

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Nachmals: Gregor der Große als Musiker

VON ANTONIN BURDA, PRAG

„Vermutlich hat der Bericht des Johannes Diaconus über die Verdienste Gregors des Großen um den Kirchengesang einen historischen Kern“, sagt Helmut Hucke¹ in seiner Stellungnahme zu meinem Beitrag² zur musikalischen Tätigkeit des großen Papstes. Sicherlich könnte ich mich schon mit diesem Satz Huckes zufrieden geben (das „vermutlich“ ist wohl im positiven Sinn gemeint, denn es folgt „Aber dieser historische Kern . . .“) und somit hinter unseren Streit über die Glaubwürdigkeit des Johannes Diaconus einen Punkt setzen. Hucke ist damit ganz zweifellos weit abgekehrt von seinem früheren Standpunkt³. Dasselbe gilt auch hinsichtlich seines nunmehrigen Standpunktes in Bezug auf die Verordnung von 595 über den Gesang von Priestern und Bischöfen (d. h. des „höheren Klerus“).

Aber es handelt sich hier nicht um Rechthaberei, sondern um Gregor d. Gr. und um die wissenschaftliche Wahrheit. Außerdem begehrt Hucke von mir weitere Belege der Glaubwürdigkeit des Johannes Diaconus, er verlangt auch einige Erläuterungen, und es ist wünschenswert, noch weitere zu geben, damit die Frage der Musiktätigkeit und Musikfähigkeit Gregors d. Gr. möglichst geklärt wird. Und nun, was Gregor selbst anbelangt:

1. Die Glaubwürdigkeit des Johannes Diaconus

Zu den positiven Zeugnissen über die Glaubwürdigkeit des Johannes Diaconus gehört sicherlich auch die Meinung des Herausgebers der *Patrologia latina*. In *De triplici vita seu historia Sancti Gregorii Magni hic exhibita praefatio* bezeichnet Migne den Johannes Diaconus als sorgfältigsten Historiker:

Triplicem hic repraesentamus Gregorii Magni vitam; primam . . . , quam Paulo Diacono Casinensi monacho debemus; secundam . . . , cuius auctor Johannes Diaconus, monasterii quoque Casinensis alumnus. Quasi . . . gratum se ostendere voluisset mons hic sacer, sancti Gregorii scriptis mire celebratus, . . . non satis habuit ad ipsius historiam posteris consignandam unum suppeditare scriptorem, sed alterum addidit et quidem diligentissimum historicum⁴.

Wir legen hier drei Lebensgeschichten Gregors d. Gr. vor: die erste . . . , die wir dem Paulus Diaconus, einem Mönche von Cassino, zu verdanken haben; die zweite . . . , deren Autor Johannes Diaconus ist, ebenso ein Pflegesohn des Cassinoklosters. Als ob dieser heilige Berg, durch die Schriften des heiligen Gregor so wunderbar gepriesen, sich als dankbar erweisen wollte, . . . hatte er nicht genug daran, einen Schriftsteller zu stellen, der dessen (d. h. Gregors) Geschichte der Nachkommenschaft verzeichnen sollte, sondern stellte noch einen anderen, und zwar den sorgfältigsten Historiker.

Man darf das Beiwort „sorgfältigsten“ nicht als ein billiges Lob ansehen, denn Mignes Wiedergabe der Lebensgeschichten Gregors, der von Paulus Diaconus und der von Johannes Diaconus, bildet eine kritische Ausgabe.

¹ *War Gregor der Große doch Musiker?* Mf 18, 1965, 391.

² *Gregor der Große als Musiker*, Mf 17, 1964, 388–393.

³ „Ein Blick auf die oben erwähnte Verordnung Gregors des Grossen über die Kirchenmusik [von 595] genügt, um der Unsinnigkeit von Johannes Diaconus' Erzählung über musikalische Ambitionen Gregors und seine Tätigkeit als Gesanglehrer inne zu werden.“ Mf 8, 1955, 264.

⁴ Migne PL 75, 37 f.

Das von Johannes Diaconus stammende Leben Gregors genoß, lange Jahrhunderte hindurch, laut dem Zeugnis Bischofs Guitmundus Aversonus, große Achtung, denn

*Eam vitam, . . . tot sanctissimi doctissimique Romani Pontifices, nullo hactenus dissonante, probaverunt, eorumque auctoritatem secutae tot Ecclesiae cuncto populo Christiano consonante nunc usque susceperunt*⁵.

So viele der heiligsten und gelehrtesten römischen Bischöfe haben diese Lebensgeschichte gutgeheißen, ohne daß bisher ein einziger von ihnen sich hat dagegen hören lassen, und so viele Kirchen haben sich von der Autorität (der Bischöfe) leiten lassen, diese Lebensgeschichte bis heute anerkennend, unter Zustimmung des ganzen christlichen Volkes.

Vielleicht wird gesagt werden, daß solche Hochschätzung nichts mit der historischen Wahrheit zu tun hat, denn die Kirche ist allzu sehr geneigt, Wundergeschichten zu fördern. Ähnlich scheint auch Hucke die Sache zu beurteilen, indem er an mich im Zusammenhang mit Gregors „*lectus, . . . in quo recubans modulabatur, et flagellum ipsius, quo pueris minabatur*“⁶ die Frage richtet, ob ich ihm (er sagt „uns“) „wirklich zumuten“ wolle, „das alles zu glauben?“⁷. Warum nicht, wenn Gregor d. Gr. infolge drastischen Fastens so magenkrank war, daß er, seinen Worten nach, manchmal nicht auf den Füßen stehen konnte und sich auf den *lectus*, der sicher kein weicher Diwan war, wie es Hucke sieht, setzen mußte?

*Inerat . . . ei tanta abstinentia in cibis, . . . strenuitas in jejuniis, ut infirmato stomacho vix consistere posset. . . . omni fere juventutis suae tempore, ut verbis ipsius loquar, crebris viscerum cruciabatur doloribus, horis, momentisque omnibus fracta stomachi virtute, lassescibat, lentis quidem, sed tamen continuis febribus anhelebat, frequens etiam eum gressuum dolor vehementer affligebat*⁸.

Es wohnte ihm . . . eine so große Enthaltsamkeit von Speisen inne, . . . ein so großer Eifer im Fasten, daß er bei seinem geschwächten Magen kaum noch stehen konnte. . . . beinahe während seines ganzen Jünglingsalters, um mit seinen Worten zu sprechen, wurde er durch häufige Eingeweideschmerzen gepeinigt, stundenlang war er müde, weil seine Magenkraft immerfort zerstört war; unter Fiebern, die zwar mäßig, aber dennoch ununterbrochen waren, holte er mühsam Atem; häufig quälte ihn auch der Schmerz beim Gehen heftig.

Paßt nicht all das zu dem Asketen, der nichts von seiner Körperschwäche wissen und bis zum letzten Atem arbeiten wollte? Migne charakterisiert die sich daraus ergebende Lage mit folgenden Worten:

*. . . perpensis quae pro Ecclesia et republica gessit dicere liceat, aegrotante Gregorio, semper valuisse ac vigiuisse pontificem*⁹.

. . . In Erwägung dessen, was Gregor, obwohl er krank war, für Kirche und das gemeine Wohl geboten hat, darf man sagen: Gregor war zwar krank, aber der Papst war immer gesund und voller Kraft.

⁵ Migne PL 75, 39 f.

⁶ Migne PL 75, 91.

⁷ Mf 18, 1965, 390.

⁸ S. Gregorii Vita auctore Paulo Diacono, Migne PL 75, 43 und 48. S. Gregorii Papae I Vita ex ejusdem potissimum scriptis recens adornata, ebenda, 515.

⁹ Migne PL 75, 426.

Und was das *flagellum* anbelangt: meiner Meinung nach zeugt diese Stelle in der Schilderung des Johannes Diaconus sowohl von der Wahrheit seiner Aussprüche als auch von der Milde von Gregors Charakter und ist im Hinblick auf die Epoche zeitgemäß. Johannes benützt das Zeitwort „*minari*“ (*minabatur* — drohte), obwohl in solchem Zusammenhang öfter die entsprechende Form von „*castigare*“ — strafen benutzt wird, wie z. B. in der Regel des hl. Benedikt. *Flagellum* war damals wirklich ein Hilfsmittel beim Unterricht. Ich habe (wenn ich mich nicht irre bei A. Rodriguez¹⁰) eine alte, aus dem Klosterleben entnommene Geschichte gelesen, in der es hieß, daß ein junger Mönch beim Memorieren eines Textes so viel Fehler machte und deswegen so oft mit dem *flagellum* über das rechte Ohr geschlagen wurde, daß er endlich seinen Lehrer, gleichfalls einen Mönch, bat: Vater, schlage, ich bitte dich, auf die andre Seite des Kopfes, denn auf dem rechten Ohr höre ich nichts mehr. Andererseits muß ich feststellen, daß ich weder von dem *lectus* noch von dem *flagellum* Erwähnung gemacht habe. Es sind doch nur Nebensachen, wenn auch nicht ganz bedeutungslose.

Johannes Diaconus sagt, Gregor d. Gr. sei ihm aus der Lektüre nicht unbekannt¹¹, und in der Vorrede zu seiner *Sancti Gregorii Magni Vita* erinnert er den Papst Johannes VIII. daran, daß er ihm, dem Johannes Diaconus, befohlen habe, Gregors Lebensgeschichte so viel als möglich den päpstlichen Archiven, die ganz zuverlässig seien, zu entnehmen:

... *praeceperas ut Vitam ipsius de scrinio sanctae sedis apostolicae, tanto plenius, quanto et certius carpere studissem*¹².

... du hast mir befohlen, seine Lebensgeschichte aus den Archiven des heiligen apostolischen Stuhles je reidter, desto sicherer zu exzerpieren zu trachten.

Daselbst erklärt er seine Arbeitsmethode (die Gevaert¹³ so sehr gereizt hat, als ob es nur eine einzige Methode für die Biographik gäbe und diese nicht dem Zweck und der Einstellung des Schriftstellers angepaßt werden dürfte):

... *Neque magnopere tempora temporibus contuli, sed rebus similibus similia coaptavi, quoniam revera non tantum quando fecisset, sed quantum fecisset, sollicitus deflorare curavi. In quibus quamquam multa et varia memoratu digna studio brevitatis omiserim, nihil memini me posuisse, quod scriptorum veterum nequeat auctoritate defendi*¹⁴.

Auch habe ich nicht sehr die Zeiten mit den Zeiten verglichen, sondern den gleichen Dingen die gleichen angepaßt, weil ich mich in der Tat sorgenvoll zu exzerpieren bemühte, nicht so sehr wann er etwas getan hatte, sondern wie viel er getan hatte. Obwohl ich darin manches und verschiedenes, um kurz zu sein, übergangen habe, erinnere ich mich, daß ich nichts eingereicht habe, was nicht durch die Autorität der alten Schriftsteller verteidigt werden kann.

Seine Aufforderung (und das ist in diesem Zusammenhang wichtig), es möge jeder, der nicht gewillt ist, alles so anzusehen, wie er es präsentiert, in die päpstlichen Archive gehen und an Ort und Stelle überprüfen, kann nicht außer Acht gelassen werden:

¹⁰ *Exercitium perfectionis, Augustae Vindelicorum 1739.*

¹¹ Migne PL 75, 241.

¹² Migne PL 75, 61.

¹³ *Les origines du chant liturgique de l'Église latine, Gand 1890, 85, Fußnote 1.*

¹⁴ Migne PL 75, 61.

*Si cui tamen, ut assolet, visum fuerit aliter, ad plenitudinem scrinii vestri recurrens, tot charticios libros epistolarum ejusdem Patris, . . ., resolvat*¹⁵.

Wenn es jedoch jemandem, wie es zu geschehen pflegt, anders scheinen wird, mag er zur Fülle Eures Archives Zuflucht nehmen und so manche blattähnlichen [aus Einzelblättern zusammengestellten?] Briefbücher desselben Vaters, . . ., von neuem auflösen.

Dazu bemerkt Migne:

*Haec quidem [antiquae Ecclesiae monumenta] magna ex parte ad nos minime pervenerunt; sed cum videamus illius scriptoris diligentiam et fidem in legendis S. Doctoris operibus, quae prae manibus habemus, . . . (quae enim ex ipsis excerpit, eadem apud S. Gregorium leguntur vix unica voce mutata), quidni de ejusdem optima fide ac sinceritate certi et securi simus in aliis laudandis*¹⁶?

Diese [Denkmäler der Altkirche] sind zwar zum großen Teil nicht an uns gelangt. Wenn wir aber die Sorgfältigkeit und Treue des Schriftstellers sehen, mit der er die Werke des heiligen Lehrers liest, und diese Werke vor uns in den Händen halten, . . . (denn was er aus ihnen exzerpiert hat, das kann man beim hl. Gregor lesen, ohne daß ein einziges Wort geändert worden ist), warum dürfen wir dann nicht seiner besten Treue und Redlichkeit in anderen Dingen, die lobenswert sind, sorglos sicher sein?

Damit hoffe ich, dem Wunsch Huckes nach weiteren positiven Zeugnissen über die Glaubwürdigkeit des Johannes Diaconus Genüge getan zu haben.

2. Agobard und Amalar

Hucke leugnet bezüglich meiner Interpretation des Streites zwischen Agobard und Amalar von Metz, der infolge der Amalarschen Schrift *De ordine antiphonarii* entstand, daß das Zeitwort „*praetendit*“ in dem Satz Agobards „*Gregorii praesulis nomen titulus praefati libelli praetendit*“ sich auf Amalar und nicht auf Gregor beziehe. Aber die Sache ist ganz klar, wenn man den einleitenden Satz Agobards nicht außer Acht läßt und nicht aus dem Kontext reißt, was Hucke von neuem macht. Ich zitiere (nur in Übersetzung des lateinischen Textes). Agobard sagt¹⁷:

„Das Antiphonarium haben wir nach unseren Kräften in einem großen Teil verbessert, indem wir das, was entweder überflüssig, oder lügenhaft, oder lästerlich schien, ausschließen. Und weil der Titel des erwähnten Büchleins (trügerisch) den Namen des Bischofs Gregor vorgibt, und darauf ihre Ansicht bauend etliche Menschen meinen, daß es von dem seligen Gregor, dem römischen Bischof und glänzendsten Lehrer zusammengestellt worden war, laßt uns sehen, was der heilige Mann über den Kirchengesang angeordnet oder was zu dessen Zeit die römische Kirche gesungen hatte“.

Hucke stellt weiter fest, daß man bei Agobard die Worte „dasjenige Gregors“ nicht ausdrücklich findet, und er hat freilich recht; aber ich habe sie nicht direkt Agobard in den Mund gelegt. Streng genommen, kann aus dem Satz Agobards weder die Existenz, noch die Nichtexistenz eines von Gregor zusammengestellten Antiphonars abgeleitet werden; deswegen zerstreut sich auch der leise Schatten von Zweifel, den Agobard in dieser Frage auf Peter Wagner geworfen hat¹⁸.

¹⁵ Daselbst.

¹⁶ Migne 75, 265 f.

¹⁷ Mf 17, 1964, 389 f., wo die lateinische Version zu finden ist, wie bei Gregor d. Gr. oder Migne PL 104, 330 im Zitat bei Agobard, mit bedeutungslosen Abweichungen.

¹⁸ *Einführung in die gregorianischen Melodien* I, Leipzig 1910, 197.

Auch Morin übersetzt in seiner Antwort auf Gevaerts Hypothese über den Ursprung des römischen Kirchengesanges das „*praetendit*“ nicht mit einem französischen „*a*“, d. h. „*hat*“, wie Riemann, oder mit einem „*porte*“, d. h. „*trägt*“, wie Elsässer, sondern mit „*met en avance*“, das sehr nahe meinem „(trägerisch) vorgibt“ ist.

Weiter meint Huckle, ich habe nicht gesagt, daß Agobard sich in diesem Zusammenhang auf Gregors Verordnung über den Kirchengesang von 595 berufe¹⁹. Ich zitiere aber diese Verordnung Gregors sechs Zeilen später, und zwar um Huckes Behauptung, daß für Gregor d. Gr. „*der Kirchengesang Textvortrag und keine Beschäftigung für den höheren Klerus sei*“, zu korrigieren²⁰, da das Gewicht des Zitates bei Agobard nicht im Kirchengesang als Gesang, sondern im Wortinhalt des Gesanges lag. Wie will Huckle erklären, daß Agobard, nachdem er das Zitat aus Gregor beendet hat, bald nachher auf die Worte Gregors anspielend sagt:

*Ex quibus perspicue demonstratur psalmos tunc in Ecclesia decantari solitos, unde maximam partem divinatorum officiorum etiam nunc constat esse compositam, et non fragmenta quorumque hominum, quae a tanto illo viro non esse composita, nemo nisi que sincerissimae ejus fidei et excellentissimae eruditionis ignarus est, dubitat*²¹.

Dadurch wird offenbar bewiesen, daß Psalmen damals in der Kirche gesungen wurden (aus ihnen ist auch jetzt, wie bekannt, der größte Teil der heiligen Dienste zusammengesetzt), und keine Erdichtungen von gewissen Menschen. Denn niemand, außer es wäre ihm sein aufrichtiger Glaube und seine hervorragende Bildung unbekannt, zweifelt daran, daß sie [d. h. die Erdichtungen] von so einem großen Manne nicht verfaßt wurden.

Um es noch klarer zu machen: Agobard zitiert einen Satz des heiligen Augustin (*Confessiones*, Buch 10, Kap. 33), und mit Hilfe dessen argumentiert er folgenderweise gegen Amalar:

*Ecce vir sanctissimus atque doctissimus, et approbat institutum cantandi propter infirmos, quos in affectum pietatis facit assurgere; et tamen cum accidit, ut plus moveat animum cantus, quam quae res canitur, poenale dicit esse peccatum . . .*²²

Siehe, der heiligste und gelehrteste Mann heißt die Einführung des Gesanges den Schwachen zuliebe gut, weil dieser sie in einen Frömmigkeitszustand erhebt; und sollte dennoch den Geist mehr der Gesang als die Sache, welche gesungen wird, rühren, so sei das, sagt er, eine schwere Sünde . . .

Zuletzt, um diesen Punkt zu schließen, möge der Historiker Étien Baluze sprechen, der im Jahre 1666 Agobards Werke herausgegeben hat. Zu Agobards Wort „*blasphema*“, d. h. Lästerei, bemerkt er:

Fuere qui Agobardum nimiae in hoc argumento scrupulositatis arguerent, damnantem nimis facile nonnullas antiphonas, nonnullaque responsoria, quae licet ex sacris libris desumpta non sint, pia tamen potius

Es gab Leute, die Agobard in dieser Darstellung der unmässigen Ängstlichkeit bezichtigt haben, weil er zu leicht einige Antiphonen und einige Responsoria verurteilte, welche zwar nicht den heiligen Büchern ent-

¹⁹ Mf 18, 1965, 391.

²⁰ . . . Huckes . . . irrtümliche Auslegung der Anordnung Gregors des Grossen über Kirchengesang (595), die Agobard zitiert“, Mf 17, 1964, 390. Jetzige Sperrung.

²¹ Migne PL 104, 336.

²² Ebenda 335 f.

sunt quam impia. Et audio easdem antiphonas, quas hic damnat Agobardus, hodie quoque exstare in Breviario Lugdunensi. Certe exstant in Breviario Ecclesiae Parisiensis. Unde constat, res simul receptas in Ecclesia, non facile mutari, cautosque in his rebus debere esse pontifices, ne ministerium eorum vituperetur. Quidni? quandoquidem et Agobardi cura irrita fuit. Sic Urbanus VIII hymnos correxerat. Et tamen semper hymni antiqui canuntur in Ecclesia, neque hactenus inventus est quisquam qui notas apponeret hymnis ab Urbano correctis²³.

nommen, aber dennoch eher fromm als unfrohm sind. Und ich höre, daß dieselben Antiphonen, die hier Agobard verurteilt, noch heute das Lyoner Brevier enthält. Gewiß sind sie im Brevier der Pariser Kirche enthalten. Daraus folgt, daß, was einmal in der Kirche angenommen wurde, sich nicht leicht ändert, und daß die Bischöfe in diesen Sachen behutsam sein sollen, damit ihr Dienst nicht getadelt wird. Ja, manchmal blieb auch Agobards Sorgfalt erfolglos. So hat Urban VIII. die Lobgesänge berichtigt. Und dennoch werden die alten Lobgesänge in der Kirche gesungen, und bisher hat sich niemand gefunden, der Bemerkungen zu den von Urban berichtigten Lobgesängen machte.

3. Die Messgesänge

Hucke hat Gregors Verordnung von 595 in solcher Weise benutzt, daß der Leser unvermeidlich den Eindruck gewinnen mußte, für Gregor d. Gr. habe kein Gesang in der Messe existiert und alles in ihr sei nur Vortrag der Psalmen und anderer Texte gewesen²⁴. Darum habe ich darauf hingewiesen, daß Gregor in derselben Verordnung von der feierlichen Messe mit ihren „stillen“ ebenso wie „lauten“ Rezitativen, mit antiphonalen ebenso wie solistischen Gesängen sprach²⁵. Hucke will nun aber die Geltung seines Ausspruchs in engere Grenzen weisen, indem er in der gemeinten Verordnung nur eine Verteilung der Aufgaben in der Messe, ohne jegliche Rücksicht auf den Gesang sieht²⁶. Peter Wagner, der sich auch damit beschäftigte, sagt: „Das Dekret vom Jahre 595, wodurch das Amt des Vorsängers den Subdiakonen oder den niederen Ordines übertragen wird, offenbart eine Gesinnung, die Mißbräuchen entgegentritt und die Sänger gewiß nicht bevorzugt . . .“²⁷.

Hucke mein in diesem Zusammenhang: a) das Stufengebet gab es zu Gregors Zeit noch nicht; b) das Kyrie war sicherlich kein antiphonaler Chorgesang und wahrscheinlich eine Litanei; c) die Sologesänge der Zelebranten sind nicht Gesänge im eigentlichen Sinn²⁸.

a. Schon im *Sacramentarium Leoninum*, um die Mitte des 6. Jahrhunderts, befinden sich drei Gebetsformen, die auch heute im täglichen Messordo stehen²⁹, und von ihnen bildet das „*Aufer a nobis*“ das vorletzte der heutigen Stufengebete. Daneben wurde, aller Wahrscheinlichkeit nach, schon unter dem hl. Ambrosius der Stufenpsalm „*Judica me*“, wenn auch nicht immer, verwendet³⁰, ebenso wie es vor der durch das Vaticanum II verwirklichten Reform der Fall war (jetzt wird „*Judica me*“ in allen Messen ausgelassen).

²³ Ebenda 329 f.

²⁴ „Zwar wird schon seit der Wende vom 4. zum 5. Jahrhundert der Kirchengesang allmählich als „*Arts musica*“ verstanden, aber gerade bei Gregor d. Gr. ist davon keine Rede. . . . Gregor d. Gr. spricht in einer Verordnung von 595 von der Kirchenmusik „als den Psalmen und den übrigen Lektionen“, für ihn ist der Kirchengesang Textvortrag, nichts mehr, und keine Beschäftigung für den höheren Klerus.“ *Mf* 8, 1955, 263.

²⁵ *Mf* 17, 1964, 391 der Absatz: „Gregor der Grosse spricht . . .“

²⁶ *Mf* 18, 1965, 391.

²⁷ A. a. O., S. 210. Siehe auch die Anmerkungen 37 und 38.

²⁸ *Mf* 18, 1965, 392.

²⁹ J. A. Jungmann, *Missarium solemnia* I, Wien 1952, 80. Das vollständige Römische Messbuch, Freiburg/Br. 1958, 447.

³⁰ J. A. Jungmann, *Missarium solemnia* II, 380.

b. Das Kyrie eleison in der Messe war keine Litanei, sondern ein antiphonaler Chorgesang im damaligen Sinne³¹. Es war eben Gregor d. Gr. selbst, der diese, in die Meßordnung in einer neuen Weise (zum Unterschied von den Griechen) einverlebten Bitten verteidigte. Er sagt:

*Kyrie eleison autem nos neque diximus, neque dicimus, sicut a Graecis dicitur, quia in Graecis simul omnes dicunt; apud nos autem a clericis dicitur, a populo respondetur et totidem vicibus etiam Christe eleison, quod apud Graecos nullo modo dicitur*³².

Das Kyrie eleison aber haben wir weder zu sagen gepflegt, noch sagen wir es so, wie es von den Griechen gesagt wird, weil bei den Griechen es alle zugleich sagen; bei uns aber wird es von den Klerikern gesagt, das Volk antwortet, und ebenso viel mal auch das Christe eleison, welches bei den Griechen in keiner Weise gesagt wird.

Es sei hier erwähnt, daß der Gebrauch des Zeitwortes „dicere“ bei Gregor und auch bei anderen kirchlichen Schriftstellern oft statt des „canere“ oder „cantare“ steht, zum Unterschied von „legere“. In Gregors *Liber sacramentorum* heißt es:

*Item dicitur Gloria in excelsis Deo . . . ; a presbyteris autem minime dicitur, nisi solo in Pascha. Quando vero litania agitur, neque Gloria in excelsis Deo, neque Alleluia canitur. . . . Postmodum legitur Evangelium, deinde Offertorium, et dicitur Oratio super oblata. Qua completa, dicit sacerdos excelsa voce Per omnia saecula saeculorum . . .*³³.

Ebenso wird gesagt Gloria in excelsis Deo . . . ; von den Priestern wird es aber nicht gesagt, außer während der Osterzeit. Wenn aber die Litanei gebeten wird, wird weder Gloria in excelsis Deo noch Alleluia gesungen.

. . . Danach wird das Evangelium, dann das Offertorium gelesen, und die Oratio über die Opfergabe gesagt. Nach ihrem Ende sagt der Priester mit hoher Stimme Per omnia saecula saeculorum . . .

Daraus ist zu sehen, daß das „dicere“ auf den Inhalt, das „canere (cantare)“ auf die Vortragsweise des Textes hindeutet.

c. Der Sologesang des Zelebranten. Unter dem gesprochenen, vorgetragenen und gesungenen Worte sind die qualitativen Unterschiede so deutlich, daß sogar der Laie sich deren bewußt wird, auch wenn er vielleicht nicht imstande ist, sie genau auszudrücken. Sprache (die gewöhnliche), Rede (d. h. ein Rednervortrag) und Gesang haben drei gemeinsame Kennzeichen: Tonhöhe, Rhythmus und Dynamik, bei jeder der drei Vortragsgattungen eigentümlich und abgesondert. Während Sprache und Rede in ihrem Zeitmaß das natürliche Verhältnis zwischen den kurzen und langen Silben beibehalten, ist im Gesang dieses Verhältnis stilisiert. Im allgemeinen kann man sagen: von der Sprache über die Rede zum Gesang steigt die tragende Melodie, der Rhythmus wird stilisiert und verlangsamt, die Dynamik wird selbständiger, so daß ein solches „excelsa voce“ unvermeidlich schon einen regulären Gesang bedeutet.

Wen nun Hücke sagt, „um sie (d. h. um die Sologesänge der Zelebranten) geht es auch gar nicht, und vom Gesang und Gebet der Zelebranten ist überhaupt nicht die Rede“³⁴,

³¹ Bei den griechischen und lateinischen Kirchenautoren war der Gebrauch dieses Wortes (*Antiphona*) nicht immer derselbe. Ursprünglich bedeutete das griechische *antiphonein* Psalmen und Weissagungen oder Lobgesänge wechselstimmig zu singen und chorweise zu antworten. Theodoret, *Hist. lib. II, c. 24* sagt: „ . . . ich glaube, es war das antiphonum nicht die Worte, die gesungen wurden, sondern die Weise, die Gewohnheit sei es Psalmen, sei es Weissagungen, sei es Lobgesänge, sei es Responsoria oder etwas dergleichen zu singen.“ Migne PL 78, 639.

³² Migne 78, 267.

³³ Migne 78, 25 und 872.

³⁴ Mf 18, 1965, 392.

so deutet er klar darauf hin, daß er in seinem oben zitierten Satz³⁵ zu weit gegangen ist, und auch seine Modulation zu einer falschen Kadenz, zu der er auf das Motiv „*um sie geht es auch gar nicht*“, bzw. „*ist überhaupt nicht die Rede*“ gelangte, kann nichts daran ändern, daß er es erst jetzt sagt und daß er es nicht im Jahre 1955 gesagt hat. Dabei vermutet er, daß meine „*Interpretation am Text vorbeigeht*“³⁶. Aber ich bin da nicht allein, auch P. H. Lang „geht am Text vorbei“, denn er sagt, daß die Verordnung von 595 „*nicht gegen die gesanglichen Eigenschaften der Sänger gerichtet war, da alle patristischen Schriftsteller auf guten Gesang Wert legen*“³⁷, und auch Peter Wagner und sogar auch Gevaert und Agobard „gehen am Text vorbei“. Um nicht länger bei diesem Punkte zu verbleiben, bemerke ich nur, daß Gregor d. Gr. einem Priester, namens Johannes, die Bischofswürde abgelehnt hat weil er nicht imstande war, Psalmen auswendig zu singen³⁸. Der betreffende Brief Gregors, der leider auch Gevaerts Aufmerksamkeit entgangen ist, hat seine Wichtigkeit auch für die Neumenfrage, über die noch die Rede sein.

4. Der Brief Gregors d. Gr. an Leander von Sevilla

Die Schilderung, die sich im Briefe an Leander von Sevilla befindet und in der sich Gregor d. Gr. selbst mit einem Künstler vergleicht, der zwar singen kann, aber in seinem schlechten Gesundheitsstande nicht fähig ist, den durch die gelehrte Hand vorgeschriebenen Gesang wiederzugeben, ebenso wenig wie eine gespaltete Fistel³⁹, ist Huckes Meinung nach Rhetorik⁴⁰. Rhetorik in Gregors Schriften aufzufinden und zu beweisen würde aber Hucke schwerfallen, denn für Gregor d. Gr. ist Sachlichkeit des Inhaltes, Sparsamkeit und Schlichtheit in Wort und Stil charakteristisch. Die Ausführungen, zu denen mich Gregors Worte in dem Briefe an Leander angeregt haben, hält Hucke für „*nichts weniger als sensationell*“, weil ich zu dem Schluß kam, daß Gregor d. Gr. auch imstande war, Gesänge schriftlich aufzuzeichnen, daß er ein guter Sänger war und daß er ein Blasinstrument oder die damalige Orgel zu spielen wußte.

Bevor ich mich mit dem Sachinhalt dieser Meinung Huckes auseinandersetze, muß ich meinen prinzipiellen Standpunkt zu dem Brief erklären. Ganz sicher ist Gregors Brief an Leander im Hinblick auf seinen Inhalt so wichtig, daß es ein Fehler wäre, ihn nur als eine interessante Sache zu registrieren, mit der man aber nichts anzufangen weiß und die man darum ohne Interpretation läßt. (Auch Hucke bestätigt die Wichtigkeit des Briefes, wenn auch nur indirekt, durch sein negatives Argument, wie wir noch sehen werden.) In einem ähnlichen Falle würde ich auch in Zukunft von einem Kommentar nicht zurückschrecken, auch auf die Gefahr hin, einen Irrtum zu begehen. In der Wissenschaft dienen sogar irrthümliche Anschauungen (so auch jene Huckes und Gevaerts in der Sache Gregors d. Gr.) und anfänglich nicht völlig belegte Vermutungen als Wegweiser zur wissenschaftlichen Wahrheit. Sie zeigen jedenfalls, wie weit man nicht gehen darf. Solche Fälle gab es und gibt es stets, auch in den exakten Wissenschaften, und um wieviel öfter in den humanistischen.

Nun aber: waren meine Ausführungen wirklich irrig. „*nichts weniger als sensationell*“, waren sie nicht im Bereiche der realen Möglichkeit?

a. Die Neumen. Ich zitiere Peter Wagner: „*Es bleibt freilich bei unserer lückenhaften Kenntnis der Vorgänge in der Zeit vor dem 10. Jahrhundert immer doch die Möglichkeit offen, daß die liturgischen Lesezeichen nicht eine Vorstufe, sondern eine Parallelbildung zu*

³⁵ Vgl. Anm. 24.

³⁶ Mf 8, 1965, 391.

³⁷ *Die Musik im Abendland*, Augsburg 1947, 72.

³⁸ Der Brief an Andreas Scholasticus Migne PL 77, 777. — Was Sologesang des die Liturgie feiernden Priesters betrifft vgl. auch D. Johnner, *Der gregorianische Choral*, Stuttgart 1924, 9.

³⁹ Mf 17, 1964, 392 f.

⁴⁰ Mf 18, 1965, 392.

den ältesten byzantinischen Neumen darstellen. Ähnlich verhalten sich ja auch die lateinischen Lektionszeichen und Neumen. Ein Forscher von der Bedeutung des Konstantin Papadopulos-Kerameus vertritt gerade die Behauptung, daß die ektophonischen Zeichen nicht die Grundlage der griechischen Neumen sein könnten . . ." 41.

Dazu soll gesagt werden, daß es zweifellos leichter ist, ein geschriebenes Wort zu lesen, als dabei noch an den melodischen Verlauf zu denken. Das mag die logische, auf Beobachtung der Wirklichkeit beruhende Grundlage der Behauptung des Papadopulos gewesen sein (seine von Wagner zitierte Arbeit ist mir unbekannt). Wäre das nicht zugelassen, würde es bedeuten, daß alle Choral-sängerische und akustische Genies von phänomenalem Gedächtnis und von völlig „gezügelter“ Musikphantasie waren. Ist der gregorianische Choral einfacher als der ambrosianische, dann müssen wir uns die Frage stellen, in welcher Weise die Vereinfachung und die melodische Kürzung vollbracht, bewahrt und überliefert wurde. Nur nach Gehör, d. h. ohne irgendeine für die Augen bestimmte Notierung? Darum ist das „*quod docta manus imperat*“ in dem Briefe Gregors an Leander so aufschlußreich, denn Gregor spricht hier über sich selbst. Mit Leander war er ziemlich lange Zeit am Kaiserhofe in Konstantinopel, und daselbst hat er die Gesänge der byzantinischen Kirche, die sicher nicht ohne Einfluß auf ihn bleiben konnten, kennengelernt. Und das alles soll er nur im Gedächtnis nach Rom gebracht haben?

Ähnlich wie ich sieht es auch G. Reese, der die Existenz von Neumen für das 6. Jahrhundert postuliert 42; ebenso Gevaert 43, der den Begriff der Neumenschrift ein Jahrhundert später datiert. Peter Wagner ist bereit, in dieser Frage bis ins fünfte Jahrhundert zurückzugehen, und zwar in Verbindung mit Prosper Aquitanus, bei dem steht:

Restat musicorum voluptas: habes organum ex diversis fistulis apostolorum doctorumque omnium ecclesiarum aptatum quibusdam accentibus, gravi, acuto et circumflexo 44.

Es bleibt noch das Vergnügen der Musiker übrig: du hast eine Orgel, die aus verschiedenen Fisteln der Apostel und der Lehrer aller Kirchen besteht und gewissen Akzenten, dem schweren, dem scharfen und dem gedehnten, angepaßt ist.

Zu diesem Zitat, das im Zusammenhang mit der Orgelfrage noch einmal zur Sprache kommen wird, bemerkt Wagner: „Hier stehen die Akzente im Dienste der lateinischen Kirche, gehören zum Apparat der liturgischen musikalischen Schrift, und es bezeugt auch dieser Ausspruch einer jedenfalls sehr frühen Quelle den direkten Zusammenhang der Akzente und Neumen“ 45. Hierher paßt auch der oben erwähnte Brief Gregors an Andreas Scholasticus (s. Anm. 38). Seine Worte „auswendig singen“ haben ihr Gewicht, wie ich meine, nicht so sehr in dem „singen“ als in dem „auswendig“: d. h., der abgewiesene Bischofskandidat Johannes konnte nicht singen, ohne entweder das bloße Textbuch, oder noch eher dasselbe mit einer Art Notierung vor sich zu haben.

Auch erhebt sich die Frage: wenn Gregor d. Gr. nicht in Musiktheorie ausgebildet worden wäre, wie hätte er dann vermocht, einen Gedanken, der seine Kenntnis von Resonanz und Obertönen verrät, niederzuschreiben, wie folgt:

41 Neumenkunde, Leipzig 1912, 21, Anm. 2.

42 . . . the history of Gregorian Chant would seem to support the assumption that neumes existed as early as the 6th century. For it is difficult to conceive how the complex task of codifying plainsong melodies could have been undertaken during the time of Gregory the Great without the aid of some system of notation. And it is extremely unlikely that the emissaries of the Schola cantorum could have transmitted the musical repertory of the Church as faithfully and disseminated it as widely as they apparently did entirely by word of mouth." *Music in the Middle Ages*, London 1941, 133.

43 „Apprendre et retenir un répertoire de plus de mille morceaux dont la plupart ne se chantaient qu'une fois l'an, ne paraît guère possible en l'absence d'un moyen graphique servant à guider la mémoire". A. a. O., 42.

44 Migne PL 51, 856.

45 Neumenkunde, 20.

*Hi qui chordarum harmoniam temperant, tanta hac arte dispensant, ut plerumque, cum una tangitur, longe alia ac multis interjacentibus posita chorda quatiatur: cumque ista sonitum reddit, illa quae in eodem cantu temperata est, aliis impercussis, tremit*⁴⁶.

Diejenigen, die die Saitenharmonie beherrschen, bringen so große Dinge mit dieser Kunst zustande, daß meistens, wenn eine Saite berührt wird, eine weitentfernte andere, die hinter vielen Zwischensaiten liegt, erzittert, und wenn diese dann einen Klang gibt, erzittert jene Saite, die in demselben Gesang temperiert wurde, obwohl die anderen Saiten nicht berührt worden sind.

Gregor d. Gr. wird auch die Einführung von Tonbuchstaben zugeschrieben und Kircher gibt sogar das Jahr an, nämlich um 594⁴⁷; er muß sich also mit der Frage der Notation beschäftigt haben. Sprünge gibt es auch in der Musikentwicklung nicht.

Auch ist es unvorstellbar, daß man die melodischen Intervalle beim Singenlernen nicht mittels eines Musikinstrumentes kontrolliert hätte. Das musikalische Gedächtnis ist nicht wie das Gedächtnis bei einer kybernetischen Maschine, es hängt vom geistigen und körperlichen Zustande der Person ab. Wie schön und fachmännisch hat Gregor d. Gr. die gegenseitige Abhängigkeit des Psychischen und des Körperlichen in dem Briefe an Leander ausgedrückt! Mir ist durch Zufall bekannt, daß ein (noch lebender) Prager Komponist und bekannter Musikschriftsteller singen lernte und dabei trotz seines absoluten Gehörs distonierte: Gesangintonation ist nicht nur eine Angelegenheit des Gehörs. Hier ist der Erwähnung wert (auch wenn das nicht als bewiesen angesehen werden kann), daß dem Papst Vitalian, im 7. Jahrhundert, die Einführung einer pneumatischen Orgel zur Verbesserung des Chorgesanges zugeschrieben wird⁴⁸. Aus der griechischen Musikgeschichte ist es bekannt, daß sich sogar die Redner beim öffentlichen Auftreten durch Flötenspieler begleiten ließen, um ihre Aussprache auf der durch Akzente und Tonfälle geregelten Höhe zu halten, wie bei Cicero zu lesen ist⁴⁹.

b. Die Orgel. Schon bei Vitruvius in *De architectura*, bei Tertullian in *De anima*, bei Publius Porphyrius Optatianus und bei Julian Apostata finden sich Ausdrücke, aus denen sich entnehmen läßt, daß auch die Hydraulis ein musikfähiges Instrument war. Der hl. Augustin kannte die pneumatische Orgel. Im 5. Jahrhundert wird Prosper Aquitanus die oben zitierte Bemerkung „*Restat musicorum voluptas . . .*“ zugeschrieben. Bis „*. . . gravi, acuto et circumflexo*“ hat Peter Wagner diese Stelle für die Geschichte der Neumen benutzt. Aber auch Organologen machen sich das Zitat zu eigen, denn Prosper sagt unmittelbar darauf „*quod musicus ille Dei spiritus per Verbum tangit, implet et resonat. . . . Ad huius organi suavissimas et dulcissimas voces . . .*“ Auch wenn hier und da die Redeweise symbolisch zu sein scheint: „*organum ex diversis fistulis . . . aptatum quibusdam accentibus . . .*“, so daß sie „*suavissimas et dulcissimas voces*“ hat, klingt recht sachlich.

Bei den Autoren der antiken Beschreibungen und Zeichnungen der Orgel findet man Ausdrücke wie „augenblicklich“, „sofort“, „unmittelbar“ in verschiedenen Modifikationen, wenn es sich darum handelte, die Weise, wie die damalige Orgelmaschine der bloßen Berührung gehorchte, klar zu machen. Die römische Orgel erlaubte dreierlei Spiele: ein Zungenspiel (d. h. Achtfußstimmen), ein Süßflötenspiel (Vierfußstimmen) und ein Nasardspiel (Quint-

⁴⁶ Migne PL 75, 532.

⁴⁷ *Misurgia universalis* I, Rom 1650, 216.

⁴⁸ Reese, a. a. O., 123.

⁴⁹ Wagner, *Neumenkunde*, 17.

flötenspiel). In Pompeji gab es Orgeln für das persönliche Vergnügen des Hausherrn⁵⁰. Schon im dritten Jahrhundert waren Orgeln technisch vollkommene Instrumente, wie es der Fund von 1931 in Aquincum bei Budapest beweist. Die Pfeifen bilden hier vier Reihen mit je 13 Pfeifen der chromatischen Tonleiter. Drei Reihen sind gedeckte Lippenregister, eine Reihe ist ein offenes Lippenregister. Die Tastenschleifer und Registerschleifer wurden durch ein bronzenes Federwerk in die ursprüngliche Lage zurückgestellt. Das Öffnen der Registerkanzellen geschah durch seitlich angebrachte Druckknöpfe. Die Aquincum-Orgel, die wir uns als eine pneumatische Orgel vorstellen müssen, konnte in der Hand getragen werden. Ihr Gewicht betrug insgesamt 6—8 kg⁵¹.

Hucke will durch die Stimme der Kirchenväter einwenden, daß die Musikinstrumente in der Kirche verboten waren. Das betrifft aber den Gebrauch von Musikinstrumenten beim Gottesdienst; es besagt nichts über deren Gebrauch außerhalb des Gotteshauses und der Kirche.

In den Schriften des Bischofs von Poitiers, Venantius Fortunatus, gibt es mehr als genug Stellen, die vom weltlichen Musizieren zeugen. So dichtet er z. B., willkommen geheißen zu einem Festmahl und durch Instrumentenspiel und Gesang entzückt, aus dem Stegreif ein Gedicht, welches folgenderweise beginnt:

*Cum videam citharae sonare
loquacia ligna,
Dulcibus et choris admo-
dularare lyram,
Quo placito cantu resonare
videntur et aera,
Mulceat atque aures fistula
blanda tropis . . .*⁵²

*Wenn ich die redseligen Gitarrenbretter
klingen sehe,
Und wie die Lyra durch ihre süßen
Saiten beherrscht wird,
So daß auch die Luft, voll von angenehmem
Gesang, zu schallen scheint,
Und die schmeichelhafte Flöte in ihrer
Art die Ohren sanft macht . . .*

Aber auch Rom hat sich sein Vergnügen an Musik und Theater bewahrt. Cassiodor sagt:

*Gothorum laus est civilitas custodita*⁵³.

*Der Gothen Ruhm ist die Bewahrung der
Zivilisation.*

Und unter dem Kaiser Theoderich (493—526) wurden noch große Pantomimen gespielt, die mit Chören und großem Orchester ausgestattet waren⁵⁴. Die Hydraulis findet sich in den Kaiserpalästen, in den Privatwohnungen und — trotz der kirchlichen Verbote — in Katakomben und auch in den Kirchen, heißt es bei Pécsi⁵⁵.

Was die Musikverhältnisse in der ganzen Kirche betrifft, mochte die Entwicklung zum feierlichen Gottesdienst unter Benutzung von Musikinstrumenten an verschiedenen Orten verschieden verlaufen. Venantius Fortunatus dichtet über seinen Besuch der Pariser Kirche (um 580):

⁵⁰ Für diese Orgeldata bin ich dem Prager Organologen und ehemaligem Emautiner Stiftsorganisten Dr. Bohumír Petr verpflichtet, der mir seine Studie über Orgelhistorie in der Antike (Manuskript 1963) zur Verfügung gestellt hat.

⁵¹ M. Kaba und S. Pécsi, *Die Orgel von Aquincum*, Budapest 1965, 18, 19, 21.

⁵² Migne PL 88, 339.

⁵³ Gevaert, a. a. O., 24.

⁵⁴ Dasselbst.

⁵⁵ Kaba und Pécsi, a. a. O., 13.

Hinc puer exiguis attemperat
 organa cannis,
 Inde senex largam ructat ab
 ore tubam.
 Cymbalicae voces calamis
 miscentur acutis,
 Disparibusque tropis fistula
 dulce sonat.
 Tympana rauca senum puerilis
 tibia mulcet,
 Atque hominum reparant verba
 canora lyram.
 Pontificis monitis clerus,
 plebs psallit et infans,
 Unde labore brevi fruge
 replendus erit⁵⁶.

Der Knabe hier mischt seine Stimme
 den winzigen Orgelpfeifen bei,
 Der Greis dort bläst eine
 große Tuba.
 Die Zymbelstimmen mischen sich den
 Hochfisteln bei,
 In verschiedenen Arten süß erklingt
 die Flöte.
 Die Knabenfistel mildert die groben
 Greisentrommeln,
 Und die Lyra wird durch klangvolle
 Menschenworte ersetzt.
 Es lobsingt der Klerus, das Volk
 und die Kinder, vom Bischof ermahnt,
 so daß eine kurze Arbeit ihm viel
 Frucht bringen wird.

Es ist nicht leicht, den richtigen Sinn des Gedichtes voll zu verstehen, es scheint aber, daß es sich hier wirklich um Orgel- und Instrumentalmusik in der Pariser Kirche handelt.

Auch Klöster hatten Instrumentalmusik. Schon aus dem 5. Jahrhundert gibt es schriftliche Belege über Orgelbau in Kirchen, die von Mönchen administriert waren. Im neuen Kloster von Wintonia (?), wie es in der Lebensgeschichte des hl. Athelvoldus heißt, sollte ein gewisser Elfegus eine Orgel gebaut haben⁵⁷. Graf Aldermannus hat 30 Pfund ausgezahlt, um Orgelpfeifen aus Kupfer für die Reimser Basilika errichten zu lassen. Sie waren in einer Höhlung, dicht nebeneinander gereiht, über eine Schnecke in die Löcher eingesetzt, und an Festtagen gaben sie, durch einen starken Blasebalg getrieben, eine übersüße Melodie und langgezogene Klänge⁵⁸. Das Zeichen für den Beginn des Offiziums gesangs wurde u. a. auch mit einem Horn gegeben⁵⁹. Mönchen war es an manchen Orten verboten, Orgel und andere Musikinstrumente zu spielen, auch durften sie nicht Orgel und andere Musikinstrumente spielen und lehren⁶⁰, woraus ex negativo zu schließen sein dürfte, daß Musik auch in Klöstern gepflegt wurde.

Es scheint, daß im Abendland das Klosterleben nicht ganz von der Welt abgetrennt war und daß die Mönche ihr Vergnügen an guter Musik nicht verbergen mußten. Im Leben des hl. Columba (ungefähr 620—704) schildert dessen Verfasser, der Abt Adamanus, eine Szene am Ufer eines schottischen Flusses. Der Heilige wird von seinen Ordenssöhnen gefragt, warum er den Dichter Coronanus nach der Predigt weggehen ließ, ohne ihn, wie üblich, um Gedicht und Gesang gebeten zu haben⁶¹. Ein anderer Vorfall wird von Venantius Fortunatus in der Lebensgeschichte der hl. Radegundis, die im Jahre 587 gestorben ist, geschildert. Es wurde schon dunkel, als bei ihrem Kloster in Südfrankreich Gesang, Flöten und Gitarren laut ertönten. Da sagte eine von den zwei Klosterschwestern, die dem Gebet der Heiligen beiwohnten: „Meine Dame, ich erkenne in den Gesängen der Tänzer eines von meinen Liedern, . . . ja sogar ihrer zwei, drei“⁶².

⁵⁶ Migne PL 88, 103.

⁵⁷ Migne PL 66, 476.

⁵⁸ Dasselbst.

⁵⁹ Migne PL 66, 701.

⁶⁰ Migne PL 66, 475.

⁶¹ Migne PL 88, 758.

⁶² Migne PL 88, 510.

Wenden wir uns wieder zu Gregor d. Gr. zurück. Man kann nichts darüber aussagen, wo und wann Gregor das praktische Musizieren erlernen konnte. Über sein theoretisches Musikertum darf kein Zweifel bestehen, ebensowenig wie über seine Gesangkunst. Gregor war Angehöriger einer der vornehmsten römischen Familien und hatte eine hohe Bildung erhalten. Mönch wurde er als ungefähr 45jähriger. Er genoss einen so großen Ruhm als Musiker, daß er als Musikpatron galt. Die *Legenda aurea* hat ihm beinahe gleichzeitig mit Durandus das Weiterdichten und Weitersingen des „*Regina coeli*“, (bei einer Bittprozession während der Pest in Rom) zugeschrieben⁶³.

Ich kann also an den Schlußfolgerungen, die ich aus Gregors Briefe an Leander zu ziehen vermochte, festhalten. Zumal wenn auch Hucke, wie schon oben gesagt, dem Gregorbriefe, vom Standpunkt seines Gegenargumentes aus gesehen, große Bedeutung beimißt. Er sagt nämlich, ich gebe „den Text in der verderbten Fassung bei Migne wieder“⁶⁴. Aus dem Vergleich des Teiltexes, den Hucke zitiert, ergibt sich, daß die Verderbtheit darin besteht, daß statt „*quia canticum*“ (wie bei Migne) bei Galliccioli „*quia nimirum canticum*“ steht, statt des „*nec artem flatus exprimit*“ „*nec artem faltus exprimit*“ und statt „*ut hanc peritiem ars nulla*“ „*ut hanc peritiæ ars nulla*“. Während das „*nimirum*“ den Sinn des Satzes nicht ändert (es bedeutet nämlich zwar), würde das „*faltus*“ ihn ins Unverständliche ändern: „*flatus*“ heißt Atem, „*faltus*“ aber Zusammenfluß von zwei Strömen! Außerdem ist „*faltus*“ eine Neubildung des Spätmittelalters. Es dürfte sich also um einen der geläufigsten Druckfehler, nämlich um die Umstellung von zwei Buchstaben handeln. Ich diskutiere daher nur über das „*peritiæ*“. Diese Stelle klingt einem jeden, der für Satzrhythmus empfindlich ist, falsch. Das „*peritiæ*“ mit seiner langen letzten Silbe bricht den Abschnitt in zwei grob unausgeglichene Teile, außerdem ist die Wortfolge gewaltsam und paßt nicht zu Gregor d. Gr., man erwartet eher „*ut hanc nulla peritiæ ars*“. Wozu gehört dann das Demonstrativpronomen „*hanc*“? Bei Migne ist es klar mit dem „*peritiem*“ verbunden, jetzt aber soll man es mit dem „*fractura*“ verbinden und lesen, „daß diesen Bruch des Instrumentes keine Kunst der Erfahrung ersetzt“, Gregor dagegen meint seine Erfahrung im Gesang. Der Vorwurf einer Textverderbtheit sollte also nicht gegen Mignes kritisches Werk, sicherlich aber gegen Galliccioli gerichtet werden.

Fragt Hucke, ob Gregor d. Gr. doch Musiker war, so ist seine Frage, meiner Meinung nach, so zu beantworten: Ja, Gregor der Große war Musiker, er mußte sogar Musiker sein, wenn er auch nur dessen, was bis heutzutage über sein Schreiben und Tun im Bereich der Musik bekannt ist, fähig war⁶⁵.

5. Nichtgregoriana

Meine Übersetzungen des lateinischen Textes mögen nicht schön deutsch klingen, das gestehe ich ein; nicht nur weil ich kein Deutscher bin, sondern auch deswegen, weil ich bei der Übersetzung bemüht bin, an den Wortwurzeln festzuhalten, dicht an der Grenze des grammatikalisch und stilistisch Möglichen und Erlaubten. Anderenfalls weicht man manchmal zu sehr von der Grundlage ab, wie das genügend bekannt und bedauerlich ist. Gevaert z. B. übersetzte die Verordnung Gregors von 595 so frei, daß er zum Verbot des Priestergesanges gelangte (wie Hucke) und daß ihm aus den „*missarum solemnia*“ nur „*la célébration des messes*“ übriggeblieben ist⁶⁶.

Die Schriftleitung schließt die Diskussion in der „Musikforschung“ mit diesem Beitrag ab.

⁶³ R. Hammerstein, *Die Musik der Engel*, Bern und München 1962, 51.

⁶⁴ *Mf* 18, 1965, 392.

⁶⁵ Vgl. H. Anglès, *Sakraler Gesang und Musik in den Schriften Gregors des Großen*, in *Essays presented to Egon Wellesz*, ed. by Jack Westrup, Oxford 1966, 33–42.

⁶⁶ A. a. O., vgl. S. 19 und 47.

Zwei unechte Mozart-Lieder

VON ALEXANDER WEINMANN, WIEN

Der Komponist zu KV Anh. C 8.11 (Anh. 251) und Anh. C 8.10 (Anh. 250) wird heute, nach rund 180 Jahren, immer noch gesucht. Eigentlich sind ja bereits drei Namen von Vertonern der beiden Lieder *Ehelicher Guter Morgen* und *Eheliche Gute Nacht*, deren Texte von Daniel Schubart stammen, bekannt, doch gerade diese Tatsache rückt die Angelegenheit ins Problematische.

Wir müssen weit zurückgehen, um der Sache auf den Grund zu kommen. Begonnen hat es im Jahre 1799, da in der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung I, Spalte 745, eine Besprechung der Lieder Mozarts erschien, welche der Berliner Verleger Rellstab im Jahre 1798, 33 an der Zahl, herausgebracht hatte: *Sämmtliche Lieder und Gesänge beym Fortepiano von Kapellmeister W. A. Mozart, Op. CCLIII*. Die gute Absicht wurde leider durch den vernichtenden Umstand vereitelt, daß nur sieben dieser Lieder echt waren (Rudolf Elvers bemerkte dazu: „Nicht nur 5, wie der Rezensent in der Leipziger AnZ I überkritisch feststellte“). Im Hinblick auf unsere beiden Lieder bemerkte dieser Rezensent nun: „Zu einigen anderen Liedern . . . sollen sich verschiedene andere Komponisten als Verfasser gefunden haben, z. E. zum Ehelichen guten Morgen und zur Ehelichen guten Nacht – v. Dahlberg . . .“. Diese Besprechung soll übrigens nach Ludwig Landshoff (*Zumsteeg*, Berlin 1902, S. 95) von Johann Rudolf Zumsteeg verfaßt worden sein.

Dieser nicht ganz eindeutigen Feststellung ist Köchel vor nun bereits hundert Jahren aufgegessen, indem er sie ungeprüft passieren ließ; er reihte demnach die beiden Lieder in seinem Anhang V, *Unterschiedene Kompositionen*, unter den Nummern 250 und 251 als „*Composition von Dahlberg's*“ ein, unter ausdrücklicher Bezugnahme auf die „*A.M.Z.I. 745*“. Kann vorkommen – weder Wallersee, noch Einstein, noch auch mein Kollege Giegling und ich selbst in der 6. Auflage des Köchel-Verzeichnisses nahmen daran Anstoß und ließen es dabei bewenden.

Erst meine Arbeiten am RISM sollten wieder einmal ihre Nützlichkeit erweisen, sozusagen als Großreinemachen in wissenschaftlichen Belangen. Bekomme ich da eines Tages bei der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde einen Band *Lieder Ihro Durchlaucht der Frau Herzogin von Pfalz-Zweibrücken zugeeignet von F. v. Dalberg* zur Hand, verlegt von J. M. Götz in Mannheim, München und Düsseldorf, Verlagsnummer 86; weiters einen Band mit völlig identischem Inhalt von B. Schott in Mainz, V.-Nr. 83 (Signatur beider Bände: VI 11948). Hier sind die beiden Lieder als Nummern 5 und 6 enthalten. Zu meinem nicht geringen Erstaunen erwiesen sich Dalbergs Kompositionen als völlig andere Vertonungen als die in Köchels Incipits angegebenen. Nun war eine neuerliche Überprüfung der Sachlage dringend geboten.

Ein Druck des Liedes *Ehelicher Guter Morgen*, KV Anh. C 8. 11 (Anh. 251) war im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde unter der Signatur VI 24 644 vorhanden; er trägt das Impressum „*Leipzig, in der Breitkopfschen Musikhandlung*“, war also schon vor 1795 erschienen. Auf seinem Titelblatt fanden sich handschriftliche Änderungen vorgenommen: „*Fürs Klavier in Musik gesetzt*“ (hs.: „*von Dalberg*“) „*vom Herrn Kapellmeister Mozart*“ (durchstrichen und dafür eingesetzt: „*von Dalberg*“) weiters dazugefügt: „*unterschieden!*“ Diese Informationen stammen natürlich von Köchel. Ein Verlagskatalog der Breitkopf-Ausgabe von Haydns *Schöpfung* erbrachte dann auch den Beweis, daß das zweite Lied, *Eheliche Gute Nacht*, KV Anh. C 8. 10 (Anh. 250) in derselben Ausgabe erschienen sein mußte.

Aber auch Breitkopf & Härtel veröffentlichten beide Lieder, abermals in Typendruck, den *Morgen* in ganz identischer Fassung, nur in zweizeilig-typographischer Anordnung (für die *Gute Nacht* fehlt natürlich die Vergleichsmöglichkeit, es ist aber anzunehmen, daß

hierfür das Gleiche gilt). Diese Ausgabe besitzt die Wiener Stadtbibliothek unter der Signatur M 24296/c. Daß man bei Breitkopf beide Lieder in die Ausgabe der *Oeuvres* im Jahre 1799 nicht aufnahm, wird zum Teil auf die Ermittlungen ihres Rezensenten in der AmZ zurückzuführen sein; unechte Lieder sollten ja sicherlich ausgeschaltet bleiben. Hauptsächlich mag dabei aber auch die Aussage Konstanze Mozarts bestimmend gewesen sein, wie wir später noch sehen werden.

Die Suche nach den Quellen beider Lieder in beiden Versionen erwies sich mithin als nächstliegendes Erfordernis. Sie fiel schließlich immerhin derartig aus, daß sich für stilkritische Untersuchungen und weitere Recherchen handfeste Anhaltspunkte ergaben. Das Ergebnis dieser Suche mag am besten in folgender Liste seine Darstellung finden.

Ehelieder Guter Morgen

KV Anh. C 8.11 (Anh. 251)

Eheliche Gute Nacht

KV Anh. C 8.10 (Anhang 250)

als Kompositionen von W. A. Mozart

- | Ausgaben mit Klavier-Begleitung | Fundort |
|---|---|
| 1. Mannheim, J. M. Götz, V.-Nr. 320 (um 1792), beide Lieder. Auf sie bezieht sich offenbar eine Ankündigung in der Berlinischen Musikalischen Zeitung, Drei und Dreiszigstes Stück, vom 21. Sept. 1793, S. 131: „In der Neuen Berliner Musikhandlung sind zu haben:
Mozart, aria dell'opera: <i>cosi fan tutte</i> 4 Gr.
Mozart, <i>Ehelicher guter Morgen</i> 3 Gr.
Mozart, <i>Eheliche gute Nacht</i> 3 Gr.“ | |
| 2. Offenbach, J. André, V.-Nr. 645 (1793), beide Lieder. | |
| 3. Leipzig, Breitkopfsche Musikhandlung (vor 1795)
Anh. C 8. 11 (Anh. 251) | Wien, Ges. d. Mfr.
VI 24644 |
| Anh. C 8. 10 (Anh. 250) | [Kat. Breitkopf-Ausg.
<i>Die Schöpfung</i>] |
| 4. Leipzig, Breitkopf & Härtel, beide Lieder, identischer Notentext auf 2 Systemen. | Wien, Stadtbibl.
M 24296/c |
| 5. Berlin-Amsterdam, J. J. Hummel, V.- u. Pl.-Nr. 876 (um 1795).
Anh. C 8. 11 (Anh. 251) und Anh. C 8. 10 (Anh. 250)
<i>Vergiß mein nicht</i> (nicht Anh. 246!), KV 476. Mit geringfügigen Abweichungen wie Ausg. B. & H. Textänderung Strophe 4: „Freuden zählen“ | Utrecht, Instituut voor
Muziekwetenschap

Foto: Editionsleitung der
NMA, Augsburg |
| 6. Hamburg, Günther & Böhme, beide Lieder. | |
| 7. Braunschweig, Magasin de Musique
<i>Neun Gesänge mit Begleitung des Forte Pianos von —</i> .
Collection complete No 8, Pl.-Nr. 250 No 8 und No 5 (1798) | Salzburg, Museum Carolino-Augusteum 43623 |

8. *Berlin, Rellstab, Sämtliche Lieder und Gesänge bey dem Fortepiano von Kapellmeister W. A. Mozart. Op. CCLIII (1798), beide Lieder* Birmingham University, Music Library (BUC II/712) Bayer. StB. München
9. *Paris, Vogt, Six Romances avec accompagnement de Piano-Forte Musique de Mozart . . . Nr. 5: KV Anh. C 8. 10 (Anh. 250) ohne V.- u. Pl.-Nr. (vgl. Anh. C 8. 08 [Anh. 248])* Paris, BN Vm⁷. 83.619
10. *Amsterdam, J. B. Nolting, V.-Nr. 840* Prag, Konservatorium

Ausgaben mit Gitarre-Begleitung

11. *Wien, Artaria & Co., Serie Raccolta d'arie . . . 303 beide Lieder* Wien, GdM. VI 30106
12. *Wien, Johann Traeg, V.-Nr. 94 (1801), nur KV Anh. C 8. 10 (Anh. 250)* Wien, Stadtbibl. M 20617/c
13. *Altona, L. Rudolphus, ohne V.-u. Pl.-Nr. beide Lieder* Wien, Stadtbibl. M 52380/c

Abschriften:

14. *PölitZ (1797): Lieder von W. A. Mozart, S. 10 u. 11. Genau der Ausgabe B.&H. entsprechend* Musikbibl. d. Stadt Leipzig: Poel. mus. Ms. 223
15. *Prag, Narodni Museum, XLII B 18; beide Lieder als Nrn. XIV und XV*

Die Texte von Daniel Schubart (1784) als Kompositionen von Freiherr von Dalberg

16. *Lieder Ihro Durchlaucht der Herzogin von Pfalz-Zweibrücken zugeeignet von Freiherr von Dalberg. — Mannheim, München, Düsseldorf, J. M. Götz V.-Nr. 86, Nr. 5 und 6; als Duette [Mus. Korr. Nr. 11 vom 15. 9. 1790]* Wien, Ges. d. Mfr. VI 11948
17. *Mainz, B. Schott, V.-u. Pl.-Nr. 83 Ein Heft mit identischem Inhalt* Wien, Ges. d. Mfr. VI 11948
18. *Böflers Notenblätter zur Musikalischen Korrespondenz . . . — Speier 1791, S. 33 u. 36* In den meisten Bibliotheken
19. *Mildheimisches Liederbuch, Kassel 1799, Nr. 294 und 295; als Duette.* Wien, ÖNB, M. S. 40

Die erste erhaltene Quelle (nachdem sich 1 und 2 bisher nicht auffinden ließen) ist 3, der Druck der Breitkopfschen Musikhandlung; als Ausgangspunkt soll der Abdruck in extenso gegeben sein. Ebenso mag die Quelle 4 vollinhaltlich folgen, von der wir wohl mit Recht annehmen dürfen, daß das zweite Lied, *Eheliche gute Nacht*, den Notentext der Quelle 3 getreu wiedergibt.

J. J. Hummels Druck, Berlin—Amsterdam, V.-u. Pl.-Nr. 876, weicht von der Breitkopfschen Fassung nur ganz geringfügig ab (vgl. Ballin im Kritischen Bericht zur NMA). Als Textänderung wäre in Strophe 4 zu verzeichnen: statt „*Freudentränen*“ „*Freudenzähren*“ (wohl dem Reim zuliebe).

Die Ausgabe Günther & Böhme, Hamburg (6) konnte bisher nicht eruiert werden. Quelle 7, der Druck des Musikalischen Magazins in Braunschweig, Pl.-Nr. 250 (1798) fand sich im Museum Carolino-Augusteam Salzburg. Unter den neun Gesängen stehen die beiden Lieder als Nummer 8 und 5. Wiewohl diese Fassung identisch mit der Breitkopfs ist, soll auch sie hier angeführt werden, da dies schließlich einen Hinweis bietet, wie bis jetzt sämtliche Quellen auf ein bestimmtes Autograph zurückgehen oder voneinander abhängig sind.

Quelle 8 bildete den Ausgangspunkt unserer Betrachtungen; sie liegt in der Musikbibliothek der Universität Birmingham und in der Bayerischen Staatsbibliothek vor.

Die Ausgaben mit Gitarre-Begleitung weichen als Bearbeitungen naturgemäß erheblich voneinander ab. Dem Original am nächsten steht noch Quelle 13, die Ausgabe L. Rudolphus, Altona, wiewohl auch sie außer harmonischen Veränderungen sogar solche in der Melodie vornimmt. Auch die Wahl der Tonarten wurde der leichteren Spielbarkeit auf der Gitarre angepaßt.

Artarias Ausgabe (11) behält die Originaltonarten bei, bringt indessen eine ganz freie, gitarremäßige Figuration und ebenfalls ganz frei erfundene Nachspiele. In der Ausgabe Traeg (12) liegt nur das zweite Lied unter dem Titel *Gute Nacht*, ebenfalls unter Mozarts Namen vor; auch hier wieder eine ganz freie Bearbeitung in veränderter Tonart. Ob Traeg auch den *Ehelichen guten Morgen* in Gitarrebearbeitung veröffentlichte, ließ sich bisher nicht ermitteln, es ist aber immerhin wahrscheinlich; eine solche Ausgabe müßte unter Pl.Nr. 95 oder (weniger wahrscheinlich) 97 herausgekommen sein, die bis jetzt noch frei blieben.

Für die Textkritik erscheinen diese Bearbeitungen also wenig ergiebig. Daß alle drei ebenfalls unter Mozarts Namen erschienen, mag über die ausgedehnte Streuung der Lieder immerhin etwas auszusagen haben.

Die zwei in Abschrift vorliegenden Quellen bieten gegenüber den gedruckten keine nennenswerten Merkmale, zumal sie auch aus späterer Zeit stammen. Ein Heft aus der Sammlung Pölitze, *Lieder von W. A. Mozart*, findet sich in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig; unsere beiden Lieder auf S. 10 und 11 sind hier genau der Ausgabe B. & H. entsprechend aufgezeichnet, also wohl nur eine Abschrift davon.

Das Prager Nationalmuseum besitzt noch ein Heft *Lieder zum Singen beim Klavier* mit insgesamt 15 Stücken, alle ohne Autornamen. Die beiden letzten sind der *Eheliche gute Morgen* und die *Eheliche gute Nacht*. Der Schrift nach zu schließen dürfte das Manuskript um 1810 entstanden sein. Das erste Lied ist nach F-dur transponiert und entspricht in den ersten drei Versen wieder der Ausgabe B. & H., im weiteren Verlauf allerdings weicht es im Satze etwas ab, das zweitaktige Nachspiel entfällt zur Gänze. Auch die *Eheliche gute Nacht* hält sich anfangs gänzlich an die Breitkopfsche Fassung, von der es auch die Tonart beibehält; erst die vorletzte Zeile ist anders harmonisiert, die Kadenz weggelassen und das Nachspiel auf zwei Takte gekürzt.

Diesen Feststellungen gemäß besteht keine Notwendigkeit eines weiteren Eingehens auf die beiden Handschriften.

Sehr zu bedauern ist der Umstand, daß die beiden frühesten Drucke bisher noch nicht aufzufinden waren. Immerhin hatte J. M. Götz in Mannheim die „Mozart“-sche Fassung der Lieder ca. zwei Jahre nach der Dalbergs veröffentlicht, und das sicherlich nicht ohne Grund. Auch der Druck von Johann André, erschienen 1793, hätte vielleicht manchen wertvollen Aufschluß geben können. Bis jetzt müssen wir also den Druck der Breitkopfischen Musikhandlung als Primärquelle betrachten, als der er sich auch nach allem Gesagten vorläufig ausweist.

Johann Friedrich Hugo Freiherr von Dalberg vertonte Schubarts Texte als Duette, beide in A-dur, Zweivierteltakt. Die Ausgaben von J. M. Götz und B. Schott weisen gleichermaßen ins Jahr 1790 und sind wie auch alle anderen Lieder dieser Sammlungen völlig identisch, wie sich bis in alle Einzelheiten feststellen ließ. Der Gedanke ist naheliegend, daß sich die Verleger, angesichts der Nähe ihrer Standorte Mannheim und Mainz, über die Herausgabe geeinigt haben mußten, da nicht angenommen werden kann, daß Dalberg seine Lieder an beide gleichzeitig verkauft hatte.

Über diese Liedersammlung finden wir in Böblers *Musikalischer Korrespondenz*, Nr. 11, Sp. 81, vom 15. September 1790 eine sehr lobende Besprechung, welcher noch durch den Abdruck des Liedes *Das schlafende Mädchen* in Nr. 10 der Notenblätter besonderes Gewicht verliehen wird. Ohne weitere Ankündigung wurden dann im Jahre 1791 in ebendiesen *Notenblättern zur Musikalischen Korrespondenz der teutschen Filarmonischen Gesellschaft* seine beiden Lieder *Ehelicher Guter Morgen* und *Eheliche Gute Nacht* vollinhaltlich abgedruckt; außer einigen Flüchtigkeiten im Stich wiederum in ganz identischer Weise. Schließlich finden sich diese beiden Vertonungen Dalbergs im *Mildheimischen Liederbuch*, Kassel 1799, als Nummer 294 und 295 wieder abgedruckt (Exemplar: ÖNB Wien, M. S. 40).

Allegro
à deux

Ehelicher Guter Morgen

Frh. v. Dalberg

Gu-ten Mor-gen, gu-ten Mor-gen! Groß und klei-ne Sor-gen

Weib-chen thei-len wir, du, die mir im

Le-ben Gott zum Trost ge-ge-ben, o wie theu-er

bist du mir! o wie theu-er bist du mir!

Eheliche Gute Nacht

Lento sempre piano Frh. v. Dalberg

à due

Gu-te Nacht, gu-te Nacht! Un-ser Tag-lauf ist voll-bracht,
gold-ne Stern-lein äü-geln wie-der von des Him-mels Zin-ne nie-der
und des Mon-des Schei-be lacht, gu-te Nacht, gu-te Nacht.

Auf einen Vergleich der nun doppelt vorliegenden Fassungen der beiden Lieder einzugehen liegt außerhalb des Rahmens dieser Untersuchung, wiewohl das Abwägen der Lieder Dalbergs gegenüber den Mozart zugeschriebenen auch nicht seines Reizes entbehrte.

Immerhin kollidierten die beiden Fassungen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts in keiner Weise; erst 1799, wie schon eingangs geschildert, brachte die Rezension der AmZ die später von Köchel aufgegriffene Verwirrung in die ganze Angelegenheit. 1812 endlich passierte dann etwas Merkwürdiges. Matthäus Stegmayer verfaßte für das Theater an der Wien ein „Liederspiel und comisches Melodrama“ mit dem Titel *Das lebende Weinsfaß*, das, von Ignaz Ritter von Seyfried für das Pianoforte eingerichtet, am 23. Mai 1812 im K. k. Hoftheater-Musik-Verlag erschien. Für dieses Stück wurden Werke von mehreren Komponisten entlehnt, neben Wenzel Müller und Franz Anton Hoffmeister blieben dabei auch Haydn, Beethoven und „Mozart“ nicht verschont. Getreulich werden in diesem Klavierauszug die Namen der solchermaßen usurpierten Komponisten bei jedem Stück, und sei es auch noch so kurz, genannt, seltsamerweise gab es dabei ausgerechnet in Sachen Mozarts einen Kurzschluß, wie man heute sagen würde: Die Arie „Vergiß mein nicht!“, die ja bekanntlich mehrere Komponisten vertonten, nur nicht Mozart, ist in Lorenz Schneiders Vertonung aufgenommen, und das Lied „Gute Nacht! gute Nacht!“ unter Mozarts Namen ausgerechnet in Dalbergs Vertonung! Wenn wir diese getreulich gemeinten Zuschreibungen Herrn von Seyfried in die Schuhe schieben dürfen, hat er diesmal ausgesprochenes Pech gehabt. Für unseren Fall indessen ist es interessant, daß die Verwechslung bereits in so früher Zeit möglich war; hat Seyfried die Rezension der AmZ gelesen, dürfte er deren Verfasser mißtraut haben und die Vertonung doch „seinem“ Mozart zugeschrieben haben; war ihm die Besprechung aber nicht bekannt, woher kam dann die Verwechslung? Möglicherweise war freilich schon damals der Liedtitel *Gute Nacht* irgendwo mit Mozarts Namen verbunden, dies konnte dann umso mehr als Argument für die Echtheit der beiden Lieder gelten.

Im übrigen ist von Dalbergs Lied in dem erwähnten Liederspiel als Terzett bearbeitet, mit einem der Handlung angepaßten, gänzlich veränderten Text. Taktmäßige und rhythmische Änderungen weisen darauf hin, daß (außer der Besetzung) auch musikalisch an dem

Lied gebastelt wurde, übrigens erscheint auch eine im Original enthaltene harmonische Unwahrscheinlichkeit stillschweigend korrigiert, was immerhin auf eine irgendwie ordnende kapellmeisterliche Hand schließen läßt.

Damit erscheinen die Untersuchungen über die heute noch erreichbaren Quellen im wesentlichen abgeschlossen. An Literatur fand sich außer der eingangs erwähnten Rezension der AmZ kein weiterer Anhaltspunkt. Auch Friedländer bringt in seinem Werk *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert* nur ziemlich bedeutungslose Hinweise.

Immerhin enthält Konstanze Mozarts Korrespondenz mit dem Hause Breitkopf & Härtel einige dokumentarische Winke aus verhältnismäßig früher Zeit, auf die im folgenden etwas näher eingegangen werden soll; Köchel behandelte sie nicht.

Am 15. Mai 1798 wandten sich Breitkopf & Härtel an Mozarts Witwe mit der Bitte um Unterstützung für ihre *Oeuvres* des verstorbenen Mannes; dieser Brief leitete eine umfangreiche Korrespondenz betreffs Einsendung von Autographen aus ihrem Besitz, Klärung von Echtheitsfragen, Lieferung biographischer Details etc. ein.

Wenn wir aus dem Inhalt dieser Briefe die Stellen herausuchen, die sich mit den Liedern befassen, ergibt sich immerhin ein einigermaßen befriedigendes Bild. Am 25. März 1799 sandte Konstanze eine Anzahl von Lied-Autographen, am 25. Mai ein Verzeichnis von neun Liedern, die Mozart nach dem Februar 1784 komponiert hatte (nach dessen eigenhändigem Verzeichnis).

Ein Brief vom 15. Juni dieses Jahres ist in Nissens Handschrift erhalten, von Konstanze nur unterschrieben. Daraus interessiert uns folgender Passus: „*Es kann sein, daß Mozart seit 1784 noch mehr Lieder componirt hat, als in seinem themat. Catalog notirt sind. Es werden aber schwerlich mehr als eins oder ein Paar seyn, denn auf seinen Reisen scheint er diesen Catalog in der Absicht mitgeführt zu haben. So ist die Gigue, so sind die Sachen, die er in Berlin componirt hat, unter der Aufschrift leipzig und Potsdam in der gehörigen chronologischen Ordnung notirt. —*“.

Gegen Ende dieses langen Briefes kommt Konstanze nochmals auf die Lieder zurück und betont ausdrücklich: „*Was nicht schon ganz bekannt ist und was Sie nicht in den beyden Malen [Sendungen] von mir erhalten haben, muß vor 1784. gemacht oder unächt seyn . . .*“.

Weiters heißt es dann: „*Was die Rellstabsche Sammlung betrifft, so fängt das Titelblatt selbst mit einer Unrichtigkeit an, indem es anzeigt, daß es die sämtlichen Lieder fürs Forte-Piano von Mozart sind. dieses wissen Sie, da Sie mehrere, die nicht darin sind, von mir erhalten haben und da ich Ihnen das vollständige thematische Verzeichniß seiner eigenen Handschrift über Lieder von 1784 an mitgetheilt habe. Das ganze Register reducirt sich auf folgende, die ächt sind.*

Nr. 1 Ein Veildien

10. Wenn die Lieb aus deinen blauen
13. wer unter eines Mädchens Hand
16. die Engel Gottes weinen
17. liebes Mandel
18. Abend ist's

Verschiedene in der Sammlung sind lange unter Mozarts Namen heraus, z. Ex.

3. Guten Morgen
4. gute Nacht
11. Vergiß mein nicht
33. ein Vogel kam geflogen

Aber diese 4. so wie alle übrigen erkenne und kenne ich nicht als Mozarts Arbeit . . . Möglich wäre es, daß eins oder das andre dieser Lieder vor 1784. oder noch früher von ihm

componirt sey. Aber da ich bezeugen kann, daß ich bei seinen Lebzeiten alle diese, die vorhin erwähnten 4. nicht ausgenommen, nie gekannt habe, so ist das genug, um die Aechtheit dieser Sammlung zu beurtheilen; doch wie läßt es sich denken, daß er mich auch nicht mit einem derselben hätte sollen bekannt machen, wenn es von ihm wäre, da er mich seine Arbeiten sonst immer spielen und singen ließ?

Diese Notiz bitte ich zu einem kaltblütigen aber ernsthaften Avertissement zu benutzen... Es ist genug, wenn Sie sagen, daß es mit meiner Bewilligung . . . bekanntgemacht wurde. Sie können alsdann auch selbst hinzufügen, welche von Rosetti, von Schneider, Müller etc. sind. Idi sage Ihnen nur noch zu eigener Nachricht, daß die in diesem Büchlein gedruckten Melodien zu Guten Morgen, und Gute Nacht diejenigen sind, die für Mozartsche Arbeit passirt haben. Freilich hat Dalberg sie auch componirt, wie Sie bemerken, aber in einer anderen Melodie: Bornbard (oder so ungefähr heist er) hat sie auch componirt. die unächten Melodien sind übriggend nicht, wie Sie glauben, in hiesiger Gegend componirt: hier kennt Niemand sie".

Damit zeigt sich Konstanze also über den ganzen Fragenkomplex sehr wohl informiert, indem sie die beiden Fassungen der zwei Lieder richtig auseinanderhält. Ja, sie kennt auch noch eine dritte Fassung, als deren Komponist der verstümmelte Name sehr leicht als J. H. C. Bornhardt auszumachen ist.

Auch der nächste Passus erweist sich als interessant: die unechten Lieder der Sammlung Rellstab müssen aus Deutschland stammen, das sie in Wien unbekannt geblieben sind. Wir müssen Konstanze hier wohl Glauben schenken, sicherlich war sie mit der Kenntnis aller Neuerscheinungen auf dem Musiksektor immer noch auf dem laufenden. Damit stimmt auch überein, daß die beiden Wiener Ausgaben mit Gitarrebegleitung (bei Artaria & Co. und Traeg) erst im Jahre 1801 erschienen. Das Haus Artaria als Originalverleger von Mozarts Meisterlied *Das Veilchen* hätte sich wohl zwei andere Lieder nicht entgehen lassen und sie in der Originalfassung für Klavier publiziert.

Dankbar müssen wir Konstanze aber für den Hinweis auf Bornhardt sein, in dessen Oeuvre mithin die Komposition der dritten Fassung zu suchen blieb. Einen kleinen Haken schien es damit aber ebenfalls zu haben. Friedländer zeigt sich in dieser Hinsicht nicht besonders gut informiert, wenn er im Register der Liedanfänge nur die *Gute Nacht* anführt, allerdings mit vielen Textvarianten verschiedener Dichter, den *Guten Morgen* aber gänzlich übergeht, Dalberg als Komponisten nennt, „Mozarts“ Kompositionen hingegen wieder verschweigt. An anderer Stelle aber, bei der Aufzählung der Komponisten und ihrer Werke (Friedländer I/1/53), finden wir unter Bornhardts Namen seine beiden Lieder *Guten Tag* und *Gute Nacht* ausdrücklich aus „*Seitenstücke zu Mozarts Komposition*“ herangezogen, erschienen 1794 in Braunschweig, wie auch seine anderen Werke im „*Musikalischen Magazin auf der Höhe*“. Diese etwas unklaren Angaben bestätigten sich inzwischen doch vollinhaltlich durch den erfolgten Fund dieser Lieder.

Sie liegen heute in der Mecklenburgischen Landesbibliothek Schwerin unter der Signatur Mus. 1327/1 und 2: *Guter Morgen. Seitenstück zu Mozart's ehelichem guten Morgen . . . Gute Nacht. Seitenstück zu Mozart's ehelicher guter Nacht. Fürs Clavier von I. H. C. Bornhardt. Braunschweig in dem musikalischen Magazin auf der Höhe, Pl.-Nrn. 33 und 15.*

Das musikalische Magazin veröffentlichte also diese „*Seitenstücke*“ Bornhardts 1794, vier Jahre früher als die Lieder unter Mozarts Namen, die mit Pl.-Nr. 250 erst 1798 erschienen.

Die Bemerkung „*Seitenstück*“ zielt indessen weniger auf die Musik als auf den Text; hier sind nicht die Worte Schubarts vertont, sondern gänzlich andere, allerdings in gleichem Versmaß. Der *Morgen* weist sieben Strophen von M. H. A. Schmidt als Dichter auf, die *Nacht* ebenfalls sieben Strophen mit Xr. gezeichnet. Der Hauptunterschied besteht gegenüber dem Schubartschen Text in der Weglassung des „Ehelichen“, die Themenstellung ist also allgemeiner auf den „Guten Morgen“ und die „Gute Nacht“ ausgerichtet.

Breitkopf & Härtel müssen das Cahier V ihrer *Oeuvres de W. A. Mozart* mit den XXX Gesängen am 20. Dezember 1799 an Konstanze Mozart abgesandt haben, wohl unmittelbar nach dessen Erscheinen, da Konstanze seit langem wiederholt die Sendung urgiert hatte; sie bestätigte nun den Empfang am 22. Januar 1800. Gestützt auf die eben geschilderte Korrespondenz nahmen die Verleger unsere beiden Lieder nicht mehr in den Band auf, obwohl sie in ihrem Verlag, wie wir sahen, sogar zweimal unter Mozarts Namen erschienen waren; ein hübscher Beweis für die Seriosität des Hauses.

Zusammenfassend läßt sich das Problem wie folgt darstellen:

Zwei Liedtexte von Daniel Schubart (1784), *Ehelieder guter Morgen* und *Eheliche gute Nacht* sind bisher in zwei komponierten Fassungen bekannt geworden:

1. von Freiherr von Dalberg, erschienen bei J. M. Götz 1790 und verschiedentlich nachgedruckt;
2. als W. A. Mozart zugeschriebene Kompositionen, erschienen zuerst ebenfalls bei J. M. Götz 1792, hernach in der Breitkopfschen Musikhandlung (vor 1795) und in zahlreichen weiteren Ausgaben.

Die Werke von J. H. C. Bornhardt, der sie als „Seitenstücke“ zu Mozarts Kompositionen 1794 im Musikalischen Magazin auf der Höhe in Braunschweig veröffentlichte, verwenden einen anderen Text, der sich im Strophenbau allerdings ganz an den Schubarts anlehnt und eigentlich diesem gegenüber als „Seitenstück“ zu gelten hat.

Schließlich ließ sich noch ein vierter Komponist ermitteln, der die beiden Lieder vertonte: Friedrich Franz Hurka. Ledebur verzeichnet in seinem Berliner Lexikon dessen Ausgabe: „... am Clavier zu singen, Berlin 1796“ (S. 260/61). Sie ist auch im *Verzeichnis der neuesten Musikalien, welche in der Günther- und Böhmischen Kunst- und Musikhandlung zu haben sind. Dritte Fortsetzung. Hamburg 1796* auf S. 26 angezeigt. Bis jetzt kam davon noch kein Exemplar zum Vorschein, was immerhin die Möglichkeit offen läßt, in Hurkas Kompositionen die Mozart zugeschriebene Fassung zu erblicken.

Bei so kurzen Liedern freilich ist Textkritik von vornherein wenig aussichtsreich, speziell bei einem Komponisten wie Mozart, dessen wenige Lieder auch um so weniger Vergleichsmöglichkeiten bieten. Auffallend ist bei beiden Liedern der einigermaßen erträgliche Beginn in den ersten vier Takten; doch bereits der fünfte Takt des *Guten Morgen* mit seiner hölzernen Überleitung zur Dominante verrät den Mangel an Talent des Komponisten, vollends dann die beiden *E-dur*-Abschlußakkorde im Forte: schon beim bloßen Ansehen klingen sie einem entgegen wie „Platsch, platsch!“ Die nächsten vier Takte bewegen sich recht konventionell dahin, um sich nach einem kleinen ordentlicheren Aufschwung wieder einem hölzernen Abschluß zuzuwenden. Über das Nachspiel wollen wir weiter kein Wort verlieren.

Die *Eheliche gute Nacht* verspricht, wie schon bemerkt, zu Anfang ebenfalls mehr, als sie halten kann. Dem wieder konventionellen Äußern der goldnen Sternlein in der Dominante folgt eine gewaltsame Themenwiederholung in der Subdominante. Das Lachen der „*Mondes Scheube*“ allerdings müßte polizeilich verboten werden, gleichermaßen die darauffolgende Kadenz; man kann dann wirklich nur mehr sagen: gute Nacht, gute Nacht!

Diese vielleicht etwas urwüchsig geratene Stilkritik bittet höflich um Vergebung, doch dürfte man der Vorlage anders wohl schwerlich beikommen können. Mozart war bei all seiner Genialität gewiß auch nicht „zimperlich“, doch eine solche Zuschreibung hätte er sich auf seine Art und Weise wohl verbeten, wäre er noch am Leben gewesen.

Bis jetzt gelang die Identifizierung des Komponisten der Mozart zugeschriebenen Fassung noch nicht. Nach allem handelt es sich freilich nicht gerade um einen Meister, doch gerade deshalb wäre es interessant, den Namen dessen zu erfahren, der zumindest eine Zeit lang den Namen unseres Mozart für seine Zwecke zu mißbrauchen verstand.

Johann Heinrich Voß' Versuch einer Gesamtausgabe der Lieder Johann Abraham Peter Schulz'

VON GERHARD HAHNE, PEINE

Der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek in Kiel bin ich zu Dank verpflichtet, daß sie mich auf zwei Briefe von Johann Heinrich Voß aufmerksam machte, die bei der Detailkatalogisierung der Boie-Voß-Sammlung aufgefunden und in ihrer Bedeutung erkannt wurden. Der Empfänger der Schreiben ist nicht genannt. Auch waren die Antworten nicht zu finden. Die Namen Weyse und Kunzen und Voß' Frage nach dänischen Almanachen weisen nach Kopenhagen. Möglicherweise ist der Empfänger in den Reihen der Großfamilie Kirstein zu suchen, die sowohl mit Carl Friedrich Cramer wie mit Friedrich Wilhelm Haack, dem Erben des musikalischen Nachlasses J. A. P. Schulz' verwandt war. Bei Haack, der von Stettin aus die Verbindung mit Kopenhagen nicht abreißen ließ, würde sich auch die Anrede „Lieber Erbfreund“ erklären. Die endgültige Beantwortung dieser Frage muß offenbleiben.

Die Bedeutung der beiden Briefe liegt darin, daß sie das Bestreben J. H. Voß' deutlich machen, das geistige Erbe seiner Freunde in Form einer Gesamtausgabe zu konservieren. Damit am Anfang des im 19. Jahrhunderts einsetzenden Historisierungsprozesses stehend, beweist die Art seines Versuchs zugleich, daß Voß die richtige Form noch nicht gefunden hat und noch weit entfernt ist von einer wissenschaftlich korrekten Publikation. Die Veröffentlichungen von P. W. Heuslers *Gedichten* (Voß als Mitherausgeber, Altona 1782), von *Höltys Gedichten* (hrsg. von Voß und Friedrich Leopold Graf zu Stolberg, Hamburg 1783) und der *Gedichte von L. H. C. Hölty. Neu besorgt und Vermehrt* (durch Voß, Hamburg 1804) unterstreichen dies. Er setzte nicht nur seine von den Zeitgenossen gefürchtete „Feile“ an, mit deren Hilfe er die fremden Dichtungen nach eigenem Geschmack zurechtstutzte, sondern er scheute sich auch nicht, seine (verstorbenen) Freunde in seine Tagesstreitereien mit den Vertretern der wissenschaftlichen Richtung seines Lehrers Heyne, mit dem Katholizismus und mit den Romantikern hineinzuziehen.

J. A. P. Schulz hat sich hiergegen zu seinen Lebzeiten erfolgreich gewehrt. So schreibt er am 15. Mai 1800 aus Schwedt (s. *Briefwechsel zwischen Johann Abraham Peter Schulz und Johann Heinrich Voß*, hrsg. von Heinz Gottwaldt und Gerhard Hahne, Kassel — Basel 1960, S. 186 f.):

... Ich danke dir herzlich, Voß, für deinen Virgil, den ich schon seit geraumer Zeit durch Vieweg aus Braunschweig zugeschiedt erhalten habe. Nichtweniger danke ich dir für die drey lieblichen Lieder, die du zu schon fertigen Melodien gemacht hast. Die Melodie zu dem ersten Liede: Mein Häuschen steht p. p. habe ich ganz wieder vergessen; ich weiß mich nichts mehr davon zu erinnern. Das zweite Lied: Ich kann nicht sitzen pp. paßt zwar sehr gut zu meiner Melodie, aber diese Melodie ist mit Fleiß so gesetzt, daß sie an das Lied; Beschattet von der Pappelweide erinnern soll, welches in Copenhagen viel gesungen wurde. Das Metrum ist auch, bis auf eine Kleinigkeit im letzten Vers ganz dasselbe. Das Stück brachte es auf dem Theater so mit sich, daß man glauben sollte, diese Melodie zu hören. Aber ausser dem Theater, und ohne diese Veranlassung, ist diese Melodie nicht gut zu brauchen; denn sie existiert schon früher und besser zu deinem; Beschattet von der pp.

In dem Abendgesang zweier Freundinnen herrscht nicht durchgehends der Ton meiner Melodie; oder vielmehr das Gefühl der erstaunlichen Simplizität des Thaarupschen Liedes geht dabey verloren. Ich glaube, Thaarup hat nie etwas simpleres, nackteres und ärmeres, und doch zugleich rührenderes gemacht, als dies Lied oder Romanze. Eben so simpel, nackt und arm bemühte ich mich in meiner Melodie zu seyn; ich ließ deswegen sogar alle Instrumentalbegleitung weg, weil mir alles zu viel, alles zu brillant war. Nun sangen die beiden

Mädchen auf dem Theater diese simplen nackten Töne allein, und ohne alle Ziererei zu den Thaarupschen Worten, und es that große Wirkung. Um nun diese Wirkung bey der Melodie zu erhalten, glaube ich, muß das Thaarupsche Lied dazu übersetzt, und kein andres dazu gesungen werden. Du thätest mir einen großen Gefallen, Voß, wenn du diese Übersetzung machen wolltest; denn ich halte gar sehr auf dieses Lied. Mir entrollen jedesmal Thränen, wenn ich es nur in Gedanken singe. Weil ich aber nicht weiß, ob du den dänischen Text ganz verstehst, so will ich ihn bloß Wort für Wort übersetzen, und ihn für dich beilegen. Du wirst nun bald finden, wie schön er ist, und wie gut Melodie und Worte zusammenpassen.

Wir erwarten noch . . .

Voß ließ sich dadurch aber nicht von seinem Vorhaben abhalten. So tönte er nach dem Tode J. A. P. Schulz' voll Kämpfergeist in der Poetischen Blumenlese für das Jahr 1802 = Musen-Almanach für das Jahr 1802 zu einem Schulzischen Siciliano:

Die Versuchung

Allegro

Der Bekehrer

Jhr schwärmt zum Lich-te, wie toll, hin-aus! Dort

schnappte euch der lei-di-ge Sa-tan! Ab-trün-ni-ge, kehrt in das

Mut-ter-haus! Wir war-nen euch! Hö-ret den Rath an! Das

Die

Ketzer

wär ein er-staun-li-cher Sa-tan! **f** **ff**

- Der Bekehrer *Ihr schwärmt zum Lichte, wie toll, hinaus!
Dort schnappt euch der leidige Satan!
Abtrünnige, kehrt in das Mutterhaus!
Wir warnen euch! Höret den Rath an!*
- Die Ketzer *Das wär' ein erstaunlicher Satan!*
- Der Bekehrer *Ein tausendkünstlicher Bösewicht
War stets ja der leidige Satan!
Nun läßt er das Dunkel, und schleicht im Licht
Als gleißender Illuminat an!*
- Die Ketzer *Das wär' ein erstaunlicher Satan!*
- Der Bekehrer *Durch Blennderleuchtung der Scheinvernunft
Legt Urian höllische That an!
Er stiftete Luther's und Zwingli's Zunft.
Aufklärer, wie Korah und Dathan!*
- Die Ketzer *Das wär' ein erstaunlicher Satan!*
- Der Bekehrer *Mit Hochehrwürdigem trieb er Spott,
Durch Stauzius Gegner und Nathan!
Nun höhnt er den Adel, und Uns, und Gott,
Und spinnst Anarchie und Verrath an!*
- Die Ketzer *Das wär' ein erstaunlicher Satan!*
- Der Bekehrer *Erluchtung lügt er mit Höllenglanz,
Und schleicht in gefälschtem Ornat an!
Misskennt ihr den zottigen Huf und Schwanz,
Was wird euch aus Tempel und Staat dann?*
- Die Ketzer *Das wär' ein erstaunlicher Satan!*
- Der Bekehrer *Schon tollkühn stürmt auf Altar und Thron
Erzketzer und Erzdemokrat an!
Licht schnaubt er, und blitzt aus den Augen schon,
Des höllischen Pfuhs Leviathan!*
- Die Ketzer *Das wär' ein erstaunlicher Satan!*
- Der Bekehrer *Kehrt rasch zum traulichen Mutterschoß;
Sonst, Kinderdien, klagt ihr zu spät dann!
Im Dunkelen nähre der Glaubenskloß
Euch, wie den kalkutischen Brathahn!*
- Die Ketzer *Geh, Freund, und bekehre den Satan!*

Bei einer so großen Diskrepanz zwischen Text und Musik ist es nur zu begrüßen, daß Voß seinen Plan einer Gesamtausgabe aufgab. Als Zeitsymptom verdient er ebenso Beachtung wie J. A. P. Schulz' gescheitertes Bemühen um eine Deutsche Oper (s. Briefwechsel, Nr. 12, 13 und 15). Unter diesem Gesichtspunkt und als Ergänzung zur Ausgabe des Briefwechsels erscheint eine Veröffentlichung gerechtfertigt.

Eutin, 19. Jan. 1801

Ich bin so verloren in Schulz, daß ich eines Aufrufs von meiner Frau bedurfte, heute müßte geschrieben werden, wenn auch nur (sie kennt mich) ein wenig.

Sie erhalten, lieber Erbfreund, die Lebensbeschreibung unseres Schulz, die kurz entworfen, u. den Anfang der ausführlichen. Ich bleibe noch immer bei dem Gedanken stehn, daß jem. die neuere Ausgabe seiner Lieder anregen müsse: mit dem r(w)ichtigen Zusatz¹ von uns, wann u. wo er gestorben sei. Aus den Briefen² ist nichts zu machen, das Schulz billigen würde. So scheint mirs u. meiner Frau. Nun untersucht Ihr Guten.

Sie erhalten ferner die neuen Lieder, die ich Schulzischen Melodien unterlegt habe. Die Melodien stehn in 3 dänischen Almanachen³, einer Sammlung neuer dänischer Trinklieder⁴, und der Rahbeckischen Ausgabe⁵ der Volkslieder, wo Sie sie leicht erkennen werden. Das Lied: *Schon sinds drei Tag' u. länger*⁶, ist für die Melodie zu: *O ma douce Musette*, in den Volksliedern, und soll künftig mit dem französischen Liede, welches wenig gesungen wird, abgedruckt werden. Der Chorgesang: *Edle Rast des tapferen Strebens*⁷: ist für eine alte Melodie, die Schulz nicht aufnahm, weil ihm das Gökingsche Bauerlied⁸, wonach es gemacht worden (Rausdie leiser, edle Quelle) misfiel. Sie kennen sie gewiß; wo nicht, so sende ich sie. [Bemerkung am Rande: Sie wird im Genius⁷ erscheinien]. Das Lied, der Wohlklang⁹, ist für das Duett in den Gesängen am Klavier bestimmt, wo auch der langweilige, obgleich wohlklingende, Text von Metastasio¹⁰ unsern zartempfindenden Freund zum Verwerfen bewog. Ich fand nachher, daß dieses Lied für die meisten Sängere, vielleicht auch für den Charakter der Melodie, nicht ganz paßte; deswegen habe ich noch ein anderes gemacht¹⁰, das eben vollendet, u. noch nicht ins Reine geschrieben ist. Dies also nächstens. Ich habe nun 17 oder 18 Lieder [Randbem.: mit den 3 im Viewegischen

¹ Ob „richtigen“ oder „wichtigen Zusatz“ war nicht zu entziffern.

² Voß trug sich selbst mit dem Gedanken, seinen Briefwechsel herauszugeben, weshalb er seine Briefe von seinen Freunden und Bekannten zurück erbat und erhielt. Vgl. Johann Heinrich Voß: *Briefe nebst erläuternden Beilagen herausgegeben von Abraham Voss*, Bde. I—III, 2. unveränderte Ausgabe, Leipzig 1840, Heinrich Weinedel.

³ Voß besaß laut Katalog der Bibliothek von Johann Heinrich Voß, welche, vom 9ten November 1835 an, in Heidelberg öffentlich versteigert werden soll (Heidelberg 1835, Gedruckt bei Georg Reichard): *Nytaarsgave for Damer* 1795 (Simon Poulsens Forlag [Kopenhagen]). Darin sind erhalten:

S. 12 *Vuggevisse* (Nach einer Melodie zu *Vuggevisen in Peters Bryllup* v. J. A. P. Schulz) M. H. v. P. f. S. / Keine Melodie mitgeteilt. „Stille, Mand! din Unge sover!“

S. 40. *Rosen og Hylden, en Romance*. P. H. Haste / J. A. P. Schulz. „Et Rosenfrø var faldet ned.“

S. 75. *En Bondepigenes Sang Louise xxxx* / J. A. P. Schulz. „Et Skatte jed søger . . .“

S. 90. *Maria's Syn (Efter det Engelske)* P. A. Heiberg / J. A. P. Schulz.

S. 92. *Lovtse (Efter Voß) Capelmester Schulz helliget*. Anmerkung: Hierbei handelt es sich um eine dänische Übersetzung des dritten, J. A. P. Schulz gewidmeten Teils der Voßschen *Luisse*. In der deutschen Spezialliteratur zu J. H. Voß findet sich kein Hinweis auf diese dänische Übertragung.

⁴ Nicht ermittelt, was gemeint ist.

⁵ K. L. Rahbeck: *Viser og Sange af Hr. Capelmester Schulz udgivne med danske Texter*, Kopenhagen o. J., S. Sonnichsen, 2. verkürzte Auflage ebda.

⁶ Nicht ermittelt.

⁷ [August Hennings]: *Der Genius des neunzehnten Jahrhunderts — Fortsetzung des Genius der Zeit*, 1. Bd., Januar bis April, Altona, J. F. Hammerich, S. 233, unter dem Titel *Lob des Gesangs*.

⁸ Autograph: Bayerische Staatsbibliothek München, Sammelband Mus. Ms. 2774, Bd. I, Nr. 2.

⁹ Nicht ermittelt.


¹⁰ Metastasio's *L'estate*: „Or, che ntega n dont fuoi“ in *Gesänge am Clavier* von Joh. Abr. Pet. Schulz, Berlin und Leipzig, bey George Jacob Decker 1779, S. 50 f. Voß' Parodie *Ländliche Stille*: „Frische Flur, du reiner Himmel“ in *Musen-Almanach für das Jahr 1802 = Poetische Blumenlese für das Jahr 1802*, Nr. 4.

Taschenbuche^{11]} für Deutschland hergestellt. Wissen Sie noch mehr Melodien, deren Texte dänisch oder schlechtdeutsch sind, so schicken Sie, so bald als möglich. Ich kann jetzt alles, was ich will. Zu anderen Zeiten kann ich nichts. Zu jenen 17 oder 18 rechne ich aus meinen Almanachen¹² noch etwa 12—14 (wo mir ernst ist). Aber Schulz hat auch im Bekerischen Taschenbuche¹³, u. vielleicht anders wohin, Melodien gegeben. Auch zu einigen Liedern der Frau Brun¹⁴ die ich nicht besitze. Helfen Sie alles zusammenbringen, u. dann werde überlegt, wie wirs mit der Ausgabe halten. Ihr Hr. Schwager¹⁵ hat wahrscheinlich von den sämtlichen Liedern ein verbessertes, wenigstens von Druckfehlern gereinigtes, Exemplar; vielleicht auch Handschriften.

Wegen der Tochter von Schulz hat meine Frau an den Onkel¹⁶ geschrieben, u. Lottchen Alberti¹⁷ vorgeschlagen.

Leben Sie wohl, u. antworten bald.

Voß

In dem Mädchenfleiß¹⁸ (nach der Melodie eines Nährtliedes von Haste) erfordert der Chor, den ich der Wiederholung am Schlusse der Melodie untergelegt habe, wie mirs scheint, statt der Pausen im Basse, dreimal  Fragen Sie einen Künstler, oder Sich.

Eutin, 1 Oct. 1801.

Ihre Antwort auf meine Anfrage wegen der Schulzischen Lieder wird gewiß durch Geschäfte verzögert. Aber es ist keine Zeit zu verlieren, wenn Schulzens Lieder auf eine oder andere Art diesen Winter gedruckt werden sollen. Und geschähe es später, so könnte aus meinen jetzt herauskommenden Lyrischen Gedichten¹⁹ ein Fremder die Sammlung veranstalten, u. Schulzens Kinde den Ertrag entziehen.

Ich habe auch an Breithopf geschrieben, ob er das Eigenthum auf immer für 100 Ldor annehmen will. Nicolovius²⁰ wollte für eine Aufl. v. 1500 Ex. 50 Ld., u. bei jeder folgenden das selbige geben. Aber das Nachher geben kenne ich.

Also bald, oder wo möglich, gleich, lieber Erbfreund, Ihre Meinung, und die vielleicht noch aufgetriebenen Melodien, und die Papiere des Seligen, die H. Sievert¹⁶ uns anvertraut hat.

11 Taschenbuche für 1801. Hrsg. von Friedrich Gentz, Jean Paul und J. H. Voß, Braunschweig, Fr. Vieweg. Mir ist bisher kein Exemplar mit Noten bekanntgeworden. Das Taschenbuche enthält 19 Lyrische Gedichte von Johann Heinrich Voß (S. 74 ff.), darunter S. 80. Der Ruhesitz: „Im grünen Thal ein Hüttchen lag.“ S. 80. Abendgesang zweier Freundinnen. Nach derselben Melodie: „Der schöne Tag, o Freundin, sinkt.“ S. 105. Wiegenlied nach Schulzischen Tönen: „Schlaf Kindlein.“ Es dürften diese drei Texte gemeint sein.

12 Musen-Almanach für . . . (1776, 1788—1800 von Voß allein, 1777—1787 von ihm und Göktingk herausgegeben).

13 Taschenbuche und Almanach zum geselligen Vergnügen von W. G. Becker für 1795. Leipzig, Voß u. Comp.

14 Gedichte von Friederike Brun, geb. Münter, herausgegeben durch Friedrich Matthison, Zürich 1795, bey Orell, Gessner, Fühli & Comp.

15 Nicht ermittelt.

16 Sievert, Kontrabassist in Rheinsberg, vertrat an Schulz' erster und zweiter Frau, deren Onkel er war, Vaterstelle.

17 Elisabeth Charlotte Alberti.

18 u. 17 Diese Zeilen beziehen sich auf die Vormundschaft über Schulz' Tochter Wilhelmine Charlotte.

19 Konnte nicht ermittelt werden. Es ist möglich, daß gemeint ist Die säugende Mutter: „Lieb Töchterlein, was lachst du . . .“ in Musen-Almanach für das Jahr 1802 = Poetische Blumenlese für das Jahr 1802. Göttingen, Heinrich Dieterich, S. 210/11. Notengleich mit: P. H. Haste Vuggevisse: „O sov, min lille gode Dreng i din . . .“ in Nytaarsgave for Damer 1793, S. 103. In beiden Fällen handelt es sich um ein „Nähr-(Wiegen-)Lied“, auch wenn aus dem „Dreng“ (Jungen) ein Töchterlein geworden ist. Allerdings fehlt der von Voß in seinem Brief aufgezeichnete Baß-Schluß.

20 Sämtliche Gedichte, 6 Teile, Königsberg 1802. Fr. Nicolovius.

20 Friedrich Nicolovius, Voß' Königsberger Verleger.

Das begehende Lied möchte ich zum Schluß der Sammlung nehmen, wenn ich eine Melodie in Schulzens Geiste erhalten könnte. Theilen Sie meinen Wunsch den Hr. Kunzen²¹ u. Weisse²² mit, u. senden Sie mir, was Sie Gutes erlangen können.

Die herzlichsten Grüße

von Ihrem ergebendsten,
Voß.

[Beilage in fremder Handschrift:]

XVII.

Madrigal

Ihr klaren heitern Äugelein,
Wenn ihr mit süßen Blick die ganze Welt beglücket,
Warum nur mich so düster angeblicket?
Wenn ihr, je freundlicher sich aufgekläret euer Schein,
Je herlicher die ganze Welt entzückt,
Warum so düster mir allein?
Ihr klaren heitern Äugelein,
Blickt immer, wie ihr wollt; nur ach! mich angeblicket!

Material — Struktur — Gestalt

Anmerkungen zu einer analytischen Methodik neuer Musik

VON KONRAD BOEHMER, KÖLN

Der theoretisch mit neuer Musik Beschäftigte stößt oftmals auf Probleme, die ihn an der Lösbarkeit seiner Aufgabe zweifeln lassen. Mehr denn je können Analysen (bei Webern zumal) unter voneinander recht verschiedenen Gesichtspunkten vollzogen werden, ohne daß doch ein Resultat das andere ausschliesse. Der Aufriß der Reihentechnik und der Umschlag linearen Musikdenkens in ein mehr-perspektivisches findet, wie es scheint, notwendig seinen Niederschlag in den Methoden musiktheoretischer Reflexion.

Angesichts der Komplexität neuer Werke vollzieht in der Analyse selber sich Arbeitsteilung. Dies vermag zu sehr spezifischen Untersuchungen einerseits, andererseits jedoch auch zu pseudo-speziellen zu führen, welche die Musik nur noch sich zum Vorwand machen. Boulez hat im einleitenden Kapitel seiner kompositionstheoretischen Essays¹ auf die große Fülle dilettantischer Analysen hingewiesen, die, sei es unter dem Vorwand von Statistik oder gar dem von Psychologie, es beim Abhaspeln der Reihen sich wohl sein lassen, ohne auch nur im Entferntesten unter die Oberfläche des untersuchten Werkes zu dringen².

Problematisch bleibt vor allem, wie denn die Etappen einer analytischen Methodik festzulegen seien, damit Kohärenz zwischen Werk und Reflexion entstehe. Dies wird in jedem

²¹ Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen.

²² Christoph Ernst Friedrich Weyse.

¹ Pierre Boulez, *Musikdenken heute*, Darmstädter Beiträge V, Mainz 1963, S. 14 ff.

² So begegnen manchmal Analysen, welche aus einem kurzen Werk zum Beispiel alle Zwei- und Drei-Klänge herauspicken, um — nachdem konstatiert wurde, daß sie nicht alle gleichgeartet sind — dem Komponisten Inkonsequenz vorzuwerfen. Der prinzipielle Fehler solcher und ähnlicher Verfahren besteht darin, daß wahllos statistische Kriterien für Dimensionen geltend gemacht werden, in denen sie vollkommen irrelevant sind. Eine musikalische Analyse hätte demgegenüber die musikalische Funktion eines jeden Klanges zu beleuchten.

Einzelfalle gemäß Kriterien zu entscheiden sein, die ihm (dem Werk als singularem) vorrangige Rechnung tragen. Bei Wittgenstein³ heißt es einmal: „Die Möglichkeit seines Vorkommens in Sachverhalten ist die Form eines Gegenstandes“. Und an anderer Stelle⁴: „Die Konfiguration der Gegenstände bildet den Sachverhalt“. Dies würde, erhöhe ich es zu den Prämissen kompositorischer Analytik, so ohne weiteres nichts Neues sagen. Denn auch heute bleibt, wie eh und je, das Verhältnis der Elemente zu ihren Konstellationen, das Verhältnis der „Sachverhalte“ zueinander und zur Form, zu prüfen. Wittgensteins Bemerkungen implizieren eines jedoch, welches immer wieder erneut gefordert werden muß: daß man nämlich die Kriterien der Analyse aus den gegebenen musikalischen Sachverhalten ableite, daß man der Analyse eines spezifischen Werkes nicht Kriterien aufdränge, die für andere Epochen wohl gelten mochten, deren Wahrheitsgehalt und Relevanz jedoch an sie gebunden bleibt. Noch weniger dürften außermusikalische Sachverhalte unvermittelt zum Substrat musikalischer Analysen gemacht werden; gerade die hierin drohende Bildung „falscher Analogien“ kann in Bereichen neuer Musik zu argen Mißverständnissen führen.

Wieviel Parameter auch immer sie in Reihen ordne, verhält eine serielle Komposition zum Prinzip der Reihe in zwei wesentlichen Punkten ganz anders sich, als eine ‚tonale‘ Komposition zur Tonalität und deren Konstellationen. Dieser beiden Punkte muß stets gedacht werden, will man eine adäquate Analyse vollziehen.

1. Da die einer Komposition zugrunde liegende Reihe sowohl deren „Material“ ausmacht, als auch selber eine in sich schon reflektierte, komponierte Konfiguration ist, ist sie in dem Sinne nicht monotypisch, wie es etwa tonale Harmonien sein mögen. Man wird bei der musikalischen Analyse insofern auf die Reihe als fixe Größe, als Instanz, nicht sich berufen können, als sie am kompositorischen Vorgang in einem Maße partizipiert, welches den Unterschied von Material und Form zugunsten letzterer aufhebt. Die Reihe ist also kein definitives Regulativ, wie es etwa die Tonalität und ihre Funktionen sein mögen, sie steht den kompositorischen Entscheidungen nicht als Objektives gegenüber, sondern ist, als deren Resultat, ihnen latent. Es wirken somit alle spontanen kompositorischen Entscheidungen, die während der Artikulation einer Form sich vollziehen, auf die Struktur des „Materials“, die Reihe, zurück. Daher stammt Schönbergs Allergie gegen jene Art von Analysen, die es beim Abzählen und Konstatieren der Reihen belassen⁵. Denn die Reihe bleibt — handelt es sich um eine musikalische Komposition — dem, was mit ihr geschieht, nicht äußerlich gegenüber stehen. Folglich ist es wenig sinnvoll, wenn sie in der Analyse nachträglich aus den komplexen kompositorischen Sachverhalten herausgerissen wird, welche sie bedingt. Denn außerhalb musikalischer Zusammenhänge ist die Aufstellung von Reihen ein irrelevantes Unterfangen. Nicht einfach darf die Analyse Konstellationen, die es zu erkennen gilt, reduzieren auf Additionen. Auch logisch wäre diese Methode formal unzulässig. Wird nämlich ein komplexer musikalischer Aufbau, welcher durch serielle Relationen bestimmt ist und aus diesen seine Individualität herleitet, umstandslos auf das bloße „Material“ (die Reihe an sich) zurückgeführt, so wird dieses Material seiner syntaktischen Funktion beraubt und in den Zustand reiner Beliebigkeit zurückgedrängt, aus welchem die kompositorischen Entscheidungen es doch gerade befreit haben. Aus der Perspektive solcher Beliebigkeit ist dann über das Werk, die Gestalt, mit zwingendem Schluß nichts auszusagen, es sei denn, Komponist und Analytiker seien identisch, wodurch die Analyse zum neuen kompositorischen Vorgang würde. Gewiß ist

³ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Schriften, Frankfurt 1960, Position 2.0141.

⁴ Wittgenstein, a. a. O., Position 2.0272.

⁵ Schönberg schreibt in einem Brief an Kolisch: „Aber die ästhetischen Quellen erschließen sich von da aus“ (dem Abzählen der Reihen bei der Analyse) „nicht, oder höchstens nebenbei: Ich kann nicht oft genug davor warnen, diese Analysen zu überschätzen, . . .“ (zitiert nach Eberhardt Klemm, vgl. Fußn. 7).

die Frage nach der Stringenz von Materialkonstellationen stets neu zu stellen. Dies kann jedoch außerhalb kompositorischer Zusammenhänge nicht geschehen; denn nur vermittelt durch die musikalischen Entscheidungen, die dank ihrer sich vollzogen, kann die Reihe in ein Verhältnis zum Werk gerückt werden.

Niemals sprach Schönberg denn auch von einer Komposition mit 12 Tönen, sondern stets von einer mit „12 nur aufeinander bezogenen Tönen“. Die Reihe hat Sinn nur als Keimzelle einer musikalischen Syntax, nicht als Materialkatalog.

Ist die Syntax neuer Werke kein starres Schema, sondern identisch mit deren formalem Aufbau, so kann die Reihe füglich nicht (wie ehemals unter Umständen die Relikte der Tonalität) als Regulativ betrachtet werden, welches dem kompositorischen Plan als Regel, als verhärtetes Bewußtsein, voranstünde. Mit dem, was musikalisch aus ihr wird, ist sie identisch. Dies sollte bei der Analyse dodekaphonischer und serieller Werke nie aus dem Auge gelassen werden, sollte sie doch intendieren, in ihnen nicht etwa die Verbindlichkeit kompositorischen Handwerks aufzuspüren, sondern Erhellendes zum Werk selber und den ihm immanierenden kompositorischen Vorstellungen und Techniken mitzuteilen.

2. Bis in die Spätwerke Weberns hinein überschneiden sich Reihendisposition und thematisch-melodisches Komponieren. Auch dies stellt Intentionen und Methodik der Analyse vor schwierige Probleme. Gewiß, die Zwölftonreihe ist Überlegungen entsprungen, welche auf neue Organisationsformen im horizontal-vertikalen Koordinatensystem, dem melodisch-harmonischen, reflektierten. Das Prinzip der Reihenorganisation hat jedoch vermocht, gegen diese Formen, welche natürlich vorerst der traditionellen Denkweise (zuletzt bei Schönberg) integrierten, seine Autonomie zu behaupten. Nicht einfach geschah dies dadurch, daß es vom traditionellen linear-imitatorischen Verfahren brüsk sich losgesagt hätte, sondern daß es dessen Kriterien in die eigene Struktur aufzog, um somit zur Identität von Materialdisposition und Formkonstellation zu gelangen. Weberns Reihen (man denke nur an die des opus 24 oder gar die des opus 29) sind Modellfälle der Antezipation formaler Kriterien in der Materialdisposition⁶.

Die unter Punkt 1 monierte logisch widrige Reduktion musikalisch entfalteter Reihendispositionen auf die nackte Reihe als „Material“ findet — auf der Ebene der Gestaltanalyse — ihr Korrelat in der Ineinsetzung der Reihe mit den Modell-Typen, welche aus ihr gebildet werden können. Wird z. B. unter Verwendung von Reihen melodische Komposition betrieben oder werden sie zum Zwecke kontrapunktischer Dimensionierung verwendet, so erscheint eine der vielen Funktionsmöglichkeiten der Reihe kompositorisch relevant. Repräsentiert sie doch nicht einfach die „Abschaffung“ traditionellen Musikdenkens, sondern, ihrer Struktur nach, dessen Aufhebung in einen komplexeren, ihm übergeordneten Bereich. Die Ineinsetzung der Reihe mit Modell-Typen würde also die Setzung eines Besonderen (z. B. eines Melodie-Modells) zum Allgemeinen verursachen. Ohne Zweifel muß diese logisch nicht vertretbare Setzung zu analytischen Antinomien führen, was zur Folge hätte, daß das Reihenschema, als stets flexibles, begrifflich kategorisiert würde und somit gegen den analytischen Zugriff vorweg sich verhärtet. Wurde oben darauf hingewiesen, daß die Reihe nicht als Tonalitäts-Ersatz betrachtet werden darf⁷, so ist dem hier

⁶ Siehe zum Beispiel hierzu: K. Stockhausen, *Weberns Konzert für 9 Instrumente op. 24*, Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik, Köln 1963, S. 24 ff.

G. Ligeti, *Über die Harmonik in Weberns erster Kantate*, Darmstädter Beiträge III, Mainz 1960, S. 49 ff.

⁷ Eberhardt Klemm schrieb hierzu kürzlich wie folgt: „Man hat die Zwölftonreihe lange Zeit als eine Art Tonalitätsersatz aufgefaßt. Allein sie ist kein Ersatz der von Schönbergs atonalen Arbeiten beseitigten klassischen Tonalität. Denn gewisse Ausdruckscharaktere sind unabdingbar an die Tonalität gebunden und durch keinerlei Ersatz restituierbar. Wohl aber übernimmt die Zwölftontechnik eine — nicht die unwichtigste — Funktion der alten Tonalität: Zusammenhang zu stiften.“ (zitiert aus: Eberhardt Klemm, *Bemerkungen zur Zwölftontechnik bei Eisler und Schönberg*, Sinn und Form, Berlin 1964/V, S. 772).

hinzuzufügen, daß sie ebensowenig als Substitut bekannter Gestalt-Modelle oder Strukturtypen verstanden werden kann, mit welchen dann erst zu komponieren wäre⁸.

Mag auch mit Reihen melodische Komposition betrieben werden, — melodische Reihen gibt es nicht. Sie würden das serielle Kompositionsprinzip auf eben jene Momente reduzieren, die es umfassend erweiterte. Die analytische Identifizierung von Reihen mit aus ihnen abgeleiteten Modellen entbehrt der Schlüssigkeit. Alternativen, die in theoretischen Betrachtungen oft erscheinen, wie etwa jene, daß die „melodische“ Reihe auch „harmonisch“ verwendet wurde, entpuppen sich als Tautologien.

Indem nun die Reihe nicht ein „Material“ als solches, ein weiter nicht aufzuschlüsselndes Phänomen repräsentiert, sondern als eine syntaktische Ordnung betrachtet werden muß, die selbstverständlich verbindlich über Materialkonstellationen befindet, haben im seriellen Komponieren die Material-Bedingungen selber sich gewandelt. Sie sind einseitig aus dem „Material“ nicht abzuleiten. Vielmehr ist die Wechselwirkung zwischen Reihe und Form zur Basis analytischer Betrachtung geworden. Die Struktur einer jeden, auch noch so komplex oder schön gebauten Reihe, fällt in dem Augenblick unter das Verdikt purer Bastelei, in welchem ihre komplexe Anordnung mit der Form-Disposition nicht kongruiert, in welchem ihr eine Form entgegensteht, welche von serieller Differenzierung nichts wissen will.

Bedeutet der Terminus „Regulativ“ (wie man ihn auch auf die Tonalität nur äußerst bedingt anwenden kann) Anordnung, Ausführungsbestimmung, so ist bei seiner Anwendung auf das serielle Prinzip größte Vorsicht geboten. Denn dem Verbots-Charakter tonaler Systeme entspricht der Definitions-Charakter der seriellen. Unter der Voraussetzung tonaler Strukturen trägt z. B. eine einfache harmonische Konstellation (wie etwa ein Dur-Dreiklang) die „Dissonanz-Ausschließung“ als ihre eigene Bedingung in sich. Anordnungen also, die im tonalen System aus der Struktur primärer Gegebenheiten unter der Bedingung sich ableiten, mit ihr nicht in Widerspruch zu geraten (man denke an den Querstand im strengen Satz), werden bestimmt und in ihrer Struktur limitiert durch den Beschränkungscharakter jener primären Fakten. Verbotene Konstellationen werden zur Regel; die Definition des tonalen Systems läßt mithin negativ sich vollziehen, will sagen durch die Definition des Verbotscharakters, welcher das System aus der Anzahl möglicher anderer Systeme herausdestilliert.

Im seriellen System fällt, seiner Struktur nach, der Verbotscharakter als strukturelles Substrat weg. „Tonale“ Reihenkonstellationen zum Beispiel mögen zwar aus ästhetischen Gründen präjudiziert sein, sie sind es jedoch nicht dem seriellen System nach⁹. Impliziert dieses eine formale Limitierung¹⁰, so nicht um irgendwelcher übergeordneter Beschränkungen willen, sondern gemäß der internen Konstellation der Reihen wie auch gemäß der Anzahl ihrer Glieder. Die Limitierung trägt also, ich verwies schon darauf, definitorischen Charakter, welcher spezifisch jeder neuen seriellen Bestimmung als nur ihr eignender angehört. In

⁸ Dies schließt nicht aus, daß Komponisten schlechter dodekaphonischer Werke ihre Reihen heute noch als handfestes Material verwalten und sie zum Vehikel von Artikulationsprozessen machen, die besser im tonalen Idiom sich vollzogen hätten. Das zwölftönige Menuett entlarvt sich jedoch — als Anachronismus — selber und trägt seine inneren Antinomien offen zur Schau. Ist doch keine Methode gegen ihren Mißbrauch gefeit.

⁹ Es sei — unter anderem — auf Bergs Reihen-Modifikationen in der *Lyrischen Suite* oder gar die seriell-hierarchischen Charakterologien der *Lulu* verwiesen.

¹⁰ Des öfteren wird neuer Musik vorgeworfen, schon der Struktur des Seriellen nach repräsentiere sie pure Beliebigkeit, gar Haltlosigkeit. Stets aber haben ihre Theoretiker eindringlich auf das Gegenteil verwiesen. Bei Boulez zum Beispiel heißt es (a. a. O., S. 29/30): „Die Reihe ist — ganz allgemein gesagt — der Keim zur Stiftung einer Hierarchie; diese Hierarchie ist gegründet auf bestimmte psychophysiologisch-akustische Eigenschaften, ausgestattet mit mehr oder weniger großer Kraft zur Aussonderung, und zwar im Hinblick auf die Organisation einer endlichen Menge schöpferischer Möglichkeiten, die hinsichtlich eines gegebenen Charakters durch vorherrschende Affinitäten untereinander verbunden sind. Diese Vielfalt an Möglichkeiten leitet sich durch funktionelle Erzeugung aus einer Initialreihe ab“. W. Meyer-Eppler stellt fest (Darmst. Beitr. III, S. 75): „Selbst bei einer kontinuierlichen Mannigfaltigkeit der Parameter wäre die Menge der mit ihnen realisierbaren Valenzen endlich“. Im Gegensatz hierzu schreibt Jens Rohwer (a. u. a. O., S. 17) (siehe Anm. 13): „Grundsätzlich aber trägt der hier gemeinte Typus“ (der des ‚seriellen‘ Komponisten) „keine Bedenken, jeder beliebigen Valenz einer Toneigenschaft jede beliebige einer anderen oder derselben zuzuordnen“.

Umkehrung zur Struktur tonaler Systeme wird das serielle durch Setzung von Elementen und nicht durch den primären Ausschluß derselben begrenzt. (Das Gleiche gilt für Verbindungen.) Es werden somit die Beschränkungen des Totals in jeder Schicht eigens definiert, wobei die Definition selber nach seriellen Verfahren sich vollziehen kann. Sie muß dies jedoch nicht notwendig tun, da der Reihenorganisation teleologischer Charakter nicht unbedingt innewohnt. Der übergeordneten Polarität von Konsonanz und Dissonanz im tonalen System zum Beispiel (einem Kriterium seiner Infra-Struktur also), entgegnet das serielle mit der Aufhebung von polar sich zueinander verhaltendem Material und Anordnungs-Regeln. Im Begriff der Reihe sind beide gesetzt. Die zwölf Töne, Dauernwerte oder sonstige numerische Bestimmungen sind nicht das Material einer Reihe: sie haben einzig Funktion gemäß den durch ihre Anordnung gestifteten intervallischen Beziehungen. Außerhalb derer sind sie irrelevant.

Ausgehend vom Grundgedanken der seriellen Konzeption, nämlich dem der Reihe als Keim einer hierarchischen und nicht linear-dynamischen Konzeption, müßte bei Analysen die Tatsache Beachtung finden, daß zwar alle Schichten eines Werkes aus diesem Keim sich ableiten, daß sie jedoch gemäß ihren eigenen gestaltlichen Kriterien sich zur Original-Reihe verhalten und deren Setzungen modifizieren¹¹. Würde nämlich stur nach einem Rezept alles serialisiert, dann würden die kompositorischen Kriterien von der Übermacht der organisatorischen verdrängt, obwohl letztere in den ersteren aufgehen sollten.

Stehen in einem seriellen Werk Elemente, Strukturen, Gestalten und Form in einem seriellen Verhältnis zueinander, dann darf nicht leichtfertig dafürgehalten werden, die diesen einzelnen Werk-Bereichen eigenen Kriterien seien beliebig austauschbar und aufeinander übertragbar. Im Gegenteil vollzieht sich der Übergang von einer Schicht zur nächsten (also etwa der von der Element-Anordnung zur Struktur-Konzeption) nach Maßgabe kompositorischer Entscheidungsfreiheit, welche ein jedes Mal neue Maßstäbe setzt.

Sowenig ein serielles Werk durch die Katalogisierung der Reihen analysiert zu werden vermag, sowenig wird es von Nutzen sein, die Reihe selber als an-sich-seiende Idee der Werkgestalt zu betrachten, aus welcher die endgültige Komposition mit mathematisch zwingender Logik oder gar mechanistisch prädestiniert hervorginge. Es wäre dies genau die Art musikalischer Analyse, welche wiederholt schon als Material-Fetischismus nicht zu Unrecht kritisiert wurde¹². Im seriellen Komponieren stellt die Reihe die Bedingungen, verbürgt aber nicht die Resultate. Antinomien, die auftauchen, setzt man die Reihe als Regulativ, lassen sich in der Folge durchwegs nicht mit dem Werk selber in Einklang bringen.

Traditionell ist serielle Musik nicht zuletzt darin, daß ihre klingenden Werke autonom über die Methoden ihrer Herstellung sich erheben. Ihre Analyse sollte vor allem um die Erläuterung der Kompositionen und die Entfaltung ihres Erkenntnischarakters sich mühen und erst in untergeordneter Bedeutung darum, „wie es gemacht wurde“.

Diese wenigen Anmerkungen zur Problematik einer seriellen Kompositionen adäquaten analytischen Methodik — sie wollen weder als geschlossene Theorie noch gar als Kompendium von Regeln verstanden werden — seien durch ein kleines praktisches Beispiel ergänzt.

Ich wähle das dritte Lied aus Anton Weberns opus 23. Dieses Lied wurde kürzlich von Jens Rohwer in seinem Buch *Neueste Musik. Ein kritischer Bericht*¹³ daraufhin unter-

¹¹ Siehe hierzu auch Boulez' Argumente, a. a. O., S. 29 ff. (auch Anm. 10).

¹² Gegen jene Form des Fetischismus haben Komponisten und Theoretiker neuer Musik des öfteren opponiert. Siehe zum Beispiel Herbert Eimert, *Von der Entscheidungsfreiheit des Komponisten*, die Reihe, III, Wien 1957, S. 5 ff.; G. Michael Koenig, *Henri Pousseur*, die Reihe, IV, Wien 1958, S. 18 ff.; Konrad Boehmer, *Zum gegenwärtigen Standort elektronischer und konkreter Musik*, NESYO, 1964/VII, S. 22 ff.

¹³ Erschienen im Klett-Verlag, Stuttgart 1964.

sucht, ob in ihm Unstimmigkeiten zwischen dem seriellen „Regulativ“ und der Formkonzeption enthalten seien, — geeignet, Zweifel an Weberns „kompositorischem Niveau“ zu erwecken.

In einem allgemeinen Kapitel des Buches wird zuerst eine Darlegung der elementaren Prinzipien dodekaphonischen Komponierens versucht¹⁴. Die auf den dort vorgetragenen Thesen basierende Analyse des Webernschen Liedes vollzog sich nach folgenden Gesichtspunkten:

1. Aufstellung der Reihen.
2. Aufzählung der Häufigkeit des Erscheinens der Reihen im Lied.
3. Aufzählung von Ausnahmen, d. h. von musikalischen Gestalten oder musikalischen Entscheidungen Weberns, die dem „Regulativ“-Charakter der Reihen zu widersprechen scheinen.
4. Aufzählung anderer Elemente, die sich in ein periodisch-regelmäßiges System nicht einordnen lassen und somit als kompositorisch mangelnd reflektiert gelten.

Es wird vor allem sich darum handeln, Beispiele, die den dritten Punkt betreffen, zu analysieren, denn allem voran ist an den musikalischen Gestalten zu prüfen, wie stringent Reihendisposition und kompositorische Entscheidungsfreiheit als formbildende Kräfte ineinander aufgehen.

So greife ich einige der Anmerkungen Rohwers heraus, in welchen er auf Elemente hinweist, die dann als „Ausnahmen“ betrachtet werden¹⁵.

Oben schon wurde darauf verwiesen, daß — vor allem bei Webern — das Postulat einer Übereinstimmung von Materialkonstellation und Werkidee in der Dodekaphonie in steigendem Maße sich behauptet. Obwohl die im op. 23/III verwendete Reihe nicht spiegel-symmetrisch oder nach einem einfachen periodischen Schema aufgestellt ist, läßt an der inneren Beziehung der Reiheneduktionen und ihrer Folge im dritten Lied die Idee des Werkes sich ablesen: freie und unter mehreren Perspektiven organisch (also nicht schematisch) entfaltete Symmetrie (siehe dazu weiter unten die Aufstellung der 11 Reihen der Gesangsstimme).

Im Lied werden acht Formen der Reihe verwendet. Die vier Grundmodi sind gepaart mit vier weiteren Formen. Auf den ersten Blick erscheinen diese letzteren als Tritonustranspositionen, was ihre Zuordnung in der Tat zufällig erscheinen lassen müßte. Rohwer stellt in zwei Abbildungen die Reihen auf; ich zitiere (a. a. O., S. 96): „Sie“ (die Reihe) „wird in den üblichen vier ‚Permutationen‘ der Zwölftontechnik benutzt: . . .“

(s. Abb. 1, S. 192)

Außerdem verwendet Webern diese vier Reihen in der Tonhöhen-Transposition um einen Tritonus (= halbe Oktave), . . .“.

(s. Abb. 2)

Der Autor folgert hieraus (ebenda): „Irgendein weiteres Regulativ, das etwa das Reihenregulativ diametrisch einschränkte, ist nicht vorhanden, so daß verbindliche kombinatorische Aufgaben nicht gestellt sind.“

¹⁴ Unter anderem heißt es dort (a. a. O., S. 25): „Der Komponist schrieb die Grundreihe in vier Permutationen aus“. Im Gegensatz hierzu werden die Grundreihe und ihre drei Ableitungen in der Zwölftontheorie „Modi“ genannt, da sie in musikalischer Relevanz nur Ausgangspunkte für Permutationen, nicht aber diese selber sind. Als vierte Grundform nennt Rohwer die Umkehrung des Krebses („UK“), während im angefügten Notenbeispiel der Krebs der Umkehrung („KU“) aufgezeichnet ist, also die rückläufige Umkehrung, welche lediglich eine transponierte Umkehrung des Krebses ist.

¹⁵ Seiner Analyse stellt Rohwer folgende Bemerkung voran (S. 94/95): „Wir wollen versuchen, eine fadgeredete Analyse zu bringen, um dem nicht fachmännischen Leser doch wenigstens einen knappen Einblick in kompositorische Analytik zu geben.“ „Auch wird er späteren Urteilen über Kompositionen, auch wenn sie nicht analytisch belegt sind, vielleicht mehr Vertrauen entgegenbringen, wenn er annehmen darf, daß die entsprechenden Belege genauso beigebracht werden könnten“ (siehe hierzu Anm. 17, 18, 21, 23, 30).

Untersucht man die Zusammenhänge, die zwischen den acht Reihenformen bestehen, so fällt an den beiden Reihenblöcken als erstes auf, daß alle Anfangs- und Endtöne sämtlicher Reihen aus nur vier Tönen (*d f gis h*) sich rekrutieren.

Wie aus der unten folgenden Abbildung ersichtlich, ordnet *d* sich zu *gis* und *h* zu *f*. Das Rahmenintervall ist der Tritonus, das übergeordnete potentielle Verbindungsintervall ist die kleine Terz. Hier legt der Gedanke sich nahe, daß es bei der Webernschen Reihen-disposition nicht um die Exposition der vier Grundreihen und vier ihnen gegenübergestellte Transpositionen sich handelt, sondern daß wir es mit einem einheitlichen hierarchischen Ableitungsvorgang zu tun haben, welcher formale Ideen des Werkes im Material spiegelt.

Krebs und Umkehrung repräsentieren die zwei möglichen Spiegelungsformen zurzeugung symmetrischer Anordnungen: die vertikale und die horizontale. Die vier Grund-Modi der Reihe verdanken sich der Anwendung dieser Doppel-Spiegelung auf den ersten Modus (R; K = vertikaler Spiegel; U = horizontaler Spiegel; KU = vertikaler und horizontaler Spiegel).

Die acht Weberns Lied zugrunde liegenden Reihen sind die Resultate sukzessiver Ent-faltung des gleichen Prinzips: Ich zeichne das Reihenschema neu, welches die Zusammenhänge und (siehe Pfeile) die sukzessive Ableitung des Folgenden aus dem Vorigen aufzeigt¹⁶.

(s. Abb. 3)

Es entsteht eine in allen Dimensionen aufeinander bezogene Einheit des Vielfältigen, welche — wie wir noch sehen werden — ihr Korrelat in den musikalischen Gestalten hat.

Aus dem letzten Schema wird ersichtlich, daß die vier Reihen des zweiten (K-)Blocks alle die Krebse derer des ersten (R-)Blocks sind. Oberste und unterste Reihen des R-Blocks sind die rückwärts vollzogenen Umkehrungen der mittleren Reihen (R + U), die unterste Reihe gerät hierdurch zur Umkehrung der obersten. Im K-Block erscheint das gesamte Prinzip in jeweils umgekehrter Richtung. Das dank einer in sich geschlossenen Systematik der Abteilungen vorhandene „Regulativ“ einer „*diametrisch eingeschränkten*“ Reihendisposition zeugt einen in sich schlüssigen Gesamtplan. —

Nun ist das Verhältnis der Reihen-Disposition zur Reihen-Anordnung im Lied zu untersuchen¹⁷. Rohwer schreibt hierzu (a. a. O., S. 99): „*Die Permutationen der Reihen folgen ebenfalls einander frei, keinem erkennbaren Regulativ unterworfen. Audi erscheinen sie nicht gleich oft; R und KU treten je sechsmal, K, Rf, Uf und KUd je fünfmal, U viermal und Kgis nur zweimal auf. Eine Regel oder ein Gleichgewicht ist darin nicht zu erkennen*“¹⁸.

Es ist anzunehmen, daß Webern auf der nächsten Stufe der Ableitung (dem Übergang von der Material- zur Struktur-Disposition) wohl keine quantitativ-starren Symmetrien zu bilden im Sinne hatte, will sagen, daß ihm nicht daran gelegen war, das Material-Schema im Strukturplan zu verdoppeln. Es hätte dies dem Entwicklungs-Prinzip der Ableitungen ohnehin widersprochen. Bedenkt man jedoch, daß die vier Reihen der obersten beiden Zeilen (Abb. 3) je fünfmal erscheinen und daß die Reihe *Kgis*, die nur zweimal vorkommt¹⁹, im Aufbau der Gesangsstimme eine zentrale Rolle spielt, dann deutet dies auf eine sinnvolle Disposition des Materials. *Kgis* ist überdies die von der Ausgangsreihe entfernteste Ableitung.

¹⁶ Um dem Leser den Vergleich nicht unnötig zu erschweren, verwende auch ich im Folgenden die Rohwerschen Reihenbezeichnungen, selbst wenn diese, in einer anderen Konstellation, verschieden benannt werden müßten. — Man vergleiche die Partitur: Anton Webern, Drei Gesänge Op. 23, Wien 1936, Universal Edition Nr. 10255.

¹⁷ Rohwer schreibt, ohne das Problem zu untersuchen (S. 96): „*Zum Beispiel ist das Zusammenklangwesen zwischen Stimmstimme und Klavier an keine einschränkenden Bestimmungen gebunden*“ (siehe Anm. 24 und 25 und die entsprechenden Stellen im Text).

¹⁸ Im Gegensatz hierzu tritt R nur fünfmal auf, dafür aber erscheint Rf (statt fünfmal) sechsmal.

¹⁹ Unten noch wird ausführlich erläutert werden, warum dem so ist.

Die vier fünfmal erscheinenden Reihen summieren sich zu zwanzig, die sechsmal erscheinenden zu zwölf, U erscheint viermal und Kgis zweimal. Daraus resultiert ein durchaus regelmäßiges Verhältnis: 20:12:4:2, macht: 5:3/3:1/2:1²⁰. Hinzugefügt werden muß, daß Weberns zur Debatte stehendes Lied das dritte und letzte eines geschlossenen Zyklus ist. Alle seine Bestimmungen stehen in innigem Zusammenhang mit denen der anderen beiden Lieder, welche das gleiche Reihenmaterial verwenden. Unter diesem Gesichtspunkt müßte das dritte Lied in engem Bezug zu den beiden anderen analysiert werden. Alle drei bilden eine Einheit.

Da die Untersuchung nun in den Bereich der Strukturbildung dringt, werden hier die von Rohwer erwähnten „Ausnahmen“ erscheinen. Untersucht wird nun die Funktion des Reihen-„Materials“ in der Strukturanordnung, mit Blick auf die musikalische Gestaltbildung. Rohwer schreibt (a. a. O., S. 99): *„Die Reihen sind — ganz abgesehen vom gelegentlichen Zusammengeschobenwerden zur Mehrklanglichkeit — auch nicht nach einheitlichem Prinzip aneinandergesetzt.“* *„Ein einziges Mal aber überlappen sich im Klaviersatz zwei Permutationen, nämlich in den Takten 6—7: KU ist noch nicht fertig²¹, wenn K bereits einsetzt.“*

Aus der Überlappung der beiden Reihen ergibt sich jedoch eine Intervallfolge, welche selber wiederum eine Reihenbestandteil ist (Abb. 4). Zudem handelt es sich bei der Gestaltkomposition um die Beachtung der Aufrechterhaltung des allgemeinen seriellen Prinzips (welche in diesem Falle ja gewährleistet ist), — also um kompositorische Kriterien und nicht etwa um Regeln stets gleicher Verknüpfung, welche ein Prinzip elementarer Exposition wären. (s. Abb. 4)

Mit dieser Intervallfolge beginnen KUD und KU. Durch das Vorziehen des ersten Tones von K wird eine mehrdeutige Gestalt hergestellt (Textworte: *„ . . . und legt auf jedes Leid die Gnadenhand“*): die letzte Intervallgruppe (4 letzte Töne) von KUD wird durch die Antezipation des K-Tones in die erste Intervallgruppe von KUD umgedeutet. Ferner stellen die vier resultierenden Töne die Krebsformen der ersten beiden Zweiton-Gruppen von K (sogar mit gleichen Tonhöhen!) dar. Dies Prinzip der Zellen-Mutation ist bei Webern allerorten anzutreffen. Schon im folgenden Werk, dem Konzert opus 24, wird es zur Basis der Konstruktion. Nichts widerspricht somit dem seriellen Prinzip, und die Verklammerung gerade dieser beiden Reihen hat ihre Bedeutung. Die kompositorische Entscheidung hat überdies ihre gestaltlichen Konsequenzen. Da nämlich in der Gesangsstimme dieselbe Intervallfolge zu gleicher Zeit im Krebs erscheint (Uf, Ende), zeugt die Webernsche Entscheidung musikalischen Sinn: der Schlußton von KUD — ein *f'* — erklingt zusammen mit einem *a'* in der Stimme. Es schließt also an die große Terz (*d-fis*), die aus der Reihenüberlappung in sehr weiter Lage sich ergab, im folgenden Akkord wieder eine große Terz sich an, diesmal in enger Lage (weil sie aus zwei Klangfarben sich zusammensetzt). Vom *a'* steigt die Stimme um eine Quarte, auf *d''*. So wird der ambivalente Charakter des vorgezogenen *d* der Reihe K doppelt sinnfällig. Quart (*g-d* abwärts, jetzt: *a-d*) und Terz (*d-fis*, jetzt: *f-a*) erscheinen wieder, beide aus der weiten in die enge Lage gerückt²².

Das Verknüfungsprinzip der Reihen impliziert noch andere Möglichkeiten. Rohwer schreibt hierzu (a. a. O., S. 99): *„Der letzte und erste Ton zweier aufeinanderfolgender Permutationen werden, wenn es sich um ein und denselben Ton handelt, in der Regel*

²⁰ Diese Reihe ergibt nach K. O. Götz, der sie einem seiner elektronischen Bilder zugrunde legte (vgl. Das Kunstwerk 12/XIV, Baden-Baden 1961, S. 23) einen äußerst günstigen Anteil an Redundanz, nämlich 27 %.

²¹ Im Gegensatz hierzu erklingt an der inkriminierten Stelle nicht KU, sondern KUD.

²² Siehe Anm. 17.

zu einem einzigen Ton zusammengefaßt — mit drei Ausnahmen: In Takt 14 wird der Ton *g''* zweimal²³ gespielt, in Takt 12 zu 13 sowie in Takt 20 der Ton *f'* je zweimal gesungen.“

Der Ausnahme des wiederholten *g''* soll weiter unten noch gedacht werden. Wenden wir uns vorerst dem wiederholten *f'* zu. Als „Ausnahme“ markiert diese Wiederholung eine besondere musikalische Situation. Sie ereignet sich nämlich beide Male bei dem (s. o.) nur zweimaligen Erscheinen der Reihe *Kgis*, an welche (ebenfalls in beiden Fällen) die Reihe *Uf* sich anschließt. Wie aus der Ableitungshierarchie des Bsp. 3 zu entnehmen ist, liegen beide Reihen sich diametral gegenüber.

Das bewußt musikalisch geplante Zusammentreffen der beiden Ableitungsextreme (s. u. Abb. 7) wußte der Musiker Webern kompositorisch und gestaltlich zu würdigen.

Das Prinzip der Tonwiederholung erscheint in Weberns Lied des öfteren. Rohwer behandelt die Tonwiederholungen als „Ausnahmen“ (a. a. O., S. 99): „Tonwiederholungen mitten in einer Reihe finden in der Singstimme fünfmal statt, und zwar ziemlich gleichmäßig verteilt in den Takten 4, 8, 14, 19 und 23 zu 24. Für die Klavierstimme hingegen bedeutet die erwähnte Tonwiederholung in Takt 14 eine Ausnahme“ (s. o.).

Jedoch liegt diesen Wiederholungen schon serielle Planung zugrunde. Die Wiederholungen aus den Takten 4, 8 und 23/4 stammen alle aus der Reihe *KU*. Es sind deren dritter, vierter und sechster Ton. (Der fünfte Ton wird ebenfalls zur Konstruktion einer „Ausnahme“ — Rohwer, a. a. O., S. 99 — benötigt. Er markiert den Wechsel der Reihe von der Stimme zum Klavier, womit der erste Teilabschnitt des Liedes geschlossen wird.) Die beiden restlichen Ausnahmen (Tonwiederholungen in Takt 14 und 19) sind ebenfalls konstruktiv sinnfällig. Zum ersten fällt auf, daß beide in gleichem Abstand zur Mitte (T. 16/17) des *AB—A'B'* gebauten Liedes sich befinden (Symmetrie). Zweitens sind die beiden Töne (im ersten Fall heißt es: *cis—cis—a* und im zweiten: *cis—a—a*) die Elemente des komplementären Intervalles der oben schon als diametral entgegengesetzt beschriebenen Ableitungsreihen *Uf* und *Kgis* (siehe Abb. 3, Mitte, Klammern und „a“), deren Zusammentreffen ja schon einmal bedeutsam war. Die Töne 10, 11 und 12 *Uf* heißen *cis—a—d* (Terz fallend und Quart steigend); die Töne 1, 2, und 3 von *Kgis* heißen *gis—cis—a* (Quart steigend und Terz fallend). Die „Ausnahme“ hat ihr Korrelat in einer sehr subtilen Regel.

Zu Ende des letzten Zitats hieß es, daß für die Klavierstimme die erwähnte Tonwiederholung eine Ausnahme bedeute. Jedoch erscheinen in deren unmittelbarer Nachbarschaft (Takt 13 und 14) noch zwei weitere Tonwiederholungen²⁴.

Ich will an diesem Beispiel versuchen, in Umrissen zur musikalischen Gestalt, die diesen Ausnahmen Sinn verleiht, ein wenig anzumerken.

Es fällt auf, daß in Takt 14 (siehe den in Abb. 5 gegebenen Auszug) sowohl im Gesang als auch im Klavier der Ton *cis* fast gleichzeitig wiederholt wird. (s. Abb. 5)

Bei genauerer Betrachtung wird man feststellen, daß die Tonwiederholung eine harmonische Symmetrieachse (wie dies in Abb. 5 deutlich wird) markiert. Die bis hierhin seit Beginn der letzten Phase erschienenen Töne²⁵ spiegeln sich nun — bei gleicher Tonhöhe, jedoch veränderter Gestalt — im Klavier. Umgekehrt spielt der gleiche Vorgang vom Klavier zur

²³ Im Gegensatz hierzu kommt, wie aus den Reihen-Aufstellungen Beispiel 1—3 ersichtlich, der Ton *g* weder als Anfangs- noch als End-Ton einer der Reihen vor.

²⁴ Die erste Wiederholung: T. 13, *f''—f''*; die zweite: Takt 14, *cis'—cis'*, welche zu der soeben besprochenen *cis—cis'*-Wiederholung aus *Uf* in einem ebenso sinnfälligen Zusammenhang steht wie deren dortige (*Kgis*-) Entsprechung. Die (siehe Beispiel 5) Kollision der beiden Wiederholungen eines Tons in Klavier und Gesang bedient sich des korrelativen Tones von *Uf* und deren Krebs, *KUd* (doppelte Symmetrie); — die dritte Wiederholung ist das oben erwähnte *g'—g'*.

²⁵ Von der Textstelle „*Es ist so vieles*“ (T. 13) an. Dies Beispiel steht auch — *pars pro toto* — im Gegensatz zu Rohwers Bemerkung, (S. 96 und Anm. 17) das „*Zusammenklangwesen*“ sei an keine „*einschränkenden Bestimmungen gebunden*“.

Stimme hin sich ab. Beide Linien überschneiden sich im Tone *cis*, dem somit zentrale musikalische Bedeutung zukommt. (Schon im elementaren Reihenschema ist das Prinzip kreuzweise sich überschneidender symmetrischer Felder beschrieben worden. Ferner liegt es, so Abb. 7, auch einigen Reihen-Folgen zugrunde. Hier wird die organische Entfaltung, von welcher oben die Rede war, deutlich.) Im sechsten Beispiel ist die Intervallfolge der Stimme herumgedreht dargestellt. Lediglich *gis*—*h*—*g* erscheinen im Klavier doppelt gespiegelt. (s. Abb. 6)

Aber auch dies hat seine musikalische Bedeutung: *g* nämlich ist einer der drei wiederholten Töne. Um zur Wiederholung des *f* am Beginn des Beispiels ein sinnfälliges Äquivalent zu bilden, erscheint er in der gleichen Lage (also *f*—"*f*" und *g*—"*g*"). Erstaunlich ist überdies, daß die *f*- und die *g*-Wiederholung in fast gleichem Abstand zum Zentralton sich befinden und darüber hinaus (dank des durch die Wiederholung gesetzten Akzents) die Ränder der musikalischen Gestalt für den Bereich des Klaviers markieren.

Nun ist bei Webern die Symmetrie nicht etwa behandelt, als ob es eine Industrienorm zu kontrollieren gäbe, so etwa, daß am Ende vielleicht eine wörtlich rückläufige Gestalt resultierte. Sowohl in der Morphologie der beiden „Stimmen“ sind verschiedene Aspekte entfaltet (welche dennoch zu einer einheitlichen Gestalt verschmelzen) als auch die zeitliche Projektion der komplementären Glieder nach beiden Richtungen hin den Bedingungen der Gestaltentwicklung sich anpaßt. Mir sei gestattet, jene künstlerische Freiheit, welche Differenzierung intendiert, mit dem schönen Satz Eislers zu kommentieren: „Gegenwärtig schreiben wir unsere Lieder dergestalt, daß man, wenn man sie singt, nicht im Stechschritt marschieren kann.“

In der Idee von Brechung, Spiegelung hat nicht nur die angeführte Stelle, sondern alles im Lied auf feinste und subtilste Weise seine Genese. Dies wird besonders deutlich an der für die Gesangsstimme aufgestellten Folge der Reihen. Es sei an die Feststellung Rohwers erinnert (a. a. O., S. 99): „Die Permutationen der Reihen folgen ebenfalls einander frei, keinem erkennbaren Regulativ unterworfen“.

Die Schlüsseligkeit der Reihen-Folge sei nun, nachdem über das Walten symmetrischer Prinzipien bei der Gestaltbildung gesprochen wurde, an den Reihen des Gesangs *pars pro toto* erläutert. Auffälligerweise steht die Reihengrundform *R* genau in der Mitte der elf für die Stimme verwendeten Reihen, also an sechster Stelle. Der Reihenablauf stellt sich

wie folgt dar: KU Uf KU Kgis Uf R Rf Kgis Uf KU R

Die Vermutung legt, bei offensichtlichen Korrespondenzen, sich nahe, daß Webern auch hier eine differenziert entfaltete Symmetrie anstrebte. *R* wäre demnach die Achse. Klappt man nun einmal die beiden korrespondierenden Teile zusammen, dann resultiert eine erstaunlich kluge Anordnung der Reihen, deren „Regulativ“ erkennbar wird. In Abb. 7 wird von der Mitte der Achse an der folgende Ablauf rückwärts unter den ersten Teil geschrieben, so daß die beiden Hälften sich überlagern. (s. Abb. 7)

Es ergeben sich zwei Reihen-Folgen:

1. (vorwärts gelesen) : → 1.KU — 2.Uf — 3.KU — 4.Kgis — 5.Uf — 6.R
 2. (rückwärts gelesen) : ← R11. — KU10. — Uf9. — Kgis8. — Rf7. — 1
- (dgl. vorwärts) (:) (K — U — KUd — Rf → Kgis)

Auch an diesem Beispiel erhellt sich, daß unter Symmetrie nicht starre Abbildlichkeit verstanden wird, sondern daß die resultierenden Gestalten unmittelbar aufeinander sich

beziehen²⁶. Der Zusammenhang zwischen *Uf* und *Kgis* wird nun deutlich. *Uf* ist die umgekehrte Krebsumkehrung von *Kgis*: Extreme Entfaltung des Spiegelprinzips in den Extremen der Ableitung, welche wiederum im Werk intimst einander berühren. In allen fünf Zuordnungen (siehe Anm. 26) wirken horizontale und vertikale Spiegelung ineinander und erzeugen für jede ein anderes Prinzip. Nun wird auch die besondere Rolle des wiederholten *f* (Abb. 7: $\lfloor _ \rfloor$) deutlich (R4/5; R8/9): es fungiert als wesentliche Markierung im Gesamtgefüge. Auch die Verklammerung der Reihen 7–8 in einem *gis* erhellt sich: beide Reihen sind eng miteinander verwandt, R8 ist der Krebs von R7. Als letztes noch sei auf die sinnfällige Überschneidung der Reihen 10–11 im Tone *h* (\frown , analog zu *gis*) hingewiesen. Das Ende von R1 und der Anfang von R11 stellen nämlich den einzigen Fall dar, wo ein gleicher Anfangs- oder Endton übereinander erscheint. So hat auch diese „Ausnahme“ Weberns ihre Basis schon im „Regulativ“. Es ist hier nicht der Platz, die sinnvolle Beziehung aller im Lied erscheinenden Reihen aufzuzeigen, jedoch bietet sich der Hinweis darauf zumindest an. Nicht zufällig²⁷ nämlich erscheinen, während im Gesang die R-Achse erklingt, im Klavier deren primäre Ableitungen, U und K unmittelbar hintereinander. Dies konzentriert auf einen Punkt (welcher zudem die melodische Achse ist) die reinen Formen des gesamten Kompositionsprinzips: horizontale und vertikale Spiegelung als Zeugungskräfte vielfältigsten Gestaltreichtums. Hieran läßt auch die Beobachtung sich anschließen, daß das Lied, als Schluß eines Zyklus, mit der Reihengrundgestalt in Klavier und Stimme, also mit der Überlagerung der gleichen Reihe in beiden Bereichen endet.

Rohwer schreibt dazu (a.a.O., S. 100): „Der allerletzte Ton des Stückes, das *d'* in der Singstimme, repräsentiert gleichzeitig den Abschlußton der unvollständigen Klavierreihe R — ...“. Dieser Sachverhalt wird der Reihe jener Ausnahmen zugesellt, welche (Rohwer, a.a.O., S. 97) „das hohe kompositorische Niveau Weberns eben doch etwas nivellieren“. Der Schluß des Liedes, in welchem zu gutem Ende (Text: „... auch euch erwartet Tag“) die Reihe in zwei Gestalten (horizontal=Melodie + vertikal=Akkord) sich mit sich selber in einem Ton vereinigt, sieht folgendermaßen aus:

(s. Abb. 8)

Auf dem *g'* der Stimme setzt der auf demselben Ton basierende Akkord des Klaviers ein, dessen obere Töne das eben Erklungene erinnern, „anhalten“. Er dauert bis zum gemeinsamen Ende mit dem *d'* der Stimme, welches in ihn sich hineinschob.

Zum Schluß des Ganzen treffen Gesang und Klavier zuerst sich in einer Reihe, dann in einer Figur, schließlich in einem Ton. Gibt es ein wunderbareres, feinsinnigeres Symbol des zyklischen Beschließens?

Darüber hinaus sei darauf verwiesen, daß der gesamte Zyklus mit eben den fünf Tönen beginnt, mit welchen er schließt. Dies zeigt das neunte Beispiel:

(s. Abb. 9)

Sowenig ich oben für meine knappen allgemeinen Betrachtungen in Anspruch nahm, sie etwa als schon fertige Theorie zu präsentieren, sowenig möchte ich nun mir anmaßen zu behaupten, mit jenen wenigen Bemerkungen, die ich über die vielfältigen Zusammenhänge zwischen Material, Struktur und Form machte, etwa eine Analyse des Webernschen Liedes vorgenommen zu haben. Vorhin schon verwies ich darauf, daß eine Analyse die kompositorische Dialektik, welche jene Bereiche miteinander verbindet, als für ein ganzes Werk relevant und als alle seine Aspekte begründend auszuweisen hätte. Eine statistische Auf-

²⁶ Das gleiche Prinzip, welches schon in Beispiel 3 die Reihen aufeinander bezog, entfaltet sich auch in der Beziehung der symmetrisch nun korrespondierenden Glieder: 1–11: Krebsumkehrung; 2–10: Parallele; 3–9: Parallele (Austausch der Anschlußglieder zu 2–10, also Parallele durch Kreuzung von Krebsreihen: höhere Formeinheit); 4–8: Krebs; 5–7: höhere Form der Spiegelung (Krebs und Umkehrung zugleich); 6: Grundform. Welch sinnvoller organischer Aufbau!

²⁷ Siehe Anm. 17.

zählung isolierter Fragmente vermag dies ebensowenig zu bewirken wie eine aphoristische Illumination einiger Teilaspekte. Im speziellen Fall der Lieder des opus 23 Weberns müßten überdies alle drei Stücke als eine umfassende Einheit sorgfältig untersucht werden. Dies hätte meine Intentionen hier überschritten, denn mir lag an Hinweisen auf dem Reihenprinzip latente Probleme, am Aufriß der Perspektiven auf eine mögliche Analyse.

Eimert hat in seinem reihentheoretischen Buch²⁸ Weberns Reihen und ihre subtile Struktur besonders ausführlich untersucht. Adorno, Ligeti, Stockhausen und andere²⁹ haben in mehreren Webern-Analysen auf die Werk-Resultate ungemein hohen kompositorischen Niveaus mit stichhaltigen Belegen hingewiesen. Weitere Analysen (vor allem wäre es wichtig, einmal Weberns nicht-serielle Frühwerke — etwa op. 6, 9 oder 10 — zu untersuchen) könnten den Intentionen einer den Werken adäquaten musikalischen Theorie in der Folge Genüge tun. Es vermöchte dies für musikwissenschaftliche Untersuchungen musikalischer Gegenwart eine solidere Basis zu schaffen; in jedem Falle würde es einen großen Gewinn bedeuten.

Nach der Untersuchung einiger Beispiele, die ich Rohwers Behauptungen gegenüber und selbstverständlich zur Diskussion stelle, vermag ich mich seinem Urteil über Webern keineswegs anzuschließen.

Rohwer schreibt (a. a. O., S. 104): „Da aber die“ (von den jungen Theoretikern) „Webern zugebilligten Superlative den Vergleich mit älteren Werken höchsten kompositorischen Ranges herausgefordert haben³⁰, schien es einmal nötig, ihnen sachlich nachzugehen und aufgrund des Ergebnisses nun Bedenken zu äußern“.

Die Anmerkungen, welche ich zu jenen wenigen Beispielen gab, lassen auf eine ungeheuer konzentrierte und musikalische Kompositionstechnik und Erfindungsgabe Weberns schließen. Eine ausführliche Analyse könnte hierfür noch stichhaltigere Beweise liefern³¹.

Italienisch-deutsche Beziehungen in der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts

Ein Colloquium italienischer und deutscher Musikhistoriker in Rom

VON HANS JÖRG JANS, BASEL—ROM

Vom 28. bis zum 30. März 1966 fand in Rom ein Colloquium über italienisch-deutsche Beziehungen in der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts statt. Zu diesem Gespräch im kleinen Kreis hatte die Musikabteilung des Istituto Storico Germanico italienische und deutsche Musikhistoriker eingeladen. Von deutscher Seite nahmen teil Professor Dr. Karl Gustav Fellerer, Präsident der Gesellschaft für Musikforschung, Dr. Friedrich Lippmann, der derzeitige Leiter der Abteilung, und die Herren Finscher, Hucke, Riedel und Witzenmann; ferner Professor Dr. Oliver Strunk (Grottaferrata) und Hans Jörg Jans (Basel). Die italienischen Gesprächspartner waren Frau Dr. Emilia Zanetti (Rom), Duca Caffarelli (Rom) und die Herren Degrada (Mailand), Gallico (Mantua), Mischiati (Bologna), Petrobelli (Parma) und Ziino (Rom).

²⁸ Herbert Eimert, *Grundlagen der musikalischen Reihentechnik*, in: Bücher der Reihe, Wien 1964, UE 13960.

²⁹ Zu den unter Anm. 6 angegebenen Arbeiten siehe auch die fachkundigen und wesentlichen Analysen bei Th. W. Adorno, *Der getreue Korrepetitor*, Frankfurt 1963.

³⁰ Rohwer hat jedoch in seine Analyse keinen Vergleich aufgenommen, zumindest nicht in seinem Buch.

³¹ Die Veröffentlichung der Beispiele aus Weberns Liedern erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Universal Edition, Wien.

Daß der Bericht dem Schweizer aufgetragen wurde, lag nicht etwa daran, daß nationalistisch gefärbte Kontroversen einen neutralen Berichterstatter notwendig gemacht hätten. Denn die Gespräche dienten durchweg einem kollegialen Austausch von Forschungsergebnissen und waren frei von jenem polemischen Geist, der in den Darstellungen zur Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts bekanntlich bis in neuere Zeit die Federn führte. Dieser weit aus tragfähigere Gesprächston wurde schon in dem öffentlichen Vortrag angeschlagen, mit dem Professor Dr. Guglielmo Barblan (Mailand), Präsident der Società di musicologia italiana, im Vortragssaal des Istituto Archeologico Germanico das Colloquium einleitete. In seinem Referat, das sich eine Darstellung der *Rapporti italo-tedeschi della musica strumentale del settecento* in ihren bisher bekannten Zügen zum Ziel gesetzt hatte, war die Warnung mehrfach enthalten, sich nicht von falsch verstandenen Prioritätsfragen aufhalten zu lassen.

Für die beiden Arbeitstage waren als Diskussionsgrundlage sechs Referate vorgesehen und zur Wahrung des Gleichgewichts unter je drei italienische und deutsche Musikhistoriker aufgeteilt worden. Zuerst äußerte sich Francesco Degrada in einem Kurzreferat zum Verhältnis der *Musica vocale e strumentale nella prima metà del Settecento*. Der Referent beschränkte sich in einer die Verheißung des Titels nicht ganz erfüllenden Weise auf die Beziehung Opernarien-Instrumentalmusik. Es wurde zu bedenken gegeben, daß der Instrumentalkomponist, falls er nicht selber Opern komponierte, gelegentlich schon zur Ausbildung, meist aber dann in Ausübung seines Berufes als Virtuose einem Opernorchester angehörte und sich so mit den verschiedenen Techniken der Arienkomposition vertraut machen konnte. — In concreto blieb es dann bei einer Aufforderung zum Studium der Fragen, wie es in Wirklichkeit um das Verhältnis von da-capo-Struktur der Arie und Reprise der Sonate stehe, in wie weit die Orchesterritorielle der Arien in den Tuttblöcken der Konzerte ihre Parallelen hätten, ob eine gewisse Weitung des melodischen Bogens im Vergleich mit dem knapperen Melodiebau des 17. Jahrhunderts tatsächlich der Arienmelodik gutzuschreiben sei.

Die übrigen Referate waren auf das übergeordnete Thema der deutsch-italienischen Beziehungen abgestellt. Leider mußte man wegen Erkrankung Professor Dr. Pierluigi Tagliavini (Fribourg) auf den Beitrag zu J. G. Walther *e le sue trascrizioni per organo di concerti di maestri italiani* verzichten, so daß das angestrebte Gleichgewicht nun doch nicht zu Stande kam; vor allem, was die Substanz des Dargebotenen betraf. Denn die Untersuchungen über das Verhältnis zweier Traditionskreise werden doch erst dort lohnend, wo über den Nachweis biographischer und bibliographischer Kontakte hinaus die Beziehungen in den Werken selbst verfolgt werden.

Solchen Erwartungen konnte das Referat von Pierluigi Petrobelli, das von der *Scuola di Tartini in Germania e la sua influenza* handelte, nicht voll entsprechen. Der Referent stellte einleitend fest, daß der Ruhm und der Einfluß Tartinis sich nicht unmittelbar auf sein Kompositionswerk gegründet haben könne, das nur wenig und überdies wenig charakteristisch verbreitet war. Da der „maestro delle nazioni“ seinen Schülern jedoch die geigerische Technik und Virtuosität in engstem Zusammenhange mit seinem eigenen Kompositionsstil vermittelte, sei über Werk und Wirken der Schüler auch die kompositorische Leistung Tartinis zum gemeineuropäischen Besitz geworden. Von deutschen und italienischen Schülern Tartinis wurden in Deutschland ausführlich lokalisiert: B. Schelff oder Scheff, vom Grafen von Waldeck in Tartinis Schule geschickt; Lenheis, Johann Heinrich Eiselt, Johann Baptist Hunt und Johann Gottlieb Naumann in Dresden; Pasqualino Bini, Domenico Ferrari und Pietro Nardini in Stuttgart; Luigi Fracassini in Bamberg; Lobst und Johann Georg Holzbogen in München. Daß die Schüler für die Verbreitung der Werke ihres Lehrers sorgten, ist uns im Falle von Hunt bei Burney überliefert. Für die meisten Virtuosen aus der Schule Tartinis läßt sich auch kompositorische Tätigkeit nachweisen; zum Teil waren sie als

eigentliche Kammerkomponisten in Dienst genommen. — Als erstes müßte nun das Verhältnis dieser Kompositionen zum Werke Tartinis geklärt werden. Dies scheint im jetzigen Zeitpunkt noch nicht möglich zu sein. Mit den wichtigen, neuerdings bekannt gewordenen Handschriften aus der Tartini-Schule (in der Music Library der California University, Berkeley) sollen sich jedoch die vermuteten stilistischen Gemeinsamkeiten bestätigen lassen. — Zu dem Werke Tartinis selbst wurden einige allgemeine Charakteristiken gegeben: die „*più alta conquista stilistica*“ Tartinis wurde in der „*cantabilità strumentale*“ gesehen, für die Tartini durchaus noch der Darstellung der Affekte verpflichtet sei. Besonders hervorgehoben wurde wiederum die strikte Unterordnung des Technischen und die Hinordnung der Verzierungspraxis auf das kompositorische Ziel. — Abschließend wurde der direkte Zusammenhang erläutert, der zwischen dem theoretischen und praktischen Werk Tartinis und Leopold Mozarts *Versuch einer gründlichen Violiñdschule* besteht (Verzierungslehre; Lehre vom Differenzton).

Friedrich W. Riedel (Kassel) gelang es in seinem Beitrag zur *Einwirkung der italienischen Klaviermusik des 17. Jahrhunderts auf die Entwicklung der Musik für Tasteninstrumente während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, die Beziehungen in ihrer ganzen Vielfalt ins Gespräch zu bringen. Hinweise auf die zahlreichen Kontakte zwischen deutschen und italienischen Organisten im Verlaufe des 17. Jahrhunderts, vom Kreise um Frescobaldi bis zu Bernardo Pasquini (Georg Muffat; wahrscheinlich auch Johann Joseph Fux) und ein kurzer Verweis auf die vielen italienischen Organisten nördlich der Alpen gaben den biographischen Rahmen. Dazu traten Beobachtungen am Repertoire: gegen Ende des 17. Jahrhunderts bildet sich ein spezielles Studienrepertoire von Werken im strengen Stil (es handelt sich in der Hauptsache um die *Fiori musicali* von Frescobaldi, die *Ricercari* von Battiferri, dazu um textlose Partituren der 16 Magnificat von Morales und einiger Messen von Palestrina), das über Pasquini zu Fux und J. S. Bach tradiert wird; zu Beginn des 18. Jahrhunderts wird in Vorreden didaktischer Werke häufig Frescobaldi als das Muster hingestellt; Abschriften älterer italienischer Tastenmusik lassen sich bis in die 1770er Jahre verfolgen. — Weiter wurde zu rekonstruieren versucht, wie weit dieses Repertoire tatsächlich von Fux, Gottlieb Muffat, Händel, Mattheson, Graupner und J. S. Bach besessen und studiert worden ist. Dabei stellte sich heraus, daß sie sich vor allem auf zwei Stilrichtungen konzentrierten: auf Kompositionen im fantastischen oder Toccatenstil und auf die Werke im schon erwähnten strengen Stil. Für beide Richtungen wurden — ausgehend von Frescobaldis *Toccatæ majores* einerseits und den *Ricercari*, *Canzonen* und *Fiori musicali* andererseits — die italienischen und deutschen Traditionsketten sichtbar gemacht und die Besonderheiten dieser Repertoires (an Terminologie, Notierung, der Anordnung der Werke, Tonart, Rhythmik etc.) klar herausgearbeitet. — Die italienische Tradition des „*stilus phantasticus*“ wurde vor allem in Süddeutschland und Österreich übernommen und fortgesetzt (bei den Wiener Organisten Techelmann und Richter; bei Georg und Gottlieb Muffat; bei Fux und Wagenseil; späte Ausläufer dieser Tradition finden sich noch bei den Prager Organisten Czernohorsky, Seeger, Zach und Bixi). Den italienischen „*stilus gravis*“ nahmen dann auch die mittel- und norddeutschen Organisten auf, was sich schon äußerlich mit der Übernahme der Partiturform (bis hin zu J. S. Bachs *Musikalischem Opfer* und *Kunst der Fuge*) belegen läßt.

War bisher Italien der gebende und der Norden der nehmende Teil gewesen, so war in Ludwig Finschers Referat *Joseph Haydn und das italienische Streichquartett* die Frage gestellt, ob es hier zu einem Austausch in der Gegenrichtung gekommen sei. Es ging nicht darum, zu untersuchen, wie weit italienische Traditionen in die frühen Streichquartette Haydns hineinreichen, sondern ob Haydns schöpferische Leistung im Streichquartett in Italien beachtet oder von italienischen Komponisten des späten 18. Jahrhunderts rezipiert

worden ist. — Die quellenkundliche Untersuchung setzte bei der Produktion der italienischen Verleger ein: die wenigen Streichquartette, die in Italien gedruckt worden sind, stammen von Lokalkomponisten oder durchreisenden Virtuosen. Das bescheidene Niveau dieser Kompositionen wurde mit Werken von Michael Esser exemplifiziert. Soviel aus italienischen Bibliotheken bis heute bekannt wurde, scheint das Repertoire aber auch nicht von der ausländischen Verlagsproduktion nennenswert bereichert worden zu sein. — Daß die Musiksituation Italiens in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts für eine Kammermusikultur ausgesprochen ungünstig gewesen sein muß, ließ sich dann noch eindrücklicher mit den italienischen Quartettkomponisten belegen, die offenbar gezwungen waren, ihre Werke im Ausland zu verlegen — oder gar selbst auszuwandern (Boccherini und Cambini gingen voran, Barbici, Benincori, Berzeni u. a. folgten). Auf die Emigranten-Komponisten scheint jedoch Paris eine größere Anziehungskraft ausgeübt zu haben als Wien. So verwundert es nicht, daß sich auch die meisten dieser Komponisten dem in Paris ausgebildeten Quatuor brillant verschrieben. — Eine Ausnahme bilden F. Radicati, A. Benincori und L. Tomasini. Obwohl man von Radicati weiß, daß auch er in direktem Kontakt mit dem Kreise um Haydn stand, spiegelt sich eine Auseinandersetzung mit Haydn deutlicher in den Werken von Benincori und Tomasini. Überraschenderweise mündet Benincoris Schaffen mit op. 6 in den brillanten Stil, obwohl er sich in op. 4 „bis zur Selbstverleugnung“ an Haydn anlehnt. So wird Tomasini in seinen letzten Streichquartetten zum einzigen italienischen Quartettkomponisten, der „fern von Italien und Haydn um so näher“ zum reifen klassischen Streichquartett beigetragen hat.

Auch mit der letzten, posthum erschienenen Publikation Torrefrancas (*G. Platti e la Sonata moderna*, Mailand 1963) ist das Thema *Fausto Torrefranca und die deutsch-italienischen Wechselbeziehungen in der Ausbildung des vorklassischen Stils*, mit dem sich Friedrich Lippmann in einem Kurzreferat beschäftigte, keineswegs weniger heikel geworden. Lippmann führte aus, daß Torrefranca mit vollem Recht auf die italienischen Quellen des neuen Instrumentalstiles hingewiesen habe. An der Klaviermusik ließen sich jedoch die Unterschiede ablesen, die dann die Entwicklung des neuen Stils diesseits und jenseits der Alpen kennzeichnen. Ein Vergleich des Repertoires lasse klar erkennen, daß im Norden einzelne Züge aus der Tradition des 17. Jahrhunderts lebendiger geblieben seien als in Italien: es wurde an die Traditionslinie erinnert, die von den phantastischen Toccaten der norddeutschen Orgelschule über Bachs *Chromatische Phantasie* zu C. Ph. E. Bachs Phantasien, aber auch zu einzelnen Sätzen seiner Sonaten (schon der „Preußischen“ von 1742) führt; ganz allgemein mache es den Anschein, daß in Italien ein tieferer Bruch mit der polyphonen Vergangenheit vollzogen worden sei als im Norden, wo neben der eigenen offenbar noch die italienische Tradition weitergegeben wurde. — Weiter lasse sich in Italien keine Parallele zu der Erscheinung des Sturm und Drang finden; ebensowenig sei in den Werken der Italiener jener Sinn für das Untypische und Psychologische anzutreffen, wie er etwa aus den Klavierwerken C. Ph. E. und Friedemann Bachs spreche. Neben den rhythmischen Verstärkungen und Raffinessen Friedemann Bachs wirke z. B. der von Torrefranca an Platti gerühmte „*impressionismo ritmico*“ eher wie barocker Einheitsablauf. Die Vorherrschaft eines gemäßigten Affekts, der Mangel an leidenschaftlicher Zuspitzung habe wohl das abschätzigste Urteil der deutschen Theoretiker über den neuartigen italienischen „gusto“ verursacht. Zwar habe noch nicht die Altersschicht Domenico Scarlattis, Galuppis und Plattis, wohl aber die folgende Generation der Alberti und Rutini Anlaß gegeben, von „tändelndem“ italienischen Stil zu reden.

Die Diskussionsbeiträge enthielten im allgemeinen Ergänzungen zum Vorgetragenen aus dem Arbeitsbereich der Teilnehmer. Bestimmt wäre dem Dargebotenen eine eingehendere Behandlung zuteil geworden, wenn man sich schon vor dem Colloquium mit den Referaten hätte auseinandersetzen können. (Aber dies wird bei der allgemeinen Terminnot auch

weiterhin ein unerfüllbarer Wunsch bleiben.) — Da jedoch die Erforschung der italienischen Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts immer noch in vielen Fällen sozusagen Pionierarbeit und der Zugang zu manchen Quellen noch häufig eine Sache der Fortuna des einzelnen ist, macht sich ein solcher Erfahrungsaustausch, auch wenn er sich bloß auf die Vermittlung von Fakten, den Hinweis auf Quellen beschränkte, schon weit bezahlt.

Die ausländischen Kulturinstitute in Rom haben sich den römischen Brauch zu eigen gemacht, wissenschaftlichen Vortragsveranstaltungen ein „Ricevimento“ anzuschließen. So war der Kontakt zwischen den Teilnehmern gleich nach dem Eröffnungsvortrag leicht und schnell gefunden; ein Kontakt, der sich bei einem gemeinsamen Mittagessen am zweiten Arbeitstag, zu dem Professor Gerd Tellenbach, Direktor des Istituto Storico Germanico, eingeladen hatte, vorzüglich weiter pflegen ließ. Bei dem günstigen Eindruck, den das Colloquium als Ganzes hinterlassen hat, war es dann nicht verwunderlich, daß die italienischen Kollegen ihren Dank mit einer Gegeneinladung nach Venedig oder Parma verbanden, die von deutscher Seite gerne angenommen wurde.