

## BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

### *Die musikgeschichtliche Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom*

Nach vorbereitenden Arbeiten seit 1958 durch Paul Kast wurde im November 1960 mit einem Vortrag von Professor Friedrich Blume die Gründung der musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom bekanntgegeben. 1962 übernahm Helmut Hucke, 1964 Friedrich Lippmann ihre Leitung. Dem Direktor des Deutschen Historischen Instituts Professor Walther Holtzmann und seinem Nachfolger Professor Gerd Tellenbach ist die Förderung und Entwicklung der musikgeschichtlichen Abteilung, deren fachliche Betreuung der Gesellschaft für Musikforschung übertragen wurde, zu danken.

In besonderen Räumen des Instituts ist eine beachtliche musikwissenschaftliche Bibliothek (von zur Zeit rund 7000 Bänden) zusammengekommen, deren Ausbau in Richtung auf die der Abteilung gestellte Aufgabe, die Erforschung der italienisch-deutschen Musikbeziehungen, weiter gefördert wird. Die starke Benutzung der Bibliothek durch die in Rom weilenden Forscher, vor allem aber auch durch die italienischen Musikwissenschaftler kennzeichnet die Bedeutung, die ihr zukommt.

Wenn auch die Einrichtungen und die Bibliothek der Abteilung erst am Anfang der Entwicklung stehen und vor allem die personelle Besetzung der Abteilung dringend einer Erweiterung bedarf, so hat sich ihre Arbeit für die Musikforschung doch schon erfreulich ausgewirkt. Deutschen und ausländischen Forschern konnten für ihre Arbeiten in Italien Informationen gegeben werden; zahlreiche Anfragen von Musikforschern aus Deutschland, aber auch aus dem Ausland konnten beantwortet werden; es entstanden kleinere und größere Schriften sowie bibliographische Hilfsmittel; in ihren Publikationen liefert die Abteilung der Forschung einen wertvollen Beitrag.

Von der Publikationsreihe der Abteilung „*Analecta musicologica*“ liegen bisher vier Nummern in Form von Aufsatzsammlungen mit dem Untertitel „Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte“ vor. Von nun an werden in der „*Analecta*“-Reihe „Studien“-Bände mit Monographien alternieren, welche gleichfalls auf das genannte Generalthema der Abteilung abgestimmt sind. Neben die „*Analecta musicologica*“ wird der „*Concentus musicus*“ treten, der kritische Ausgaben solcher musikalischer Werke bieten wird, die von den musikalischen Beziehungen zwischen Deutschland und Italien zeugen. Die ersten Bände befinden sich in Arbeit. In „Mitteilungen der Musikabteilung des DHI“, einem an die deutschen musikwissenschaftlichen Institute versandten Schreibmaschinentext (bisher drei Nummern), wird auf wichtige italienische musikwissenschaftliche Neuerscheinungen aufmerksam gemacht.

Welche Themen aus dem der Abteilung gestellten, mit Absicht weit gesteckten Arbeitsthema „Erforschung der italienisch-deutschen Musikbeziehungen“ bearbeitet werden, ergibt sich aus der jeweiligen personellen Besetzung der Abteilung. Die Themenwahl entspricht der Entwicklung und Einstellung der wissenschaftlichen Mitarbeiter. So hat Paul Kast über den Deutsch-Römer Kapsberger gearbeitet, während Helmut Hucke das Opernwerk Pergolesis untersuchte; Friedrich Lippmann hat sich nach Weiterführung seiner Studien über die italienische Opera seria des frühen 19. Jahrhunderts der neapolitanischen Instrumentalmusik im beginnenden 18. Jahrhundert zugewandt; Wolfgang Witzemann, seit 1965 Stipendiat der Abteilung, arbeitete bisher über Domenico Mazzocchi und nimmt jetzt Studien über die italienische Vokalfuge im 17. Jahrhundert in Angriff.

Eine der bleibenden Aufgaben im zwangsläufig wechselnden Feld der Institutsarbeiten ist die Bibliographie und Dokumentation. Folgende Einrichtungen sind geschaffen worden oder befinden sich in Arbeit:

1. Bibliographie der Zeitschriften-Aufsätze zur italienischen Musikgeschichte. Die in nichtmusikalischen, also von den Musikforschern meist nicht genügend beachteten italienischen Zeitschriften publizierten Aufsätze zur Musik werden in fortlaufenden Listen in den „*Analecta musicologica*“ erfaßt. Geplant ist eine zweite bibliographische Fortsetzungsreihe, die die Aufsätze in den wenig zugänglichen italienischen Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts bietet.

2. Register der italienischen Musikbibliotheken und Sammlungen mit Musikbeständen. Hierin soll auf den Charakter der Bestände, auf einzelne *Fondi* usw., zugleich mit Literaturangabe, hingewiesen werden. Dieses Register erfreut sich der Ergänzungen, die Forscher aus allen Ländern auf Grund ihrer Feststellungen in den verschiedenen Bibliotheken und Archiven mitteilen.

3. In Abstimmung mit Professor Claudio Sartori, dem Leiter des der *Biblioteca Nazionale Braidense* angegliederten „*Ufficio Ricerca Fondi Musicali*“ (Mailand), werden auch bestimmte italienische Bibliotheksbestände im einzelnen erfaßt. So z. B. die Bestände der Musikbibliothek der Fürsten Doria Pamphilj in Rom, in Weiterführung der Arbeiten A. Holschneiders durch F. Lippmann.

4. Bibliographie der auf das Generalthema „Deutsch-italienische Musikbeziehungen“ bezüglichen Schriften, insbesondere der Dissertationen.

5. Sammlung einschlägiger Schriften und Kompositionen in Mikrofilmen und Fotokopien. Im Stadium der Planung befinden sich folgende Einrichtungen:

a. Dokumentiertes Verzeichnis der deutschen Musiker, die in Italien, und der italienischen Musiker, die in Deutschland gewirkt haben.

b. Weitere Quellensammlungen, wie solche der Musikinstrumente und ihrer Erbauer, musikalischer Bilddarstellungen etc.

Eine weitere Konstante der Institutsarbeiten sind Forschungen zur römischen Musikgeschichte — auch hier möglichst im Hinblick auf deutsche Einflüsse oder Wirkungen nach Deutschland. In Rom wirkten deutsche Musiker, hier finden sich deutsche Werke in den Archiven, auch denen der großen Geschlechter, ferner auch Korrespondenzen mit deutschen Fürsten über Musiker; hier hatten deutsche Fürsten ihre Residenten am päpstlichen Hof, die nicht nur italienische Werke, sondern auch italienische Musiker nach Deutschland empfahlen und deutschen Musikern die Wege in Italien ebneten. Die Musik am *Collegium Germanicum-Hungaricum* sowie die Musikbeziehungen der Jesuiten, aber auch der deutschen Höfe stellen interessante Forschungsthemen. Die Ausschöpfung der hierauf bezüglichen Quellen gehört zu den Institutsaufgaben. Die erschienenen „*Analecta*“-Bände bieten z. T. Arbeiten, die in diesem Zusammenhang von der Abteilung unternommen oder angeregt und unterstützt worden sind; andere Arbeiten, wie z. B. Wolfgang Witzemanns Monographie über Domenico Mazzocchi, folgen demnächst.

Erst eine Erweiterung der personellen Besetzung wird jedoch die Abteilung in den Stand setzen, neben den laufenden Bibliotheks-, Recherchen- und Editionsarbeiten sowie den eigenen Forschungen der Mitglieder sich in stärkerem Maße diesen die jeweilige Besetzung überdauernden Arbeiten zuzuwenden. Und ebenso wird erst eine personelle Erweiterung die gleichmäßigere Behandlung aller für das Generalthema relevanten Forschungsgebiete gestatten. Unter den Themen, die in Zukunft behandelt werden sollten, stehen vor allem die folgenden:

a. Gregorianik-Forschung als ein weites Gebiet italienisch-deutscher Musikbeziehungen, das nicht nur die Probleme der römisch-fränkischen Melodiefassungen, der Schola cantorum und ihrer Ausstrahlung in fränkische Gebiete, sondern auch die durch die Jahrhunderte laufenden liturgisch-kirchenmusikalischen Probleme bis zur Gegenwart umfaßt. Die verschiedenen, mit der römischen Tradition verbundenen Überlieferungen der liturgischen Gesänge bieten im deutschen Bereich ebenso wesentliche Probleme wie die theologischen und historischen Auseinandersetzungen mit der Kirchenmusik.

b. Mehrstimmige Musik des 15. und 16. Jahrhunderts in Rom, die nicht nur deutsche Musiker an den päpstlichen Hof und andere Höfe Italiens zog, sondern auch in Deutschland verbreitet war. Die Klangsteigerung der Polychorie und Ausdruckssteigerung der Monodie um die Wende des 16./17. Jahrhunderts hat auf die deutsche Musik eine besondere Wirkung gehabt. Zahlreiche Fragen der stilistischen Entwicklung wie die historischen Grundlagen des Musikalientausches und der Musikerwanderungen sind sowohl in der Kirchenmusik als auch in der Profanmusik offen.

c. Im 17./18. Jahrhundert geben alle geistlichen und weltlichen, vokalen und instrumentalen Gattungen große Probleme auf. Die italienische Musik und italienische Musiker hatten in diesen Jahrhunderten die Führung im deutschen Musikleben. Damit ergeben sich besondere Verbindungen zwischen der italienischen und deutschen Musikgeschichte. So wichtig wie die Klärung der stilistischen Bezüge ist das Studium der musiktheoretischen Schriften, der Archivquellen, Briefwechsel etc. Die Musikerkorrespondenzen werden ergänzt durch amtliche Korrespondenzen der Residenten mit den Fürsten und durch Familienbriefwechsel der dynastisch verflochtenen italienischen und deutschen Geschlechter.

d. Im 19./20. Jahrhundert ist nicht weniger zu tun, sei es in der musikalischen Stilforschung, sei es in der Dokumentation und der Klärung historischer und musiksoziologischer Zusammenhänge.

e. Für alle Epochen bestehende Probleme: Unter den musiksoziologischen Fragen wird auch die Musikorganisation, Programmgestaltung und die Werkrezeption der Musik beider Länder in Italien und Deutschland neue Probleme stellen. Musikästhetik, Musizierformen, Aufführungsstil und Musikkritik, Musikerlebnis und -deutung, Musikerziehung und -schrifttum etc. im Vergleich der Entwicklungen in beiden Ländern, vor allem in Ausschöpfung der italienischen Quellen, stellen noch zahlreiche Fragen in historischer und systematischer Sicht. Spezialfragen der Volksmusik, des Instrumentenbaus usw. treten hinzu.

Bei den genannten Themen ist nicht allein an die eigentlichen Institutsmitglieder gedacht, sondern auch an Forscher verschiedener Länder, die sich mit dem Institut in Verbindung setzen. Das personell erweiterte Institut könnte in noch stärkerem Maße als bisher eine Institution werden, die jenen auswärtigen Forschern in der Materialerfassung und sonstiger wissenschaftlicher Hilfeleistung zur Seite steht. Der weitere Ausbau der oben erwähnten bibliographischen Einrichtungen und eine verstärkte Dokumentenerfassung sollen in der gleichen Richtung wirken, so daß man wird hoffen dürfen, daß sich junge Kräfte, angeregt durch die Arbeitsmöglichkeiten der Abteilung, in stärkerem Maße als bisher den genannten Problemen zuwenden und ihre italienischen Studien in Verbindung mit der Abteilung durchführen.

In der Erschließung des Bibliotheks- und Archivmaterials erweist sich die Zusammenarbeit mit dem Deutschen Historischen Institut, von dessen Mitgliedern wertvolle Quellenhinweise kommen, als besonders fruchtbar. Über die großen bekannten Sammlungen und ihre Fondi ist von der Bearbeitung der zahlreichen Familien- und Adelsarchive durch die Historiker noch musikhistorisch wichtiges Quellenmaterial zu erwarten.

Ebenso eng und fruchtbar ist die Zusammenarbeit mit den italienischen Musikwissenschaftlern. Die erfreuliche Entwicklung der italienischen Musikwissenschaft und ihrer Fachorganisation fördert die musikgeschichtlichen Arbeiten in Italien und die Erschließung der Quellen. In kollegialer Zusammenarbeit bemüht sich die Abteilung mitzuwirken an den zahlreichen gemeinsamen Problemen der Forschung. An den Publikationen der Abteilung haben Musikforscher verschiedener Nationen, ganz besonders aber Italiens teil. Das von der Abteilung im März 1966 veranstaltete Kolloquium über deutsch-italienische Beziehungen in der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts hat ebenso wie die im April 1967 von der Società Italiana di Musicologia durchgeführte Monteverdi-Tagung wertvolle Ergebnisse erarbeitet und die persönlichen Beziehungen zwischen den Forschern beider Länder vertieft. In der weiteren Förderung dieser Beziehungen liegt eine besondere Aufgabe der Abteilung, die sich fruchtbar auf die Arbeiten und Arbeitsmöglichkeiten auswirken wird, wie sie bereits zu zahlreichen gegenseitigen Arbeitsverbindungen geführt hat.

Die Abteilung kann ihre Aufgabe als Zentralstelle italienisch-deutscher Musikstudien nur erfüllen, wenn sie, über die Arbeiten ihrer engeren Mitglieder hinaus, von allen Musikforschern, die mit italienischen Themen befaßt sind, unterstützt wird. Einschlägige Quellenhinweise sind sehr erwünscht. Musikwissenschaftliche Autoren sind gebeten, ihre Schriften und Separata der Abteilung zur Verfügung zu stellen, um damit die Bibliothek zu vervollständigen und ausländischen Besuchern Kenntnis von ihren Veröffentlichungen zu geben. Im besonderen wäre es wertvoll, wenn von allen Dissertationen ein Exemplar zur Verfügung gestellt würde. Die Bibliothek soll ja neben ihrer besonderen Aufgabe, den italienisch-deutschen Studien zu dienen, den italienischen und anderen ausländischen Benutzern auch einen Einblick in die deutsche musikwissenschaftliche Arbeit vermitteln.

Die musikgeschichtliche Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom hat ihre ersten Ergebnisse aufzuweisen. Ihre Einrichtungen stehen der Forschung zur Verfügung, ihre Publikationen haben mit den ersten Bänden der „*Analecta musicologica*“ begonnen; bald werden sie von einer Denkmälerreihe ergänzt werden. Die Reihe der Kolloquien, die italienische und deutsche Musikforscher zum wissenschaftlichen Gespräch zusammenführen, hat ihren Anfang genommen. Doch stehen die großen Arbeiten noch bevor: der Ausbau der Forschungseinrichtungen, für die soeben neue größere Räume bezogen wurden\*, und die durch erhoffte personelle Erweiterung ermöglichte Verstärkung der oben genannten Forschungen. Je mehr Unterstützung die Abteilung aber von der deutschen und internationalen Musikwissenschaft erhält und je mehr wissenschaftliche Kräfte zur Mitarbeit bereit sind, desto schneller wird die musikgeschichtliche Abteilung des Deutschen Historischen Instituts die ihr zukommende Aufgabe voll erfüllen können.

Karl Gustav Fellerer, Köln

## *Apokryph, Plagiat, Korruptel oder Falsifikat?*

VON WALTER LEBERMANN, BAD HOMBURG

Apokryphen waren, wie wir aus zahllosen Doppelzuweisungen wissen, auf dem Gebiet der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts durchaus keine Seltenheit. Welch weites Feld hier noch der Bearbeitung harrt, davon geben außer Johann Gottlob Immanuel Breitkopfs Katalogen, außer den Berichtigungen und Zuweisungen in Ernst Ludwig Gerbers Lexika besonders die Verzeichnisse der Werke von Haydn und Mozart sowie einige neuere Spezial-

\* Istituto Storico Germanico Roma, Sezione Storia della Musica, Roma, Palazzo Ginnasi, Largo S. Lucia Filippini 5.



arbeiten über Werkgattungen<sup>1</sup> und Musiksammlungen Zeugnis<sup>2</sup>. Solche Apokryphen können wir heute auf der Grundlage thematischer Verzeichnisse grobenteils ihren wahren Autoren zurückgewinnen<sup>3</sup>.

Das 19. Jahrhundert blieb von diesen Praktiken weitgehend verschont. Jedoch begegnen uns, beginnend mit dem letzten Drittel des vergangenen Jahrhunderts, zahlreiche korrumpierte Ausgaben alter Meisterwerke<sup>4</sup>. Diesem Metier schien sich — zunächst einmal — Fritz Kreisler verschrieben zu haben, der 1910 eine Reihe von *Klassischen Manuskripten* herausgab, deren Vorlagen sich sämtlich, nach einer Vorbemerkung auf dem Titelumschlag, im Privatbesitz ihres Herausgebers befinden sollten. 1935 demaskierte Fritz Kreisler seine *Klassischen Manuskripte* sowie ein Violinkonzert in C von Vivaldi als eigene Werke. Es besteht für uns kein Anlaß mehr zu einer kritischen Auseinandersetzung mit diesem Komplex. Diese soll vielmehr den nachfolgend bezeichneten Ausgaben vorbehalten bleiben:

Luigi Boccherini:	Violinkonzert D-dur, Schott, Mainz 1924 bzw. 1927;
Georg Friedrich Händel:	Violakonzert h-moll, Eschig, Paris 1925;
Johann Benda:	Violinkonzert G-dur, Schott, Mainz 1932;
Wolfgang Amadeus Mozart:	Violinkonzert D-dur KVAnh. 294a, Schott, Mainz 1933;
Johann Christian Bach:	Violakonzert c-moll, Salabert, Paris 1947.

Als Herausgeber zeichnen Henri Casadesus, dessen Bruder Marius sowie Samuel Dushkin. Den genannten Ausgaben ist gemeinsam: eigenschriftliche Sparten oder Skizzen sowie zeitgenössische Stimmenkopien, die den Herausgebern als Vorlagen gedient haben könnten, existieren nicht, oder, wenn dieser Einwand zu apodiktisch formuliert sein sollte: nicht eine Vorlage ist in Fachkreisen im Zeitraum von rund vierzig Jahren bekanntgeworden.

Der Ausgabe des Violinkonzerts in D KVAnh. 294a von Mozart (Klavierauszug und Partitur) ist eine mit „Versailles, le 26 Mai 1766“ datierte Widmung sowie ein Vorwort vorangestellt. Das Vorwort gibt Auskunft über den Fundort der Mozartschen Eigenschrift (französischer Privatbesitz) und gipfelt in dem Versuch, jedes Vorurteil im Keim zu ersticken: die Vorlage sei in Fachkreisen nicht unbekannt gewesen. Als Herausgeber zeichnet Marius Casadesus. Die Publikation eines bislang unbekanntenen Violinkonzerts von Mozart — aus einer Zeit etwa, da unter des Vaters Anleitung Sonatensätze Pariser Komponisten (Eckart, Honauer, Raupach, Schobert) zu Klavierkonzerten adaptiert wurden (1767)<sup>5</sup> — mußte berechtigtes Aufsehen erregen. Fast unmittelbar nach der Londoner Uraufführung vom 8. November 1933 (im Rahmen der Courtauld-Sargent-Konzerte mit Jelly d'Arányi als Solistin) setzte sich Alfred Einstein mit der Quellenlage auseinander. Es ist sein Verdienst, auf der Basis von Tagebuchnotizen und einer bei Schiedermaier nicht zitierten Briefstelle Leopolds nachgewiesen zu haben, daß die Mozarts am 26. Mai 1766 gar nicht in Versailles waren<sup>6</sup>. Aus dieser neuen Sicht konnte die Widmung selbst nur noch als eine Imitation der

<sup>1</sup> R. Meylan, *Documents douteux dans le domaine des concertos pour instruments à vent au XVIIIe siècle* in: *Revue de Musicologie* XLIX, 1963, 47 ff.

<sup>2</sup> J. M. Barbour, *Pokorny und der „Schlachter-Katalog“*. Ein Beitrag zur Geschichte der fürstlichen Hofmusik, in: *Türne und Taxis-Studien* 3, Kallmünz 1963, 269 ff.

<sup>3</sup> Apokryphen gehen meist zu Lasten von Kopisten und Verlegern, die einen kommerziellen Vorteil ohne Skrupel wahrzunehmen wußten. Es war aber auch durchaus keine Seltenheit, daß Instrumentalsolisten sich fremde Kompositionen aneigneten und diese — mit geringfügigen Modifikationen — unter ihrem Namen zum Druck befördern ließen. Solchem Tun wurde Vorschub geleistet durch die Gewohnheit, auf Programmzetteln zwar den Namen des Instrumentalsolisten zu nennen, den Autor eines Musikstückes aber der Anonymität preiszugeben.

<sup>4</sup> Wir meinen die Herausgaben der F. David (*Hohe Schule des Violinspiels*), F.-A. Gevaert, F. Grützmaier, M. Hauser, M. Herwegh u. a.; vgl. beispielshalber W. Altmann, *Nardinis angebliches Violinkonzert in e*, in: *Kretzschmar-Festschrift*, Leipzig 1918, 9 f.

<sup>5</sup> Vgl. die Anmerkungen zu KV 37, 39, 40 und 41 im KV 31937: „Das Autograph ist zum großen Teil von der Hand Leopold Mozarts geschrieben, mit der die Wolfgang gelegentlich abwechself.“

<sup>6</sup> A. Einstein, *The „Adelaide“ Concerto — A question or two for Marius Casadesus*, in: *The Daily Telegraph*, London, Nov. 3, 1934. (Casadesus hat auf den Artikel nicht repliziert).

des Oeuvre I von 1764 (KV 6 und 7) gewertet werden. Einstein gibt weiterhin zu bedenken, daß das Konzert weder 1766 von Mozart geschrieben worden sein konnte noch daß es in Leopolds Verzeichniß von 1768 aufscheint: „*In this list not the smallest of the little Mozart's compositions is wanting; even his sketchbooks are catalogued*“. Diese Fakten finden ihren Niederschlag im KV 31937, wo Einstein die Authentizität dieses Konzerts nachdrücklich in Zweifel stellt. Sie gaben aber auch Georges de Saint-Foix Anlaß zu weiteren Untersuchungen<sup>8</sup>. Am Beispiel der Violinkonzerte von Joseph Haydn (um 1765) und des Gavinies-Schülers Simon Le Duc (um 1775) — sie sind dort leider nicht näher bezeichnet — demonstriert er eine stilistische Entwicklung. Erste Ansätze zu einer solchen „klassischen Wende“ findet er im französischen Violinkonzert nicht vor 1770 belegt. Die schließlich in Friedrich Blumes Aufsatz<sup>9</sup> unter dem Gesichtspunkt historischer Einordnung zum Ausdruck gebrachte Meinung, die (angeblich) autographe Kompositionsskizze von Mozart und die beiliegende Widmung seien unmöglich auf das eine Datum vom 26. Mai 1766 zurückzuführen, stützt eigentlich nur Einsteins und Saint Foix' Ausführungen. Blume tut aber ein übriges und stellt das Stück in chronologische Beziehung zu dem grandiosen Wurf der fünf Violinkonzerte von 1775. Mit der Aufstellung einer neuen Hypothese wird aber nur einer Problematik ausgewichen. Bernhard Paumgartner sieht die Angelegenheit nicht so positiv und expliziert, Einsteins Verdachtsgründe seien noch nicht widerlegt worden<sup>10</sup>.

Die auf solch schmaler Basis — der Ausgabe von 1933 — zusammengetragenen Fakten und Fiktionen führten zu keinem Resultat. Nachdem Einstein, Saint-Foix und Blume ein Einblick in die Quelle verwehrt blieb, mußte für die Erörterung der Echtheitsfrage eine neue Grundlage geschaffen werden<sup>11</sup>. Auf diesem neuen Material basiert unsere kritische Untersuchung. Es soll im folgenden versucht werden, auf einige Fragen eine unwiderlegliche Antwort zu finden:

1. Gibt der Text des (ungekürzten) Vorworts uns Anlaß, die Glaubwürdigkeit des Herausgebers in Zweifel zu ziehen?
2. Ist aus der Kompositionsskizze der Tatbestand einer Fälschung zu deduzieren?
3. Ist der etwaige Fälscher mit der Person des Herausgebers identisch?

Der Kompositionsskizze liegt die Kopie eines mit „*le 29 janvier 1933*“ datierten Schreibens von Marius Casadesus bei. Es ist an Eugène Cools, den 1936 verstorbenen Leiter des Verlags Max Eschig, Paris, gerichtet. Cools' Stellungnahme zu dem Verlagsangebot ist uns nicht bekanntgeworden, sie läßt sich aber unschwer aus dem nachfolgenden Auszug deduzieren: „*Je n'ai pas changé une note dans la partie de violon, aussi bien dans le final que dans les autres morceaux. J'ai trop de respect pour les chefs d'œuvres classiques, connaissant, comme compositeur, tout le prix d'une note changée, pour avoir modifié un chant ou un trait. Dès le début j'avais été tenté d'arranger, ou plutôt de 'déranger' certains passages pour les rendre plus brillants ou plus expressifs. Je me suis aperçu bien vite que cela produisait l'effet d'une grimace dans cette musique pure. Aussi jusqu'au moment où j'ai fini d'harmoniser le final et que je l'ai joué, je le trouvais vieillot, démodé, et pas en rapport avec les deux autres morceaux. J'ai eu l'idée, un moment, d'allonger ce final en introduisant au milieu une sorte d'intermezzo. C'était d'un effet déplorable et après avoir consulté le*

<sup>7</sup> Vgl. KV 31937, XXIV, wo das Verzeichniß von 1768 erstmals mit voller Texttreue abgedruckt wurde.

<sup>8</sup> G. de Saint-Foix, *A propos d'un Concerto attribué à Mozart*, in: *Revue de Musicologie* XIX, 1938, 101 f.

<sup>9</sup> F. Blume, *The Concertos: (1) Their Sources*, in: *The Mozart Companion*, hrsg. von H. C. R. Landon und D. Mitchell, London 1956, 220 ff.; vgl. aber A. Einstein, *Mozart. Sein Charakter — Sein Werk*, Stockholm 1947, 372 f.

<sup>10</sup> B. Paumgartner, *Mozart*, Zürich-Freiburg i. Br. 51957, 484 Anm. 84.

<sup>11</sup> Für die Bereitstellung der (ungekürzten) Originalfassung des Vorworts, der in E notierten Kompositionsskizze von der Hand Marius Casadesus' und der von Franz Willms besorgten Stichvorlage in D — sie korrespondiert mit der Ausgabe — ist der Verfasser dem Verlag B. Schott's Söhne, Mainz, zu Dank verpflichtet.

*concerto en sib de Mozart (le 1er pour violon et ordiestre) j'ai vu que le final qui nous intéresse était de même facture.*

*Je ne suis ni surpris, ni ennuyé de ce que vous m'écrivez, cher Monsieur, car les inquiétudes du genre que vous éprouvez, je les ai eues moi même. Présentez ce concerto tel qu'il est au public, sans dire qu'il n'a jamais été joué, personne ne fera aucune objection tant il coule naturellement. (D'ailleurs, plusieurs critiques l'ont dit dans les journaux). Mais quand on sait qu'on est en présence d'une œuvre nouvelle, on est rempli d'inquiétude. Que l'on publie aujourd'hui certains passages de concerto de Mozart pour piano, certains passages des symphonies et personne ne voudra croire que certaines modulations, des contours de phrase, ont été écrits par ce génie magnifique, tant l'expression en paraîtrait près de nous."* Die Bedenken Cools' müssen gravierend gewesen sein: jedenfalls sieht sich Casadesus schon bei seinen ersten Verlagsverhandlungen in die Defensive gedrängt. Er repliziert Cools' Prämissen zwar mit einigem Geschick, die Quelle aber bleibt sekretiert.

Erst im (ungekürzten) Vorwort sieht sich der Herausgeber veranlaßt, seine Quelle nachzuweisen: „*Quand madame Adélaïde dut émigrer en 1791 à Trieste avec sa sœur madame Victoire, elle confia certains souvenirs (son violon, son ardiel, des manuscrits qui lui étaient dédiés, le concerto en mi pour violon et quelques autres objets) aux membres de la grande famille française de Laval de Montmorency . . . Tous ces souvenirs furent pieusement conservés par les descendants des Laval de Montmorency jusqu'à nos jours [1933!] et nous sont parvenus ainsi à peu près intacts.*“ Dieser Quellennachweis wird weiter unten noch gestützt: „*Le manuscrit du concerto en mi n'est d'ailleurs pas une découverte: il a toujours été connu. [Camille] Saint-Saëns, Léon Pillaud [recte Pillault], [Jean-Baptiste Théodore] Weckerlin et d'autres l'ont examiné.*“ Diese Methode ist geradezu detestabel, müssen wir doch herausstellen, daß das Geschlecht derer von Montmorency mit Haupt- und Nebenlinien (die jüngere Linie Montmorency-Laval 1851!) erloschen und die namentlich angeführten Gewährsleute, die die Mozartsche Eigenschrift gesehen haben sollen, im Zeitpunkt der Veröffentlichung verstorben waren.

Zur Notierung der Kompositionsskizze äußert sich der Herausgeber wie folgt: „*La partie de violon du concerto en mi est écrite en ré (avec deux dièzes) alors que la basse est écrite en mi (avec quatre dièzes). On connaît la prédilection de Mozart pour le ton ré majeur et il est probable que sa première idée a été d'écrire ce concerto en ré, mais que désirant obtenir une tonalité brillante sans pour cela provoquer des difficultés très grandes pour l'époque et surtout pour le mettre à la portée de l'auguste personne qui devait l'exécuter, il écrivit la partie de violon solo en ré, avec l'obligation de monter le violon d'un ton Mozart a employé également ce procédé dans la symphonie concertante pour violon et alto à l'exemple de J. S. Bach.*“

Die vom Herausgeber zweifellos ex tempore vorgebrachten Argumente sind inakzeptabel: Mozart hat bekanntlich in seinen Instrumentalkonzerten (und Sinfonien) niemals den Tonartenkreis zwischen A und Es überschritten. Außerdem wird in Mozarts KV 364 nur die Viola principale höher eingestimmt, bei dem auf Bach bezogenen Beispiel handelt es sich aber um einen Violino piccolo-Part<sup>12</sup>.

Die im (ungekürzten) Vorwort reichlich angeführten Zitate erbringen den Nachweis, daß Leopold Mozarts Briefe und Georg Nikolaus Nissens Mozart-Biographie von 1828 (möglicherweise in der französischen Bearbeitung von 1869) dem Herausgeber bekannt sind. Der mit ungewöhnlichem Aufwand durchgeführte Versuch, die Authentizität der Vorlage zu stützen, läßt diese erst recht suspekt erscheinen: eine faksimilierte Seite der Mozartschen Eigen-

<sup>12</sup> Wir kennen aus dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts zahlreiche Solokonzerte für Viola, Violoncello sowie Kontrabaß mit der Anweisung zu einer höheren Einstimmung des Soloinstruments, jedoch nicht ein Violinkonzert. Einen Vorgriff auf Paganini können wir uns nicht leisten: sein op. 6 wurde erst 1820 veröffentlicht!

schrift hätte den Herausgeber solcher Bemühungen enthoben! Wir dürfen resümieren: der Versuch des Herausgebers, seine Ausgabe auf ein tragfähiges Fundament zu stellen, mißlang; der Versuch bietet darüber hinaus noch ausreichendes Material, um die Person des Herausgebers als Opportunisten reiner Prägung zu deklassieren. Stilistische und satztechnische Erwägungen bieten keine konkreten Anhaltspunkte für ein Falsifikat (wenn wir uns nicht unbedingt auf das eine Jahr 1766 festlegen wollen). Anhand der Kompositionsskizze — sie müßte weitgehend mit der Mozartschen Eigenschrift übereinstimmen, wenn eine solche jemals existiert haben sollte — läßt sich jedoch, unseres Erachtens, nicht allein das Falsifikat, sondern bis zur völligen Evidenz auch der Zusammenhang zwischen Fälscher und Herausgeber exemplifizieren:

1. Satz, 1. Tutti, Takt 1—4, transponiert von E nach D

1. Allegro

1. Satz, 1. Solo, Takt 35—38, 2. Thema in Violino Solo mit unterlegtem 1. Thema in Violino I (unteres System wie Bsp. 1)

2. V. Solo

In der von Franz Willms, dem 1946 verstorbenen Mitarbeiter des Verlags B. Schott's Söhne, Mainz, besorgten Stichvorlage (Partitur mit unterlegtem Klavierauszug) wurde der 3. Takt vom Thema in die Oberterz gerückt. Das dem 2. Thema (T. 35 ff.)<sup>13</sup> unterlegte Hauptthema wurde aus Violino I eliminiert, desgleichen auch in der Reprise (T. 134 ff.)<sup>14</sup>. Blume durfte — nach rein philologischen Gesichtspunkten — das fragliche Konzert durchaus in nachbarschaftliche Beziehung zu den fünf Violinkonzerten von 1775 stellen, bietet sich doch jetzt Vergleichsmaterial zu KV 219 an: die gleiche satztechnische Anlage — 2. Thema in Violino Solo mit unterlegtem 1. Thema in Violino I — finden wir im 1. Satz, 1. Solo Takt 46 ff.! (Wir wollen jedoch unser Material nicht als Stütze einer Hypothese, sondern als Beweismittel für eine Fälschung heranziehen.)

<sup>13</sup> Taktzähler weist nur die Kompositionsskizze auf. Sie mußten erst in unsere Ausgabe übertragen werden und zwar mit folgender Einschränkung ihrer Korrespondenz: 1. Satz nur bis Takt 203. Der in der Kompositionsskizze folgende Überleitungstakt wurde von F. Willms kanzelliert (T. 204 ff. der Ausgabe ist recte 205 ff.). 2. Satz nur bis Takt 44. Die folgenden Takte 44a—h wurden von M. Casadesus überklebt, die Tektur von F. Willms aber teilweise gelöst (Textverlust!). Konjekturen der Takte 44a—h (45—52 der Ausgabe) auf der Basis der konkordanten Takte 88a—h (97—104 der Ausgabe) — hier konnte F. Willms die Tektur ohne Textverlust entfernen. M. Casadesus hatte also im Mittelsatz insgesamt 16 Takte eliminiert, der ursprüngliche Textumfang mit 111 erscheint jedoch in der Ausgabe. (Beim 3. Satz ergeben sich keine Ausstellungen zum Taktzähler.)

<sup>14</sup> Wir können uns nicht vorstellen, daß diese kontrapunktische Ergänzung nur eine spontane Eingebung des Herausgebers gewesen sein soll. Sie muß vielmehr dem Autor bei der satztechnischen Anlage schon vorgeschwebt haben. Vgl. den 3. Takt des Themas, der in dieser Lage nicht die Funktion einer Stimmführung einnehmen konnte.

3. V. Solo

V. I.

Der Zusammenhang ist eindeutig: wir können uns der Tatsache nicht verschließen, daß Marius Casadesus seinen Mozart recht gut gekannt hat. Mit dem feinen Unterschied allerdings, daß in KV 219 das Sechzehnteltremolo auf Tonika und Dominante dem Dualismus der Themen die einzig mögliche harmonische Stütze bietet, in KV Anh. 294a aber die hier notwendige rhythmische Belebung, die den metrischen Schemata erst ihre Ausdrucksbedeutung geben könnte, ausbleibt. Noch deutlicher in eine späte Epoche weist die Disposition des Finalsatzes, eines sonatisierten Rondeaus. Diese Mischform ist bei Mozart um 1775 noch ebenso ungewöhnlich wie das Thema selber. Wir zitieren den ersten Teil des Refrains nach der Kompositionsskizze:

4. Allegro

V. Solo

Rondeau-Themen solcher Gestalt finden wir etwa im französischen Violinkonzert der 80er Jahre<sup>15</sup>. Die Konzeption dieser Themen ist aber dergestalt, daß sie sich an elementare harmonische Fortschreitungen binden lassen. Ein auf dem ersten Taktschwerpunkt erzwungener Sprung in den Subdominant-Quintsextakkord weicht einer notwendigen Bestätigung der Tonart aus. Selbstverständlich wissen wir, daß die Harmonisierung auf Casadesus zurückzuführen ist, äußert er sich doch im (ungekürzten) Vorwort zu seiner Arbeitsmethode: „*La différence qui existe entre les œuvres de jeunesse et de maturité du maître réside moins*

<sup>15</sup> Als Beispiel seien genannt: Nicolo Mestrino, Violinkonzert Nr. 1 in A (Sieber, Paris, ohne Pl.-Nr.), Nr. 5 in D (ebd., Pl.-Nr. 122), Nr. 9 in Es (ebd., Pl.-Nr. 1149) und Nr. 12 in B (Naderman, Paris, Pl.-Nr. 170).

*dans la mélodie que dans l'harmonisation. Marius Casadesus s'est efforcé de s'inspirer des orchestrations et des harmonies que Mozart employa plus tard, afin de donner tout l'éclat que méritent les phrases expressives contenues dans ce concerto*"<sup>16</sup>. Das Gerüst — Diskant- und Fundamentstimme — erlaubt aber hier nur geringfügige Modifikationen. Einer solchen bediente sich Franz Willms in der Endfassung.

An nur wenigen Beispielen wollen wir noch demonstrieren, daß dem Herausgeber jeglicher Sinn für philologische Treue und bibliophile Werte abgeht, vorausgesetzt, daß er als Vorlage eine Mozartsche Eigenschrift benutzt hat. Eine auf S. 21 der Kompositionsskizze rechtsseitig abgelöste Tektur legt im Anschluß an das 2. Thema des Finalsatzes (T. 72 ff.) den ursprünglichen Text frei. Da beide Versionen dem Umfang nach (20 bzw. 32 Takte) wie inhaltlich ganz erheblich differieren, können wir der Frage nicht ausweichen, welche von beiden nun auf Mozart zurückzuführen ist. Eine weitere Tektur über der zweiten Fassung (T. 87—91) gibt uns Anlaß zu weiteren Ausstellungen.

Der von S. 22 der Kompositionsskizze in die Ausgabe übernommene Text endet mit Takt 118. Die restlichen 14 Takte waren überklebt, desgleichen die ersten zwölf auf S. 29 (die Tekturen wurden von Franz Willms entfernt). Anstelle der herausgetrennten drei Blätter (S. 23—28, mit Tinte paginiert) wurde ein neues Blatt (S. 27/28, mit Bleistift paginiert) eingefügt. Der überklebte Text liegt frei: die beiden Überleitungstakte 118<sup>a+b</sup> zu Anfang der Tektur wurden kanzelliert, die restlichen zwölf Takte sind — im weitesten Sinn — identisch mit den Takten 119—130 der neuen Fassung auf S. 27 oben (zweites Couplet). Die ersten beiden Akkoladen von S. 29 enthalten den (kanzellierten) Text zu fünf primitiven Überleitungstakten — von der Tonika zur Dominant pendelnde Achtel der Solovioline<sup>17</sup> — und die anschließende verkürzte Reprise (zweite Wiederholung des Refrains). Der Refrain wurde nachträglich wieder zur Doppelperiode erweitert (T. 161—176 auf S. 28 unten)<sup>18</sup>.

Schließlich sind vom zweiten Couplet (T. 119 ff.) mehrere Fassungen erhalten. Sie lassen uns Einblick nehmen in die Werkstatt Marius Casadesus':

Finale, Takt 119 ff., erste Fassung (transponiert von E nach D, die Begleitung wurde von uns auf ein System zusammengezogen)

5.

<sup>16</sup> Diese Ausführungen lassen uns vermuten, daß M. Casadesus sich mit der Instrumentierung des Konzerts befaßt hat. Wahrscheinlich war sie für eine Veröffentlichung ungeeignet. Die Stichvorlage besorgte — wie oben schon erwähnt — F. Willms.

<sup>17</sup> Vgl. dazu die Ausgabe mit der Poco *adagio*-Überleitung zum Dominant-Septakkord mit der Fermate! Sie korrespondiert weitgehend mit der zweiten Version.

<sup>18</sup> Die herausgetrennten Seiten bestärken uns in der Überzeugung, daß das im o. a. Schreiben an E. Cools erwähnte *Intermezzo* (drittes Couplet) tatsächlich existiert hat. Dieses *Intermezzo* — wir kennen es nicht — wurde aber von M. Casadesus als sein geistiges Eigentum ausgewiesen.

Desgl., zweite Fassung, mit Bleistift über die erste Fassung geschrieben

6. V. Solo

Bva bassa

Desgl., dritte Fassung auf Tektur

7. V. Solo

Bva bassa

Die angeführten drei Beispiele wären noch mit der Endfassung von Willms zu ergänzen (sie übernimmt nur den Solopart aus dem dritten Beispiel). Nicht eine der drei Versionen dürfte authentischer Mozart sein! Auch die Schlußstretta (T. 257 ff., die Tempovorschrift Presto wurde nicht in die Ausgabe übernommen) liegt in zwei Fassungen vor: eine erste, von der die Takte 285<sup>a</sup>–8, und eine erweiterte, von der die Takte 291<sup>a+b</sup> kanzeliert wurden. Die Endfassung der Takte 292–295 korrespondiert nicht mit der Kompositionsskizze. Auch wenn wir berücksichtigen wollen, daß der korrupte Text nicht in vollem Umfang dem Herausgeber anzulasten ist, so sei doch ein Hinweis erlaubt auf die Divergenz zwischen dem Befund der Kompositionsskizze und der Versicherung ihres Herausgebers (in der o. a. Antwort an Eugène Cools): „*Je n'ai pas changé une note . . .*“

Aus der Kollation der Textvorlagen — der Kompositionsskizze von Marius Casadesus und der Endfassung von Franz Willms — resultiert noch die erstaunliche Tatsache, daß von den ursprünglich beiden konturierenden Stimmen (Violine und Baß auf zwei Systemen) in



der Endfassung nur noch der Text aus dem oberen System übrigblieb. Der Baß wurde — bis auf wenige Unisono-Einwürfe und Abkadenzierungen — von Willms neu gestaltet. Dieser an sich unverzeihliche Texteingriff ist ursächlich bestimmt von der Divergenz der Qualität von Diskant- und Fundamentstimme. Mozarts Violinkonzert KV. Anh. 294a basiert in der Ausgabe von 1933 nur auf der Violinstimme, die wiederum keinesfalls aus dem Vokabular des 10jährigen Wunderkindes gespeist wurde: ihre „Qualität“ ist auf eine geschickte Klotterung von Motiv, Skala und Figuration (im Stil der Zeit selbstverständlich) zurückzuführen<sup>19</sup>.

Einstein war der erste — wir müssen das betonen — der mit den ihm zu Gebote stehenden Mitteln den Herausgeber de facto einer Falsifikation bezichtigte. Seine Formel „Mystifizierung à la Fritz Kreisler“ ist eindeutig. Das Ergebnis unserer Untersuchungen stützt seine Formulierung. Es bleibt uns nur noch die Pflicht, seine eindringliche Mahnung zu wiederholen: „Well, Marius Casadesus is in a position to solve all doubts. All he has to do is to publish a photograph, so making an end of all difficulties and turning an unbelieving Thomas into the most unquestioning of Mozart's disciples“.

Marius' älterer Bruder Henri Casadesus († 1947) bereicherte die recht spärliche Violaliteratur des 18. Jahrhunderts mit der Herausgabe der Konzerte in *b* von Georg Friedrich Händel und in *c* von Johann Christian Bach<sup>20</sup>. Dem erstgenannten wurde kein Vorwort vorausgeschickt. Das Violakonzert von Bach aber wurde 1768 zu London komponiert — nach Aussage des Vorworts — „pour Viole, Violoncello, Viola ou Viola Pomposa avec essai d'accompagnement de Piano à marteaux. Toute la documentation fut remise à Henri Casadesus en 1916 par Camille Saint-Saëns alors Président de la Société des Instruments Anciens“<sup>21</sup>. Schon Hans Engel äußerte den Verdacht, daß der Herausgeber bei Händel schwerwiegende Texteingriffe vorgenommen hat<sup>22</sup>. Obwohl allein schon aus quellenkundlicher Sicht das Konzert nur mit großen Vorbehalten Händel hätte zugewiesen werden dürfen, lag für Engel die Konkordanz mit einer Händelschen Vorlage — in den Grundzügen wenigstens — im Bereich des Möglichen. Anlehnungen an thematisches Gemeingut der Zeit ließen diese Annahme durchaus berechtigt erscheinen.

Nicht die geringste Beziehung zum „galanten“ Instrumentalstil aber hat das Violakonzert von Bach<sup>23</sup>. Sein Rückgriff auf alte Praktiken ist geradezu belastend für den Autor, besonders wenn wir herausstellen, daß die Tektonik des Hauptthemas des ersten Satzes und die des Händel-Konzerts — um nur ein Beispiel anzuführen — auf einen Ursprung hinweist. Ihre filiationsmäßige Verwandtschaft wird augenfälliger, wenn wir das Thema von Bach

<sup>19</sup> Paumgartner nennt das Elaborat eine „gewandt gearbeitete, geschickt aufgezogene Kompilation bisher noch unbekannter Stücke durch den modernen Herausgeber“.

<sup>20</sup> Die Konzerte wurden gleichzeitig in Übertragungen für Violine, Violoncello, Oboe und Trompete bzw. Violine und Violoncello veröffentlicht. — H. Casadesus hat noch ein Violakonzert in *D* von Carl Philipp Emanuel Bach herausgegeben. Es ist 1931 in einer Ausgabe für Viola und Klavier sowie in einer Übertragung für Violine bei G. Schirmer in New York erschienen; vgl. W. Altmann, *Orchester-Literatur-Katalog*, Bd. II, Leipzig 1936, 132 bzw. 120 (die Bezeichnung der Tonart fehlt dort). Dr. R. Elvers, Berlin, hat uns liebenswürdigweise die Incipien der drei Sätze mitgeteilt (die Satzbezeichnungen lauten: Allegro moderato ♩ [T], Andante lento molto  $\frac{3}{8}$  [Tp] und Allegretto  $\frac{6}{8}$  [T]). Das Konzert ist nicht genannt in: A. Wotquenne, *Catalogue thématique des œuvres de Ph. E. Bach*, Leipzig 1905.

<sup>21</sup> Eine Mystifizierung nach bekanntem Muster! Saint-Saëns soll 1916 im Besitz der Vorlage gewesen sein — er steht auch an der Spitze jener von M. Casadesus herangezogenen Gewährsleute, die das Adelaide-Konzert in der Eigenschrift des 10jährigen Mozart gesehen haben sollen — und dreißig Jahre später schließlich bereitet H. Casadesus die Veröffentlichung des Violakonzerts von J. C. Bach vor: auf Veranlassung des Verlegers Francis Salabert und unter Mithilfe seines ältesten Bruders (laut Titelblatt: „Orchestre par Francis Casadesus“).

<sup>22</sup> Hans Engel, *Das Instrumentalkonzert*, Leipzig 1932, 125. Engel moniert die zahlreichen Halb- und Trugschlüsse besonders im 1. Satz, weiterhin das durch übermäßig erweiterten Modulationsradius empfindlich gestörte funktionelle Gleichgewicht sowie den Aufputz im französischen Virtuosenstil (Ausweitung des Tonumfangs bis *e''* beim Solo-Instrument): die innere und äußere Beglaubigung steht in der Tat auf schwachen Füßen! — Die in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts übliche Spieltechnik kann am Beispiel des Violakonzerts in *G* von Telemann eruiert werden (*Horius Musicus* 22).

<sup>23</sup> Vgl. die *Six Sonates pour Clavecin ou le Piano Forte* op. 5 von 1765. Mozart adaptierte drei davon zu Klavierkonzerten (KV 107).

mit entsprechender Diminution der Notenwerte im Viervierteltakt notieren (in der Ausgabe  $\frac{3}{2}$ ). Aus diesem „Eingriff“ resultiert ein sechstakter Periodenbau in Analogie zu dem Händelschen. (Mit dem anschließenden Solo-Einsatz wird in beiden Konzerten das Material zur Doppelperiode erweitert.)

8.

Bach, transponiert von c nach h

Händel

Stimmenkopien der Zeit waren im Nachlaß des Herausgebers nicht zu finden. Es bedurfte keiner scharfsinnigen Argumentation, um zu dem Schluß zu kommen, daß der Herausgeber die Violaliteratur mit zwei Falsifikaten bereichert hatte. Wir vermuteten den Autor in der Person des Editors<sup>24</sup>.

Mit der Aufhellung historischer Hintergründe zum „Mozartstil“ wurde die Empfänglichkeit und Widerstandskraft Mozarts fremden Einflüssen gegenüber offenbar, seine Fähigkeit, „das ihm Sympathische anzueignen, das Widerstrebende abzustossen“ (Einstein)<sup>25</sup>. Einsteins Ausführungen, die größtenteils Georges de Saint-Foix und Théodore de Wyzewa verpflichtet sind, werden in Einzelzügen nachgezeichnet und ergänzt durch neuere Studien<sup>26</sup>. Selbst unter solch umfassenden Aspekten aber muß ein seit rund vierzig Jahren zur Lösung anstehendes Problem in seiner bisherigen Deutung noch immer äußerst suspekt erscheinen: die in ihrer Vollständigkeit kaum überbietbare Annexion eines Violinkonzerts in D von Boccherini (um 1768) durch Mozart in seinem Konzert KV 218 von 1775<sup>27</sup>. Wir kennen in der Tat nicht ein weiteres, durch Eigenschrift in seiner Authentizität völlig gesichertes Werk Mozarts, das so genau einer Vorlage nachgearbeitet ist wie das genannte Konzert.

<sup>24</sup> In einer privaten undatierten Mitteilung an den Verfasser (Poststempel: Paris XVIII/28—2/1963) hat Mme Henri Casadesus freundlicherweise die Richtigkeit unserer Vermutung bestätigt.

<sup>25</sup> Vgl. A. Einstein, a. a. O. 157 ff. und 193 ff.: *Mozart und die Zeitgenossen (Nachahmung und Wesensverwandtschaft)* bzw. *Die Fragmente und der Prozeß des Schaffens*.

<sup>26</sup> V. Dobias, *Wolfgang-Amadée Mozart et la musique tchèque in: Les influences étrangères dans l'œuvre de W. A. Mozart*, hrsg. von A. Verdaly, Paris (1958), 183 ff.; K. G. Fellerer, *Mozart et l'école de Mannheim*, ebd. 85 ff.; C. de Nys, *Mozart et les fils de Jean-Sébastien Bach*, ebd. 91 ff.; C. Valabrega, *Mozart et le goût italien*, ebd. 117 ff.

<sup>27</sup> Vgl. E. M. von Zschinsky-Troxler, *Mozarts D-dur-Violinkonzert und Boccherini* in: *ZfMw* X, 1927/28, 415 ff.; dieselbe, *Mozarts Violinkonzerte in spieltechnischem Vergleich mit den zeitgenössischen italienischen Violinkomponisten in: Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Wien Mozartjahr 1956*, hrsg. von E. Schenk, Graz—Köln 1958, 765 ff.

Die Theorie von Zschinskys, die ungeprüft in die Literatur eingegangen ist<sup>28</sup>, erscheint uns aber nicht unwiderleglich, da sie durchaus kein tragfähiges Fundament hat. Denn die eine Frage von grundlegender Bedeutung — die Frage nach der Authentizität des Boccherini — wurde, bewußt oder unbewußt, ausgeklammert. Durch dieses Versäumnis letztlich, sowie durch die räumliche und zeitliche Beziehung zu den drei aufgedeckten Fälschungen, wurden wir zu dem Versuch angeregt, Argumente gegen die Annexion beizubringen.

Als Stichvorlage diente eine Sparte des 20. Jahrhunderts von Kopistenhand mit gleichlautenden Aufschriften auf Umschlag und Titelblatt: *Concerto per Violino / con accompagnamento di orchestra / Luigi Boccherini*<sup>29</sup>. Auf dem Umschlag links unten noch der eigenschriftliche Besitzervermerk: *Samuel Dushkin / 38 rue Vancaul/Paris, S. 36/37* der Sparte ist das Firmenzeichen der Papiermühle eingepreßt: *PAPETERIE DE TOUR-CLERMONT (Isère)*. Wir dürfen mit Sicherheit annehmen, daß die Sparte in der Werkstatt eines Pariser Kopisten erstellt wurde: Dushkin bekam den Boccherini aus dem Kreis um Diaghilev<sup>30</sup>. Die Stichvorlage zeigt als Merkmal einer Bearbeitung durch Dushkin nur die ergänzende Bezeichnung der Dynamik (meist mit Rotstift) und der Artikulation (mit Bleistift). Diese Zusätze sind ohne Belang.

Ein wesentliches Argument gegen die Annexion des Boccherini durch Mozart — den Beweis des Zusammenhangs hat von Zschinsky geführt, mehr nicht! — bietet der Hauptsatz des Boccherini, der allein schon wegen seiner stilistisch weit vorgehenden Faktur ein bemerkenswerter Sonderfall ist<sup>31</sup>: seine ursprüngliche, durch den Druck nicht vollständig bekanntgewordene Fassung hat einen Umfang von 206 Takten (T. 141—166 und 184—187 wurden in die Ausgabe nicht übernommen). In der Reprise (T. 144 ff. der ungekürzten Fassung) erscheint nun die vielzitierte Überleitungsgruppe (T. 38 ff.) noch einmal, womit die formale Angleichung an Mozarts KV 218 mit letzter Konsequenz erst durchgeführt ist. Beiden Notierungen der in ihrer Grundkonzeption dreiteiligen Eröffnung ist gemeinsam: Rasuren und nachgezeichnete Notenlinien, darüber neuer Text. Die ursprüngliche Fassung ist unschwer zu rekonstruieren. Wir haben damit — Mozarts Violinkonzert KV 218, erster Satz, Takt 58 f. bzw. 146 f. mit eingeschlossen — drei Versionen eines Gedankens<sup>32</sup>:

Mozart

(T. 58 f., Reprise T. 146 f.)

9.



<sup>28</sup> F. O. Souper, *Boccherini and Mozart's violin concerto in D* in: *The Strad*, Nov. 1930; H. Engel, *Das Instrumentalkonzert*, Leipzig 1932, 185 f.; derselbe, *Haydn, Mozart und die Klassik* in: *Mozart-Jahrbuch* 1959, 46 ff.; derselbe, *Das Solokonzert*, Köln 1964, 18 f. A. Einstein, a. a. O. 195, 375, 432; H. Keller, *Mozart and Boccherini. A supplementary note to Alfred Einstein's Mozart: His Character — His Work* in: *The Music Review* VIII, 1947, 241 ff.; F. Blume, a. a. O. 216; B. Paumgartner, a. a. O. 483 f. Anm. 83; K. Westphal, *Mozart und Boccherini* in: *Acta Mozartiana* XII, 1965, 2 ff. — Eine rühmliche Ausnahme macht M. Pincherle, der die Authentizität des Boccherini nachdrücklich in Zweifel stellt. Vgl. *A proposito di un Concerto di Boccherini* in: *Rassegna musicale* XXXIX, 1959, 156 f. Pincherles Argumentation wird, zusammen mit Bonaccorsis Appendix, nochmals herangezogen in: A. Bonaccorsi, *Maestri di Lucca. I Guami ed altri musicisti*, Florenz 1967, 82 Anm. 1.

<sup>29</sup> Der Verlag B. Schott's Sohn, Mainz, hat uns die Stichvorlage freundlicherweise zugänglich gemacht.

<sup>30</sup> In einer privaten, mit „February 21, 1966“ datierten Mitteilung an den Verfasser nannte Dushkin den Sekretär und Diaghilev-Biographen W. Nouvel, Paris, als Vorbesitzer. (Es ist bekannt, daß Strawinsky aus diesem Kreis für sein Ballett *Pulcinella* eine Auswahl Pergolesischer Werke bezog, die zum überwiegenden Teil — laut mündlichem Hinweis von Herrn Dr. H. Hücke, Frankfurt a. M., wofür an dieser Stelle vielmals gedankt sei — als Apokryphen eruiert werden konnten.)

<sup>31</sup> Siehe oben die Ausführungen Saint-Foix' im Zusammenhang mit Mozarts Adalaid-Konzert von 1766. Auch bei Boccherini finden wir Anzeichen eines Stilwandels erst in den sechs Quintetten op. 13 (1771 komponiert, spätestens 1775 erschienen). Es sei noch daran erinnert, daß die Datierung des Boccherini mit der des als Fälschungen aufgedeckten J. C. Bach übereinstimmt.

<sup>32</sup> Die Reihenfolge wird absichtlich so gewählt. Denn es ist — wenn wir in unserem erweiterten Zusammenhang die Tatsachen nicht geradezu auf den Kopf stellen wollen — immerhin in Erwägung zu ziehen, daß die graduelle Modifizierung dieses Gedankens auf Mozart basieren könnte.

## Boccherini

(T. 38 f., Reprise T. 144 f.)



Keinesfalls zum musikalischen Vokabular der Übergangszeit gehört schließlich das Rondofinale. Solcherart geschärfte Kontraste, wie sie uns am Beispiel schon des ersten Couplets (Allegro con spirito  $\text{♩}$ ) und des vorausgehenden Refrains (Allegretto gentile  $\frac{3}{4}$ ) förmlich anspringen, sind nicht einmal im französischen Virtuosenkonzert der 90er Jahre geläufig<sup>33</sup>. Es erübrigt sich, noch zu betonen, daß innere Beziehungen zwischen dem Violinkonzert und den frühen Violoncellkonzerten von Boccherini nicht festzustellen sind<sup>34</sup>.

Die genannten Violoncellkonzerte geben uns noch Aufschluß über die Instrumentierung beim frühen Boccherini: Streichorchester, dazu — in Nr. 1 — zwei Hörner ad lib., die aber nur in den Tutti-Abschnitten der Ecksätze zur Mitwirkung herangezogen werden. Bei nur oberflächlicher Betrachtung der Partitur des Violinkonzerts mußte allein schon die Instrumentierung — die obligate Behandlung dreier Bläserpaare in allen Tutti- und Solo-Abschnitten — unseren Verdacht erregen. Wir sind überzeugt, daß der Fälscher in dem Kreis derer zu suchen ist, die den Musikalienmarkt in den folgenden Jahren mit weiteren Fälskationen (Händel, Johann Benda, Mozart, Johann Christian Bach) „bereicherten“. Der Fälscher hat in diesem Fall besonders skrupellos gehandelt: er plagiiert Mozart, unterschiebt sein Elaborat Boccherini und läßt es durch eine geeignete Mittelsperson einem Instrumentalsolisten von Weltruf übereignen. Damit ist Herausgabe und Konzertaufführung gesichert<sup>35</sup>. Dem Fälscher wurde darüber hinaus die zwar nicht beabsichtigte, aber dennoch beschämende Genugtuung zuteil, daß Mozart — ohne fundierte Begründung, wie wir nun wissen — des Plagiats an Boccherini bezichtigt wurde.

Gleichfalls aus dem Kreis um Diaghilev wurde dem Herausgeber Dushkin die Stichvorlage zu dem Violinkonzert in G von Johann Benda übermittelt. Wiederum handelt es sich um eine Sparte des 20. Jahrhunderts von Kopistenhand mit gleichlautenden Aufschriften auf Umschlag und Titelblatt: *Johann Benda / Concerto pour Violon / (1713—1752) / Partition d'Orchestre*<sup>36</sup>. Schrift- und Notenbild sind nicht identisch mit der Sparte des Boccherini. Dushkins Besizervermerk mit der Pariser Adresse fehlt. Der Benda wurde acht Jahre nach dem Boccherini veröffentlicht. Wir dürfen also annehmen, daß die Sparte erst Ende der 20er Jahre in Dushkins Hände gelangte.

Aus Breitkopfs Katalog von 1762 kennen wir die Incipits zu drei Violinkonzerten von Johann Benda. Nur eins davon ist überliefert<sup>36</sup>. Wir haben nicht erwartet, daß ein Ver-

<sup>33</sup> Vgl. die Violinkonzerte von Pierre Rode: Nr. 1 in *d* (1794), Nr. 2 in *E* (1795), Nr. 3 in *g* (1796) und Nr. 4 in *A* (1798).

<sup>34</sup> Zum Vergleich dienten uns die Violoncellkonzerte Nr. 1 in *C* und Nr. 2 in *D* von Boccherini, die wir aus Frühdrucken von Naderman, Paris kennen (Pl.-Nr. 1004 und 1005). Ihre Erstausgaben erschienen spätestens 1770, gleichwohl dürften die Konzerte schon Mitte der 60er Jahre entstanden sein.

<sup>35</sup> Wir glauben, daß Dushkin zumindest im Zeitpunkt der Herausgabe noch von der Authentizität des Boccherini überzeugt war.

<sup>36</sup> *Concerto a 5 ex F dur del Sigre Benda* im Besitz der Bibliothek der Königl. Musikakademie, Stockholm. Ein weiteres Violinkonzert gleicher Tonart besaß die Bibliothek der Singakademie, Berlin.

gleich mit der Ausgabe von Dushkin auch nur entfernt verwandte Bendasche Typik (die Brüder Franz und Georg mit eingeschlossen) offenlegen würde. Wir waren aber dann doch überrascht, daß der Autor zwar mit einigem handwerklichen Geschick Impressionen *Fra Holbergs Tid* wiederzugeben, allzu augenfällige Reminiszenzen an Johann Sebastian Bach jedoch nicht zu unterdrücken vermochte. Zum Vergleich zitieren wir Bendas Violinkonzert, 1. Satz, Takt 152 ff. und Bachs Italienisches Konzert, 1. Satz, Takt 15 ff. bzw. 177 ff.:

10.

Bach, transponiert von f nach c

Benda

Diese Modulation ist nicht einmalig. Sie erscheint auch — auf anderer Tonstufe — Takt 25 ff., so daß man wohl nicht behaupten kann, „daß von unrechtem Gut nichts untermenget sei“. Dieses Elaborat sollte keinesfalls Benda angelastet werden! Wir sind auch hier überzeugt, daß der Autor im Kreise der Brüder Casadesus zu suchen (und zu finden) ist<sup>37</sup>. Kürzungen, Erweiterungen und virtuoser Aufputz des Soloparts in den Ecksätzen des Violinkonzerts von Benda gehen aber zu Lasten des Herausgebers.

## Zu Marcus van Crevels neuer Obrecht-Ausgabe\*

VON CARL DAHLHAUS, BERLIN

Marcus van Crevel, der Herausgeber der Messe *Maria zart* in der Editio altera der Werke Jacob Obrechts, ist unzufrieden mit den gewohnten Methoden, Mensuralmusik der Zeit um 1500 zu übertragen. Der „*Traditional Transcription Practice*“ (der Singular ist eine grobe Vereinfachung) setzt er eine „*New Transcription Method*“ entgegen, die auf der Tactus-Theorie Audas und Tirabassis beruht (also so neu, wie die Bezeichnung vermuten läßt, nicht ist). Bereits die Unterscheidung zwischen „*Method*“ und „*Practice*“ — im 15. Jahrhundert hätte man „*ars*“ und „*usus*“ gesagt und den „*usus*“ mit ähnlicher Geringschätzung behandelt wie van Crevel die Editions-methode Johannes Wolfs — verrät, welchen Anspruch die „*New Transcription Method*“ erhebt; und das Vorwort, das die Voraussetzungen und Konsequenzen des Verfahrens darstellt, übertrifft an Länge den Notentext um mehr als das Doppelte.

Van Crevels Unbehagen angesichts der „*Traditional Transcription Practice*“ ist begreiflich; denn die Verwirrung ist groß. Ob aber die neue Methode die endgültige Lösung aller Schwierigkeiten darstellt, als die sie sich präsentiert, dürfte zweifelhaft sein. Das Notenbild ist ein kalligraphisches Meisterwerk, das eher zum Betrachten als zu musikalischer Verwirklichung einlädt. Van Crevel gliedert den Notentext nicht in Modi, Tempora oder Prola-

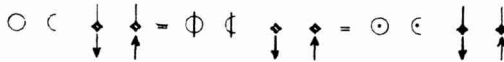
<sup>37</sup> In einer privaten, mit „*Le 23 Février 1967*“ datierten Mitteilung an den Verfasser beschränkte sich Marius Casadesus auf das wenige, eine Teillösung des vielschichtigen Problems herbeizuführen: „*Pour le concerto de Boccherini ce n'est pas moi, mais, sans doute, mon frère Henri.*“

\* *Jacobus Obrecht: Opera omnia*. Editio altera quam edendam curavit Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis. Missae VII: *Maria zart*, edidit M. van Crevel. Amsterdam 1964. CLXIV, 63 S.

tiones, sondern in Tactuseinheiten und benutzt als Gliederungszeichen einen unscheinbaren Keil über der ersten Note eines Tactus. Daß das Resultat der „New Transcription Method“ unpraktisch ist oder zu sein scheint, ist allerdings das geringste Übel; denn der common sense, der sich ans Gewohnte klammert, ist als wissenschaftliche Instanz nicht selten fragwürdig. Schlimmer ist, daß die historischen Argumente, auf die van Crevel sein Übertragungsverfahren stützt, brüchig sind; die Tactus-Theorie ist schwach fundiert<sup>1</sup>.

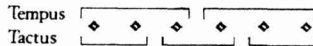
1. Van Crevel nimmt die Schulregel, daß das Diminutionszeichen, der Längsstrich durch den Kreis oder Halbkreis, eine Reduktion des Zeitwertes der Noten auf die Hälfte bedeute, rigoros beim Wort. Er überträgt die Semibrevis im Tempus non diminutum als ganze, im Tempus diminutum als halbe Note. Das Resultat ist jedoch eher verstörend als einleuchtend. Im Kyrie I der Messe *Maria zart* ist das Tempus perfectum non diminutum, im Christe das Tempus perfectum diminutum vorgeschrieben. Da aber die Skala der Notenwerte in den beiden Sätzen die gleiche ist — sie reicht, abgesehen von den Schlußlongae und zwei verzweigten Fusae, von der Brevis bis zur Semiminima —, ist man durch van Crevels Deutung gezwungen, entweder das Kyrie I zu einem Adagio molto zu zerdehnen oder das Christe in ein Furioso ausarten zu lassen: ein Ergebnis, das der Vorstellung von Ruhe, Festigkeit und Gelassenheit, die man mit der altniederländischen Musik zu verbinden gewohnt ist, kraft widerspricht.

2. Der Tactus, der Nieder- und Aufschlag der Hand „in modum pulsus aequae respirantis“<sup>2</sup>, ist nach van Crevel die immer gleiche Zählzeit sämtlicher Messuren. Der Semibrevis des Tempus non diminutum entspricht die Brevis des Tempus diminutum und die Minima der als Augmentationszeichen verstandenen Prolatio perfecta:



Doch ist die These von der Unveränderlichkeit des Tactus nicht so fest begründet, wie van Crevel voraussetzt. Georg Rhaw, der die früheste Beschreibung des Tactus, die Definition in der *Musica Adams* von Fulda, paraphrasiert, sagt unmißverständlich, daß der Tactus verschieden und vom Wechsel der Mensurzeichen abhängig sei: „Tactus est continua motio praecentoris manu, signorum indicio facta, cantum dirigens mensuraliter. Habet autem fieri in singulis musicae gradibus, per figuras et signa, variaturque secundum signorum diversitatem“<sup>3</sup>.

Daß van Crevels Tactus-Theorie den geschichtlichen Tatsachen eher aufgezwungen als aus ihnen entwickelt ist, zeigt sich an der Fehldeutung des Tempus perfectum diminutum und der Prolatio perfecta. Um die These vom immer gleichen Tactus zu retten und vor Ausnahmen zu bewahren, teilt van Crevel das Christe der Messe *Maria zart* in Tactuseinheiten, die je zwei Semibreven des Tempus perfectum diminutum umfassen. Tactus- und Tempusgliederung geraten in Konflikt miteinander:



Die musikalisch reale Einheit aber ist unzweifelhaft das dreizeitige Tempus, nicht der zwei-zeitige Tactus; der Comes imitiert den Dux im Abstand von drei Semibreven. Es scheint zwar, als sei der Tactus, der die Tempusgrenzen überschneidet, der sogenannte Sesquitactus, um 1500 von manchen Kantoren geschlagen worden. Doch war er nichts als ein mecha-

<sup>1</sup> C. Dahlhaus, *Zur Theorie des Tactus im 16. Jahrhundert*, AfMw XVII, 1960, S. 22 ff.

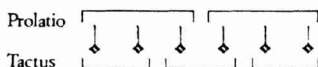
<sup>2</sup> F. Gafurius, *Practica musicae*, 1496, lib. III, cap. 4.

<sup>3</sup> G. Rhaw, *Enchiridion musicae mensuralis*, 1520, fol. G 3 v.

nisches Mittel, um die Stimmen zusammenzuhalten. Ihn zum Prinzip einer Edition zu erheben, die sich um die graphische Darstellung des musikalisch Wirklichen bemüht, ist ein Irrtum, der um so schwerer wiegt, als van Crevel bei seinem Versuch, in *Maria zart* verborgene Zahlenstrukturen nachzuweisen, die Tactus- und nicht die Tempuszahl des Christe zugrundegelegt.

Van Crevel stützt sich auf die Tactus-Lehre Sebald Heydens. Doch fehlt es nicht an Gegenzeugnissen von Theoretikern, die Obrecht zeitlich näherstehen. Ein Anonymus des späten 15. Jahrhunderts unterscheidet zwei Arten der Diminution; im Tempus imperfectum bedeute der Längsstrich eine Halbierung des Zeitwertes der Noten, im Tempus perfectum dagegen eine Verkürzung um ein Drittel: „*Semiditas est alicuius cantus medietatis ablatio et habet fieri in tempore imperfecto minoris prolationis imperfecte. Diminutio est alicuius cantus tertio eius partis ablatio. Et habet fieri in tempore perfecto tam prolationis perfecte quam imperfecte*“<sup>4</sup>. Und Melchior Schamppecher schreibt in Nicolaus Wollicks *Opus aureum*: „*Diminutio fit in tempore perfecto quando circulus dividitur per tractum ut hic ○. Ibi enim solummodo tertia pars notarum aufertur*“<sup>5</sup>. Bei einer Verkürzung um ein bloßes Drittel aber kann das Tempus perfectum diminutum im Tactus alla Semibreve — statt im Tactus alla Breve, den van Crevel voraussetzt — geschlagen werden. „○ ○ ○ In his tribus tactum facit semibrevis, ut hic ◇“<sup>6</sup>, heißt es bei Adam von Fulda<sup>6</sup>. Die Hypothese, daß die Dauer des Tactus immer gleich und nur die Ausfüllung verschieden gewesen sei, ist also irrig.

Zu einem ähnlichen Resultat führt eine Untersuchung der Prolatio perfecta. Sie ist im Pleni sunt coeli der Messe *Maria zart* in allen Stimmen vorgezeichnet, bedeutet also, wie Michael Koswick bezeugt, keine Augmentation, sondern eine bloße Perfizierung der Semibrevis: „*Similiter in his ○ ○ cum circa omnes voces ponuntur, non est augmentatio, sed perfecta simplex prolatio qua tres minimae tactu mensurantur*“<sup>7</sup>. Für Anhänger der Tactus-Theorie Audas und Tirabassis stellt die Perfizierung der Semibrevis ein Problem dar, das zwei Lösungen zuläßt. Erstens kann die Perfizierung als Verlängerung der Semibrevis um die Hälfte aufgefaßt und als Tactus — im Widerspruch zu Koswicks Vorschrift — ein Sesquitactus angenommen werden, der die Prolationsgrenzen überschneidet:



Zweitens ist es — unter Berufung auf Ramis de Pareia<sup>8</sup> — möglich, die Perfizierung als Proportio sesquialtera statt als Verlängerung der Semibrevis zu deuten:



Van Crevel entscheidet sich für die zweite Auslegung und zitiert, um sie zu rechtfertigen, Loys Bourgeois: „*Quand maieur prolation ne sera point opposée à d'autres signes, on la pourra chanter en tacte proportionné: when prolatio perfecta is not opposed to other signs, it is to be sung as proportio sesquialtera*“ (XLVII). Die Übersetzung beruht jedoch, indem sie „*tacte proportionné*“ mit „*proportio sesquialtera*“ vertauscht, auf einer Petitio principii. Der Tactus proportionatus, von dem Bourgeois spricht, die Schlagart



<sup>4</sup> Anonymus 12, CS III, 483.

<sup>5</sup> N. Wollick, *Opus aureum*, 1501, pars III, cap. 3.

<sup>6</sup> Adam von Fulda, *Musica*, GS III, 362.

<sup>7</sup> M. Koswick, *Compendiaria Musicae artis aeditio*, 1518, pars II, cap. 5.

<sup>8</sup> J. Wolf, *Musicae Practica Bartolomei Ramis de Pareia*, Beihefte der IMG I/2, Leipzig 1901, S. 83.



gilt für die *Prolatio perfecta* auch dann, wenn man sie — im Widerspruch zu van Crevels Meinung — als Verlängerung der *Semibrevis* um die Hälfte begreift. Die Erklärung der Perfizierung als Dehnung würde allerdings — wenn man zugleich einen *Tactus proportionatus* und nicht einen *Sesquitactus* annimmt — die These gefährden oder aufheben, daß die Dauer des *Tactus* immer gleich gewesen sei. Und um an ihr festhalten zu können, ist van Crevel gezwungen, in seiner englischen Version des Bourgeois-Zitats vorauszusetzen, was er zu beweisen sucht.

Ist demnach van Crevels Interpretation philologisch fragwürdig, so ist sie andererseits auch historisch schwach begründet. Denn erstens entspricht es dem überlieferten Sinn der Mensuralnotation, daß eine Perfizierung eine Verlängerung — genauer: eine Imperfizierung eine Verkürzung — bedeutet. Zweitens müßte van Crevel erklären können, warum Obrecht, wenn er die *Proportio sesquialtera* meinte, sie nicht geschrieben hat. Und drittens verzerrt die „*New Transcription Method*“ die rhythmische Konzeption, die dem *Pleni sunt coeli* zugrundeliegt. Der erste Teil ist im *Tempus imperfectum cum prolatione perfecta*, der zweite im *Tempus perfectum cum prolatione imperfecta* notiert; der Satz beruht also — sofern man die Perfizierung der *Semibrevis* als Verlängerung deutet — auf dem Prinzip der Vertauschung von 2 mal 3 mit 3 mal 2: einem Prinzip, das zu den Grundformen des rhythmischen Wechsels gehört.

3. In dem Baseler Mewes-Druck, der einzigen Quelle, in der die Messe *Maria zart* überliefert ist, stehen am Rand der Tenorstimme handschriftliche Notizen, in denen ein Anonymus die Länge der Stimme berechnet. Der Tenor trägt Fragmente des *Cantus firmus* in wechselnden Mensuren vor; im Et in terra z. B. setzt Obrecht die Tenormensuren  $\odot \circ \circ$  dem *Tempus imperfectum diminutum* der übrigen Stimmen entgegen. Der Zweck der Marginalien dürfte also in nichts anderem bestanden haben, als eine *Resolutio*, eine Auflösung der Tenorstimme in die Mensur der Gegenstimmen vorzubereiten; die „Künste der Niederländer“ bedeuteten auch für die Zeitgenossen eine Mühe, die sie sich zu erleichtern suchten.

Van Crevel allerdings zieht aus den Marginalien, obwohl ungefähr die Hälfte der Berechnungen falsch ist, weitreichende Schlüsse (XVIII-XXXI). Erstens betrachtet er sie als Beweis, daß der *Tactus* die Zähleinheit der Musik um 1500 bildete. Und zweitens liest er von ihnen ab, daß die *Schlußlonga* nicht mitgezählt worden sei. Bei dem Versuch, verborgene Zahlenstrukturen in der Messe *Maria zart* aufzudecken und zu enträtseln, geht er davon aus, daß der letzte strukturell relevante *Tactus* in einem Satz ohne Tenor-Cantus-firmus der *Tactus* vor der *Schlußlonga* sei und in einem Satz mit Tenor-Cantus-firmus der *Tactus* vor der *Schlußlonga* des Tenors, die mit der *Schlußlonga* der übrigen Stimmen nicht immer zusammentrifft.

Es fällt allerdings schwer, van Crevels Folgerungen zuzustimmen, so interessant die Marginalien unleugbar sind. Denn erstens ist die Zähleinheit der Randnotizen nicht der *Tactus*, sondern die *Semibrevis*. Stehen die Gegenstimmen im *Tempus perfectum non diminutum* (*Kyrie I*, *Sanctus*), so berechnet der Anonymus die Länge des Tenors nach „ganzem schlägen“, d. h. *Semibreven*; sind sie im *Tempus imperfectum diminutum* notiert, so legt er „halbe schläge“, also gleichfalls *Semibreven*, zugrunde. Zweitens ist die Tatsache, daß die Zählungen in der Tenorstimme vor der *Schlußlonga* abbrechen, aus dem Zweck der Marginalien, eine *Resolutio* vorzubereiten, erklärbar: Die *Longa* brauchte nicht „aufgelöst“ zu werden. Die Berechnungen sind praktisch und banal, nicht strukturell und esoterisch motiviert.

4. Das Kapitel über *Secret Structure*, das umfangreichste der Abhandlung — deren Ausdehnung und Anspruch die Edition zum bloßen Anhang schrumpfen läßt —, beginnt mit einem Versuch, den „*Platonic character*“ der Mensuralnotation zu demonstrieren. „*To*

*anticipate: it will be shown that the intervals of musical time, i. e. duration (constituting the system of mensural notation), and the intervals of musical pitch (constituting the system of the musical scale), both were classified in one and the same class of mathematical proportions, which ultimately go back to the 'Timaios', Plato's all-embracing mathematico-musical Cosmology" (LV). Van Crevel beruft sich auf die Tradition der Ars musica als quadrivialer Disziplin und zitiert die Verse von Nicholle le Vestre über Ockeghem:*

*Okhem, tres docte en art mathematica,  
Arithmetique, aussl geometrie,  
Astrologie, et mesmement musique . . .*

Allerdings ist es angesichts der Forschungen von Wilibald Gurlitt, Leo Schrade, Hans Heinrich Eggebrecht und Fritz Feldmann eine grobe Übertreibung, zu behaupten, es sei „*the common view of both musicologists and historians of philosophy that neither . . . the composition nor performance of music have anything to do with music as part of the quadrivium*“ (LIX).

Nach van Crevel bilden sowohl die Notenwerte als auch die Mensuren und Proportionen Systeme, die der Zahlenreihe entsprechen, die Platon im *Timaios* entwickelte: 1:2:3:4:9:8:27 (zusammengesetzt aus 1:2:4:8 und 1:3:9:27). Doch stellen die Notenwerte, in denen van Crevel die Timaios-Serie wiedererkennt, eine willkürliche Auswahl aus dem Vorrat der Mensuralnotation dar: „1. *semibreve* — 2. *imperfect breve, double of semibreve* — 3. *perfect breve, triple of semibreve* — 4. *imperfect longa, double of imperfect breve sub 2* — 5. *perfect longa, triple of perfect breve sub 3* — 6. *imperfect maxima, double of imperfect longa sub 4* — 7. *perfect maxima, triple of perfect longa sub 5*“ (LXII). Es fehlen die Zahlen 6, 12 und 18, notationstechnisch und in van Crevels Sprache formuliert: *imperfect longa, double of perfect breve sub 3* — *perfect maxima, triple of imperfect longa sub 4* — *imperfect maxima, double of perfect longa sub 5*. Auch die Untergliederung der Timaios-Serie, die van Crevel später erwähnt (LXXV), vermag den Mangel nicht aufzuheben. Denn sie enthält zwar die Zahlen 6, 12 und 18, die zur Deduktion des Notensystems notwendig sind, außerdem aber die Zahl 16, die überflüssig ist. Von einer Isomorphie der platonischen Zahlenreihe und des Systems der Notenwerte kann also nicht die Rede sein. Und da der notationstechnisch-mathematische Unterbau brüchig ist, braucht der geistesgeschichtliche Überbau, van Crevels Exkurs in die Geschichte des Platonismus, nicht berücksichtigt zu werden, so interessant er sein mag, wenn man den Zweck vergißt, dem er dienen soll und den er verfehlt.

An derselben Willkür wie die Erklärung des Notensystems krankt auch der Versuch, den Mensuren und Proportionen einen „*Platonic character*“ zuzuschreiben. Die Serie von Mensurzeichen, die van Crevel zur (erweiterten) Timaios-Reihe in Parallele setzt, enthält zwar so entlegene und ungebräuchliche Proportionen wie  $C \frac{9}{4}$  und  $C \frac{9}{8}$ ; doch fehlt das einfache *Tempus perfectum non diminutum* (LXXVIII).

5. Seiner Untersuchung von „*Obrecht's structural use of mensural notation*“ in der Messe *Maria zart* legt van Crevel drei Zahlenreihen zugrunde: erstens die Timaios-Serie, zweitens die „*triangular numbers*“ ( $1+2=3$ ;  $1+2+3=6$ ;  $1+2+3+4=10$  usw.), drittens die Fibonacci-Zahlen ( $1+2=3$ ;  $2+3=5$ ;  $3+5=8$  usw.). Eine Tabelle der „*triangular numbers*“ (XCVIII), die sich bei den hohen Zahlen auf eine Auswahl — 741, 946, 1176 und 1596 — beschränkt, suggeriert, daß die Abstände zwischen den Zahlen zu weit seien, als daß es bloßer Zufall sein könne, wenn 1596, 1176, 946 und 741 die „*secret structure*“ eines musikalischen Werkes bilden. Zählt man Tactuseinheiten, so ist 1596 die Länge der ersten vier Sätze (Kyrie, Et in terra, Patrem, Sanctus), 1176 die der letzten drei Sätze (Patrem, Sanctus, Agnus Dei), die Differenz zwischen 946 und 741, 205, die des Kyrie (ICf.). Das Resultat ist so erstaunlich oder scheint es wenigstens beim ersten Lesen zu sein,

daß sich auch Widerstrebende, die dem Suchen nach „secret structures“ mißtrauen, halb überzeugt fühlen. Doch ist erstens, wie gezeigt wurde, van Crevels Zählverfahren — die Methode, beim letzten Tactus vor der Schlußlonga des Cantus firmus abzubrechen — ebenso fragwürdig wie seine Deutung mancher Mensuren, von der die Tactusanzahl abhängig ist. Zweitens müßte van Crevel erklären können, warum Obrecht die „*triangular numbers*“ 741, 946, 1176 und 1596 auswählte und die übrigen — zwischen 741 und 946 vermitteln 780, 820, 861 und 903 — unberücksichtigt ließ. Drittens ist das Verfahren, zunächst die ersten vier und dann die letzten drei von fünf Sätzen zusammenzufassen, nicht so symmetrisch, wie man es von einer verborgenen Zahlenstruktur, die ein Komponist einer Messe zugrunde legt, erwarten darf. Van Crevels Zahlenmanipulationen, bei flüchtigem Hinsehen eindrucksvoll, erweisen sich bei genauerer Betrachtung als gewaltsam erzwungen.

6. Gematrie ist ein Verfahren, Wörter gleichzusetzen oder auszutauschen, deren Buchstaben nach einem der Zahlenalphabete, die in hermetischen Zirkeln im Umlauf waren, die gleiche Summe ergeben. Unter musikalischer Gematrie wäre also die Methode zu verstehen, ein Wort durch eine Anzahl von Tönen oder anderen musikalischen Einheiten zu symbolisieren. Und van Crevel ist überzeugt, daß sich Obrecht in *Maria zart* als musikalischer Kabbalist präsentiert. Die Sätze mit Cantus firmus umfassen nach van Crevels Zählung, die allerdings, wie erwähnt, fragwürdig ist, 1480 Tactuseinheiten (CXLI). Und 1480 ist, wenn man das griechische Alphabet zugrunde legt, die Zahl für „Christus“. Doch ist es nicht Christus, sondern Maria, die durch den Cantus firmus der Messe angerufen wird; und so muß van Crevel in seinem kabbalistischen Exkurs Zuflucht bei verwickelten Manipulationen suchen. Die Zahl des Namens „Jesus“ ist 888. Acht aber, die konstitutive Ziffer in 888, ergibt sich als Quersumme der Zahl für Maria, 152. Außerdem verhalten sich die Jesus- und die Christuszahl, 888 und 1480, wie 3:5; und 3 (1+2) und 5 sind Bestandteile der Marien-Zahl 152 (CXL).

So scharfsinnig van Crevels Berechnungen sind, so erquält wirken sie. Die Marien-Zahl 152 wird auf Umwegen herbeigezwungen, die so kompliziert sind, daß auch ein rigoroser musikalischer Kabbalist vor ihnen zurückscheuen müßte. Außerdem fällt gerade das *Et incarnatus*, das in einer Messe, deren „secret structure“ die Symbolzahlen für Christus und Maria bilden, zentrale Bedeutung haben müßte, aus van Crevels Berechnung heraus, da es ein Satz ohne Cantus firmus ist. Ein Historiker muß zwar die Gematrie, die dem common sense als Unsinn erscheint, ernst nehmen; die Gefahr aber, daß er dem Rausch der Allegorese, den er untersucht, selbst verfällt, ist nicht gering.

## Die Grundlagen der Musik

Anmerkungen zu Ernest Ansermets Buch\*

VON JENS ROHWER, LÜBECK

### 1. Systematische Musiktheorie?

„Der Wissenschaftler ist gewöhnlich sehr bescheiden in seiner Wissenschaft, aber um so anmaßender in dem, was die Macht der Wissenschaft angeht, von der er alles erwartet und von der alles zu erhoffen er die andern hat überreden können“. Ernest Ansermet, der den Satz schrieb (S. 827), ist, obwohl — oder weil? — Phänomenologe, selbst nicht bescheiden. Seine Thesen trägt er im Habitus des Erkenntnis Verkündenden vor, ein Usus freilich,

\* Ernest Ansermet: *Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewußtsein*. Vom Autor überarbeitete deutsche Ausgabe. Deutsche Übersetzung des 1. Teils und Anhangs von Horst Leuchtmann, des 2. Teils von Erik Maschat. München: R. Piper & Co. Verlag 1965. 847 S.

so alt wie die systematische Dogmatik selbst. Dabei ist durchaus strittig, ob systematische Forschung, und nun ganz speziell die systematische Musikforschung, überhaupt in Kernfragen stringente, um nicht zu sagen „richtige“ Ergebnisse beizubringen vermag.

Aber wie denn? Ist nicht das systematische Fragen in Dinge hinein allein schon ein Jasagen zum besonderen Anspruch? Und wollen wir sogleich, wo ein Habitus uns nicht gefällt, behaupten, daß es sich um die Anmaßung des Mannes und nicht vielleicht den eigengesetzlichen Anspruch der Frage handelt — einer Frage (Was ist Musik?), über die man lächeln kann, deren Verstümmen aber eine wesentliche Komponente der Musikforschung absterben ließe? Die systematischen Disziplinen sind es ja doch, die, wenn nichts anderes, so immerhin die Fülle der Aspekte eines Gegenstands zutage bringen, Ergebnisse, die durch die Methoden der historischen und naturwissenschaftlichen Forschung allein nicht eingebracht werden.

Der Fragenkomplex „Was ist Musik?“, „Woher stammt sie?“, „Welches sind ihre Antriebe und Ordnungsgrundlagen?“ ist seit Jahrtausenden von den verschiedensten Einstellungen aus behandelt worden, oft imposant, nie (natürlich nie) endgültig, oft unselbständig (nachgeschrieben), wo autonom, da fast immer — das scheint nun eben zum Forschungsstil zu gehören — im Sinne gedanklicher Alleingänge, die die übrige wissenschaftliche Welt ärgerten oder uninteressiert ließen und wenigstens nicht befriedigten. Fürs Gesamtbild ist das alles trotzdem fruchtbar geworden, und noch, wenn eine Musikdefinition zum hundertsten Mal abgeschrieben und so in ihrem Wirkungsbereich überliefert wurde, hat das eine Art Bedeutung.

Lebensbedingung auch für die systematische Musikforschung ist nicht das Beibringen unantastbarer Ergebnisse, sondern die Bewährung theoretischer Aspekte, möglichst aller denkbaren, um Einblicke in alle Modalitäten der Gegenstände zu eröffnen. Da aber die Zuerkennung solcher Bewährung — welche Einblicke sind wesentlich? — eine Ermessensfrage ist, kann selbst hier keine einmütige Anerkennung oder Ablehnung erwartet werden. Systematische Disziplinen sind deshalb in der Regel zerstrittener und in ihrem Fundus uneinheitlicher als andere. Das ist ihr Schicksal. Die Phänomene Konsonanz, Harmonik, Rhythmus zum Beispiel „harren“ also keineswegs ihrer endgültigen wissenschaftlichen Bezwingung, wie man manchmal liest, sondern lediglich immer wieder neuer fruchtbarer Durchdringung und dadurch geistiger Anschauungsbereicherung, womöglich auch neuer Versuche der Zusammenfassung des bisher Entwickelten<sup>1</sup>.

Beherzigt man dies, so können auch problematische Arbeiten bereichern, zumal wenn man dem Autor Verständnis auch für jene zum „Verkündigungsstil“ verführende Euphorie entgegenbringt, die das von Vorgängerarbeiten unbeschwerte Denken in seine Gegenstände hinein ihm schenkt, indem es ihn in die Nähe einer Anschauungshaltung führt, die der Phänomenologe „reine Reflexion“ nennt. Da kann alles plötzlich sehr einfach werden, vielleicht zu einfach, zum Beispiel so: *„Die Entstehung der Musik ist kein Problem mehr, wenn man sich über die Natur dieses Phänomens und die ganz bestimmten Bedeutungen, die es für den Menschen besitzt, Redenschaft abgelegt hat“* (Ansermet, S. 351).

Zugegeben, bei solch einem Satz, auch wenn er vorsichtiger, etwa als rhetorische Frage, formuliert worden wäre, fühlt man sich nicht wohl, und solche Dinge gibt es viele in Ansermets Buch, so daß der Leser sich manchmal fragen mag, wo die Dogmatik aufhört und die Systematik beginnt. Es hieße aber Ansermet Unrecht tun — denn sogar Klassiker der systematischen Musikforschung zeigen diese typischen Züge —, wenn man seinen Entwurf einer Grundlagenlehre der Musik als schlechthin dogmatisch oder sogar ideologisch

<sup>1</sup> Mit diesen Ansichten geht der Referent über die kritische Einstellung zu den Möglichkeiten der systematischen Musiktheorie noch hinaus, die er in seinem demnächst (Festschrift für Walter Wiora) erscheinenden Beitrag *Systematische Musiktheorie. Anmerkungen zum Begriff einer wissenschaftlichen Disziplin* äußert.

engagiert abtun wollte. 850 Seiten Musikphilosophie, -psychologie und -theorie, auch -phänomenologie, dazu Ausflüge in theologische, religiöse, politische und andere Geistesgebiete, getragen von Ernst und vielseitigem Wissen, das die Probleme nicht meistert, aber teilweise eindrucksvoll „anknackt“: das ist ein Findlingsbrocken auf unserem Wege, um den wir gescheiterweise nicht einfach herumgehen. Beim ersten Anlesen erscheint Vieles, später noch Manches, das Ansermet vorträgt, überspannt oder verworren. Verzagt man daran nicht, auch nicht an den mathematischen und philosophischen Exkursen, ihrer eigentümlichen Verquickung und der oft sperrigen Formulierung, so filtern sich bemerkenswerte Gedanken und neu gesehene Zusammenhänge heraus, in den Hauptthesen auch straffe, zusammenhaltende Konsequenz — mag auch gerade dadurch eine Blickfeldverengung provoziert werden, die die im ungunsten Sinne dogmatischen Züge der Darstellung aufdringlich werden läßt.

Ansermet meint, die „*Sprache der Musik*“ sei endgültig vollendet, ihre Entwicklung in der Kulmination der zu polytonalen Möglichkeiten erweiterten Dur-Moll-Tonalität abgeschlossen. Trotzdem bestehe weitere, und zwar innere Entwicklungshoffnung: „*Die möglichen Beziehungen der Melodie und der Harmonie*“ seien „*unerschöpflich*“, „*nur*“ bedürfe es der „*Originalität des Stils, die von der Persönlichkeit des Musikers abhängt*“, und derjenigen der jeweiligen Werkidee, des „*musikalischen Vorhabens*“ (S. 465 f.). Vermutlich überzeugte uns Ansermet mehr, wenn er neben dem Optimismus die kritischen Ansätze vertieft hätte, die er bringt: „*Nach Abschluß des historischen Ausbildungsprozesses der musikalischen Sprache ist die musikalische Erfindung notwendig stärker eingeschränkt . . . Der Komponist ist gewissermaßen dazu verurteilt, ‚Musik über Musik‘ zu schreiben*“ (S. 465). Das Folgende ist schon wieder, merkwürdig genug, als gute Hoffnung gemeint: Dem „*freien Musiker, wie Debussy*“, stünde immerhin das Gesamtreservoir der Mittel der geschichtlichen Musik zur Verfügung, und schon in Debussys *Pelléas* gebe es denn auch „*Takte, die auf Bach zurückgehen, dann wieder gregorianische, Mozartsche oder Wagnersche Momente, ja sogar bestimmte Homophonien, die an den javanischen Gamelan erinnern*“ (S. 623). Nur eines könne der Komponist nicht, aber im Grunde habe er es nie gedurft: die „*Musik selbst*“ sprechen lassen. Vollends heute, wo die Musiksprache fertig sei und fortan die gleiche bleibe, bedürfe es zur Individualisierung der Komposition in zunehmendem Maße „*außermusikalischer*“ Inhalte (S. 579 u. a. Stellen, so S. 421 f. über die Bedeutung Wagners in diesem Zusammenhang). Ansermet sieht die Dinge einfach. So entgeht ihm, daß man hinsichtlich der *Pelléas*-Züge auch argumentieren könnte, daß alles Genie Debussy nicht vor eklektizistischen Schwächen bewahren konnte, dem Schicksal der Epoche. Mit demselben Recht, mit dem Ansermet meint, von der „*vollendeten*“ Musiksprache künden zu dürfen, kann man die nicht mehr eindeutige beklagen und Debussy bedauern, daß er sich nicht nur geradewegs „*inhaltlichen*“ Aufgaben, sondern auch „*sprachlichen*“ Problemen des Komponierens gegenübersehen mußte. Ansermets letztes Buchkapitel hätte anstelle optimistischer „*Ausblicke*“ ebensogut eine Hölle beschwören können (und das ist das Problem einseitiger Aspektwahl, das die systematische Forschung krankt) — dieselbe Hölle übrigens, deren Grauerregungen den Aufbruch in die Atonalität mitinspiert haben und die Thomas Mann in seinem *Faustus*-Roman zu einzigartiger Vision brachte. Ansermet scheint sie nicht zu empfinden und also nicht zu fürchten.

In dem Gedanken, die musikalische Zukunft auf die Endgültigkeit der traditionellen Musiksprache festnageln zu müssen, scheut er keine darstellerische Mühe. Danach sind die „*Grundlagen der Musik im menschlichen Bewußtsein*“ diejenigen, die früher oder später notwendig die klassische Tonalität „*hervorbringen mußten*“, die, durch Umstände begünstigt, eine Schöpfung des Abendlands wurde. Die Gesamtheit der Grundlagen stellt Ansermet sich als einen einheitlichen Zusammenhang vor, und zwar von einem „*Sinn*“ aus, der,

für den Systematiker alten Stils selbstverständlich, mit Sicherheit vorhanden ist: „Wenn die Musik sich nicht auf ihr bloßes Objekt reduziert oder auf bloßes Spiel, muß es ein Sein der Musik geben, dessen Sinn implizite in unseren (musikalischen) Erlebnissen enthalten ist“. Die beiden Nebensätze der Behauptung keines Beweises für bedürftig haltend geht Ansermet rasch aufs Ganze weiter, naiven Vertrauens, daß sowohl Sein als Sinn der Musik, durch Jahrtausende dunkel oder vielfältig schillernd geblieben, seiner phänomenologischen Intuition alsbald in hellster Evidenz erscheine: „Und weil dieser Sinn in unserer historischen Situation nicht mehr im Licht der Evidenz erscheint, ist der Versuch notwendig geworden, ihn zu erläutern“ (S. 21). „Erläutern“, heißt es, nicht suchen, erörtern, bedenken. Auch daß „dieser“ Sinn im Kommen und Gehen der Kulturen „jener“ werden könne und daß man ihn — sollte es ihn wirklich geben — verfehlen könne, entspricht nicht Ansermets Denkweise. Eine Musik, die seinem Sinnbegriff nicht entspricht, ist „Unsinn“.

Es versöhnt aber ein positiver Ertrag des Buches. Klar ist, der Verfasser hat sich übernommen. Aber er „nimmt“ wenigstens, nimmt in der Diskussion Liegeengebliebenes auf und trägt es gute Strecken weiter, möglichen Einsichten zu. Es ist ja nun einmal in der musikalischen Grundlagenforschung mit Akustik und etwas Psychologie nicht getan: „Unmöglich, eine klare Vorstellung von der Musik zu gewinnen, ohne sich eine Vorstellung vom Menschen zu machen, ohne eine ganze Philosophie und Metaphysik zu entwerfen“ (S. 22) — wobei nur nicht einleuchtet, daß es unbedingt ein eigener Entwurf sein muß. Auch die Einbeziehung der Mathematik erscheint Ansermet unumgänglich, um seinen Gegenstand „für alle Welt zu klären oder doch wenigstens für alle diejenigen, die sich die Mühe des Nachdenkens machen“. Nun, gerade die wird Ansermet am skeptischsten finden. Warum sollte plötzlich eine umfassende Grundlagenklärung glücken — auch eine „Phänomenologie Gottes“ gehört zu Ansermets Darstellung<sup>2</sup> —, die jahrtausendelanger Bemühung mit gutem Grund widerstand?

Ansermet stützt sich auf die frühe Phänomenologie (Husserl), teilweise auf Sartre (dem er offenbar persönlich verbunden war) und zieht, nicht sehr systematisch, eine Anzahl verschiedenartiger wissenschaftlicher Autoritäten an, zum Beispiel Ortega, den alten Brentano, Alain Daniélou, Marius Schneider, Bukofzer (fürs Barock), Békésy (für Gehörsforschung), Helmholtz, einmal — nur einmal — auch Carl Stumpf (mit der unvermeidlichen siamesischen Tonleiter), an deutschsprachigen Musiktheoretikern ein bißchen Riemann und ernsthaft nur Schönberg (um den Finger auf Absurditäten zu legen). Der Leser findet sich in manchem nicht auf wissenschaftlich gesichertem Boden.

## 2. Der Sinn der Musik

Was ist Musik? „Ein Erlebnis“, sagt Ansermet, vorzustellen, bevor es vom Bewußtsein reflektiert wird (S. 11). Andernorts heißt es: „Da die Musik Sprache ist . . .“ (S. 332). Das braucht kein Widerspruch zu sein. In der Erlebnisdefinition steckt ein passiver, in der sprachlichen ein aktiver Aspekt. Aber Ansermet läßt das Aspektgefüge ungesondert; die Einzelbetrachtungen wirken improvisiert.

Als Wirkung oder Bild im Menschen — als „reine Reflexion“, wie es in Anlehnung an Husserl später heißen wird — ist Musik also „Erlebnis“, und zwar in dem Sinne, daß das „musikalische Bewußtsein“ — nicht schon das vormusikalische „Hörbewußtsein“, das nur

<sup>2</sup> „Damit ist unser Verhältnis zu Gott erhellt“, sagt Ansermet (S. 171), nachdem er (ab S. 158), von Sartre herkommend, „auf die Gefahr, frevelhaft zu erscheinen“, eine Phänomenologie Gottes „versucht“ und erste Ergebnisse (koinzidierende Phänomene und Strukturen, Spiegelung psychischer und transphänomenaler Seinsgrundlagen) formelhaft zusammengestellt hat. Der Verfasser bekennt, von Ansermets Gottesphänomenologie in mehrfacher Beziehung erschreckt, aber nicht bereichert worden zu sein.

„den Schall wahrzunehmen“ hat (S. 43) — „den Weg der Töne als seinen eigenen Existenzweg perzipiert . . . und zwar als Selbstbewußtsein, was also bedeutet: es verinnerlicht das Phänomen.“ Dies sei „der einzige Sinn, den das musikalische Bewußtsein dem Verlauf der Töne im Raum und in der Zeit geben kann, wenn es in die Hörgegebenheiten keine fremden Elemente einführen will“ (S. 74).

Der gute Ansatz wird nicht konsequent weitergedacht. Ansermet fühlt sich selbst genötigt, außermusikalische Elemente herbeizurufen, im Zuge eines Mißtrauens gegen die „rein ästhetische“ Einstellung: Nur „ethische“, nicht „rein ästhetische“ Musik sei „sinnvoll“ (S. 448, 468, 776 f., 784 — auch gegen Hanslick und Strawinsky). Der „einzige Sinn“ wird also zum vorläufigen Sinn. Die bloße Verinnerlichung des „Tonwegs“ im menschlichen „Existenzweg“ (Musikbewußtsein als Selbstbewußtsein) könne nicht schon sinnvoll sein, es sei denn, daß Musik — oder bestimmte Musik — in einem für den Menschen wesentlichen Bezug „wertvoll“ ist. Da nun Töne nicht Töne „von etwas“, sondern selbst „etwas“ sind — so weit auch Ansermet (S. 31) —, möchte man gern hören, daß der Wert der Musik für den Menschen in diesem „Etwas“ der Musik selbst liege oder liegen könne. Aber da beginnt ein langwieriges, verworren hin und her wogendes Sinnsuche- und -begründungsmanöver, bei dem nun der Sprachbegriff seine Rolle spielt, eine zwielichtige. Die Dualität „Musik selbst“ und „Musik als Sprache oder Sprachrohr“ erweist sich als eine Sache mit hundert Haken, jedenfalls für den Leser. Der einzige, der es nicht zu empfinden scheint, ist Ansermet. Sein unvorsichtiger Umgang mit dem Musiksprache-Begriff bringt das Dilemma ins Spiel, provoziert der Begriff doch geradezu die Frage nach außermusikalischen Inhalten oder Sinngewandungen.

Richtig ist wohl, daß allein die abendländische Musik jene im bestimmten Sinne allgemeine oder leicht lernbare Verständlichkeit (Oberflächenverständlichkeit) besitzt, die bedingt ist durch weitgehende Unbelastetheit von Symbolistik und Aurabindung und positiv durch eine auf Gehörs- und Auffaßbarkeitsvoraussetzungen beruhende Tonhöhenauswahl. Dadurch kommt eine „Tongesellschaft“ (Hanslick) zustande, innerhalb derer sich, teils nun zwangsläufig, teils in freier Konvention, eine Art Arbeits- und Bedeutungsverteilung sowie Spannungs- und Entspannungsgepflogenheiten und -erwartungen entwickeln, die Bewußtseinsbilder produzieren, die denen von Sätzen unserer Umgangssprache ähnlich scheinen: Man empfindet etwas Verwandtes zwischen einerseits einem Satzatz, dessen Konstruktion und Vokabeln man versteht und der mit diesen Mitteln ein Drittes, nämlich einen im Hinblick auf die Mittel heterogenen Inhalt ausdrückt, — und andererseits einer tonalen Phrase, deren Tonartszusammenhang und Rhythmik-Metrik man ebenfalls versteht und die mit diesen Mitteln nun ebenfalls ein Drittes, aber doch wohl nichts im Hinblick auf die Mittel Heterogenes aufbaut, oder doch wenigstens etwas ohne die Mittel (oder andere Klangmittel) überhaupt nicht Vorstellbares: eine Musikgestalt, „Musik selbst“, etwas, das von seinem „Klanggleich“ keineswegs wie ein Inhalt von seinem Gefäß, ein Ding von seinem Wort oder Schriftzeichen zu trennen ist. Hier stimmt also der Sprachvergleich nicht mehr, und auf ihn bezogen bleibt auch Ansermets Frage nach dem „höchsten Wert“ musikalischer Gestalten schon vom Gegenstand her unklar, trotz vereinzelter guter Bemerkungen zur Substantialität der Musik (etwa S. 327 f.).

Man könnte, aber nur mit präzisen Vorbehalten, die neuere abendländische Musikart eine Welt- (oder Allerwelts-)Sprache nennen, die ihr gegenüber autonomen bodenständigen Musikarten anderer Kulturen dagegen mit mehr oder weniger unerforschten oder gar geheimen, schwer erlernbaren Individualsprachen vergleichen. Die (für uns) nur mühsam zu erarbeitende Verständlichkeit dieser kann in innermusikalischen Aspekt-Eigentümlichkeiten — etwa stärkeres Hervortreten des Klangfarben- oder Distanzaspekts gegenüber dem harmonischen — oder in außermusikalischen, zum Beispiel symbolischen Bedeutungs-



Materialordnungsmomenten ihre Ursache haben. Beides ist möglich. Nicht allein also durch außer-, sondern auch durch innermusikalische Differenzierung können sich Musikarten individualisieren — eine Tatsache, die Ansermet unbequem ist, weshalb er denn ihre ethische Legitimation angreift.

In das ihm selbst im Grunde offenbar nicht ganz geheure Feld außermusikalischer Sinngebung laviert er sich aus Gründen seiner Theoreme bald immer mehr hinein. Einerseits möchte er es ganz gern auf den Bereich allgemeinmenschlicher Affektation und eines „*ethischen Verhaltens*“ (des Komponisten) beschränkt sehen. Das könnte bejaht werden; denn was heißt da noch „*außermusikalisch*“? — alle Musik ist auch menschlich. Praktisch aber konkretisiert sich ihm die Vorstellung „*transzendentaler*“ Gehalte mehr und mehr so vordergründig (Empfindungen beim Anschauen von Bildern, Ausdruck der durch einen verlorenen Feldzug des Vaterlands ausgelösten Gemütsbewegungen usw., Seite 579 f.), daß der Begriff eines eigenen Substantiellen der Musik nachgerade verraten erscheint. Der Eindruck bestätigt sich in den Werkbesprechungen. Über „*ethische Verhaltensmodalitäten*“ der Musik — „*Extraversion*“ und „*Introversion*“ ihrer Melodik u. a. — schreitet er zu „*ontologischen*“ Parallelismen fort, zur Identifikation des Quintaufwärts- und Quartabwärtsschritts mit der Rückwendung in die „*Vergangenheit*“: „*Die Eroica ist eine Geschichte, die aus der Vergangenheit auftaucht*“ — denn alle Quinten abwärts und Quartan aufwärts von C (warum gerade C?) liegen für Ansermet (auch absolut genommen) „*in der Vergangenheit*“, „*im Erworbenen*“ (S. 273 f.). In der Cherubin-Arie in B-dur aus Mozarts *Figaro* erregt die Liebe den Cherubin deshalb so stark, weil sie jungfräulich, „*ohne Vergangenheit*“ ist: es komme keine Subdominante vor — was nicht stimmt; nur erklärt Ansermet, der an anderer Stelle durchaus mit den Riemannschen Funktionen, auch mit der Subdominantparallele, operiert, den Akkord *es-g-c* des 10. Takts hier als „*Sextakkord der 2. Stufe*“ (S. 276).

Ansermet ist überzeugt davon, daß sich der „*Grundvorsatz*“ des ethischen Menschen, „*nach dem Ebenbild Gottes zu sein*“ (u. a. S. 579), musikalisch — auch musikalisch — verwirklichen wolle. Hier, im Ethischen, liege also der tiefere Sinn der Musik. Seine Verwirklichung aber sei allein im Rahmen der einzig „*sinnfälligen*“, in jeder Beziehung „*humanen*“ abendländischen Musiksprache möglich, die ebendeshalb die endgültige, eigentliche, im Grunde immer gemeinte sei. In gewisser Weise, aber nicht deutlich und überzeugend, sind in dieser Behauptung die beiden Musikauffassungspole Ansermets verbunden: der unmittelbare und der sprachliche Musikbegriff. Das Fazit, das er mit Hilfe logarithmischer Deduktion des pythagoräischen Tonsystems bewiesen zu haben glaubt: „*Bei der Musik ist die Grundlage aller Grundlagen der Tonstrukturen die Struktur T-D-T, die Grundlage des Systems der musikalischen Logarithmen, die Grundlage des Tongesetzes, die Grundlage der Form und die gemeinsame Grundlage der Welt der musikalischen Töne und unseres Daseins in dieser Welt*“ (S. 220).

Ist Ansermet durch die Euphorie seiner vermeintlichen Entdeckungen oder durch seinen „*Haß*“ wider den atonalen „*Unsinn*“ verblindet, daß ihn nichts vor solch dogmatischer Verallgemeinerung warnt? Praktisch hält er seine Behauptungen später nicht starr aufrecht. Immerhin starr genug, daß sich Widersprüche zum von ihm selbst anerkannten musikgeschichtlichen Verlauf (bis Alban Berg) nicht vermieden zeigen. Sie werden notdürftig äußerlich verdeckt.

„*Des Menschen Zielsetzung, nach dem Ebenbild Gottes zu sein*“, sagt Ansermet, habe ihre musikalische Erfüllung in Sonate und Sinfonie, den großen Formen der autonomen Instrumentalmusik, gefunden — wobei er übrigens den Deutschen die Palme zuerkennt (S. 401 ff. u. passim). Von eben dieser „*autonomen*“ Musik heißt es aber wenig später — wir wissen, im Zuge welchen Gedankengangs, nun aber speziell zur Motivierung der Liszt-Ära — : „*Es schien, daß die Musik, indem sie sich selbständig machte, den Lebensnerv*

verlor, der früher" — wann eigentlich? — „der dichterische Vorwurf war" (S. 421). Nun wäre Ansermet nicht Romane, wenn er nicht auch für den Lyrismus eine Aufgabe im Sinngefüge der Musik spürte, jene „Seinsweise" des Ethischen, die, wie dargelegt wird, besonders in der französischen Musik Vollendung erreichte. Zumindest aber an dieser Stelle seiner Untersuchung hätte Ansermet sich des naturgegebenen großen Spielraums des musikalischen Sinnbegriffs bewußt werden können. Er versucht dennoch, die Enden seiner Theorie weiter zusammenzuhalten, aber fortschreitend auf Kosten der Substanzfassung der Musik: Ihre (außermusikalische) Sinnverankerung, gefährdet durch die ästhetische Dominanz der reinen Instrumentalmusik germanischer Provenienz — gefährdet durch ihre eigene Erfüllung (?) — erschaffe sich aus innerer Notwendigkeit das Gegengewicht der bildhaften, dichterischen und für Ansermet erst dadurch gesichert ethischen Momente.

Ansermet traut der Möglichkeit — und dem immanenten Ethos? — einer „autonomen" Musik nicht. Hier wird es ganz deutlich, in einem negativen, aber auch einem positiven Sinne: Die Argumentation wird zu einer zugleich persönlichen, historischen und ethnologischen Dokumentation. Die Begriffe der „ethischen Seinsweise" und des ethischen „Entwurfs" und „Vorwurfs" zeigen unvermutet lebendige, individuelle Gültigkeit: für den Autor und seine Heimat (im umfassenden Sinne). Liszt rückt ins Licht, und das leuchtet auch ein und läßt den Widerspruch für einen Augenblick unwichtig werden, daß ihn Ansermet zugleich als Retter des Ethos und Vater der (von Ansermet stark kritisierten) Moderne vorstellt: „Mit einem Wort: Liszt ist der Ursprung der modernen Musik" (S. 423).

Wie denn, fragt man dann doch: Hat sich denn die Musik zur Gegenwart hin zugleich humanisiert und enthumanisiert? — und im selben Persönlichkeitspol? Und die klassische große Instrumentalmusik: Läßt sie sich wirklich, und zwar nicht historisch, sondern in einem schlüssigen Theoriesystem, das Ansermet doch vorzustellen behauptet, zugleich als „Erfüllung" von nichts geringerem als der „Zielsetzung des Menschen" und als ein „Joch" auffassen, „von dem Liszt uns befreit" habe (S. 422)? Ansermet stößt noch nach: befreit auch zur Dissonanzenemanzipation und Polytonalität, kurz zur Moderne mit allen Folgen.

Der Widerspruch verfolgt uns durch das ganze Buch hindurch. Daß Ansermet den aus dem „ethischen Sinn" hervorgehenden „Wert" der Musik einerseits sehr systematisch entwickelt, andererseits immer wieder herabdrückt, gibt der Darstellung etwas objektiv Schlangelinienartiges, subjektiv Besessenes: „Einen zumindest dokumentarischen Wert" — für die Musikgeschichte; aber was ist das schon? — habe ein Musikwerk, „wenn es ein Akt authentischen Ausdrucks des Menschen ist" (S. 449). Der Ausdruck sei aber „dann authentisch, wenn er aus der Wahrheit des Selbst hervorgeht, die im musikalischen Ausdrucksakt eine bestimmte ethische Seinsweise ist, welche sich durch bestimmte fundamentale affektive Seinsweisen im Spiegel des musikalischen Empfindens zu erkennen gibt" (daselbst). Hier wird deutlich der ethische zum nur mehr dokumentarischen Wert.

Damit wäre auch die Brücke zur Abwertung der „autonomen" Instrumentalmusik geschlagen — mit einem salto mortale natürlich gegenüber der vorher dem Leser eingehämmerten Konzeption. Ansermet schränkt noch weiter ein: Der Ausdrucksakt besitze nur Gültigkeit, wenn er einen „erkennbaren Sinn hat, das heißt . . . für jedermann einen Sinn hat, der keinerlei Probleme aufgibt und der nicht erst analysiert werden muß, um in der lebendigen Erfahrung aufgefaßt werden zu können" (über „Sinnfälligkeit" vgl. auch S. 524 und 549 sowie hier S. 446). „Die Voraussetzung für die Erkennbarkeit eines Sinns", fährt Ansermet fort, wobei er wieder eine Aufwertung des bloß dokumentarischen Wertes durchblicken läßt, um den es sich ja im Grunde noch handeln müßte, „kennen wir: Die Strukturen der musikalischen Darstellung müssen den auf dem pythagoräischen System aufgebauten tonalen Voraussetzungen sowie denen des musikalischen Vorwurfs (der die ‚Form' bestimmt),

ferner den Regeln der musikalischen Dialektik (der Grammatik und Syntax) und schließlich der kadenzialen Beschaffenheit der rhythmischen Strukturen und der organischen Einheit des Tempos entsprechen". Das ist eng; aber sogleich wird der Beckmesserkodex in seiner Bedeutung wieder eingeschränkt, offenbar logisch; denn warum sollte ein bloß dokumentarischer Wert so hohe Forderungen stellen dürfen? — : Letzten Endes gäbe die Gutgemachtheit ebensowenig wie die Neuartigkeit einer Musik schon besonderen Wert. Der „höchste Wert“ aber — und nun dreht sich die Betrachtung wieder ins ethische Blickfeld hinein, dessen vorher preisgegebene Bedeutung wieder sichtbar wird — : der „höchste Wert“ trete „im Gesamtwerk“ (man halte das fest!) „eines Musikers in Erscheinung, dem es gegeben war, eine bestimmte ethische Seinsweise in seiner Persönlichkeit“ (man halte auch das, als Abkehr vom individuellen musikalischen Werk, fest!) „verkörpert ist“ (S. 451). Als Zeugen werden Bach, Mozart und Beethoven genannt (die Schöpfer der großen autonomen Instrumentalmusik!).

Die Frage nach dem Sinn und Wert der „Musik selbst“, ihres substantiellen Etwas, das wir Ansermet an anderer Stelle kennen und verteidigen zu hören meinten, bleibt — trotz Bach, Mozart und Beethoven — völlig von Ungreifbarkeiten überwuchert, und für die musikalische Bedeutung der „ethischen Seinsweise“ gilt dasselbe: es geht hin und her. Einmal ist sie geradezu die Ursache des Werts, dann wieder „lediglich die Voraussetzung dafür . . . , wie der Mensch die Dinge sieht, von ihnen spricht und wie er handelt,“ — freilich, auch die Voraussetzung dafür, daß er „Früchte der nicht reflektierten ethischen Grundentscheidungen ernten darf“ (beides S. 398). Was sind das für Früchte? Musik? Welchen Wert haben sie? Nach 400 Seiten Lektüre fragt man immer noch die erste Frage, freilich unsere Frage aller Fragen: Was ist Musik?

Immerhin: man ist ins Fragen gekommen. Aber auf Schritt und Tritt möchte man korrigieren, zum mindesten interpretieren, um Gewinn festzuhalten, den man nicht unmittelbar zu fassen bekommt. Ansermet scheint sich auch, wie so viele Schriftsteller, der Täuschung hinzugeben, man brauche einen Begriff nur verbal zu beschwören, schon sei er durchaus vorgestellt und gar leibhaftig zugegen. Zum Beispiel: „Die musikalische Sprache unterscheidet sich von der literarischen dadurch, daß sie das Wesen der Dinge (l'essence des choses) ausdrückt“ (das die literarische Sprache nur andeute, S. 453). Was und welcher Art dieses Wesen sei und weiche Dinge gemeint sind, wird nicht gesagt, nicht gefragt, nicht erwogen.

Daß es musikalische „Gegenstände“ gibt, macht sich Ansermet nur gelegentlich und nicht konsequent klar. Der musikalische Ton, heißt es (S. 31), sei etwas „autonom Existierendes“, das „Seinsqualitäten“ habe, wohlgemerkt: im menschlichen Bewußtsein, wo es als Komponente musikalischer „Erlebnisse“ oder „Bilder“ erscheint. An anderer Stelle heißt es: „Das musikalische Bild ist kein Zeichen, weil es in jeder Erfahrung der unmittelbare Ausdruck eines affektiven Erlebnisses ist, ohne daß irgendein ‚Begriff‘ dazwischentritt“ (S. 327 f.). Zwischendurch und überwiegend herrschen andere Vorstellungen, durch den unglücklichen Musiksprache-Begriff genährt.

Dabei besteht vom Sachverhalt her gar kein Grund, die musikalische Wert- und Substanzfrage in ungreifbare Erörterungen zerfließen zu lassen. Wohl gibt es verschiedene Aspekte des Gegenstands, aus denen sich je und je verschiedene Antwortbilder ableiten. Aber einen von ihnen könnte man konsequent verfolgen — oder wenn mehrere, dann diese zueinander relativieren. Der aus Sartre entwickelte Grundgedanke, daß der „ethische Seinsvorsatz“ des Menschen auf ein „Gott ähnlich werden“ hinausgehe (im Vertrauen auf die umfassende „Homoiokosmie“: das Lotzesche „Füreinander von Welt und Geist“), daß mithin alles Verhalten, Schaffen und Geschaffene des Menschen, auch die Musik, in diesem Sinne nicht absolut autonom gedacht werden könne, ist ja ein durchaus tragfähiger Ansatz, auch zum Beispiel für die so nötige Differenzierung des Begriffs „außermusikalischer“, „fremder

Elemente". Man könnte sozusagen ein klar disponiertes gedankliches Mehrzimmerhaus bauen, in dem alle denkbaren Verbindungen und auch die verschiedenen Modifikationen des „*Seinsvorsatzes*“ Platz fänden.

Ansermet bringt ja viele gute Gedanken bei, ordnet sie aber nicht befriedigend. Dadurch ergeben sich Fehler und Verkrampftheiten. Aus der Enge der Konfrontation von Ethik und Ästhetik zum Beispiel ist er genötigt, den Begriff der Schönheit a-substantiell anzulegen. Formalistisch, nicht einmal die Schönheit selbst, nur eine ihrer Wirkungen fixierend, dazu sprachlich inkonsequent, definiert er sie als den „Wert“, der „*die völlige Koinzidenz der melodischen Gestalt mit dem in ihrem Verlauf erlebten Gefühl herstellt*“ (S. 146). Wenig später heißt es: Schönheit sei eine bloße *conditio sine qua non* und „*kein Wertkriterium*“ der Musik (S. 149), genauer noch: eine Eigenschaft des sinnlichen Einzelklangs, nicht der Tonzusammenhänge (S. 148). Mit der Auffassung der Schönheit als Angelegenheit der „*Magie des Tons*“ setzt sich Ansermet in Gegensatz nicht nur zu seiner eigenen Erstdefinition, sondern zu derjenigen der gesamten Ästhetikgeschichte.

Vielleicht, daß er es nicht weiß — weil er auch die oft diskutierte Frage einer möglicherweise hohen Bedeutung der Zahl für den Schönheitsbegriff nicht erwägt, sondern nur im Zusammenhang mit seiner Logarithmus- und Enharmonielehre bestimmte Zahlen als „*bedeutend*“ bezeichnet (S. 117 f.)<sup>3</sup>. Nach ästhetikgeschichtlichem Vorgang hätte ihm die Zahl in der Fülle ihrer Aspekte, zumal als Verhältnis-, Mengen- und Gewicht-Aspektgefüge ein versöhnliches Moment der Vermittlung zwischen Qualität, Quantität und Produkt, zwischen Verhalten (Ethos) und Substantialität (Menge → Fülle → Gewicht → Wert-Wesen) werden können. Bestätigen, verwandeln und rückverwandeln sich doch in der Sicht der „*Homoiokosmie*“ — diese bezeugend —, ständig, wenn auch häufig verzerrt, Wesen in Verhalten in Wesen, Sein in Seinsweise in Sein, Gehalt (Inhalt) in Gestalt (Form) in Gehalt (Inhalt) usf. Ansermet mag das fühlen, doch verläßt ihn nicht die Befürchtung eines unversöhnlichen Dualismus, die er in seiner Deutung des Begriffspaares Ästhetik — Ethik verankert. Er verquickt auch künstlerisches und soziales Verhalten (z. B. S. 610 ff.). Es ist klar, daß der Schönheitswert, wenn man ihn in den Sozialwert-Bereich hineinzieht, wohin er überhaupt nicht gehört, neben dem Wertgefüge der sozialen Tugenden durch vergleichsweise Inhumanität gefährdet erscheinen muß. Aber in diesem Falle ist der Vergleich, nicht die Schönheit zu verurteilen.

### 3. Tonalität

Daß im menschlichen Bewußtsein eine tonverwandtschaftliche Tonhöhenauswahl vielfältig begünstigt ist und die Dur-Moll-Tonalität des Abendlands eine zwar nicht notwendige, aber in bestimmten Hinsichten ideal ausgewogene und dem menschlichen Lebensgefühl „*sympathetische*“ Ausprägung dieser Kondition darstellt, darüber besteht nach der Beruhigung über die um die letzte Jahrhundertwende erforschten exotischen Tonordnungen kein ernsthafter wissenschaftlicher Zweifel mehr. Etwas anderes ist es, wenn man, wie Ansermet oder vor ihm Riemann, einen Schritt weiter geht und behauptet, das höhere menschliche Bewußtsein habe notwendig eines Tages zur Dur-Moll-Konzeption und T-D-T-Gestalt gelangen müssen, im Sinne der Erfüllung einer Entelechie „*der*“ musikalischen „*Sprache*“ schlechthin. Für Ansermet steht dies fest; es bildet den Ausgangs- und Zielpunkt seiner Gedankengänge. Wo die vergleichende Musikforschung Nichtthineinpassendes zu bezeugen scheint, sucht und findet er Argumente für die Abweichungen. Das Auftreten der modernen Atonalität kann für ihn nur ein „*Abfall von Gott*“ und ins bloße „*Machen*“, ins

<sup>3</sup> Vielleicht auch, daß ihm von der Phänomenologie her die Gefahr der Überbewertung der Zahl verdächtig wurde; vgl. dazu A. Reinach, *Was ist Phänomenologie?* Vortrag, gehalten 1914, neu herausgegeben von H. Conrad-Martius, München 1951.

Beschreiten des „äußeren“, inhumanen Wegs sein, womit er sich der Diktion eines Hans Siedlmayr oder, zwei Generationen früher, Ludwig Klages nähert.

Für die Verschiedenartigkeit und Wandlungen der Musikkulturen sind die Arten und Wandlungen der Bewußtseinslage der Menschen entscheidend; Ansermet sagt mit Sartre: der „*Seinsvorsätze*“. Eine „*Zellteilung*“ des Bewußtseins (wieder nach Sartre, vgl. S. 71) scheint in der Tat eine Voraussetzung für das Entstehen der neuzeitlichen harmonischen Musik zu sein: „*Das (moderne) auditive Bewußtsein ist als Selbstbewußtsein ‚Empfindungsvermögen für die Harmonie‘ und für die harmonische Bewegung, und als Bewußtsein des Wahrgenommenen Empfindungsvermögen für die melodische Bewegung, die sich auf dem Hintergrund der sich bewegenden Harmonie entfaltet*“ (S. 71). Man könnte sich hier am „Bewegungs“-Begriff stoßen; aber Ansermet wird auf ihn zurückkommen und ihn plausibel erörtern (S. 129).

Einen komplizierten, durch ein Vor-und-zurück abstützender Argumentation langwierigen Gedankengang kann man nicht in wenige Sätze zusammenzwängen. Was soll man hervorkehren, wenn Qualitäten und Bedenklichkeiten sich mischen? Die Rezensentenversuchung, sich an Torheiten zu halten und zumal das schwer pointierbare positive Gewicht breiter Darstellungspartien zu ignorieren, ist bei einem umstrittenen Mammutwerk wie dem vorliegenden groß. Hinzu kommt die Grundsatzproblematik der systematischen Musiktheorie überhaupt. Dies alles beherzigend müssen wir, um Ansermet gerecht zu werden in Ablehnung und Zustimmung, weiter ins Detail gehen.

Zu seinem Eigentum hinsichtlich der Theorie, die Dur-Moll-Tonalität als Vollendung der Tonreichsordnung schlechthin darzustellen, gehören Gedanken der Auseinandersetzung mit dem Problem, wie es nach der „Vollendung“ weitergehen soll. Ansermet antwortet: mit Stiltransplantationen und -amalgamen und mit Polytonalität. Nicht zugänglich ist solcher weltanschaulichen Verfestigung die leidenschaftslose Erwägung anderer Musikmöglichkeiten und musiktheoretischer Systeme, etwa solcher, die bei der Annahme mehrerer grundverschiedener Tonordnungsfaktoren ansetzen. Nicht ohne Grund sucht man bei Ansermet vergebens die Behandlung zum Beispiel der Révészschen Zweikomponententheorie der Tonhöhe und der bei Handschin, dessen *Toncharakter* er doch kennt, vorzüglich dargelegten Unterscheidung der „*Strecken*“- und „*Intervall*“-Auffassung von Tonhöhenverhältnissen schon in der Antike.

„Pythagoräer“ gab und gibt es viele, auch solche — selbst angesehene wie Handschin —, die sich kaum mehr als Ansermet um den wissenschaftlichen Für-und-wider-Wettstreit des pythagoräischen und des dominant-mediantischen Tonverwandtschaftssystems kümmerten. Ansermet aber stellt nicht, wie Handschin, seine Auffassung einfach hin, sondern greift in die Diskussion ein, ohne ihren Stand zu kennen oder ernst zu nehmen. Unverständlich, dem alten Zarlino vorzuwerfen, daß dieser (im Jahre 1558) „*eine vom logarithmischen Standpunkt unmögliche Synchresis aus natürlichen und pythagoräischen Intervallen*“ entwickelte (S. 125). Neben Zarlino ist Daniélou der einzige Zeuge nicht-pythagoräischer Auffassung, den Ansermet als solchen erwähnt. Sogar der Begründer der harmonischen Logarithmik, Leonhard Euler, und Moritz Hauptmann und Arthur von Oettingen, die Mustertheoretiker der modernen dominant-mediantischen Analytik, werden nicht genannt, geschweige denn abgehandelt. Euler berücksichtigte in seiner Systematik der Tonverbindungen sowohl das pythagoräische als auch das mediant-dominantische System. Er registrierte bloß, polemisierte nicht. Hauptmann, von Oettingen und andere entschieden sich für die nach Ansermet „*unmögliche Synchresis*“. Die Frage, ob diese Theorie wirklichkeitsnäher oder -fremder als die pythagoräische ist, fesselt seit mindestens zwei Jahrhunderten, eigentlich seit Jahrtausenden die Theoretiker, den Instrumentenbau, die Praxis des Stimmwesens. Ansermet nimmt keine Notiz.

Pythagoräische Terz (Frequenzverhältnis 64:81) und Naturterz (4:5 = 64:80) zeigen ein mathematisches Dilemma. Deshalb lassen bekanntlich die Pythagoräer — als Mathematiker mehr denn als Musiker, was Ansermet bestreiten mag — die Quinte, als das „frühere“, elementarere Intervall, auch die Großterz mit hervorbringen, nämlich mit dem vierten Quintschritt (unter Abzug zweier Oktaven, was das Axiom der harmonischen Identität oktavabständiger Töne zuläßt):  $c \rightarrow g \rightarrow d \rightarrow a \rightarrow e$ . Das pythagoräische System, als Quint- oder Dominantverwandtschaftssystem, ist einfacher als das dominant-mediantische. Es kennt nicht die crux des syntonischen Kommas, das in der dominant-mediantischen Analytik bereits die einfache Durtonart durchspunkt, sondern nur, an seiner äußersten Grenze, das pythagoräische. Die Frage, wie wir heute — und wie die Menschen früherer Zeiten und Kulturen — wirklich musikalisch hören und intonieren (unsere Intonation intentionieren), ob pythagoräisch, dominant-mediantisch oder noch anders, hätte gerade in Ansermets Buch einer gründlichen Erörterung bedurft, die wichtiger als manche philosophischen und geistesgeschichtlichen Exkurse gewesen wäre. Ansermet erledigt das Problem mit einer Behauptungskette, in der allenfalls die beiden ersten Glieder einleuchten: Bei der Aneinanderfügung mehrerer Intervalle werde zwar eine „Addition“ erlebt; aber hinsichtlich der Frequenzverhältnisse (die, nota bene, übrigens nicht „erlebt“ werden!) erfolge eine Multiplikation ( $c - g - d' =$  „*Quinte plus Quinte = None*“, aber  $\frac{2}{3} \times \frac{2}{3} = (\frac{2}{3})^2 = \frac{4}{9} = \text{None}$ ) — Beweis, daß wir logarithmisch hören, da der Exponent der Funktion die Summerzahl der Tonschritte anzeigt; unser Auffassungsbewußtsein fordere nun die logarithmische Vereinheitlichung aller Tonbeziehungen eines musikalischen Zusammenhangs von einem Zentralton aus; das schließe die störende Naturterz — die „*Terz der Physiker*“ — aus und verlange den enharmonischen Umschlag der zwölften Quinte in den Einklang (bzw. die siebente Oktave); unser Bewußtsein könne überhaupt nur die Intervalle des pythagoräischen Systems hören (S. 76). Im Eifer der Darstellung beruft sich Ansermet sogar auf Pythagoras persönlich, und zwar bei der Erörterung der dominantverwandtschaftlich entwickelten Heptatonik: sie sei „*von Pythagoras sanktioniert worden*“ (S. 107). Problematischer als die an und für sich harmlose Berufung auf St. Pythagoras ist die Behauptung, das heptatonische pythagoräische System sei „*vom abendländischen Bewußtsein erkannt und spontan übernommen*“ worden. „*Beweis dafür ist*“, heißt es naiv, „*daß die gesamte abendländische Musik, im melodischen Zeitalter und dann auch im Zeitalter der Mehrstimmigkeit, auf ihr beruht und daß die historische Entwicklung dieser Musik sich durch eine Verallgemeinerung des pythagoräischen Systems ergeben hat . . .*“ (S. 108) — gemeint ist die chromatisch-enharmonische Ausweitung; aber Heptatonik wie auch Chromatik und Enharmonie lassen sich mindestens genau so einleuchtend dominant-mediantisch analysieren. Theoretikeranalytik und tatsächliche Bewußtseinsanalytik unkritisch gleichzusetzen, ist ein wissenschaftlicher Fehler, wie er wieder einmal dem systematisierenden Theoretiker (nicht zum Beispiel dem pythagoräischen Pragmatiker des 19. Jahrhunderts) unterlief<sup>4</sup>.

Niemand weiß, wie die alten Griechen oder unsere Vorfahren gehört haben. Nicht einmal, mit welchen inneren Intentionsmaßen wir selbst unsere Intervalle intonieren, läßt sich mit absoluter Sicherheit erweisen, mögen wir im einzelnen selbst noch so fest davon überzeugt sein, etwa bei der Großterz alle eingeschlossenen Quintverwandten mitzuempfinden, also pythagoräisch konstituiert zu sein — oder die Terz auch unmittelbar (oder „*bloß unmittelbar*“) zu erfassen. Obgleich Ansermet es an einer Stelle für möglich hält, daß praktisch vielleicht „*auch die Großterz unmittelbar vom Ohr qualifiziert werden*“ könne (S. 73), entwickelt er keinerlei kritische Ansätze.

<sup>4</sup> Über C. E. Naumann, J. N. Mähring, M. W. Drobisch, in jüngster Zeit aber dagegen F. Reuter, S. Bimberg und P. Schenk, siehe des Referenten Dissertation *Der Sonanzfaktor im Tonsystem*, Kiel 1958, Anmerkungsteil S. 18 f. und passim; über die Problematik der Tonsystemzuordnung überhaupt siehe daselbst Hauptteil S. 5 ff., 10 f., 20 ff. und passim (eine Neubearbeitung der Diss. erscheint 1968).

Seine Tonalitätsanalytik ist wegen der relativen Einfachheit des pythagoräischen Systems im Vergleich zum vorausgeschickten mathematischen und phänomenologischen Aufwand kurz abgetan und eigentlich mager. Die zusätzliche Einführung von Verhaltens- oder Seins-Modalitäten — „aktiv“ (a = plus = „Zukunft“), „passiv“ (p = minus = „Vergangenheit“), „extravertiert“ (e) und „introvertiert“ (i) (S. 221 ff.) — vergrößert den Bedeutungsradius der Analysen, beschwört aber auch Gefahren des Hineininterpretierens. Positiv inspiriert sie eine nicht ganz neue, aber teilweise neu gesehene Deutung eines Modellproblems der Musiktheorie: des Dur-Moll-Dualismus. Ohne sich dessen bewußt zu sein, kommt Ansermet im Ergebnis in die Nähe des (nicht-pythagoräischen) Auffassungsdualismus Hauptmanns und von Oettingens: Die Durharmonie bekomme einen „aktiven“ und normalerweise „extravertierten“ (gleichsam positiven) Charakter durch die vierquintig vom Grundton aufstrebende Terz und die das Aufwärtsstreben fortsetzende und bestätigende Harmonie-

quinte:  $\begin{matrix} g \uparrow \\ e \\ c \end{matrix}$ . Demgegenüber entwickle sich die Mollharmonie aus einer „passiv“ und „introvertiert“ gerichteten Terzen- und Quintenzelle:  $\begin{matrix} e \\ c \\ a \downarrow \end{matrix}$  — oder wenn man vom harmonischen Grund-(oder Stütz-)Ton ausgehe und die „Signifikation der Extraversion“ an-

nehme, so:  $\begin{matrix} a \uparrow \\ e \\ c \\ a \end{matrix}$  (S. 263). Hier wäre eine Erörterung der Grundton- gegenüber der Bezugston-tatsache nützlich gewesen, woraus sich ein differenziertes Verständnis des Unterschieds der Einheitsqualität der Dur- und der Mollharmonie hätte ergeben können (wie es von Oettingen entwickelte)<sup>5</sup>. Immerhin, obgleich Ansermet solche Überlegungen nicht anstellt und auch sein Begriff der „Terzrichtung“ (und „Dynamis“) der Harmonien in der dualistischen Theorie des 19. Jahrhunderts vorweggenommen erscheint, bleiben seine diesbezüglichen Gedanken (durharmonischer Extraversion und mollharmonischer Introversion) fruchtbar genug für ein Weiterbringen des Themas.

Enttäuschend ist das hinsichtlich der Modalitätsbegriffe in die Analytik gebrachte Rechenverfahren. „a, c“ zum Beispiel bedeutet 5 „aktive“ Harmonieschritte (c→g→d→a→e→h) in melodisch aufsteigender (extravertierter) Richtung (c→h‘). Die Analyse eines Strawinsky-Akkords sieht so aus (S. 270):



Was soll das Additionsergebnis „e<sub>5</sub>“? Genaugenommen betrifft es nur das Außenstimmverhältnis. Daß „der ‚dissonante‘ Charakter des Akkords“, wie der aller „polytonalen Klänge“, auf dem Vorhandensein „übermäßiger und verminderter Intervalle“ beruht, brauchte durch die Spannungsgradziffern nicht erst gezeigt zu werden, abgesehen davon, daß das Zifferngefüge die Spannungsverhältnisse nichtnachbarlicher Töne unbeachtet läßt, obgleich sie die wichtigsten sein können und im vorliegenden Falle teilweise auch sind. So wäre zum Beispiel wichtig gewesen zu zeigen, daß die in Noten in dem Akkord enthaltene übermäßige Sexte as’-fis’

<sup>5</sup> Siehe dazu A. von Oettingen, *Harmoniesystem in dualer Entwicklung*, Leipzig und Dorpat 1866, S. 33–39, und J. Rohwer, *Der Sonanzfaktor*, Haupttext S. 46 u. 71 f., Anmerkungsteil S. 39 f., und Ders., Artikel *Harmonielehre* in MGG V, Spalte 1613 f.




wirklich eine solche und nicht etwa eine falschgeschriebene kleine Septime ist. Freilich werden wir sogleich sehen, daß Ansermets Mittel zur Darlegung eines solchen Sachverhalts nicht ausreichen.

Ein Fehler ist bereits die Behauptung, daß sich bei einer Aneinanderreihung sechs pythagoräischer Ganztonschritte ( $f-g-a-h-cis-dis-eis$ ) die „enharmonische Gleichheit“ des resultierenden Gesamtintervalls mit der Oktave „zeigt“ (also  $f-eis' = f-f$ ). Erstens ist Ansermets Berechnung falsch:  $(\frac{9}{8} \times \frac{4}{3})^6 = 2^6$  sind nicht sechs Ganztonschritte (S. 116), sondern sechsmal Quinte plus Quarte = sechs Oktaven. Sodann scheint Ansermet nicht zu sehen, daß die enharmonische Umwandlung allein deshalb eintritt, weil unser musikalisches Bewußtsein die jeweils einfachere harmonische Verständlichkeit eines Intervalls ( $f-f$ ) unwillkürlich der komplizierteren ( $f-eis$ ) vorzieht. Ansermets Vorstellung, „daß sich — von  $f$  aus wahrgenommen —  $eis$  automatisch in  $f$  umwandelt durch die cochleare Spannung, die diese Intervallfolge auslöst“ (S. 116, Sperrung vom Referenten) ist absurd. Es ist kaum anzunehmen, daß die cochlea, ein rein körperliches Organ, zwei nicht ganz als Oktave zusammenpassende Töne zu einer wirklichen Oktave zurechthört.

Anstatt die Frage zu behandeln, welche Voraussetzungen erfüllt sein müssen, damit ein Halbtonschritt als chromatischer, nicht als diatonischer verstanden wird — oder eine verminderte Quarte als solche und nicht als Großterz usw. —, konfrontiert Ansermet den Leser mit fragwürdigen Zahlenspielen. Gliedert man die Infrastruktur der Oktave nach Quintverwandtschaftsschritten ( $f-c-g-d-a-e-h-fis-cis-gis-dis-ais-eis$ ), und zwar in 7 plus 5 — „dieses bedeutungsvolle Verhältnis“ —, so gewinnt man, bei entsprechender Oktavreduktion, durch die 7 den chromatischen, durch die 5 den diatonischen Halbtonschritt ( $f-fis$ ,  $fis-eis$ ). Dieses Doppelverhältnis ist nach Ansermet „die Grundlage der enharmonischen Beziehung“ (S. 117). Über die tatsächliche Grundlage — die zwischen dem jeweils diatonischen und chromatischen Intervall von ungefähr gleicher äußerer Größe entstehende „Auffassungs-Konkurrenz“, die in bestimmten Fällen die eine in die andere Auffassung umschlagen läßt, und eben das nennt man Enharmonie oder enharmonische Verwandlung — wird nichts beigebracht.

Richtig ist, daß eine „Tonposition“ — Handschin würde „Toncharakter“ sagen — „nicht nur durch das Intervall definiert“ wird, „das sie zutage bringt, sondern auch durch die Tonperspektive, innerhalb derer sie erscheint“ (S. 66), und richtig ist auch, daß das diese Zusammenhänge stiftende „bezugschaffende Vermögen“ eine „begrenzte Zeugungskraft“ besitzt (S. 117), d. h. wir können Intervalle, deren Spannung bestimmte tonverwandtschaftliche Entfernungen überschreitet — zum Beispiel schon den chromatischen Halbtonschritt — nur mit Hilfe vermittelnder dritter Töne oder Tonvorstellungen in gemeinter Weise auffassen, nach nicht-pythagoräischer Vorstellung zum Beispiel  $f-fis$  durch Vermittlung von  $d$  und  $a$ , nach pythagoräischer durch diejenige sämtlicher dazwischenliegender Quintquartschritte ( $f-c-g-d-a-e-h-fis$ ). Bei noch dissonanteren Intervallen versagt auch die Heranziehung vermittelnder Töne. Die mit der konsonanten Quarte ( $f-b$  oder  $eis-ais$ ) konkurrierende übermäßige Terz  $f-ais$  zum Beispiel würde wohl gerade noch in einem Akkord, der von  $f$  aus über die Töne  $c, e, h$ , und  $fis$  die Dominant-Mediant-Brücke zu

$ais$  baute:  (aber wohl nur unter Mithilfe instrumentatorischer Mittel)

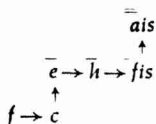
auffaßbar gemacht werden können. Das Beispiel zeigt ganz nebenbei, wie unwahrscheinlich die pythagoräische Analyse ist, da sie zum Verständnis der Beziehung  $f-ais$  u. a. auch die Brückentöne  $cis$ ,  $gis$  und  $dis$  annehmen müßte; dies würde nicht Verdeutlichung, sondern neue enharmonische Gefährdung mit sich bringen<sup>6</sup>. Ein schematischer Vergleich der pytha-

goräischen mit den dominant-mediantischen Verwandtschaftsbeziehungen verdeutlicht das:

Pythagoräisch:

Dominant-mediantisch:

f → c → g → d → a → e → h → fis → cis → gis → dis → ais



langer Weg

kürzerer Weg

Falsche Auffassungsweise der Enharmonik bekundet Ansermets Formulierung, ein „Ton“ „verwandte“ sich in einen andern, etwa *eis* in *f* (S. 115, 116 u. ö). Aber nicht Töne, sondern Tonverhältnisse, Intervalle, Verwandtschaftsgefüge „verwandeln“ sich. Unsere Tonnamen haben überhaupt nur Sinn als Symbole für Verwandtschaftsbeziehungen, also im Grunde nur in Verbänden von mindestens zweien. Theoretisch kann jede Tonhöhe unendlich viele Tonnamen und je nach der Dichte der jeweiligen „Tongesellschaft“ fünf, sieben und mehr „tonale Bedeutungen“ haben, nicht nur „2 oder 3“ („*gis—as; f—eis—geses*“), wie Ansermet meint (S. 540). Denn was sind tonale Bedeutungen? Nicht *gis* oder *as*, sondern etwa: oberer Ton einer Großterz (Intervallcharakter des Tons als Obermediante), Grundton einer Durharmonie (Harmoniecharakter des Tons), Leitton einer Durtonart (Tonartcharakter des Tons als Dominant-Obermediante oder kurz: Leitton). Bei der Notation kommt es auf gehörswirkliche (gehörslologische) Bezeichnung der Relationen an, allenfalls noch auf bequeme Lesbarkeit. Deshalb ist auch die Benennung des ersten Tons eines Musikstücks grundsätzlich „frei“. Schreibt man den ersten Ton von Beethovens Hymne an die Freude als *ges*, so ist der dritte als *asas* zu notieren. Praktisch wählt der Komponist den Namen des ersten Tons so, daß er insgesamt mit möglichst wenig Kreuzen und Been auskommt. Moduliert die Musik hochgradig quint- und terzauf- und abwärts, so kann er, aus Lesbarkeitsgründen, bewegt sein, an bestimmten Stellen die Notationslogik zu unterbrechen und zum Beispiel einen Dreiklang, der logischerweise *ces—eses—ges* heißen müßte, *h—d—fis* nennen. Natürlich ist das keine enharmonische Verwandlung (keine Enharmonie), sondern nur eine „Verwechslung“<sup>7</sup>. Musikalisch verwandelt sich dabei kein einziges Intervall; es passiert überhaupt nichts Besonderes — nur Ansermet würde vielleicht in ein Dilemma geraten: ob die resultierende Harmonie als „Zukunft“ (quintaufwärts von *c*) oder als „Vergangenheit“ zu bezeichnen sei.

Im Zusammenhang mit diesen Sachverhalten ist zu bedauern, daß Ansermet dem Verhältnis von Intention, Intonation und Temperatur nicht nachgeht. Die praktische Überwindung der Komma-Probleme, in Verbindung mit der Frage, ob wirklich — und warum denn nun tatsächlich — mit nur 12 Tonhöhen innerhalb der Oktave ein dem äußersten „bezugsetzenden Vermögen“ des Menschen entsprechendes Tonverwandtschaftssystem hörbar gemacht werden kann, rückt zwangsläufig Temperatursysteme von 19, 27, 31 oder sogar 53 Tönen ins Untersuchungsfeld und läßt die Möglichkeit bisher ungekannter Enharmonien aufscheinen — wie denn gegenüber dem pythagoräischen System bereits das dominant-mediantische neue Enharmonien ausweist, da in seinem Rahmen eben nicht nur eine,

<sup>6</sup> Gegen den Pythagoräismus spricht auch der Aufbau der harmonischen Molltonart: Wenn man den Leitton von *a-moll, gis*, über *c—h—fis—cis* ableitet, wie es pythagoräisch geschehen müßte, würde man ein Mitbewußtsein von *A-dur* in *a-moll* behaupten, was wohl geläufiger Erfahrung durchaus widerspricht.

<sup>7</sup> Sie ist unproblematisch. Nicht ganz unbedenklich, wenn auch selbst bei bedeutenden Komponisten gelegentlich vorkommend, sind sogenannte „enharmonische Rückmodulationen“ in die Haupttonart eines Musikstücks, wobei harmonisch-geaugenommen etwa an Stelle von *H-dur Ces-dur* erreicht wird oder, wie in einem besonders kuriosen Fall in Schuberts *Moment Musical f-moll* aus op. 94, an Stelle von *f-moll* eigentlich *asasas-moll*, also eine Modulationsrotation gleich zweimal durch den „Quintenzirkel“ abwärts. Ihre Rechtfertigung besitzen derartige „enharmonische Reduktionen“ oder „Parsimonien“ in der Tatsache, daß das musikalische Gehör sie tatsächlich mitvollzieht!

sondern zwei verschiedene Großterzen, nicht nur eine, sondern mehrere chromatische Halbtonverwandtschaften usf. als erlebbar angenommen werden. Daß Ansermet die Frage nach der Wirklichkeitsnähe des dominant-mediantischen Systems nicht einmal ernsthaft stellt, bleibt unverständlich. Eigentlich hätte sich eine Grundsatzarbeit wie die seine sogar mit noch weiteren Systemen, jedenfalls dem Dominant-Mediant-Septimensystem auseinanderzusetzen sollen, das nun freilich in der Tat zu einer vor lauter enharmonischen „Kurzschluß“-Kontaktstellen auffassungsmäßig nicht mehr zu bewältigenden „Synchresis“ führt<sup>8</sup>.

#### 4. Physikalismus

Seit der Riemann-Stumpf-Helmholtzischen Kontroverse um die Riemannsche Unterklange-Theorie der Moll-Erklärung ist das wissenschaftliche Gewissen hinsichtlich der Gefahren eines die musikalischen Grundlagen fehlinterpretierenden „Physikalismus“ wach geworden. Wo geachteten Autoren in dieser Richtung Unvorsichtigkeiten unterlaufen, sind fortan die Kritiker sogleich zur Stelle, und das ist wohl gut so<sup>9</sup>. Der Spielraum einer „positiven“ Musiktheorie, -psychologie und -ästhetik hat sich darüber hinaus durch bemerkte Gefahren seitens eines „Physiologismus“ und „Psychologismus“ — gegen welche letzteren vor allem die Phänomenologie zu Felde zog — weiter eingeeignet, nicht zum Schaden der Sache. Verwunderlich ist bei alledem immer wieder, wie längst gebrandmarkte Unvorsichtigkeiten sich dennoch weiter fortschleppen, nicht nur in der pragmatischen, sondern auch in der theoretischen Literatur. Ansermet macht da keine Ausnahme, obgleich ihn seine phänomenologischen Neigungen vor den ärgsten Haptizismen bewahren.

Er selbst betont das sogar, zum Beispiel in einer Verurteilung der Verwechslung des materiellen Schwingungsphänomens mit dem Klang (S. 27) oder durch die Zurückweisung des Hindemithschen Gedankens, daß das Hörbewußtsein durch die physikalischen Grundlagen determiniert werde (S. 55). Im Widerspruch dazu begeht er nun selbst derartige „Physikalismen“, so wenn er sagt, bei der Quinte höre der Mensch das Frequenzverhältnis 3 : 2 (S. 25). Auch daß „die Tonhöhe bereits in der Schmecke vorkommt“ (S. 60 und 65 f.) und daß im Frequenzenverhältnis ein rhythmisches Phänomen stecke, gehört hierher (S. 33), ein übrigens älterer, in der Lipps-Hornbostelschen Rhythmustheorie der Konsonanz aufgetretener Gedanke. Der vorsichtige Theoretiker spricht auch nicht leichtin von der „Schwingungsbewegung . . . , die den Ton erzeugt“ (dasselbst), und zum mindesten fragwürdig sind Begriffe wie „*codleare Energie*“, „*codleare Spannung*“, „*Energielogarithmen*“, „*noetische Logarithmen*“ (etwa S. 128, vgl. auch hier S. 442) u. ä., oder Gedankenausflüge zu „*Wellen*“, die „*longitudinal in der Zeit*“ (melodische Dimension) und „*transversal im Akkord*“ verlaufen (S. 69 und 653). Immer wieder nimmt Ansermet die Schnecke oder cochlea unmittelbar „*als einen Bereich der Wahrnehmungsenergie*“ an (z. B. S. 44), wobei zum mindesten zu fragen ist, ob nicht solche Exkursionen mehr zur Verwirrung als zur Klärung der Probleme tonaler Gestaltentstehung beitragen — zumal, wenn andernorts (S. 650, Anhang) der Energiebegriff aufs philosophische Gleis geschoben wird: „*Als transphänomenaler oder nicht phänomenaler Begriff*“ sei das Wort „*in sich ungreifbar; wir können uns nur durch die allen seinen phänomenalen Manifestationen gemeinsame Seinsweise eine Vorstellung von ihm machen*“, und diese betreffe „*die wirkende Relationalität*“, womit dem Energiebegriff ein „*ontologischer Sinn*“ gegeben werde.

<sup>8</sup> Siehe Rohwer, *Sonanzzfaktor*, Haupttext S. 138 ff. (dominant-mediantische Enharmonien), S. 152 ff. (19-, 22-, 31-, 34- und 53stufige Tonsysteme), Anhangsteil S. 116 ff. (Enharmonien der 12- und 16-Stufen-Systeme) und Haupttext S. 160 ff. (Tonverwandtschaftssystem unter Einbeziehung des Septfaktors).

<sup>9</sup> Siehe die berechtigten Angriffe H. Scholes in *Die Musik*, 1938 und 1941, und N. Cazdens, *Hindemith and Nature*, in *The Music Review* V 1954, S. 288—306, gegen Hindemiths physikalisch begründete Tonalitätstheorie.

Für Ansermet steht auch fest, daß das für unser Hören maßgebliche „*logarithmische System nur auf der Obertonreihe gegründet sein kann*“ (S. 68). Solche Behauptungen haben mit Phänomenologie ziemlich wenig zu tun. Die Vereinigung von naturwissenschaftlichem Haptizismus und phänomenologischer Intuition überzeugt nicht. Zugleich Physikalismus und schein-mathematischen Leerlauf bedeutet Ansermets „Gesetz“ für die Tondauer: daß das „Dauermaß“ des Tons — seine „*Periode in der Dauer*“ — „*im umgekehrten Verhältnis zu seinem Zeitlichkeitsmaß steht*“ (hier meint Ansermet die Frequenz oder Häufigkeit der Periode). Die Relation  $n \times \frac{1}{n} = 1$  (oder: ein Gegenstand mit der Frequenz  $n$  muß  $n$  Schwingungen vollführen, um eine Zeiteinheit lang zu schwingen) bedeutet ja gar nicht — wie uns Ansermet, hierin mit seinem Antipoden Stockhausen konform gehend, suggeriert —, daß die Tondauer von der Frequenz abhängt, jedenfalls nicht im intentionalen und phänomenalen Sinne. Das sogenannte Gesetz schrumpft auf die banale Feststellung zusammen, daß die Uhr, die schnell tickt, oft ticken muß, um das — von ihrem Ticken völlig unabhängige — Stundenmaß zu erreichen. Kein Komponist denkt bei der Abmessung der Dauern seiner Töne daran, daß er für einen höheren Ton mehr Schwingungen des Tonerzeugers benötige als für einen tieferen und wie viele Schwingungen das im einzelnen ausmache<sup>10</sup>.

Im gleichen Sinne befremdlich nimmt es sich aus, wenn Ansermet vom „*räumlichen Maß der Dauer*“ eines Körpers oder Tons spricht: „*Wenn zum Beispiel ein sich bewegendes Körper 6 Kilometer in der Stunde zurücklegt anstatt 3, so heißt das, daß das räumliche Maß seiner Dauer, wenn man mit der Stunde mißt, sich verdoppelt hat*“ (S. 664). Sollte man nicht besser sagen: das räumliche Resultat seiner Bewegung in der Dauereinheit habe sich verdoppelt? Denn das „*Maß der Dauer*“ kann doch wohl nur ein Zeitmaß sein, auch wenn es richtig sein mag, daß „*Dauer und Räumlichkeit . . . miteinander verknüpfte Bewußtseinsgegebenheiten*“ sind (S. 663). Aus solchen Vorstellungen heraus kommt Ansermet zu weiteren eigenartigen Thesen, zum Beispiel, daß „*die Dauer in der Welt und in uns dreidimensional ist*“. „*Der Tiefendimension des Raums*“, meint er, „*entspricht eine Tiefendimension in der Dauer*“, und fügt hinzu: „*die für uns in der Musik des harmonischen Zeitalters wirksam wird*“ (S. 671). Man fragt sich: warum, wenn überhaupt, nur in dieser? Solche Konstruktionen wirken um so befremdlicher, als Ansermet auf der andern Seite — und gerade im Rahmen dieser Zusammenhänge — mit eigener Kritik an Theorien anderer nicht zurückhält. Gehört doch einiges Selbstbewußtsein dazu, sich zuzutrauen, Einsteins Relativitätstheorie auf anderthalb Seiten zu widerlegen (S. 665 f.).

Im Rahmen der Erörterung der Dauer, die Ansermet als „*Transzendenz aller Diskontinuitätlichkeit . . . und folglich als die Kontinuität selbst*“ bezeichnet, meint er, diese seine Formulierung habe „*uns unvermutet die phänomenologische Formel für das absolute Zeitmaß an die Hand gegeben*“ (S. 663). Dem Gedankensprung wird man kaum folgen, mag man sich auch an eine frühere Stelle bei Ansermet erinnern, wo er eine durchaus nicht „absolute“ Interpretation des Absolutheitsbegriffs vorbringt: „*Sicherlich wird man eines Tages erkennen, daß das als ‚Erfassen eines Bezugs‘ verstandene ‚Begreifen‘ — das einzige mögliche Absolutum — der allein für den Menschen gangbare Weg zur Erkenntnis ist . . .*“ (S. 27). Der Verdacht, daß es sich im Falle der behaupteten Existenz eines absoluten Dauermaßes um eine pseudophänomenologische Fiktion handelt, verstärkt sich, wenn sich Ansermet — wie übrigens auch im Falle der Kritik an der Relativitätstheorie — auf Plausibilität und das natürliche Gefühl beruft: Durch die Existenz des absoluten Dauermaßes werde das Gefühl des Menschen für die Realität dieses Maßes verständlich, „*ein Gefühl, das ihm kein Wissenschaftler ausreden kann*“ (S. 663). Die Bemerkung, daß „*die unmittelbare Erfahrung dieser absoluten Zeit dem Menschen durch den Wechsel von Tag und Nacht gegeben*“ sei (dasselbst), ist eine den verständigen Leser schockierende Zumutung.

<sup>10</sup> Siehe auch J. Rohwer, *Neueste Musik*, Stuttgart 1965, S. 47 f. gegen Stockhausens diesbezügliche Theorie.

Dabei finden sich in den ersten Kapiteln des Buches auch über die musikalische Zeitordnung treffliche Erörterungen und Analysen, ausgehend von der einleuchtend eingeführten Feststellung, „das einzige, . . . was ein autonomes Zeitmaß schaffen könnte, ist die Kadenz“ (S. 109). Ansermet meint hier die aus zwei Zeiten bestehende Dauern-Kadenz. Etwas später vermutet er geradezu, daß „die Zeit in uns in Kadenz entsteht“, womit er seinem im Anhang entwickelten Begriff des „absoluten“ Zeitmaßes im Rahmen eines aufgeweichten Absolutheitsbegriffs nicht einmal widersprechen würde.

Gute Gedanken finden sich bei der Betrachtung des Verhältnisses von Primär- und Sekundärreflexion im musikalischen Zeitbewußtsein. Ansermet weist darauf hin, daß das „Gedächtnis“ beim musikalischen Erleben genaugenommen keine Rolle spiele. Das Wiedererkennen eines Motivs erfolge nicht, weil es „im Gedächtnis“ war, „sondern weil es gegenwärtig ist, . . . eingepreßt in den Verlauf eines einheitlichen Existenzaktes“ (S. 789). Hier werden zwei Husserlsche Begriffe, die der „Retention der Vergangenheit“ und der „Protention zur Zukunft“, für die musikästhetische Betrachtung fruchtbar gemacht. Den an ganz anderer Stelle zitierten Ausspruch Kierkegaards, die Musik sei unfähig, „Historizität (Geschichtlichkeit) in der Dauer auszudrücken“ (S. 422) — „in ihrer Dauer“, hieße es besser —, muß der Leser sich allerdings über 350 Seiten hinweg gemerkt haben, um nun auch das durch den erweiterten musikalischen Gegenwartsbegriff ausgeschlossene Gegenbild ins Bewußtsein des Zusammenhangs zu holen: Der den Musikgestalten eigene Gegenwärtigkeitsmodus schließt ihren Einsatz für Sujets aus, in denen es um historische (oder etwa auch psychologische) Entwicklungsschilderungen geht. Leider versäumt es Ansermet, die Gedanken in dieser Weise zusammenzufügen. Von dort hätten sich auch neue Perspektiven der Kritik — aber auch teilweisen Verständnisses — des seltsamen Zeitbegriffs der jüngsten Musik ergeben.

##### 5. Neue Musik

Ohne „Sinnfälligkeit“ — „und was kann man mehr verlangen als Sinnfälligkeit“ (S. 595) —, oder wie es früher heißt: ohne „für jedermann“ erkennbaren Sinn (vgl. hier S. 436) sei Musik überhaupt sinnlos, meint Ansermet. Erkennbarkeit des Sinns aber sei nur durch „die tonalen Gesetze“ und bestimmte weitere Voraussetzungen „organischer“ Gestaltung gewährleistet (vgl. hierzu und zum Folgenden S. 459, 466 u. passim). Daß Ansermet mit solchen Behauptungen nicht sowohl den Begriff sinnvoller Musik dogmatisch einengt als auch denjenigen des Musikverstehens simplifiziert, bestätigt der Ausspruch: „Die großen Orgelfugen von Bach sind für jedermann vollkommen klar — nicht nur für ‚Spezialisten‘“ (S. 596). Es wäre schlecht um den Sinn dieser Stücke bestellt, wenn er nur darin bestünde, einen mehr oder weniger kunstvoll differenzierten T-D-T-Aufbau unter Benutzung einiger eingängiger Themen und Motive hörbar zu machen.

Ansermets Verhältnis zur neuen Musik ist durch diese Einengung bestimmt. Außerhalb der unmittelbar und einheitlich „kadenz-rhythmisch“ gegliederten Musikstrukturen könne sich jene schöpferische Potenz, die „nicht ein Wissen, sondern ein Fühlen“, also „Intuition“ bedeute, überhaupt nicht entfalten (S. 803). In den solchermaßen rein reflexiven, schöpferischen Akt gehe „das einbildende Bewußtsein als affektives Selbstbewußtsein des musikalischen Bildes und nicht-reflexives Selbstbewußtsein ein“. Der „innere Antrieb“, das „Unüberlegte“, das die Überlegungen der Sekundärreflexion lenkt, die „Inspiration“, die „das nicht-reflexive, aber tätige affektive Selbstbewußtsein dem musikalischen Denken ‚einhaucht‘“: das sei Schöpferium, das sichere der Komposition jene Authentizität, die das bloße „Musik-machen“ nie erreiche, weil es sich ans „Äußere“ halte. Das auch verleihe der Musik den menschlichen, humanen Charakter, wohingegen „ein Dasein in der Dodekaphonie ein unmenschliches Dasein“ sei (S. 550).

Teilweise hat Ansermet sicherlich Recht: Sehr groß ist heute die Gefahr und Versuchung zum „äußeren Weg“ — wo der Komponist durch tausend Umstände zum Schreiben von „Musik über Musik“ veranlaßt, nämlich in die Sekundärreflexion gedrängt wird, zum Beispiel zum Zusammensetzen des Tonmaterials aus Elementen („*synthetische Materialauf-fassung*“)<sup>11</sup>. Man könnte aber aus solchen Einsichten auch andere Schlüsse als Ansermet ziehen und sogar Verständnis für viele Erscheinungen der neuen Musik gewinnen, für ihren Verlust an Spontaneität, ja das Mißtrauen der Komponisten (und Kritiker) dieser gegenüber, für die eindrucksvolle „Tragik“, die aus Werken des Zwiespalts zwischen starker Emotion und gequälter oder gespreizter Manieriertheit spricht. Bei behutsamer Abwägung aller Umstände wäre Ansermet vielleicht zu einer gerechteren Beurteilung der neuen Musik gelangt.

Ohnehin scheint er sich, auf die Länge des Buches gesehen, der Behauptung von der Unabdingbarkeit der klassischen Tonalform (T—D—T) nur eingeschränkt sicher zu sein. Zur Unterscheidung zwischen klassischer Tonartlichkeit und allgemeiner Tonverwandtschaft, die ihm eine Brücke zu einem überlegeneren Standort hätte bauen können, vermag er nicht zu gelangen, weil seiner — soll man sagen: „goetheanischen“? — kadenz-rhythmischen Auffassung eine auf bloße Tonverwandtschaft reduzierte Grundbedingung „organischen“ Komponierens zu wenig wäre. Man kann das verstehen, sieht aber auch deutlich, daß dieser Standpunkt das schon erwähnte Verlegenheitsmanöver hervorbringt, diejenige neue Musik, die einerseits zweifellos keine tonartige Bindung mehr, aber dennoch bereits eine Art Klassizität besitzt und sich Verständnis erworben hat, durch die Hintertüre des Polytonalitätsbegriffs zu habilitieren. Immerhin, Ansermets Analysen von Werken des äußersten Grenzbereichs sind ernstzunehmen, obgleich sie in Einzelheiten nicht immer überzeugen.

Dem Leser kann sich ein nachdenklicher Zweifel aufdrängen, ob nicht doch vielleicht allein die Bindung an gewisse, wenn auch nur allgemeinste „kadenz-rhythmische“ Bezogenheiten aller in einem Musikablauf vorkommender Einzelheiten nicht nur ein plattes Vorverständnis, sondern eine vollere Bewußtseinsverwirklichung von Musik erst ermögliche. In diesem Sinne sind besonders Ansermets Besprechungen von Werken Alban Bergs — die für ihn im ganzen noch diesseits der „Atonalität“ liegen, was wohl auch zutrifft —, bemerkenswert. Bemerkenswert noch, ja vielleicht aufregend hätten sie werden können, wenn Ansermet den Tonalitätsbegriff weiter (= Tonverwandtschaft), den Kadenzbegriff elastischer und vor allem den Atonalitätsbegriff deutlicher gefaßt hätte — letzteren als Herrschaft der bloßen Tonabständigkeit oder Distanz und Distanzenproportionen — wobei ihm auch das „atonale Dilemma“, die seitens der Avantgarde nicht (zunächst nicht) „abgeschaffte“ Instanz der Oktavverwandtschaft, hätte wichtig werden müssen.

Sicherlich läßt sich der Oktaveinfluß auf die Musik überhaupt nicht „abschaffen“. Die Einführung des Prinzips der Distanzenproportion beschränkt sich wohl auf Strukturen wie Halboktave, Dritteloktave, Zwölftel- oder, gut und gern, auch Dreizehntel- oder x-tel-Oktave. Atonalität in diesem Sinne wäre weitestgehende Tonverwandtschaftsausschaltung. Das ist immerhin ein gegenüber unserer traditionellen Musik heterogenes Prinzip. In Verbindung mit der Betonung des ebenfalls in bestimmter Hinsicht „äußeren“ Moments der Sinnlichkeit der Klänge — der Klangfarben und der nunmehr als bloße Sinnenreizmittel aufgefaßten „Dissonanzen“ (die ihrer harmonisch-logischen Bedeutungsmöglichkeiten entkleidet werden) — bestimmt es seit Jahrzehnten zunehmend die kompositorische Aktivität. Ansermet sieht die in gewissem Sinne echte Möglichkeit dieses Völlig-Anderen nicht. Er wertet es von vornherein als Unsinn oder bloß „gelehrsamen“ Konstruktivismus ab. Das ist unwissenschaftlich.

<sup>11</sup> Gute Bemerkungen darüber S. 106 f. Vgl. auch Rohwer, *Neueste Musik*, S. 17 ff.

Warum sollte es eigentlich nicht mehrere grundverschiedene Musik- und Musikauffassungsmöglichkeiten geben? — vielleicht fruchtbarere und weniger fruchtbare, näherliegende und weniger naheliegende, gleichsam „natürlichere“ (organischere) und — hinsichtlich der musikalischen Materialbehandlung und -auffassung — weniger einleuchtende, die aber ihren „Sinn“ aus andern als bloß „musikalischen“ Momenten im engeren Sinne beziehen könnten? —: auch Ansermet bemüht ja außermusikalische. Sache des um äußerstmögliche Einsicht bemühten Musiktheoretikers ist es, alle denkbaren Argumente für alle denkbaren Musikarten durchzudenken. In diesem Sinne ist Ansermet gar kein Musiktheoretiker. Sein Argumentennetz ist zu klein und zu weitmaschig, und er zieht es zu eilfertig zusammen, als daß er darin einen so dicken Fisch fangen könnte, wie es der Nachweis grundsätzlicher Unsinnigkeit und Impotenz atonaler Komposition wäre. Auch die unvermutet auftauchende Einsicht, daß zwar bestimmte Eignungsvoraussetzungen für das „*Relationsfeld*“ der tonalen Strukturen bestehen, daß es aber „*nicht von Natur gegeben*“ ist (S. 674), vermag Ansermets dogmatischen Sinn nicht umzustimmen. Zwar nicht die Natur, aber das Bewußtsein stelle die tonale Relationalität her, meint er — und das ist sogar richtig; aber falsch ist, daß dies unabdingbar ein Wesensprinzip musikalischen Bildens sein müsse.

Außer Alban Berg gibt Anton Webern Ansermet Probleme auf, aber jenseits der tonalen Grenze liegende. Webern habe sich „*von der Reihe völlig unterjochen lassen*“ (S. 545). Wohl habe er aus innerer Nötigung komponiert. Seine durchaus „*emotional ‚geladene‘ Musik*“ zeige aber „*eine vage Emotionalität, die zu nichts führt*“ (S. 561). Man muß schon wieder einhaken: ob denn „*tonartlich verständlich sein*“ „*zu etwas führen*“ heißen muß, ob es denn nicht tausend belanglose tonale Kompositionen gibt, die ebenfalls „*zu nichts führen*“, ob denn nicht Musik substantieller zu verstehen sei und Verstehbarkeit nicht auch noch andere Faktoren meinen (oder wenigstens mit-meinen) müsse als das bloße Wiedererkennen eingeschliffener Spannungs- und Entspannungsvorgänge?

Nun meint auch Ansermet natürlich nicht, daß eine klassische Komposition mit ihrem Schluß lediglich zu einer formalen Befriedigung führe. Aber er meint, daß das Substantielle der Musik erstens nur in der Form tonartlicher bis polytonaler Gestaltungen erscheinen, zweitens nur in solcher Erscheinung verstanden werden könne und drittens von der Art einer über das Nur-Musikalische hinausweisenden Transzendenz in einen ethischen Seinsbezug sein müsse, um wirklich „*etwas*“, nämlich etwas Sinn- und Werthaltiges sein zu können. Die Meinung filtert sich aus dem Gewirr aller seiner Darlegungen heraus. Das ist seine Musik-, seine Weltanschauung.

Da Anschauungen nicht „*richtig*“ oder „*falsch*“ sind, erübrigt sich eine Stellungnahme vom Theoretikerstandpunkt aus. Nicht so aber, wenn es um gedankliche Ableitungen geht, die natürlich richtig oder falsch, schlüssig oder unlogisch sein können. Die Emotionalität der Webernschen Musik, sagt Ansermet, habe, wie Emotionalität stets, „*auch wenn sie vage und konfus, sinn- und ausweglos ist, eine gewisse Anziehungskraft auf sentimentale Gemüter*“ (S. 561). Das ist richtig. Wir vermögen in beliebige Erlebnisse Ausdrucksgehalte von uns aus einzubilden, von denen schwer auszumachen ist, inwieweit sie durch das Objekt nur katalysatorhaft ausgelöst werden oder seiner Substantialität zu verdanken sind. Gilt aber nicht dieses Problem für Begegnungen mit Kunst überhaupt? Man erinnere sich an die intensive Diskussion dieser Fragen durch Worringer, Dilthey, Dehio und andere, die hier von Ansermet hätte angezogen werden sollen. Schönberg sagte einmal, gerade im Hinblick auf Webernsche Musik: die neue Musik brauche „*Gläubige*“, sozusagen blind Vertrauende. Das mag eine bedenkliche Formulierung sein. Aber beweiskräftig gegen die neue Musik ist das Vorhandensein ihrer „*gläubigen Gemeinde*“ nicht, genau so wenig, wie es umgekehrt ihren Wert beweisen kann. Ansermets Musik- und Weltanschauung



ist achtenswert, ethisch fundiert und ehrwürdig. Aber sie ist nur eine Anschauung von mehreren möglichen und bedeutet keine wissenschaftliche Erkenntnis.

Es ist bedauerlich, daß er selbst das nicht sieht und daß deshalb auch seine richtigen Einwände gegen manche Züge der neuen Kompositionsbemühungen ihre Stringenz nicht zur Geltung bringen. Das verdiente etwa der gegen Stockhausen vorgebrachte Vorwurf, daß dieser, wenn er auf den Rhythmus Tonstrukturverhältnisse angewandt wissen will, heterogene Verhältnisse miteinander vermische — was nur als „Mache“ von „außen“ verstanden werden und nicht aus spontanem musikalischem Bewußtsein kommen kann. „*Es heißt nicht sehen*“, sagt Ansermet, „*daß die Zählzeiten und die (rhythmischen) Kadenzen sich vervielfältigen, während sich die melodischen Intervalle aneinanderreihen; und zwar deswegen, weil die rhythmische Kadenz die Zahl eines Logarithmus ist, wohingegen das melodische Intervall der Logarithmus einer Zahl ist*“ (S. 755). Auch daß Schönbergs Rhythmus „*kadenziell geblieben*“ sei — „*niemand weiß warum*“, wo doch seine Tonstrukturen „*atonal*“ seien (genauer: distanzmodal) — vermerkt er (S. 536). Allerdings wiesen bereits Stockhausen und Adorno darauf hin<sup>12</sup>.

## 6. Schönberg und Strawinsky

Treffend sind Ansermets Ausführungen zu Schönbergs Streben, „*das Unaussprechbare auszudrücken*“, von woher dessen Neigung zu Vorstellungen wie denen des Swedenborgschen Himmels und überhaupt der Schwund eines gewissen musikalischen Wirklichkeitssinns erklärlich würden — zum Beispiel nicht zu erkennen, daß eine längere Krebsumkehrung nicht mehr „*dieselbe Struktur*“ repräsentiere, was Schönberg fest glaubt oder sich einredet. Wenn Ansermet von der „*Ungeheuerlichkeit*“ des musiktheoretischen „*Irrglaubensbekenntnisses*“ Schönbergs und von seiner „*Genialität im Irren*“ spricht (S. 535), wird man ihm teilweise beipflichten. Keine Lanze für die Wissenschaft bricht Ansermet allerdings mit dem eigenen Bekenntnis, den „*Un-Sinn*“ als „*Quelle des Bösen*“ zu „*hassen*“. „*Nicht anders als feindselig*“, sagt er, „*kann man . . . einem Irrtum begegnen, der sich anmaßt, zur Norm erhoben zu werden*“ (S. 523). Ansermet selbst unterliegt vielfältigen Irrtümern. Sie sind nur anderer, man ist versucht zu sagen: gewöhnlicherer Art als diejenigen Schönbergs.

Dennoch muß man — von der dogmatischen Verengung abgesehen — gerade die Schönberg und dessen Freunde betreffenden Abschnitte des Buches, neben den historischen Teilen der Arbeit und insbesondere denen über Strawinsky (S. 471–523), als fesselnd, scharfsinnig und weitestgehend treffend bezeichnen. Sie wären einen Sonderdruck wert, zumal angesichts der teilweise schweren Lesbarkeit der theoretisierenden Teile.

Schönberg habe, sagt Ansermet, — wenn man von Banalitäten im Frühwerk absehe — „*die Gabe der Melodie*“, sage aber „*immer zuviel*“, zuviel auf einmal, ein Grundfehler des Denker-Komponisten, des nicht-musikantischen Typus. Daraus resultiere eine oft unerfreulich anzuhörende Musik, im Gegensatz zu Strawinsky, der die musikalischen Mittel stets („*sozusagen*“, möchte man einschränken:) „*zugleich notwendig und ausreichend*“ einsetze. Die „*Anhäufung musikalischer ‚Fakten‘, wovon viele nicht ‚über die Rampe gehen‘*“, sei das sichere Zeichen von Schönbergs (sekundär-)reflexiver Einstellung gegenüber musikalischen Gedanken. „*Nicht daß er sie etwa anders als durch eine einbildende Aktivität reiner Reflexion geistig empfangen hätte, aber er scheint jenes reflexiven Wiederaufgreifens zu bedürfen, damit sich das herausdiält, was er empfindet . . .*“. Die Dominanz der Sekundärreflexion fördere die Versuchung, „*den großen Linien nutzlose, überflüssige Linien beizufügen*“ (alles S. 527). In dieser Diktion fährt Ansermet fort, handelt die Kerngedanken aus

<sup>12</sup> Vgl. Rohwer, *Neueste Musik*, S. 79.

Schönbergs Schriften ab, analysiert — nicht immer voll überzeugend — Musikbeispiele, zitiert Zeitgenossen (Thomas Mann, Leibowitz u. a.) und rundet ein lebendiges Bild des Musikers, Theoretikers und Menschen Schönberg: „*In der Tat, was an Schönberg groß ist, ist nicht der Denker und nicht der Musiker, sondern . . . der Mensch*“ (S. 557).

Die Auseinandersetzung mit Strawinsky ist noch erregender und persönlicher, weil Ansermet hier das Fazit eines lebenslangen Konflikts zwischen Bewunderung und Ablehnung zieht. Die Darstellung ist konzis und völlig klar. Unter dem anfangs freundschaftlichen Einfluß Strawinskys musikalisch gereift — „*Ich kann also gar nicht sagen, was ich ihm alles verdanke*“ (S. 503 f.) — wird Ansermet mehr und mehr eines ihn erschreckenden Mangels an persönlichem Engagement im Verhältnis Strawinskys zur Musik inne. Er erkennt, daß Strawinsky außergewöhnliches kompositorisches Genie mit einer ästhetizistischen Unabhängigkeit verbindet, die ihrerseits seine musikalische Intuition nicht etwa dämpft, sondern noch steigert. Strawinsky besitze „*erfühlende Intuition des Seins*“ (das er darstellen will; S. 472), vollkommene wechselseitige Ergänzung zwischen dem Sinn, den er seiner Musik geben will, und der espressiven Qualität der von ihm geschaffenen musikalischen Realität (der „*musikalischen Bilder*“; S. 473), stärkste Anrührbarkeit seines Herzens für die „*Klangkomponente*“ aller ihm begegnenden Wesen, Dinge und Ereignisse (S. 474), die ständig verfügbare Gabe, „*konkrete musikalische Bilder zu erfinden*“ — „*das, was Sartre die ‚materielle Imagination‘ nennen würde*“ (S. 477) —, dadurch enorme, geradezu plakathafte Schlagkraft seiner musikalischen Gedanken, deren einzigartige Frische noch gefördert wird durch das Prinzip der Unabhängigkeit von Melodie und Harmonie — alles dieses vielleicht herrührend aus einem angeborenen Drang zu unablässiger Erneuerung der Gestaltungsmittel und -Grundsätze, wobei immer wieder erstaunlich sei, wie aus allem echte, bluthafte Musik werde, sogar etwa in serieller Technik (S. 477, 483, 494 ff.). Obgleich sich Strawinsky im musikalischen Ausdrucksakt nicht persönlich engagiert, sei er offensichtlich kein „*Gehirnmensch*“. Dabei gehe sein Disengagement so weit, daß sogar seine geistliche Musik — und hier vergreift sich Ansermet wohl doch im Ausdruck: — „*religiöse Konfektion*“ bleibe. „*So groß sind die Kunst und sein Sinn für die Ausdruckskraft musikalischer Bilder, daß er fähig ist, Religiosität zu bekunden, ohne daß diese sein eigenes Empfinden ausdrückt . . . ja, daß er sogar imstande ist, neue und ergreifende Abbilder des religiösen Empfindens zu erschaffen wie etwa jene quintenlosen Cdur-Klänge, die den zweiten und dritten Satz dieses Werks (der von Ansermet, neben andern Werken, besprochenen Psalmensinfonie) abschließen*“ (S. 490). Seine Messe: „*nicht Ausdruck, sondern das Portrait einer Messe*“ (S. 507). So gehe Strawinskys Kunst fast in die Nähe des Kunsthandwerks und der Mode („*Konfektion*“, s. o.) und besitze doch unheimlich faszinierende Unmittelbarkeit (S. 481 f.).

Ansermet empfindet Strawinskys Ästhetizismus gegenüber Schönbergs Auswirkungen als die noch größere Gefahr (man vergleiche die Ausführungen mit der entsprechenden Gegenüberstellung in Adornos *Philosophie der neuen Musik*, die Ansermet kennen dürfte, aber nicht erwähnt). Das Fazit: Strawinskys ethisch unverbindlicher, „*rein ästhetischer*“ Charakter erzeuge in ihm eine Art Dauerhunger nach Erneuerung der musikalischen Faktoren (S. 505); aber „*die reine Ästhetik erschöpft sehr bald ihre Möglichkeiten, und der glückliche Ästhet liquidiert in einem Menschenalter die Glücksgüter, die frühere Generationen angesammelt haben*“. Diese ästhetizistische „*Politik der verbrannten Erde*“ (S. 471) ist es, die Ansermet, ähnlich Thomas Mann im *Dr. Faustus*, als Stimulans des Strawinskyschen Genies zu erkennen glaubt. Sein Erschrecken darüber ist überzeugend, sein Bericht so schlüssig, daß das Strawinskybild des Lesers unwillkürlich die Züge anzunehmen beginnt, die Ansermet beschwört.

Wenn dieser sein Netz zusammenzieht und „*die reine Ästhetik*“ endgültig verurteilt — sie „*ist somit nicht geschichtsbildend*“ usw. —, muß man sich die Möglichkeit verschiedener Definitionen des Ästhetikbegriffs vergegenwärtigen, um nicht mit Ansermet einer verein-

fachenden Antithese zwischen Ethik und Ästhetik zu verfallen. Oder steckt nicht etwa in der Regel schon im rein künstlerischen Vervollkommnungstreben selbst ein Moment hoher Verantwortung, das man sittlich nennen darf? — wie denn vielleicht überhaupt die großen Bereiche des Verantwortungsbewußtseins — Religion, Ethik, Ästhetik — im Menschen im ganzen nicht getrennt zu denken wären? Strawinsky, vielleicht auch Picasso, den Ansermet mit diesem vergleicht, könnte als Ausnahme, aber auch als Prototyp einer zur Bewußtseinsspaltung neigenden Epoche gelten. Dieser brauchte aber sicher nicht zum Pfeiler einer ganzen Kulturphilosophie gemacht zu werden, wie es Ansermet unternimmt — zuzugeben mit immerhin beeindruckenden Aspekten.

Hinweise auf ebenfalls eindrucksvolle Charakteristiken Debussys, Saties, Ravels und anderer Persönlichkeiten, die Ansermets Arbeit bereichern, können hier unterbleiben. Genug zu erwähnen, daß auch deren Lektüre gewinnreich ist und milderndes Licht auf die starren theoretischen Dogmen ausstrahlt.

### 7. Fragen, Fragwürdiges, Umständlichkeiten

Dogmen rufen Widerspruch, unaufdringliche Gedankenangebote meistens Zustimmung hervor. Ansermets einseitiges Pereat gegenüber der modernen Musik, auch sein intransigent-er Pythagoräismus und die „*Phänomenologie Gottes*“ sind nicht die Anziehungspunkte des Buches, wenig auch die mathematischen und mathematisch-phänomenologisch verschränkten Diskurse, mehr schon seine positiv-ethische Musikgesinnung, vor allem endlich die Werkbetrachtungen, die Musikerportraits und zahlreiche treffende Einzelbeobachtungen.

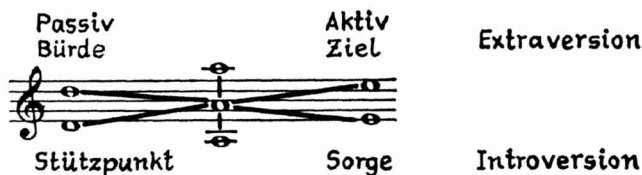
Häufig liegen Fragen, Fragwürdigkeiten und eine überheblich wirkende Apodiktik hart neben einleuchtenden Gedanken. „*Die Phänomenologie führt unausweichlich zu einer Existenzphilosophie, die von uns unternommene jedoch zu einem Existentialismus, den man als transzendental und metaphysisch betrachten könnte*“ (S. 218). Gilt das für den Husserlschen Ansatz etwa nicht? Symbolistische und mystifizierende Weiterungen, die sich anbieten mögen, die aber der behutsamere Denker mit der Zunge anfaßt, greift Ansermet mit größter Unbekümmertheit auf und verkündet sie, als seien es gesicherte Tatsachen. Warum sollte er nicht auch der Möglichkeit trinitätsmystischer Beziehungen zwischen Theologie und Musik seinen Tribut zollen? In der „*trinitarischen Struktur*“

f — c — f

T — D — T

V — G — Z (Vergangenheit-Gegenwart-Zukunft)

erkenne man ein dreieiniges Wesen wie den Trimurti der Hindus, den Jahwe der Juden oder die christliche Dreieinigkeit (S. 169). Ansermet führt auch „*das Kreuz vor Augen, das der Mensch als ethisches Wesen*“ — für Ansermet ist Religion im Kern Ethik — „*auf seinem Daseinsweg zeitlebens zu tragen hat*“:



Im (etwas überbetonten) Zusammenhang mit einem richtigen, aber nicht aufregenden Hinweis auf die „*Äquivalenz des positionellen Bezugs zwischen Quinte und Quarte*“ (als Oktavteilungs- und Komplementärintervallen) steht der selbstbewußte Satz: damit sei

das Geheimnis der positionellen Signifikationsidentität der Töne im Oktavabstand gelüftet, „das bisher als das unreduzierbare musikalische Axiom schlechthin galt“ (S. 81 f.). Warum schreibt Ansermet das? Es wird ihm doch nicht unbekannt sein, daß das Phänomen der harmonischen Identität oktavabständiger Töne ein Hauptgegenstand sämtlicher Konsonanztheorien ist und seit langem nach den verschiedensten Aspekten untersucht, beurteilt, gedeutet und selbstverständlich auch auf seine Voraussetzungen hin „reduziert“ worden ist, wobei endlich mathematische, physikalische, physiologische, psychologische und andere Gesichtspunkte in wunderbarer Koinzidenz befunden wurden.

Zu überschätzen scheint Ansermet auch die Eigenständigkeit seiner Metrum- und Tempolehre, obgleich er gute neue Gesichtspunkte beibringt. Er hätte zum Beispiel die einschlägigen Arbeiten Hauptmanns und Riemanns anziehen sollen. Die Idee der Bestimmung des Tempobegriffs durch das Ineinanderwirken einer „existentiellen“ (inneren, harmonischen) und einer „melodischen Kadenz“ (S. 133 ff.) ist ja allenfalls dem Vokabular nach neu. Treffend die Beobachtung: weil die jeweilige Modalität des rhythmischen Verhältnisses dieser Kadenzen das Tempogefühl bestimme, sei Tempo nicht Geschwindigkeit, sondern eine Bewegungsqualität (S. 638).

Wie der Systematiker überhaupt gern, so läßt auch Ansermet sich oft zur Einführung neuer Termini und zu eigentümlichen Formulierungen verleiten, die nicht überzeugen. Was soll man mit dem „Wert als konkreter Ausdruck des Menschen“ anfangen (S. 453) oder mit dem Gedanken, daß seine „fleischliche Kontingenz“ dem Gefühl eine Substantialität bewahre, die das Denken nicht besitzt? Seit wann ist Substantialität nur materiell zu verstehen? Und ist es nicht unvorsichtig, „ontologische Situation“ und „rein psychische Situation“ einfach gleichzusetzen (S. 183) oder von der historischen Situation des klassisch-griechischen Musikers apodiktisch zu behaupten, sie „verlangte, daß er zuerst seine Tonarten finden mußte, ehe er Melodien daraus machte“ (S. 670)? Nota bene: Die klassisch-griechische Musik ist nach Ansermets Theorie „gelehrsame Musik“ gewesen, in der die Theorie der Praxis voranging. Problematisch wie diese Vorstellung sind teilweise auch Ansermets Exkursionen über die Musik der Naturvölker und anderer älterer Kulturvölker, auch wo er Experten wie Brailoiu, Daniélou oder Marius Schneider heranzieht. An anderen Stellen stören unnötige Widersprüche, so, wenn es zuerst heißt, das Bewußtsein gebe dem Motiv einbildenden Sinn, und einige Zeilen später, das Motiv gebe dem ethischen Bild „seine erste Sinnfülle“ (S. 145, vgl. auch S. 226).

Mit dem Begriff des „noetischen Logarithmus“ mag man sich im Verlauf der Lektüre etwas aussöhnen, wird aber nicht übersehen, daß es fragwürdig bleibt, die Multiplikation, auf die der Additionseindruck bei der Aufeinanderfolge von Intervallen zurückführbar ist, als noetische Gegebenheit zu bezeichnen; denn sie geschieht im physischen Bereich. Ansermets tonverwandtschaftliche Logarithmenlehre enthält trotz jahrhundertelanger Vorwegnahme durch Leonhard Euler und andere reizvolle neue Gedanken, nicht zuletzt durch die Annahme der Oktaveinheit als Ausgangsbasis für die Bestimmung der innerhalb dieser liegenden „Tonpositionen“ durch die pythagoräische Basisformel der „positionellen Logarithmen“:

$\frac{\frac{3}{2} \times \frac{3}{4}}{2}$  oder  $\frac{\frac{3}{2}}{4} 2^{-1}$  (S. 75). Im ganzen sind Ansermets mathematische Bestimmungen ver-

gleichsweise umständlich, wenn man bedenkt, daß die Tonverwandtschaftssystematik, zumal das pythagoräische Gefüge, auch ohnedies leicht erklärbar ist, das heißt, daß die Verwandtschaftsbeziehungen der Töne untereinander sowie zu einem angenommenen Zentrum (das ein Ausgangston und ebenso gut seine Oktaventfaltung sein kann) allein aus der Quinte oder Quintformel ( $\frac{3}{2}$ ) entwickelbar sind. Denn die Quarte ist, was Ansermet natürlich weiß, im Verhältnis von Oktave und Quinte ja mitgegeben:  $\frac{4}{3} = \frac{2}{3}^2$ . Der Leser verfolgt mehr

oder weniger mühsam Berechnungen und graphische Darstellungen, deren Notwendigkeit nicht voll einleuchtet, vor allem in Anbetracht dessen, daß das pythagoräische System überhaupt fragwürdig ist.

## 8. Übersetzung

Angesichts der vielfältigen Schwierigkeiten der Materie, der mathematischen und phänomenologischen Erörterungen und der eigenwilligen Denk- und Formulierungsweise des Verfassers erscheint die Leistung der Übersetzer bewundernswürdig. Erstaunlich, wie wenig Fragezeichen anscheinend aufs Übersetzerkonto, desgleichen auf das des Druckfehlerteufels gehen. Allerdings wird die Beurteilung der Übersetzerleistung sehr erschwert durch den Umstand, daß, wie im Vorwort bemerkt wird, die deutsche Ausgabe „eine gründliche Überarbeitung der französischen Erstausgabe“ darstellt. Frage: Kommen einige der zahlreichen Textvereinfachungen (gegenüber der Originalausgabe) möglicherweise auf das Übersetzerkonto? — was übrigens nicht unbedingt ein Nachteil wäre, wenn dies von Ansermet gebilligt wird, was offenbar der Fall ist. Vereinzelt bringt die Übertragung des französischen in den deutschen Satzbau Mißverständnisse mit sich, die sich hätten vermeiden lassen: „*Pareillement, les déterminations de soi par soi, que dicent . . . des intérêts . . . se manifestent . . . par un certain choix . . .*“ ist klar (frz. Ausgabe S. 218 f.), aber: „*Gleicherweise offenbaren sich die Selbstdeterminationen durch sich selbst, welche die Antriebe . . . bestimmen, durch eine bestimmte Wahl . . .*“ (dt. Ausgabe S. 203) ist unklar, weil nicht deutlich wird, etwa durch Bindestriche oder Gänsefüßchen, daß die „*Selbstbestimmungen durch sich selbst*“ ein zusammenhängender Begriff sind („Bestimmungen durch und für sich selbst“). An einigen Stellen stutzt man bei falschen Pronomenbezügen, zum Beispiel: „*Das Musikbewußtsein bezieht sich auf die Tonalität, die ihr (sein, muß es heißen) Gesetz ist*“ (S. 329). Auch ein falscher Kasus kann kurz verwirren: „*Selbstverständlich verwendet ein solcher (einen solchen) Ausdrucksakt nicht nur das . . . musikalische Genie*“ (S. 346).

Bedenklich ist die wörtliche, aber sinnwidrige Übersetzung des französischen „*sérielle*“ ins deutsche „*seriell*“, das nicht schon Dodekaphonie wie im Französischen, sondern die nach-webernsche Kompositionsweise mit vormanipulierten Parameterreihen meint (z. B. S. 549). Ungern liest man folgendes: „*Diese Autonomie beruht darauf, daß die form-schaffende Tonbewegung der Harmonik dieser Tonbewegung einen Sinn verleiht*“ (S. 696). Mißverständlich bleibt hier mehr noch als nur die grammatische Frage: Genitiv oder Dativ? für „*der Harmonik*“, und hier gibt auch die französische Fassung (S. 81 des Anhangs) keine klare Antwort, da die Stelle zu den von Ansermet umgearbeiteten gehört. Nicht ganz einzusehen ist, warum „*timbre du son*“ (frz. Ausgabe z. B. S. 87) mit „*Tonfarbe*“ und nicht, wie im Deutschen üblich, mit „*Klangfarbe*“ wiedergegeben wird. Ein Lob dem Verlag für die gewissenhafte Herstellung von Text und Notenbeispielen, und Übersetzer wie Verlag für die Register, die in der französischen Ausgabe fehlen.

## 9. Fazit

Überstrenge Rezensenten haben Ansermets Buch ein publizistisches Unglück genannt, weil es in überholte Fehler zurückfällt, die Neue Musik und ihre Theorie zu eng behandelt — dadurch die ernsthafte Kritik anderer Autoren in gewisser Weise mit desavouierend (denn Ansermet ist nicht irgendwer) — und einen guten Grundgedanken durch solche Fehler sowie Überfrachtung mit Philosophie, Mathematik und Abschweifungen verwässert — den Gedanken, das Musikdenken unserer Zeit auf solide Grundlagen zu stellen, Grundlagen, die durch das wissenschaftliche Dilettieren musiktheoretisierender

Komponisten seit Jahrzehnten ständig in Frage gestellt werden. Man kann aber, wie es heißt, den Teufel nicht mit Beelzebub austreiben, Irrtümer nicht mit Irrtümern, angreifbare Argumentation nicht mit Behauptungen aus dem Felde schlagen. Das Buch wird deshalb seinen präntendierten Hauptzweck nicht erreichen: die mit- und nachzudenken Bereiten zu überzeugen. Das pythagoräisch-logarithmische Denkgebäude wird eine aspektable Spezies der Musiktheorie bleiben, und die Neue Musik wird ihren Weg ohne Rücksicht auf Ansermet weitergehen — wohin, weiß heute niemand.

Das alles schwächt die Bedeutung des Buches, löscht sie aber nicht aus. Die Hauptzwecke musiktheoretischer Grundlagenbücher pflegen nie erreicht zu werden. Manche großartigen Autoren bleiben nur mit ein paar (vielleicht sogar noch kritisch gebrauchten) Schlagworten oder gar nur als Namen Bestandteil des theoriegeschichtlichen Bewußtseins. Manchmal kommt es zu unverhofftem Aufleuchten von Gedanken, die der Autor als nebensächlich betrachtete. Was von Zarlino, Rameau, Fétis, Helmholtz, Riemann, Stumpf, v. Hornbostel, Handschin und anderen in den lebensfähigen Bestand der Musiktheorie einging, sind zumeist solche Nebengedanken. So wird es auch Ansermets *Grundlagen* gehen. Man wünscht seinen wertvolleren Gedanken den Eingang in systematische Arbeiten anderer Autoren. Sein eigenes System ist zu anfällig, zu unbeweglich, zu eng. Einige aus dem Zusammenhang trennbare Abhandlungen des Buches, vor allem die Schönberg- und Strawinskyporraits, verdienten Sonderveröffentlichungen, um größeren Leserkreisen zugänglich zu werden. Das Gesamtwerk besitzt zuguterletzt auch als persönliche und überpersönliche Dokumentation Bedeutung.

Ein „Unglück“ ist es überhaupt nicht, wenn ein großes Buch über musiktheoretische Grundfragen auch große Angriffsflächen bietet. Das liegt, wie eingangs zu zeigen versucht wurde, geradezu im Wesen der systematischen Forschung und zumal ihrer persönlichkeitsstärksten Vertreter. Ein Unglück wäre es nur, wenn Unternehmungen, die den Fragenkomplex der systematischen Musiktheorie breit angehen, überhaupt nicht mehr gewagt würden. Ob die Lösung bescheidenerer Aufgaben im einzelnen vielleicht vordringlicher sei, bleibt eine eigene Frage, die der Forscher je und je für sich selbst entscheiden muß. Was aber das Mammut- und Panoramawerk, die Nachfolge der Athanasius Kircher, Mersenne, Fétis usw. angeht, so hat Ansermet seine Entscheidung gefällt und dem Genre ein stattliches Opus hinzugefügt, nicht damit es ungelesen gelobt und halb gelesen getadelt, sondern verarbeitet, „verbraucht“, für neues musiktheoretisches Denken fruchtbar gemacht wird.

Wie segensreich wäre es, wenn aufgrund der Ansermetschen Anregung — um nicht zu sagen: Herausforderung — drei der wesentlichsten Fragen unserer Grundlagenforschung wieder einmal vielseitig aufgegriffen und weitergebracht würden: die des harmonischen Tonreichtumsbaus im Hörbewußtsein, die der verschiedenen historischen Ausprägungen desselben, und die des Wettstreits der musikalischen Materialordnungsfaktoren bei der Konzeption der Musik verschiedener Zeiten und Kulturen! Daß wir in diesen und weiteren Fragen des musikalischen Hörens, Auffassens und Schaffens äußerst unsicher sind, beweist allein schon unsere Hilflosigkeit bei der Analytik neuer und jüngster Musik<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Längst nachdem dieses geschrieben wurde, erschien in „Die Musikforschung“ XX/2, S. 181 ff.) K. Boehmers Arbeit *Material — Struktur — Gestalt*, in der meine Analyse eines Webernlieds zerplückt wird, mit Recht und mit Unrecht, wie ich meine. Ich werde, um des Analyseproblems willen, darauf noch antworten.