

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-

Philip Gosset, New York/London 1979, vol. 1, S. 97.

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.

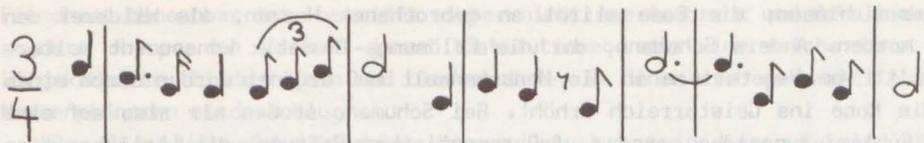
Zum zweiten läßt sich auch anhand der Partitur ermesen, wie wenig Schumanns Vertonung der Dichtung in Kitsch oder Konvention aufgeht.

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 pausenerstückt, 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 gewordenenes 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 Schweben 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 prosahafte 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 Textvertongung 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

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 ver stan 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 Verständnizusammenhang 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