
IIId cour. I bour. II	mvt. 1	aria
		var. 2, 5, 13, 15, 25, 30
IIe gav. I bour. I	mvt. 2	
IIIf ouver.	mvt. 1	
	mvt. 2 mvt. 3	
IIIg cour. I bour. I	mvt. 1	aria var. 7, 14, 25
	mvt. 2	
IIIa gav. II	mvt. 1 mvt. 3	var. 13, 25
IIIb ouver.*	mvt. 3	var. 16, 20, 28
IIIc pass. I	mvt. 3	var. 13, 14+
IIId	mvt. 1	

\* Bach, in his handexemplar of BWV 831 (BL, K.8.g.7), adds dots (type IIIb) in the fugal section of the overture, m. 22-3, 38-40, 59-60, 71-2, 99-104, 135-36, and a slur (type IIa) in the courante, m. 5.

+ Bach, in his handexemplar of BWV 988 (B.N. Ms. 17669) adds dots (type IIe) in m. 9-12, 15-16, 25-28, 31-32.

The greatest change in Bach's notation practice, as shown in Table 4, is in the increased use of the dot; BWV 988, Bach's final work for cembalo contains the widest range of markings. The dot is used systematically in the notation of types IIIa and IIIc, both variants of the "generic" figure found in the earlier works as type IIb and IIIf. In at least one case, however, the dot was not originally part of the figure; in gavotte II from BWV 831, dots, not found in source 1a (BWV 831a), are included in the 1735 print, m. 13-15 and, m. 20-22 (type IIIa). Another example shows a similar change: in passapied I, BWV 831, m. 13-14, & 22, both the slur and dot (type IIIc) are added in the print; in source 1a, the figure was unmarked. (A look at Tables 3 and 4 shows that Bach continued to add dots, even after the engraving process was completed.) The increased and varied use of the dot can be seen in light of Bach's general concern

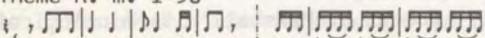
during this period with exploiting the expressive possibilities of the cembalo.

Bach also uses the slur in several new contexts: type IIg is found far more frequently than in the suites and partitas, and with a greater variety of figuration; the use of type IIf is expanded to include figures triadic in nature, as in the overture from BWV 831 (See illustration below.) In addition, the placement of the slur in Clavier-Übung II and IV is no longer limited to a single beat, or metrical unit, and often extends over the beat, as in BWV 971, mvt. 1, m. 43-45  and mvt. 2, m. 4. Andante ; and across the barline, as in BWV 831, sarabande, m. 1-2  (The latter was unmarked in BWV 831a.) An overall comparison of the slurs in BWV 831a (P 226) with those in the 1735 print reveal that the additions involve more substantial changes of articulation than in the partitas. The "additive" nature of the markings in both works, however, is in keeping with Bach's general notational procedures<sup>30</sup>.

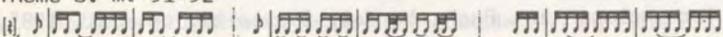
Finally, both the slur and dot are used in the late prints to delineate contrasting motives within a thematic group, a practice not found in the earlier works. In the opening movement of the Italian concerto, as shown below, the first motive of each group is unmarked, the second is marked in detail.

BWV 971, mvt. 1.

Theme A. m. 1-30



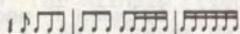
Theme B. m. 31-52

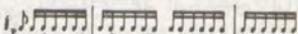


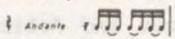
In the opening movement of the Overture in the French style, the fugal section, a similar practice can be seen:

BWV 831, mvt. 1. m. 21-46

m. 47-58

Theme A 

Theme B 

In variation 15 of the Goldberg variations, the slur markings are an integral part of the figure: BWV 988, var. 1. m. 1  The above examples suggests that in the late works for cembalo the articulation signs take on a more important role in the compositional process, and are one of the means by which Bach articulates the structure of the work as a whole.

In conclusion, Clavier-Übung II and IV, clearly intended to be performance scores, are comparable to the fair-copy scores of other instrumental collections, such as the "Sei Solo à Violino senza Basso accompagnato" (BWV 1001-1006), written out in 1720. In the case of the cembalo works, however, Bach waited almost two decades, to produce a score with as comprehensive a set of articulation markings<sup>31</sup>. (No final performance copy of the French suites is extant, and the status of Clavier-Übung I as a performing score is uncertain.) It is clear from the present study that the two collections were produced during a period of notational change, and at a time when the cembalo was the focus of Bach's compositional interest. The late cembalo prints, therefore - in a manner similar to the "Sei Solo" twenty years earlier - represent the culmination of Bach's writing for the instrument, and include his most complete set of articulation markings.

## Notes

- 1) The purpose of Robert Donington's *The Interpretation of Music*, London, 1963, is to provide a compendium of source material in translation about the performance of music written between 1600 and 1750, and to establish guidelines for a "generic" Baroque style of performance. A major portion of the book is devoted to ornamentation and rhythm.
- 2) Robert L. Marshall, *Organ or "Klavier"? Instrumental Prescriptions in the Sources of Bach's Keyboard Works*, in: *J.S. Bach as Organist: His Instruments, Music and Performance Practices*, edited by George Stauffer and Ernest May, Bloomington 1986, pp. 212-239.
- 3) Sheridan Germann, *The Mietkes, the Margrave, and Bach*, in: *Bach, Handel and Scarlatti: Tercentenary Essays*, edited by Peter Williams. Cambridge 1985, pp. 119-148.
- 4) Frederick Neumann's solutions to the problems of ornamentation and rhythmical alteration in Bach's music, as presented in his monumental study, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music. With Special Emphasis on J.S. Bach*, Princeton 1978, and in *Essays in Performance Practice*, Ann Arbor 1982, were reached by a careful study of Bach's notational practice. Similarly, Robert L. Marshall's terminological studies - see note 2 above - and "Tempo and Dynamic Indications in the Bach Sources: A Review of the Terminology" in: *Bach, Handel, Scarlatti*, op. cit. 1985, pp. 259-275, were both based on an examination of the primary sources. My own study of Bach's use of time-signs in the cembalo works, based on the autographs and original prints of the cembalo works, revealed that Bach was precise and consistent in his choice of time-signs, including the differentiation between C and cut C. (Unpublished paper, "Problems of Tempo in the Keyboard Works of J.S. Bach." Read at a meeting of the New Bach Society Chapter meeting in Rochester, N.Y. May, 1982.)
- 5) Mark Lindley, *Keyboard Technique and Articulation: Evidence for the Performance Practices of Bach, Handel and Scarlatti*, in: *Bach, Handel, Scarlatti*: op. cit., pp. 207-243, and Quentin Faulkner, *J.S. Bach's Keyboard Technique: A Historical Introduction*, St. Louis 1984. Both scholars rely heavily on Forkel's description of Bach's keyboard playing; both include examples of fingerings drawn from contemporary manuscript sources.
- 6) Peter Le Huray and John Butt, *In Search of Bach the Organist*, in: *Bach, Handel, Scarlatti*: op. cit., pp. 185-206. A table on p. 196 identifies three basic types of figures marked in the vivace section of mvt. 1 of Sonata 4 for organ (BWV 528): the first of three figures appears identical to type IIa in Table 1; the second figure appears similar, but not identical, to type IIb.
- 7) Georg von Dadelsen, *Die Crux der Nebensache - Editorische und praktische Bemerkungen zu Bachs Artikulation*, in: *BJ 64* (1978), pp. 95-112.
- 8) Dietrich Kilian, *Zur Artikulation bei Bach*, in: *Beiträge zur Bach-Forschung*, Heft 2, Leipzig (1983) pp. 27-35. Kilian carried out a comparative study of the three original obbligato parts for mvt. 2 of the cantata, "Bleib bei uns," BWV 6, and the original performing parts of the concerto for two violins (BWV 1043) and for two cembali (BWV 1062).

- 9) See Marshall, *Organ or "Klavier"?*, pp. 216, 222-23, and 233.
- 10) See Marshall, *op. cit.*, p. 233. Marshall bases his conclusion on the types of pieces included in the collection, i.e. suites, and the expansive compass of the works.
- 11) The stroke, for example, is found in the violin and flute parts for the trio sonata from "Musicalisches Opfer" (BWV 1079, 8) printed c. 1749, and is used interchangeably with the dot in the continuo part; the dot is used alone in the remainder of the print. (Bach's notation of the dot sometimes gives the appearance of a horizontal - but not vertical - stroke, drawn from left to right.)
- 12) Le Huray and Butt, in their survey of the organ sonatas, *op. cit.*, p. 191, conclude that "Bach's slurs in P 271 are for the most part short and inexactly placed." Dadelsen, *op. cit.*, p. 151, in a more apt description, points out that Bach often places the beginning of a slur slightly to the right of the first note, particularly when writing in great haste. This practice can be seen in the cembalo works in composing score, e.g. in P 224 (BWV 816, sarabande). In addition, it is sometimes difficult in the prints to determine where a slur ends, as in "Clavier-Übung II," when slurs extend across the barline or the beat. Bach's placement of the slurs in general, however, is exact and his intent is clear. (In comparison, Anna Magdalena's markings are much less precise, as can be seen in the facsimile reproduction of the menuet (BWV 813) from the "Clavierbüchlein" for Wilhelm Friedemann, *Neue Bach-Ausgabe*, V/5 p. IX.)
- 13) "Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewisse 'manieren' artig zu spielen, andeuten." is included in Bach's hand at the beginning of the 1720 "Clavierbüchlein" for Wilhelm Friedemann. The table is based on D'Anglebert's list of ornaments in his 1689 "Pièces de Clavecin." (A copy of D'Anglebert's table exists in the hand of Bach in a manuscript in the Stadt- und Universitätsbibliothek, Frankfurt am Main.)
- 14) See Alfred Dürr, *Zur Leipziger Fassung der Französischen Suiten von J.S. Bach*, in: *Beiträge zur Bach-Forschung*, Heft 1, Leipzig (1982) pp. 74-78.
- 15) *Neue Bach-Ausgabe*. *Kritischer Bericht*, V/8, edited by Alfred Dürr. For a discussion of the sources, see pp. 16-41. P 418, P 420 and P 225 were all copied out between c. 1722/23 and 1725. (Gerber's copy, P 1221, also dates from c. 1725, but is sparsely marked.) The Altnikol copy, written out a later time, c. 1744-59, includes early versions of the text.
- 16) Of the four copies of BWV 812, the markings in P 418 are identical with the autograph; Altnikol, P 225 and P 420 include one or two added (or omitted) slurs. Of the three copies of BWV 815, Altnikol's markings are closest to the autograph, with a few variant slurs in the sarabande and gavotte; P 418 and P 420, which contain a later version of the text, include additional slurs in the sarabande and gavotte, and in the menuet(s), which was added to the work after 1722/1723.
- 17) Altnikol and P 420 (with a later version of the text), include a few variant slurs; in Altnikol, dots are added in the Loure at the final cadence in m. 15 to correspond to the dots in the autograph in m. 7.
- 18) BWV 813 appears to have been revised by Bach shortly after it was copied out in autograph in 1722. The markings in the sarabande (type IIb and c) m. 3-4 and m.

- 11-12, are found in P 225 in Anna Magdalena's hand; presumably copied from a lost autograph, and in P 418; Altnikol and P 420 include variant markings. The menuet, originally appended to P 224, is included in P 418 and P 420.
- 19) Altnikol's copy of BWV 814 includes slurs in the allemande (type IIId) and the sarabande (type IIg). The second copy, P 418, includes a more extensive use of slurs in the sarabande and the Anglaise.
  - 20) See the Neue Bach-Ausgabe. Kritischer Bericht, V/1, edited by Richard Douglas Jones, pp. 25-27 for a description of the BL copy, and pp. 55-67 for a list of the corrections.
  - 21) Jones, op. cit., pp. 18-22. According to Jones, Bach did not add the dots until the third printing (Auflage) of the first edition.
  - 22) Few written-out appoggiaturas are found in the cembalo works outside of the partitas: a few examples are seen in BWV 988, var. 25, and in the Andante from BWV 971, where both notational forms are used. (See Table 4) Bach reserves the use of this notational style for a particular musical effect, found primarily in later keyboard works: e.g. in several preludes and fugues from "Wohltemperirtes Clavier" II - at cadences and fermatas in particular - and in "Musicalisches Opfer" and BWV 998.
  - 23) The generic origins of both signs may be in the notational symbols for the French agrément, as exemplified by the "Explication des Agrémens, et des Signes," from Francois Couperin's "Pièces de Clavecin... Premier Livre," published in 1713. The dot, for example, is similar to Couperin's "aspiration" and the slur to the "liaison." Ludger Lohmann, in a recent study, Studien zu Artikulationsproblemen bei den Tasteninstrumenten des 16.-18. Jahrhunderts, Regensburg, 1982, pp. 359-360, concludes that the origins for the slur (which he equates with legato), are to be found in the ligature signs of mensural notation, and states that the dot (which he equates with staccato), first occurs in keyboard notation in the second half of the seventeenth century.
  - 24) For a description of the autograph and a brief summary of the compilation process, see the facsimile edition published by the British Library: Johann Sebastian Bach, Das Wohltemperirte Clavier II (London, 1980) with an introduction by Don Franklin and Stephen Daw. Of the 42 preludes and fugues in autograph (some in apograph) 10 include markings, and 5 of these are from category III and include the use of the dot. In WTC I, in contrast, only 6 of the pieces are marked; the marking, all from categories I and II, are limited to small ornamental figures. The single occurrence of the dot in Book I is found in a later layer of the autograph (P 415).
  - 25) More detailed markings, however, occur several years earlier in the six sonatas, BWV 525-530, copied out c. 1730; 10 of the 18 movements in Bach's performing score (P 271) are marked, and additional autograph markings are found in P 272, a second copy of the sonatas in the hand of Wilhelm Friedemann and Anna Magdalena. For a detailed discussion of the two manuscripts, see Walter Emery, Notes on Bach's Organ Works, London, 1957, p. 40 fol. (Le Huray and Butt, op. cit., question Emery's conclusions that P 272 was used by Bach as a teaching copy. The fact, however, that P 272 contains time-words, i.e. tempo markings, in the hand of Bach (Sonata 6, mvt. 1) suggests that many of the added articulation markings may also be in autograph.)

- 26) Bach's works for cembalo, in addition to the two publications, include the seven solo cembali concerti (BWV 1052-58) and the concerti for two cembali (BWV 1060 and 1062), along with individual pieces, such as BWV 906 and 998.
- 27) Agricola in his "Musica Mechanica Organoedi" of 1768 describes Bach's evaluation of Silbermann's first pianoforte, c. 1735-36, and further mentions that Bach had a lautencembalo built by Hildebrandt, presumably after Bach's specifications, in Leipzig c. 1740. (Bach-Dokumente, herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig, Bd. III, vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze, Kassel etc. and Leipzig 1973, Nos. 743 and 744.)
- 28) Autographs are extant for two single works for cembalo, the Prelude, Fuga and Allegro (BWV 998), c. 1742, and the Fantasie in C minor (BWV 906), c. 1738. Bach limits his use of articulation signs in both works to occasional slurs (types Ia and IIId).
- 29) All four works are found in the "Prelude" layer of the autograph which was copied out c. 1740. All four works appear to be newly-composed for Book II, and include figuration idiomatic to a two-manual cembalo, or one of the "new instruments, i.e. the lautencembalo or hammerklavier.
- 30) In BWV 831, additional slurs found in the print include the following: courante (type IIa, c, d and g), sarabande (IIe and g); and, the two new movements to be marked, bourée I (type IIa and c) and bourée II (type IIa and d). As with the partitas, the most striking additions involve the use of the dot: gavotte II (IIIa) and passpied I (IIIc).
- 31) In P 974, Bach's copy of the solo violin works, each movement is marked in detail. In the cembalo prints, and in BWV 988 in particular, not all of the movements are marked; in the Andante from BWV 971, markings occur only in the opening twenty measures, perhaps providing a model for the remainder of the movement. Further study is needed to determine to what extent the difference in the types and frequency of the markings is due to the nature of each instrument.

Uta Henning:

#### ZUR FRAGE DES LAUTENKLAVIERS BEI JOHANN SEBASTIAN BACH

Mögliche Zuweisung der Bachschen Lautenkompositionen an das Lautenklavier - Beschreibung des Instruments und Rekonstruktionsversuche im 20. Jahrhundert

Seit sich die Fachwelt auf das Bachsche Lauten-Oeuvre neu besinnt, wird immer wieder die Frage seiner Zuweisung an ein bestimmtes Instrument aufgeworfen, das vielleicht keine eigentliche Laute war. Betroffen davon sind BWV 995-1000 sowie BWV 1006a, also Kompositionen, die wohl für bestimmte Spieler und Anlässe geschaffen wurden oder Bearbeitungen von Streicher-Sololiteratur darstellen; alle entstanden zu einer Zeit, als die Laute bereits im Niedergang begriffen war. Die Diskussion entzündet sich hauptsächlich an der e-Moll-Suite BWV 996, wo eine der überkommenen Abschriften einen späteren Zusatz "aufs Lautenwerck" trägt.

Zum einen fällt auf, daß die fraglichen Kompositionen, soweit sie überhaupt im Autograph vorliegen (3 von 7), nicht in Tabulatur, sondern in zwei 5-Linien-Systemen auf uns gekommen sind, was allerdings nicht gegen die Laute sprechen muß; zum anderen

ergeben sich Probleme in der Ausführung hinsichtlich der grifftechnischen Bewältigung (Bach selbst war wohl kein Lautenspieler). Bei so wenigen Lautenkompositionen wären immerhin 10-14chörige Lauten mit allen möglichen Skordaturen notwendig; üblich in der Bachzeit war die 13chörige d-Moll-Laute, deren Darmbesaitung Umstimmungen nur in beschränktem Maße zuließ.

Einen Ausweg sah man in einem cembaloartigen darmbesaiteten Instrument, der "Laute auf dem Claviere" (Jacob Adlung, 1768), also dem Lautenklavier oder "Lautenwerk" und seiner Großausführung, dem Theorbenflügel. Kein einziges Instrument hat sich erhalten, Bildbelege fehlen ganz, nur wenige schriftliche Quellen geben davon Zeugnis. Erwiesenermaßen besaß Bach bei seinem Tode zwei Lautenklaviere; an ihrer Entwicklung war er seit etwa 1720 beteiligt. Ob sie jedoch einen Notbehelf für ihn darstellten oder ein eigenständiges Instrument waren, dem er Kompositionen zudachte, wird sich wohl nie befriedigend klären lassen.

Kurz noch ein Wort zu den fraglichen Werken. Bei 3 der 7 Arbeiten handelt es sich um Transkriptionen eigener Schöpfungen, nämlich

BWV 995, die g-Moll-Suite, aus der 5. Cellosuite BWV 1011 (dort in c-Moll) entstanden. Sie liegt im Autograph vor, ist ausdrücklich als "pour la Luth" ausgewiesen und läßt sich nur mit einer 14chörigen Laute oder einer Theorbe mit spezieller Stimmung bewältigen;

BWV 1000, die Fuge g-Moll, eine Umschrift des 2. Satzes aus der Sonate für Solovioline BWV 1001. Das sehr lautengemäße Stück verlangt ein 13chöriges Instrument. Es ist nur in Abschriften erhalten;

BWV 1006a, die E-Dur-Suite, stellt eine Umschrift der 3. Partita für Solovioline BWV 1006 dar. Das Autograph gibt keine Instrumentierung an; auf einer 13chörigen Laute läßt die Suite sich realisieren. Geschrieben ist sie vielleicht anlässlich eines Besuches von Wilhelm Friedemann Bach mit den Lautenisten Johann Kropffgans und Silvius Leopold Weiss in Leipzig im Sommer 1739.

Die übrigen 4 Arbeiten sind Originalkompositionen, nämlich

BWV 997, die Partita c-Moll, nur in Abschriften überliefert und mit Einschränkungen auf der 13chörigen Laute spielbar;

BWV 998, Präludium, Fuge und Allegro Es-Dur, im Autograph als "pour la Luth à Cembal" ausgewiesen. Der teilweise sehr raschen Führung des Basses wegen, für den der Lautenist allein den rechten Daumen zur Verfügung hat und nicht eine ganze Hand wie der Klavierist, eignet sich das Werk wohl eher für das Tasteninstrument;

BWV 999, Präludium c-Moll. Die Abschrift, in der das Stück überliefert ist, trägt den Zusatz "pour la Lute"; sowohl auf der Laute als auch auf dem Tasteninstrument klingt es befriedigend;

BWV 996, die e-Moll-Suite. Johann Gottfried Walthers Abschrift aus dem Nachlaß von Johann Ludwig Krebs ist die einzige, welche das Lautenklavier erwähnt (Zusatz von anderer Hand). Keine der sonstigen Kopien, d.h. auch nicht die kürzlich wieder aufgefundene Gerbersche Abschrift, erwähnt eine Instrumentierung. Die Suite entstand gegen 1720, als Bach sich nachweislich mit dem Lautenklavier befaßte.

Auch in der "Johannes-Passion", wo bei der Arie "Betrachte, meine Seel" in der Partitur "liuto", in der autographen Stimme aber "cembalo à organo obbligato" steht, läßt sich ans Lautenklavier denken. Und schließlich konnte das Lautenklavier immer als Continuo-Instrument eingesetzt werden.

Nun zum Instrument selbst: Unser Wissen über das Lautenklavier der Bachzeit ist sehr bruchstückhaft. Die wenigen schriftlichen Quellen lassen Lücken und Widersprüche offen, so daß der Rekonstruktionsversuch eines Lautenklaviers immer ein Stück Hypothese bleiben muß. Am wichtigsten sind die anonym herausgegebene "Sammlung von Natur- und Medi-

cin...-Geschichten" (1719)<sup>1</sup> sowie zwei Schriften von Jacob Adlung (1758<sup>2</sup> und 1768<sup>3</sup>). Die Quellenlage ist aufgerollt in den beiden 1982 von mir erschienenen Artikeln<sup>4</sup>.

Nachdem bereits 1608 Adriano Banchieri eine Art Lautenklavier entwickelt hatte, traten in der Bachzeit etliche Erbauer von Lautenwerken bzw. Theorbenflügeln auf: Johann Christoph Fleischer (um 1718), Johann Nikolaus Bach (nach 1720), Johann Georg Gleichmann (vor 1722) sowie die beiden Silbermannschüler Zacharias Hildebrandt (um 1739) und (etwas später) Christian Ernst Friderici.

Alle Versuche, ein Lautenklavier zu konzipieren, gehen von der Überlegung aus, den Klang der Laute möglichst echt zu imitieren. Auf den Unterschied zum Klang des Lautenzugs beim normalen Cembalo wird ausdrücklich abgehoben<sup>5</sup>. Das Korpus konnte gestutzte Flügelform haben, rund oder oval sein; auch andere Möglichkeiten waren zulässig. Üblich war ein Ambitus von 4, 4 1/2 oder sogar 5 Oktaven.

Die Besaitung bestand aus Darm und war im allgemeinen doppelchörig, im Baß oktaviert, in der Mittellage unisono, in der Höhe meist einchörig. Zum Aufhellen der dumpfen Baßlage konnte ganz unten ein "messingnes Oktävchen" beigegeben werden. Ein durchgehendes metallenes Register machte den Reiz des Theorbenflügels aus (Fleischer). Das Anzupfen der Finger ließ sich durch die starre Kielmechanik natürlich nicht voll ersetzen. Gewisse dynamische Schattierungen versuchte man durch mehrere Manuale zu erreichen (2 bis 3 bei J.N. Bach). Als Versuch der Dynamisierung könnte auch ein Hinweis bei J.G. Walther gewertet werden, wo es heißt, Gleichmann baue ein Lautenklavier, "welches keine Bekielung hat"<sup>6</sup>, möglicherweise ist hier bereits an eine Mechanik in Richtung Tangentenflügel gedacht.

Die Saitenlänge müsse von der Laute abgenommen werden, empfiehlt Adlung (1768); eine gleichmäßig zu- bzw. abnehmende Saitenstärke, da bei dem großen Ambitus nicht beschaffbar, müsse durch individuelle Stenge ausgeglichen werden. Drahtstifte seien zu vermeiden, vielmehr sollten die Saiten nur über hölzernen Stenge in "subtilen Kerben" laufen, "wobey man alle Winkel vermeidet, damit sie nicht zerreißen"<sup>7</sup>. Im übrigen weist Adlung auf verschiedene Anschlagstellen der Docken hin. Auch konnten Pedale beim Lautenklavier bereits Verwendung finden.

Im 20. Jahrhundert ist das Lautenklavier der Bachzeit verschiedentlich rekonstruiert worden. Bis auf wenige Ausnahmen haben die einzelnen Erbauer im Alleingang gearbeitet, ohne voneinander zu wissen. Es waren dies die Gebr. Ammer (1931/32), Johannes Koch und Heinrich Hopf (1960), Martin Sassmann (1962), Gergely Sárközy (Budapest, 1980), Rudolf Richter (Ludwigsburg, 1980) und Lewis Jones (London, 1984). Es ist beabsichtigt, das Richtersche Lautenklavier in Leningrad für einen russischen Cembalisten nachbauen zu lassen. Hiervon sollen die 4 wichtigsten Instrumente vorgestellt werden:

Ammer: - Flügelform, 2 Manuale, 4 1/2 Oktaven (F'-c''')

- je 2 auseinanderliegende Dockenreihen (Leder/Kiel)

- doppelchöriger Darmbezug mit Stahl in der untersten Oktav

- 5 Pedale (2+2, Dämpfer)

Das Ammersche Lautenwerk erklang erstmals 1932 im Gewandhaus Leipzig im Beisein von Karl Straube, dann noch im selben Jahr beim Bachfest in Heidelberg mit BWV 996 und einem Vivaldi-Konzert für Viola d'amore und Laute in einer Einrichtung für Lautenklavier vom jungen Paul Hindemith (der auch die Viola d'amore spielte). Als Schenkung an das Berliner Instrumentenmuseum ist es 1944 untergegangen.

Sassmann: - Flügelform, 1 Manual, fast 5 Oktaven (A'-f''')

- Der Stimmhaltung wegen (es war als Reiseinstrument gedacht) doppelchöriger Metallbezug (Stahl/Messing, 2x8')

- Beide Register haben zusätzliche Lautenzüge, die mit Handschiebern eingestellt werden können.

Das Instrument ist im Besitz von Isolde Traut, London, die fast ganz Europa, Südafrika und die USA damit bereist hat;

J o n e s : - Flügelform, 1 Manual, 4 1/2 Oktaven (G'-d''')

- doppelchöriger Darmbezug + messingnes Register 4', in der Mitte teilbar (cis'/d').

Das Instrument ist im Besitz von Nigel North und Maggie Cole, London, die im vergangenen Winterhalbjahr in London reine Bachkonzerte auf Cembalo, Laute und Lautenwerk gegeben haben. Rundfunkaufnahmen (BBC) folgten im Sommer 1985. Jones baute 1981 bereits einen früheren Typus von Lautenklavier nach (nach Banchieri) und hat ein weiteres Instrument in Planung.

R i c h t e r : Während alle bisher genannten Versuche sich an Hildebrandt anlehnen, also Flügelform haben, geht R. Richter auf Fleischers Instrument zurück und kommt deshalb erstmals auf eine andere Korpusform.

- Lautenkorpus aus 21 Spänen, 1 Manual, 4 1/2 Oktaven (G'-d''')

- neuerdings reine Darmbesaitung

- keine Metallbeigabe im Baß (Lautennähe) G'-Cis doppelchörig, oktaviert; D-cis' doppelchörig, unisono; d'-d''' einchörig

Das Instrument ist im Besitz des Erbauers, Ludwigsburg. Es war bei der Sommerakademie Johann Sebastian Bach 1981 in Stuttgart ausgestellt und in diesem Rahmen bei der Aufführung der Kantate BWV 102 ("Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben") als Continuo-Instrument eingesetzt. Anlässlich des Internationalen Musikfests Stuttgart 1985 wurde ein Tonband mit 3 der 7 Bachschen Lautenkompositionen von Frau Christiane Bräuer-Gohr eingespielt.

Abschließend noch einige frühe Bemerkungen zum Klang und Spiel des Lautenklaviers: "Das Lautenwerk ist das schönste unter den Clavieren nach der Orgel, und hat den Namen daher, weil es die Laute in dem Klange nachahmt, sowol was die Höhe und Tiefe, als auch die Delicatesse betrifft"<sup>8</sup>. "Der Resonanz ist admirabel schön, und klingt vollkommen als 3. Laute an Force"<sup>9</sup>. Zum Theorbenflügel meint dieselbe Quelle, der 4' habe "lauter metallene Saiten" und klinge "sehr delicat, als eine Glocke"<sup>10</sup>. Der Spieler wird ermahnt: "Es hat ein solch Lautenwerk unbeschreibliche Mühe und Accuratesse vonnöten..."<sup>11</sup>. "Man muß... stets geschwinde und durch Brechungen spielen ... auch muß man nicht aus dem Modo gehen; denn wo dieß geschiehet, wird es leicht gemerkt, weil auf der Laute ohne Verstimmung dergleichen Ausweichungen nicht zu haben sind"<sup>12</sup>. Wenn man das Lautenwerk subtil spielte, "so konnte man auch bey nahe Lautenisten von Profeßion damit betrügen"<sup>13</sup>.

#### Anmerkungen

1) Sammlung von Natur- und Medicin- wie auch hierzu gehöriger Kunst- und Literatur-Geschichten, Winter-Quartal 1718, Breslau 1719.

2) Jacob Adlung, Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit, Erfurt 1758.

3) Jacob Adlung, Musica mechanica organoedi, Berlin 1768.

4) Uta Henning, Das schönste unter den Clavieren. Zum Rekonstruktionsversuch des Lautenklaviers durch Rudolf Richter, Ludwigsburg (1980), in: Württ. Blätter für Kirchenmusik 49 Nr. 3 (1982), S. 89ff. (Auszug aus dem engl. Artikel in Early Music.) dies., The most beautiful among the claviers. Rudolf Richter's reconstruc-

tion of a Baroque lute-harpsichord, in: Early Music Vol. 10, No. 4 (1982), S. 477ff.

- 5) Adlung (1768), a.a.O., S. 138.
- 6) Johann Gottfried Walther, Musicalisches Lexicon, Leipzig 1732, S. 284.
- 7) Adlung (1768), a.a.O., S. 136.
- 8) Adlung (1768), a.a.O., S. 133.
- 9) Sammlung..., a.a.O., S. 852.
- 10) Sammlung..., a.a.O., S. 852.
- 11) Adlung (1768), a.a.O., S. 138.
- 12) Adlung (1768), a.a.O., S. 137.
- 13) Adlung (1768), a.a.O., S. 139.

#### Angaben zum Lautenklavier der Bachzeit

##### Quellen:

Fleischer (um 1718)  
J.N. Bach (nach 1720)  
Hildebrandt (um 1739)  
Adlung (1768)

##### Korpus

Fleischer: rund, oval, "wie ein Amphi-Theatrum"  
Hildebrandt: gestutzte Flügelform

##### Ambitus

Fleischer: Lautenklavier u. Theorbenflügel: 4 Okt.  
J.N. Bach: 4-5 Okt., Theorbenflügel: 5 Okt.  
Hildebrandt: ? 4 1/2 Okt.  
Adlung: 4 Okt.

##### Besaitung

Fleischer: Lautenklavier:  
2 gleichgestimmte Darmchöre u. Messing-Baßokt.  
" Theorbenflügel:  
2 Darmchöre u. 1 Chor Metall durchgehend;  
Darm: oktaviert/unisono/einchörig  
J.N. Bach: ganz in Darm; einchörig, unten doppelchörig  
Hildebrandt: Darm doppelchörig, unterste Okt. Messing

##### Übersetzung auf Tasten

J.N. Bach: 2-3 Manuale  
Adlung: 1-3 Manuale



## Inhaltsverzeichnis

(alphabetisch nach Verfassern)

Ackermann, Peter: Alte und neue Musik im Spätwerk Franz Liszts . . . . .	2/251
Ahrens, Christian: Zur musikalischen Dramaturgie von J.S. Bachs Johannes-Passion	1/311
Allroggen, Gerhard: J.S. Bach und E.T.A. Hoffmann . . . . .	1/153
Bard, Raimund: Schütz - Händel (?) - Bach: Johannes-Passion. Einige musiktheologische Anmerkungen . . . . .	2/118
Berg, Karl Georg: Händels "Rinaldo". Bedingungen und Möglichkeiten der Barockoper . . . . .	2/42
Berger, Christian: Tonsystem und Textvortrag. Ein Vergleich zweier Balladen des 14. Jahrhunderts . . . . .	2/202
Bingmann, Anke: Zur Gattungstypologie von Oper, Oratorium und Kantate, dargestellt an Händels italienischen Werken . . . . .	2/11
Bockholdt, Rudolf: Gibt es eine Bach-Interpretation Strawinskis? Zu den Choral-Variationen über das Weihnachtslied "Vom Himmel hoch da komm' ich her" . . .	1/204
BöB, Reinhard: Stimmentausch- und Spiegelungstechniken im Canon à 2 "Quaerendo invenietis" als beispielhafte Kennzeichen für Bachs "Ars Canonica", das "Musikalische Opfer" . . . . .	1/329
Brabcová, Jitka: Zur Bach- und Händelrezeption im Konzertleben Mährens um 1900 .	2/172
Braschowanowa-Stantschewa, Lada: Die gegenwärtige Interpretation von Instrumentalwerken J.S. Bachs und G.F. Händels in Bulgarien . . . . .	2/154
Braun, Werner: Händels tragische Kantate: "Lucrezia" . . . . .	1/257
Breig, Werner: Zur musikalischen Syntax in Schütz' "Geistlicher Chormusik" . . .	1/123
Brusniak, Friedhelm: Fritz Buschs Bach-Bearbeitungen . . . . .	1/528
Brzoska, Matthias: Zur Notationspraxis in der Jesajas-Weissagung des Christoph Demantius . . . . .	2/211
Budde, Elmar: Webern und Bach . . . . .	1/198
Buelow, George J.: Handel's borrowing techniques: Some Fundamental Questions Derived From a Study of "Agrippina" (Venice, 1709) . . . . .	1/249
Burrows, Donald: Handel in England: Sacred Music . . . . .	1/213
-: Handel's Church Music - Modern Performances in Britain . . . . .	1/297
Busch-Salmen, Gabriele: Aspekte der Bachrezeption in Flötenschulwerken des 19. und 20. Jahrhunderts . . . . .	2/398
Cosma, Viorel: Enescus Interpretation der Musik von Johann Sebastian Bach . . .	2/150
Dahlhaus, Carl: Bach-Rezeption und ästhetische Autonomie . . . . .	1/18
Danckwardt, Marianne: Zur Cantus-firmus-Behandlung in der Musik des Old-Hall-Manuskripts . . . . .	2/217
Danuser, Hermann: Der Klassiker als Janus? Wandlungen in Paul Hindemiths Bach-Verständnis . . . . .	1/190
Demeyer, Gerhard: Vergleich einiger Stellen der Vertonungen des Lobgesangs Mariens (Magnificat Anima Mea Dominum, Lukas-Evangelium, Kapitel 1, 46-55) durch Schütz, SWV 468, und Bach, BWV 243 . . . . .	2/123
Dehnhard, Walther: Kritik der zahlensymbolischen Deutung im Werk Johann Sebastian Bachs . . . . .	1/450
Deppert, Heinrich: Einige Anmerkungen zu Johann Sebastian Bachs vierstimmigen Choralgesängen . . . . .	1/320
Derr, Ellwood: Händel und Telemann: Resonanz und Entlehnungen . . . . .	2/66

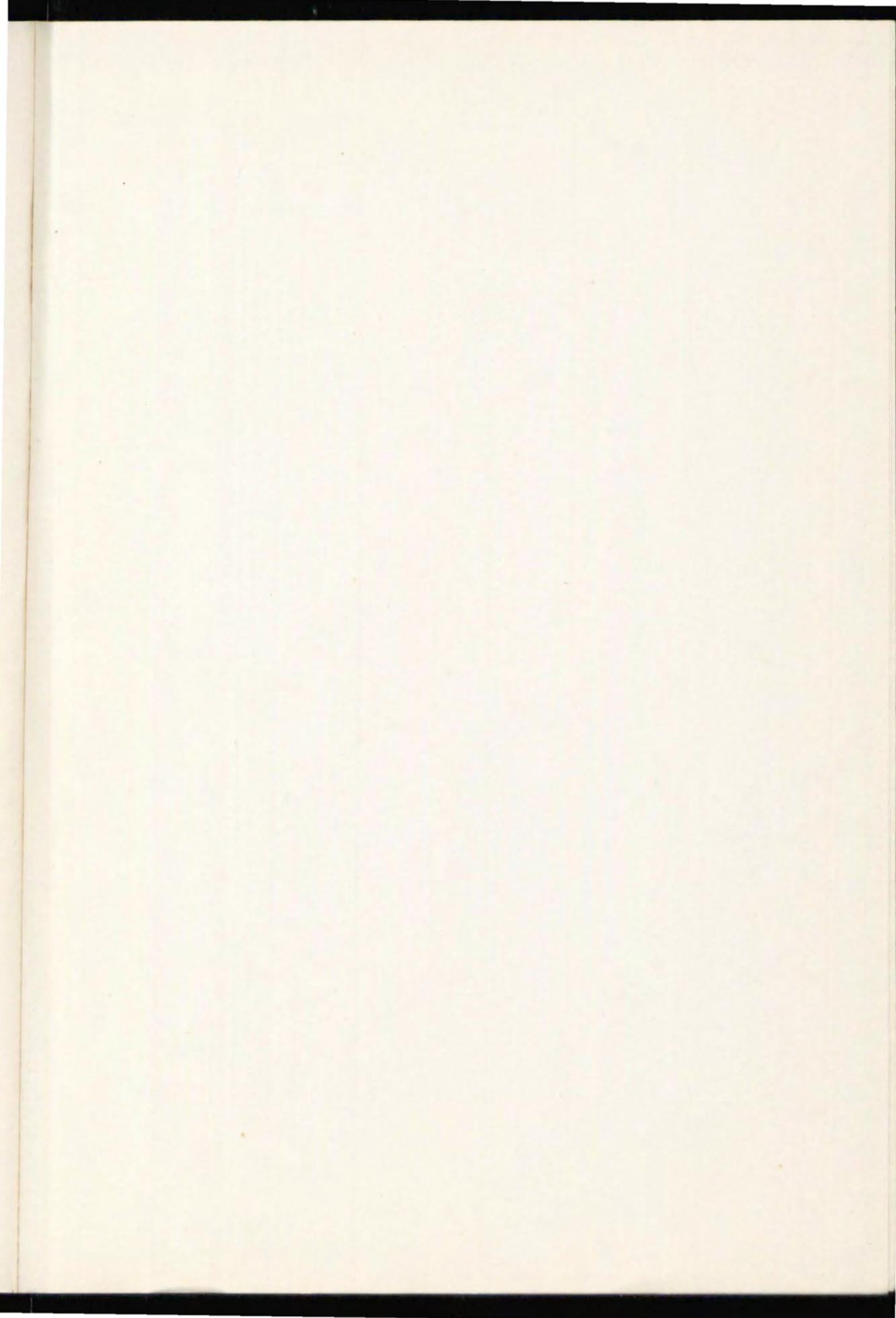
Diamandi, Saviana: Johann Sebastian Bach, der Architekt. Betrachtungen über die Vielfalt in den "Englischen Suiten" . . . . .	2/157
Dietel, Gerhard: Veraltete Musik im 19. Jahrhundert. Bemerkungen zu Robert Schumanns Oratorium "Der Rose Pilgerfahrt" . . . . .	2/311
Dietz, Hanns-Bertold: Alte Musik im Schatten alter Musik. Zur historisch-ästhetischen Stellung der Kirchenmusik neapolitanischer Meister der Bach-Händel-Generation . . . . .	1/453
Dömling, Wolfgang: Franz Liszt und B-a-c-h . . . . .	1/159
Dreyfus, Laurence: The Capellmeister and his Audience: Observations on 'Enlightened' Receptions of Bach . . . . .	1/180
Edler, Arnfried: Schütz, der Hofkapellmeister . . . . .	1/78
Edwards, J. Michele: Schütz' Violone . . . . .	2/388
Feil, Arnold: "Alte Musik als ästhetische Gegenwart": Versuch zur Musikwissenschaft als Interpretationswissenschaft anhand von Bachs Toccata D-Dur (BWV 912) . . . . .	1/178
Felix, Werner: Wie familiär war Johann Sebastian Bach? . . . . .	1/401
Fellinger, Imogen: Bach - Händel - Schütz 1885 und 1985 . . . . .	2/78
Flindell, Fred: Bachs Inventionen: Einige Ursprünge, Vorstellungen und moderne Gegenstücke . . . . .	1/348
Forchert, Arno: Bach und die Tradition der Rhetorik . . . . .	1/169
Franklin, Don O.: Articulation in the Cembalo Works of J.S. Bach: A Notational Study . . . . .	2/452
Gojowy, Detlef: Bachs Harmonik - tonal - atonal ? . . . . .	1/434
Gossmann, Otto und Anthony Hicks: Aufführung Händelscher Opern und Oratorien 1984-85 . . . . .	1/288
Groth, Renate: "Revivre l'art". Zur Geschichtsauffassung in der Kompositionslehre Vincent d'Indys . . . . .	2/234
Gruhn, Wilfried: Vergangenheit als Gegenwart im kompositorischen Denken Bernd Alois Zimmermanns . . . . .	2/282
Häfner, Klaus: Verschollene Quellen der Bachschen Messen . . . . .	1/313
Harris, Ellen T.: Aufführungen von Händelopern und -Oratorien in den USA und Kanada, 1970-1985 . . . . .	1/291
-: Baroque Vocal Performance Practice . . . . .	1/263
-: Harmonic Organization of Handel's Operas . . . . .	1/248
Harriss, Ernest: Johann Mattheson, Johann Adolph Scheibe, and Modern German Musicology . . . . .	2/287
Heller, Karl: Gedanken zur Vivaldi-Renaissance der Gegenwart . . . . .	2/240
Henning, Uta: Zur Frage des Lautenklaviers bei Johann Sebastian Bach. Mögliche Zuweisung der Bachschen Lautenkompositionen an das Lautenklavier - Beschreibung des Instruments und Rekonstruktionsversuche im 20. Jahrhundert . . . . .	2/465
Henze-Döhring, Sabine: Aufführungen von Händelopern und -Oratorien in Italien, 1970-1983 (Nach Angaben in Zeitschriften) . . . . .	1/296
-: Händel und die opera seria in London . . . . .	1/225
Hill, Cecil: "Theodora" and the 18th Century Feminist Movement . . . . .	2/49
Hinton, Stephen: Alte Musik als Hebamme einer neuen Musikästhetik der zwanziger Jahre . . . . .	2/325
Hofman, Shlomo: Heinrich Schütz: Psalmen Davids, 1619 . . . . .	1/378
Hofmann, Klaus: Alter Stil in Bachs Kirchenmusik. Zu der Choralbearbeitung	

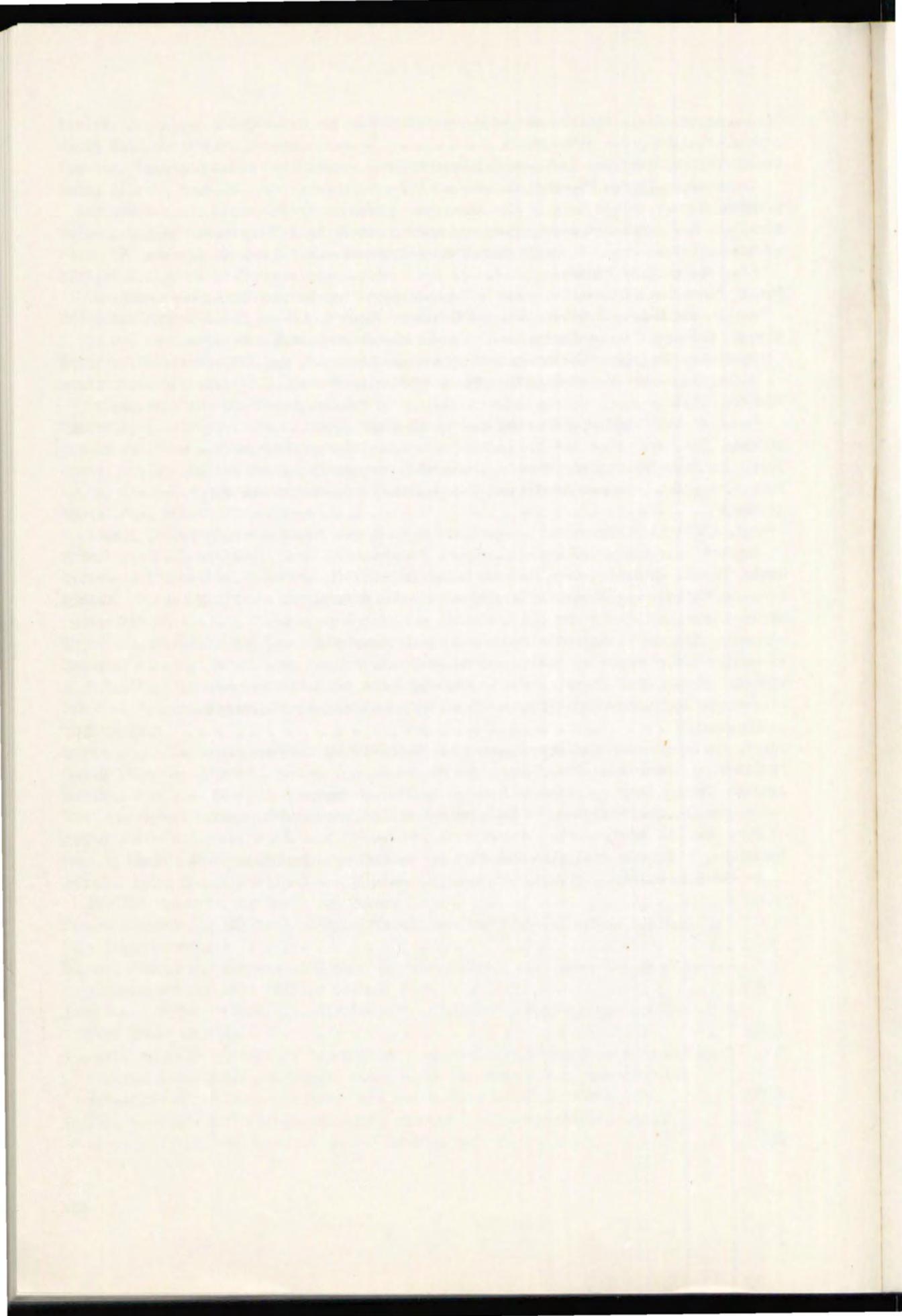
BWV 28/2 . . . . .	1/164
Jackson, Roland: Aesthetic Considerations in Regard to Handel's Borrowings . . .	2/1
Jacobs, Charles: On Editions of Music in Tablature and the Performer . . . . .	2/370
Jers, Norbert: Zur Bach-Rezeption des "neoklassizistischen" Strawinsky . . . . .	1/485
Jiránek, Jaroslav: Swjatoslaw Richters Beitrag zur Bach-Rezeption der Gegenwart. Theoretische Reflexion seiner Interpretation des Wohltemperierten Klaviers .	1/490
Jung, Hermann: Textscopus und poetische Idee. Zur Problematik des Verstehens sprachgebundener Musik . . . . .	2/191
Just, Martin: Rhythmus und Klang als Formfaktoren in den "Kleinen geistlichen Konzerten" . . . . .	1/99
Kabisch, Thomas: Zur Bach-Rezeption Franz Liszts . . . . .	1/477
Kapp, Reinhard: Epochenschwellen in der Geschichte der Kontrapunktlehre . . . . .	2/230
Kappner, Gerhard: Deutsche Begräbnismusik von Schütz, Bach und Händel. Theolo- gische Grundlagen, liturgische Funktionen und musikalische Formen . . . . .	2/112
Kellner, Herbert Anton: Barocke Akustik und Numerologie in den vier Duetten: Bachs "Musicalische Temperatur" . . . . .	1/440
Krickeberg, Dieter: Einige Cembalotypen aus dem Umkreis von Johann Sebastian Bach und die historisierende Aufführungspraxis . . . . .	2/440
Kropfinger, Klaus: Handel the Progressive? Zu Händels italienischen Kantaten .	1/242
Krummacher, Friedhelm: Bachs Vermittlung durch Geschichte . . . . .	1/133
Kubik, Reinhold: Georg Friedrich Händel - Versuch einer Bibliographie der Noten- ausgaben deutschsprachiger Länder (außer DDR) - August 1984 . . . . .	1/300
-: Händels Opern als ästhetische Gegenwart? . . . . .	1/281
Kunze, Stefan: Über die Gegenwart der Musik von Heinrich Schütz . . . . .	1/10
Kurth, Ulrich: Alte Musik im Werk Heinrich Schenkers und Felix Salzers . . . . .	2/337
Leopold, Silke: Echotechniken bei Heinrich Schütz und seinen italienischen Zeit- genossen . . . . .	1/86
Liebscher, Julia: Händels Kammerduette - Höhepunkt und Wandlung einer Gattung .	2/59
Lindley, Mark: J.S. Bachs Klavierstimmung . . . . .	2/409
Linfield, Eva: Heinrich von Kleists "Marionettentheater" oder die Notwendigkeit der Verknüpfung von Kenntnis und Intuition in der barocken Aufführungspraxis	2/357
Maehder, Jürgen: "Banda sul palco" - Variable Besetzungen in der Bühnenmusik der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts als Relikte alter Besetzungs- traditionen? . . . . .	2/293
Mahling, Christoph-Hellmut: Zur Aufführung und Stellung der Oratorien Händels im 19. Jahrhundert . . . . .	1/264
Mann, Alfred: Zur Problematik des Händelbildes . . . . .	1/27
Marx, Hans Joachim: Italienische Einflüsse in Händels früher instrumentaler Ensemblemusik . . . . .	1/218
Marx-Weber, Magda: Domenico Scarlattis "Miserere"-Vertonungen für die Cappella Giulia in Rom . . . . .	2/130
Mazurowicz, Ulrich: Die Bedeutung Alter Musik für das Streichduett im 20. Jahrhundert . . . . .	2/343
McCredie, Andrew D.: Die frühen Bearbeitungen von Händels Opern für Hamburg und Braunschweig mit besonderer Berücksichtigung der textkritischen Geschichte von "Riccardo Primo" . . . . .	2/24
Messmer, Franzpeter: Biographische Methode und Alte Musik . . . . .	2/264
Moens-Haenen, Greta: Vibrato im Barock. . . . .	2/380

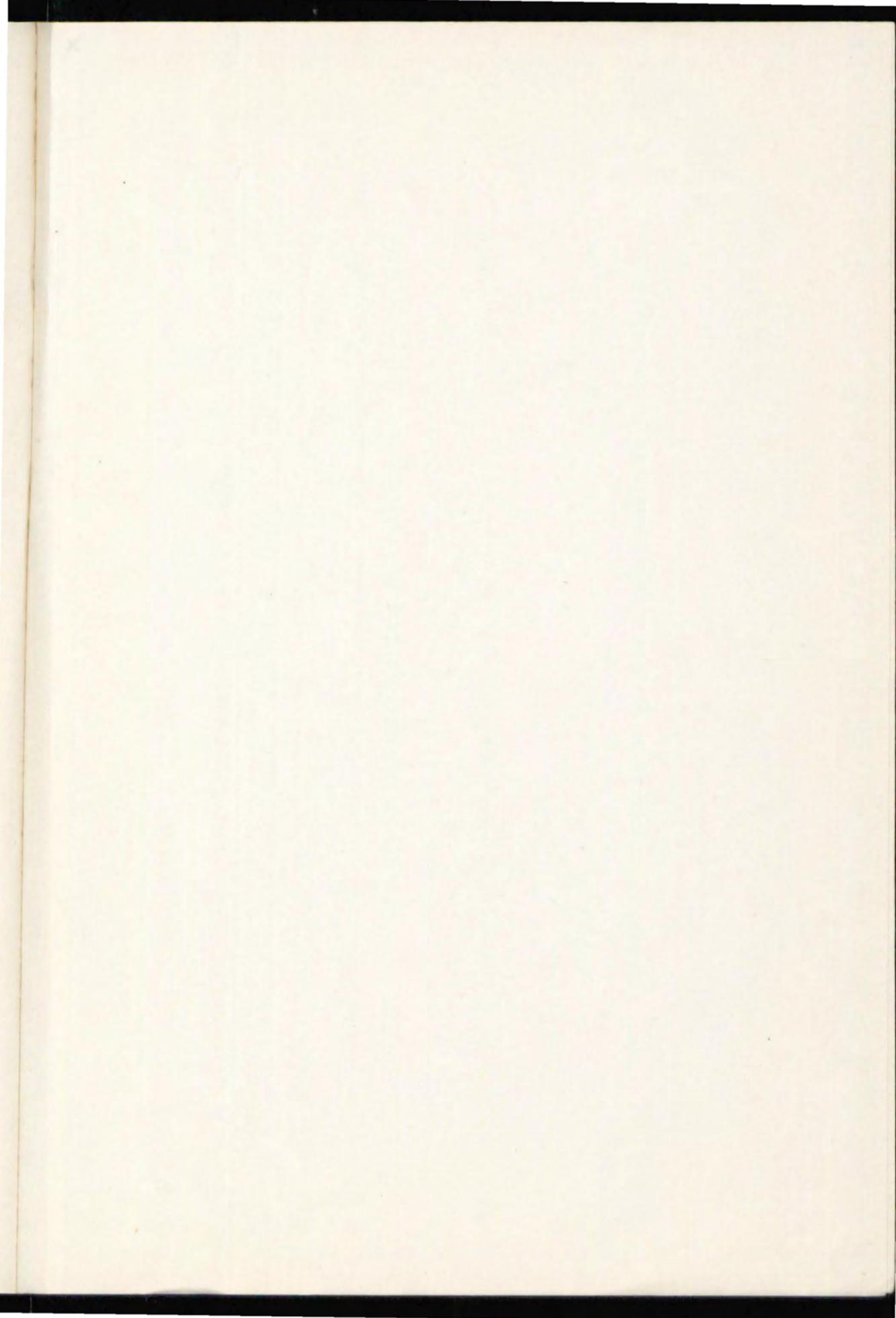
Mráček, Jaroslav: Inaugurators of Bach's French Style. The "Vingt-quatre violons du Roi" and their Contemporaries . . . . .	1/355
Overton, Friend Robert: Aspekte der Verwendung des Zinken bei Heinrich Schütz . . . . .	2/427
Palm, Albert: Nach 200 Jahren noch aktuell? Der Musikteil der Encyclopédie méthodique aus gegenwärtiger Sicht . . . . .	2/270
Pečman, Rudolf: Das Händel-Bild in der tschechischen Musikwissenschaft . . . . .	2/163
Petrović, Danica: Aspects of the Continuity of Serbian Chant . . . . .	2/186
Pfingsten, Ingeborg: Formale Aspekte der Fuge in d-Moll aus dem 1. Teil des "Wohltemperierten Klaviers" von Johann Sebastian Bach . . . . .	1/342
Pilková, Zdeňka: Werke von Bach, Händel und ihren norddeutschen Zeitgenossen in den Sammlungen der böhmischen Länder im 18. Jahrhundert . . . . .	2/138
Ravizza, Victor: Schütz und die venezianische Tradition der Mehrchörigkeit . . . . .	1/53
Reininghaus, Frieder: J.S. Bach und die Arbeit. Kleines Praeludium über einige Folgen der "arbeitsamen Musik" . . . . .	1/413
Riethmüller, Albrecht: Bachs Musik als Busonis Gegenwart. Die Formel "Bach-Busoni" und die Idee der Bearbeitung . . . . .	1/522
Roman, Zoltan: Gustav Mahler: Conductor and Composer as 'Music Historian' . . . . .	2/330
Sachs, Klaus-Jürgen: Zum Beckerschen Psalter von Heinrich Schütz . . . . .	1/117
Scherliess, Volker: "Werktreue" . . . . .	2/256
Schläder, Jürgen: Die biblische Oper "Jephtha" . . . . .	2/33
Schmalzriedt, Siegfried: "Quel dolce amaro". Manieristische Ästhetik und Kompositionsweise in Schütz' Madrigalbuch von 1611 . . . . .	1/37
Schmidt, Harro: Die Viola da gamba der Violinfamilie. Ein vergessener Gambentyp des Barock . . . . .	2/422
Schneider, Herbert: Wie französisch ist Händels "Teseo"? . . . . .	1/231
Schnorr, Klemens: Notationen der Orgelmusik J.S. Bachs. Zur Korrelation von Niederschrift, Edition und Erklären . . . . .	1/427
Schütze, Rainer: Klanglichkeit und Ausdrucksfunktion der Tasteninstrumente der Bach-Zeit . . . . .	2/444
Schuhmacher, Gerhard: Historische Dimensionen in den Händel-Variationen op. 24 von Johannes Brahms . . . . .	2/72
Schuler, Manfred: Bach in der Populärmusik . . . . .	1/494
Schulze, Hans-Joachim: "Unbequemes Geräusche" und "gelehrtes Chaos" - Bemerkungen zur Bach-Rezeption im 18. und frühen 19. Jahrhundert . . . . .	1/137
Seel, Ludwig: Zur Klangordnung der Motette um 1300 . . . . .	2/212
Sehnal, Jiří: Die Einstellung der sogenannten tschechischen Kyrellisten des 19. Jahrhunderts zur Musik des Barock . . . . .	2/177
Siegmund-Schultze, Walther: Händels "Caecilien-Ode" (HWV 76). Ihre Stellung in seinem Gesamtwerk . . . . .	2/55
Soinne, Paavo: Vom temporalen Denken im "Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen" von Carl Philipp Emanuel Bach . . . . .	2/275
Sponheuer, Bernd: "Licht . . . , die Zukunft erhellend". Überlegungen zum Bach-Bild Hans Georg Nägelis . . . . .	1/143
Stampfl, Inka: Georg Muffatts Traktate zu Instrumentarium und Besetzung seiner Ensembelmusik unter dem Aspekt eines nicht nur historisch, sondern stets aktuellen ästhetischen Problems bei der Aufführung alter Musik . . . . .	2/353
Staral, Susanne: Aufführungspraktische Aspekte im Klavierwerk von Johann Christian Bach, dargestellt an den Sonaten opus V . . . . .	2/404

Stegemann, Michael: Attizismus und Modernität - Camille Saint-Saëns und die Wiederbelebung der Alten Musik . . . . .	2/245
Steinbeck, Wolfram: Der Instrumentalcharakter bei Schütz. Zur Bedeutung der Instrumente in den "Symphoniae sacrae" . . . . .	1/106
Stephan, Rudolf: Alban Berg in den zwanziger Jahren . . . . .	1/1
Stoelzel, Marianne: Ordnungssysteme und Ausdruckshaltung in Engelbert Humperdincks Bearbeitungen aus J.S. Bachs "Wohltemperiertem Klavier" I und II für zwei Klaviere zu vier Händen . . . . .	1/513
Stoll, Albrecht: Emblematische und affektbedingte Figuren in geistlichen Vokal- werken von Heinrich Schütz, Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel	2/104
Strohm, Reinhard: Auswahlverzeichnis von Editionen Händelscher Werke außer- deutscher Verleger (besonders in England und den USA), ca. 1970-1984 . . . . .	1/308
-: Materialien zur Händel-Rezeption heute (Redaktion) . . . . .	1/288
Summers, William John: George Frideric Handel in Rome as Seen From the Vantage Point of the "Confraternita dei musici di Roma" . . . . .	2/84
Szeskus, Reinhard: Bach und die Leipziger Universitätsmusik . . . . .	1/405
Veit, Joachim: Abt Voglers "Verbesserungen" Bachscher Choräle . . . . .	1/500
Vetter, Isolde: Johannes Brahms und Joseph Joachim in der Schule der Alten Musik . . . . .	1/460
Wagner, Günther: Instrumental - vokal als Problem der Bach-Bewertung im 18. Jahr- hundert . . . . .	2/234
Weber, Horst: Zu Strawinskys Machaut-Rezeption . . . . .	2/317
Wehnert, Martin: Zur thematischen Pluralität bei J.S. Bach . . . . .	1/419
Werbeck, Walter: Schütz und die Tradition der Kirchentonarten . . . . .	1/66
Wiesmann, Sigrid: Historische Treue und Manierismus . . . . .	2/261
Wilkens, Sander: Heinrich Schütz und Musikalische Prosa . . . . .	1/391
Winkler, Klaus: Bach-Choralzitate in Kompositionen des 20. Jahrhunderts . . . . .	1/535
Witzenmann, Wolfgang: Modalität und Tonalität in Schützens "Geistlicher Chormusik" . . . . .	1/382
Wolff, Christoph: Zur Rezeptionsgeschichte Bachs im 18. Jahrhundert . . . . .	1/162
Zapletalová, Jaroslava: Bemerkungen zur Händel-Pflege in der ČSSR . . . . .	2/169
Zduniak, Maria: Bachrezeption in Breslau im 19. Jahrhundert . . . . .	2/145
Zenck, Martin: Zur Aneignung Händels in der nationalen Literaturgeschichtsschrei- bung des 19. Jahrhunderts . . . . .	1/273
Zwolińska, Elżbieta: Analogien zwischen der deutschen und polnischen Musikkultur in der Renaissance . . . . .	2/183

1/1411 ...  
1/1412 ...  
1/1413 ...  
1/1414 ...  
1/1415 ...  
1/1416 ...  
1/1417 ...  
1/1418 ...  
1/1419 ...  
1/1420 ...  
1/1421 ...  
1/1422 ...  
1/1423 ...  
1/1424 ...  
1/1425 ...  
1/1426 ...  
1/1427 ...  
1/1428 ...  
1/1429 ...  
1/1430 ...  
1/1431 ...  
1/1432 ...  
1/1433 ...  
1/1434 ...  
1/1435 ...  
1/1436 ...  
1/1437 ...  
1/1438 ...  
1/1439 ...  
1/1440 ...  
1/1441 ...  
1/1442 ...  
1/1443 ...  
1/1444 ...  
1/1445 ...  
1/1446 ...  
1/1447 ...  
1/1448 ...  
1/1449 ...  
1/1450 ...  
1/1451 ...  
1/1452 ...  
1/1453 ...  
1/1454 ...  
1/1455 ...  
1/1456 ...  
1/1457 ...  
1/1458 ...  
1/1459 ...  
1/1460 ...  
1/1461 ...  
1/1462 ...  
1/1463 ...  
1/1464 ...  
1/1465 ...  
1/1466 ...  
1/1467 ...  
1/1468 ...  
1/1469 ...  
1/1470 ...  
1/1471 ...  
1/1472 ...  
1/1473 ...  
1/1474 ...  
1/1475 ...  
1/1476 ...  
1/1477 ...  
1/1478 ...  
1/1479 ...  
1/1480 ...  
1/1481 ...  
1/1482 ...  
1/1483 ...  
1/1484 ...  
1/1485 ...  
1/1486 ...  
1/1487 ...  
1/1488 ...  
1/1489 ...  
1/1490 ...  
1/1491 ...  
1/1492 ...  
1/1493 ...  
1/1494 ...  
1/1495 ...  
1/1496 ...  
1/1497 ...  
1/1498 ...  
1/1499 ...  
1/1500 ...









x

»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 documented.

SLUB DRESDEN



3 1973452