

Insgesamt darf man vermuten, daß den durch Projektion auf die Sternenwelt sanktionierten Planetentonleitern der Antike Vorrangstellung in deren musiktheoretischem Denken zukam, ohne daß es legitim wäre, auch auf Bevorzugung in der Praxis zu schließen. Ihre Nachwirkungen erweisen eine fast ungebrochene Kontinuität im Fachschrifttum bis in die gesamte frühe Neuzeit. Vielfältiger, weitreichender und nachhaltiger war freilich der Ausdruck, den der in die Vorstellung einer kosmischen Harmonie eingebettete Gedanke der Sphärenharmonie in philosophischen und dichterischen Zeugnissen fand.

## Entstehung und Tradition des Begriffs „Neapolitan sixth“

von Robert Lang, Berlin

Die Bezeichnung „neapolitanischer Sextakkord“ – oder einfach „Neapolitaner“ – hat Eingang in die Terminologie der Musikanalyse gefunden. Das bezeichnete Phänomen hat seine Wurzeln sowohl in der durch frühe Kontrapunktlehren dokumentierten Gestaltung mehrstimmiger Klauseln als auch in kaum rekonstruierbaren Traditionen südeuropäischer Volksmusik. Ein Versuch, die Entwicklung der satztechnischen Erscheinung und ihrer semantischen Konnotationen hinreichend zu erörtern, ist im Rahmen eines Kurzbeitrages nicht möglich. Die folgenden Seiten beschränken sich daher auf eine Untersuchung des Begriffs, wodurch gleichzeitig die Voraussetzung für die phänomenologische Seite der Forschung geschaffen werden soll, das Attribut „neapolitanisch“ in reflektierter Weise einzusetzen.

Innerhalb der internationalen Rezeptionsgeschichte sei zunächst der deutschsprachige Raum betrachtet, in dem die kritische Diskussion um den Begriff, gemessen an dessen Einführung im späten 19. Jahrhundert, mit einiger Verzögerung einsetzte. Hatten noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts Autoritäten wie Max Reger und Arnold Schönberg den „neapolitanischen Sextakkord“ ohne weitere Anmerkungen zur Terminologie in ihre Akkordlehren übernommen,<sup>1</sup> so wurde erst 1919 durch Robert Handke die Problematik um den Akkord und dessen Benennung erstmalig zum Ausgangspunkt eines musikwissenschaftlichen Aufsatzes.<sup>2</sup> Eine separate Abhandlung zu diesem Thema verfaßte Johannes Montnacher 1934.<sup>3</sup> In beiden Arbeiten bezieht sich die Kritik primär auf die Tatsache, daß das Phänomen entweder in nicht-neapolitanischen Kompositionen des 18. Jahrhunderts oder in Werken vor der Zeit der sogenannten „neapolitanischen Schule“ anzutreffen ist. Hieran knüpft sich ein zweites Problem: Im Gegensatz zu Begriffen wie „Sixte ajoutée“ oder „picardische Terz“ war der Wortschöpfer als Adressat, an den sich die Kritik hätte richten können, in Deutschland gänzlich unbekannt.

<sup>1</sup> Max Reger, *Beiträge zur Modulationslehre*, Leipzig 1903, S. 8; Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Leipzig 1911, S. 282 ff.

<sup>2</sup> Robert Handke, „Der neapolitanische Sextakkord in Bachscher Auffassung“, in: *Bf* 16 (1919), S. 45–61.

<sup>3</sup> Johannes Montnacher, *Das Problem des Accordes der Neapolitanischen Sexte*, Leipzig 1934.

Vorläufiger Endpunkt beim Zurückverfolgen der Begriffsgeschichte blieb für Handke und Montnacher lediglich eine vage Vermittlung durch Hugo Riemann.

In der ersten Auflage seines *Musik-Lexikons* (1882) widmet Riemann der „neapolitanischen Sexte“ einen eigenen Artikel. Er führt gleichzeitig einen neuen Terminus in den deutschen Sprachraum ein, der von den zeitgenössischen Theoretikern bald übernommen wird.<sup>4</sup> Unter den ersten ist der durch zahlreiche Lehrwerke bekannte Ludwig Bußler, der in seiner *Praktischen Harmonielehre* (1875) den Akkord unter der Kategorie „Alterierte- oder Mischakkorde“ bereits erörterte, aber erst in der zweiten Auflage von 1885 eine Fußnote einfügt, welche die Benennung als „neapolitanischer Sext-Akkord“ einschließt.<sup>5</sup> Bedeutsam gerade an dieser frühen Rezeption ist, daß in Deutschland offenbar zuerst die Begriffe „neapolitanische Sexte“ (innerhalb des Akkordes) und „neapolitanischer Sextakkord“ nebeneinander existierten. Inzwischen hat sich in der musikalischen Terminologie die Betrachtung des Akkordes gegenüber der des Rahmenintervalls durchgesetzt.

Riemanns Lexikonartikel geht in der Erstauflage über eine systematische Darstellung noch nicht hinaus. Der Kreis relevanter Komponisten muß vom Leser aus der Angabe „neapolitanisch“ erschlossen werden, die selbst, wenn nur die sogenannte „neapolitanische Schule“ impliziert gewesen sein sollte, einen erheblichen zeitlichen Spielraum offenläßt. Die exakte Beschreibung des Phänomens und seiner Varianten steht außerdem im Kontrast zur Ungenauigkeit, mit der sich Riemann einleitend auf andere musiktheoretische Quellen beruft:

„**Neapolitanische Sexte**, Bezeichnung mancher Theoretiker für die kleine Sexte der Unterdominante in Moll, z. B. in A-moll; dieselbe ist, wo sie auf der Unterdominante (*d*) basiert, am einfachsten aufzufassen als Vorhaltsakkord (*b* vor *a*), die Fortschreitung des *b* nach *a* wird aber häufig übersprungen, und *b* macht entweder einen verminderten Terzschritt nach *gis*, oder geht zurück nach *h*, dem leitereignen Ton, von dem es abgeleitet ist.“<sup>6</sup>



Notenbeispiel 1: Riemann, *Musik-Lexikon*, Leipzig 1882, S. 624

Im *Katechismus der Harmonielehre* (1890) präzisiert Riemann die Herkunft des Begriffs: „Der Namen [sic] Neapolitan sixth wurde von den Engländern [...] gegeben.“<sup>7</sup> Die vierte Auflage des *Musik-Lexikons* (1894) enthält außerdem noch einen zeitlichen Hinweis: „In England seit lange [sic] gebräuchliche Bezeichnung [...]“<sup>8</sup>

Es ist unwahrscheinlich, daß diese Zusätze auf Informationen basieren, die Riemann erst nach den ersten drei Auflagen des Lexikons erhalten hat. Daß sie später eingefügt

<sup>4</sup> Riemann selbst muß von der Bezeichnung erst unmittelbar im Zusammenhang mit der Arbeit am Lexikon erfahren haben. In den kurz zuvor erschienenen Schriften, etwa den *Hilfsmittel der Modulation* (Kassel 1875), bleibt sie unerwähnt, obwohl hier die Beschreibung von Akkordfortschreitungen, bei denen Einzelstimmen in verminderten Intervallen weitergeführt werden, einen breiten Raum einnimmt; auch die *Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre* (Leipzig 1880) wird erst zur zweiten Auflage (als *Handbuch der Harmonielehre*, Leipzig 1887) um den neuen Begriff ergänzt (S. 59).

<sup>5</sup> Ludwig Bußler, *Praktische Harmonielehre in vierundfünfzig Aufgaben*, Berlin 1875, S. 173; <sup>2</sup>1885, S. 191.

<sup>6</sup> Hugo Riemann, *Musik-Lexikon*, Leipzig 1882, S. 624.

<sup>7</sup> Ders., *Katechismus der Harmonielehre (theoretisch und praktisch)*, Leipzig 1890, S. 28.

<sup>8</sup> Ders., *Musik-Lexikon*, Leipzig <sup>4</sup>1894, S. 732.

wurden, ist eher durch die allmähliche Erweiterung der Gesamtseitenzahl begründet. Denn jene Engländer, die – wie weiter unten ausgeführt wird – den Begriff hervorgebracht haben, werden in der ersten Auflage des *Musik-Lexikons* samt ihrer Schriften schon im wesentlichen genannt. Selbst wenn ihm die Mehrzahl jener Lehrwerke nur vom Titel her bekannt gewesen sein sollte, so läßt doch mindestens die Existenz des detaillierten Artikels über Alfred Day und dessen *Treatise on Harmony* darauf schließen, daß Riemann schon vor 1882 beim Studium englischer Traktate auf die Bezeichnung „Neapolitan sixth“ gestoßen ist.<sup>9</sup>

In den späteren Auflagen von Riemanns Nachschlagewerk wird die Berechtigung zur Klassifizierung des Akkordes als „neapolitanisch“ eingeschränkt. Zunächst räumlich: „Auf der Einführung des Akkordes der n. S. beruhen eine große Zahl frappierender Wendungen von hoher Schönheit bei Bach, Beethoven u. a.“<sup>10</sup> Später folgt auch eine zeitliche Angabe: „Derselbe kommt aber auch schon lange vor den Meistern der neapolitanischen Schule vor.“<sup>11</sup> Als „neapolitanische Schule“ hatte Riemann in den entsprechenden Artikeln der ersten bis fünften Auflage „die von Alessandro Scarlatti ausgehende Kette von Lehrern und Schülern zu Neapel“ definiert. Von der sechsten Auflage (1905) an wurde außer Alessandro Scarlatti noch dessen Lehrer Francesco Provenzale als Gründer genannt.<sup>12</sup>

Das Bedürfnis, frühe nicht-neapolitanische Komponisten, in deren Werken sich Beispiele für den Akkord finden, auch namentlich zu erwähnen, ist erst mit Handke wachgeworden. Dort werden zunächst nur Bach und Torelli genannt, aber die Liste hat sich bis zum heutigen Tage kontinuierlich erweitert: u. a. um Benedetto Marcello, Giovanni Bononcini, Francesco Maria Veracini (bei Montnacher), Jean-Marie Leclair, Michael Christian Festing (bei Franck Thomas Arnold<sup>13</sup>) Giacomo Carissimi und Arcangelo Corelli (bei William Drabkin<sup>14</sup>). Thomas Daniel zitiert sogar Beispiele von Josquin Desprez und Clemens non Papa. Weil es jedoch sicherlich falsch wäre, ein Akkordphänomen oder gar eine Erscheinung der Akkordfunktion „Unterdominante“ (Riemann) in der Musik des frühen 16. Jahrhunderts zu suchen, spricht Daniel vorsichtigerweise vom „Neapolitanischen Vorhalt“<sup>15</sup>.

Die früheste Quelle für den Namen „Neapolitan sixth“ ist der Traktat *Elements of Musical Composition* (1812) des englischen Komponisten und Musikgelehrten William Crotch. Es sei gleich an dieser Stelle angemerkt, daß „sixth“ in der englischen Musiktheorie um 1800 sowohl als Ausdruck für das Intervall der Sexte als auch als Kürzel für „chord of the sixth“ diente.

<sup>9</sup> Alfred Day, *A Treatise on Harmony*, London 1845, Faks.-Nachdr. hrsg. von Erwin R. Jacobi, *Die Entwicklung der Musiktheorie in England nach der Zeit von Jean-Philippe Rameau* Teil 2,2 (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 39a), Straßburg 1960, Nachdr. Baden-Baden 1971, S. 68.

<sup>10</sup> Hugo Riemann, *Musik-Lexikon*, Leipzig <sup>5</sup>1900, S. 778.

<sup>11</sup> Ebd., Leipzig <sup>7</sup>1909, S. 980.

<sup>12</sup> Zur Diskussion um den Ursprung der „neapolitanischen Schule“ vgl. Francesco Degrada, „Scuola napoletana“ e „Opera napoletana“: nascita, sviluppo e prospettive di un concetto storiografico, in: *Il teatro di San Carlo 1737–1987*, hrsg. von Bruno Cagli u. Agostino Ziino, Neapel 1987, S. 9–20.

<sup>13</sup> Franck Thomas Arnold, *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass as practised in the XVIIth & XVIIIth Centuries*, London 1931, Nachdr. New York 1965, S. 607.

<sup>14</sup> William Drabkin, Art. „Neapolitan sixth“, in: *NGroveD* 13, London 1980, S. 87.

<sup>15</sup> Thomas Daniel, *Kontrapunkt. Eine Satzlehre zur Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts*, Köln 1997, S. 100.

Es ist unklar, ob Crotch um 1812 Gegenbeispiele wie die oben aufgeführten in zu geringem Maße gekannt hat oder ob er diese nur ignorierte, als er die tiefalterierte Sexte der Stadt Neapel zuordnete. Auffallend an seinen Ausführungen sind zweierlei Dinge. Erstens ist eine Reihe von Beispielen systematisch je in Dur und in Moll abgedruckt, obwohl die Zahl tatsächlich komponierter tiefalterierter Sextakkorde in Dur-Kadenzen verschwindend gering ist.

The image shows a musical score with two staves. The upper staff contains a sequence of chords, each with a figured bass notation below it. The lower staff contains a vocal line with notes and lyrics. The lyrics are: fa sol fa sol fa sol fa sol fa fa fa fa fa do fa do.

Notenbeispiel 2: W. Crotch, *Elements...*, S. 72

Zweitens zitiert Crotch weder aus einem neapolitanisches Werk, noch beruft er sich auf eine neapolitanische „Schule“ – stattdessen ist der Bezugspunkt eine Nation. Im Anschluß an die Erörterung unterschiedlicher charakteristischer Sextakkorde vermerkt er: „These and the Neapolitan sixes are denominated after the nations which invented them.“<sup>16</sup>

Daß Neapel für Crotch mehr war als nur ein leeres Etikett, geht aus Dokumenten seiner umfangreichen Lehrtätigkeit hervor. Dort werden unter den neapolitanischen Komponisten Alessandro Scarlatti und Giovanni Battista Pergolesi am meisten hervorgehoben. In einer musikalischen Beispielsammlung, die in Verbindung mit Londoner und Oxforder Vorlesungen erschienen ist<sup>17</sup>, sind nicht weniger als 16 Arien von Alessandro Scarlatti abgedruckt, unter denen sich an sechs Stellen auch Beispiele für den „neapolitanischen Sextakkord“ finden (siehe Notenbeispiel 3, Seite 310).

Von Pergolesi werden vier Arien in die Sammlung aufgenommen, darunter zwei mit der charakteristischen Wendung. Das *Stabat Mater*, die *F-Dur-Messe*, das *Salve Regina* und die Opera seria *L'Olimpiade* müssen Crotch ebenfalls bekannt gewesen sein. Alle vier Werke werden in einer Handschrift, die sich im Einband einer Kopie der *F-Dur-Messe* befindet, besprochen. Es handelt sich um Auszüge aus mehreren Vorlesungen von Crotch, aus denen hervorgeht, welche zentrale Rolle Pergolesi zugewiesen wird: „He was one of the last composers of the ancient style & one of the first of the modern. [...] The works which he did produce are admirable & have been servibly imitated up to the

<sup>16</sup> William Crotch, *Elements of Musical Composition*, London 1812, S. 72.

<sup>17</sup> Ders., *Specimens of Various Styles of Music, referred to in a Course of Lectures, read at Oxford & London and adapted to Keyed Instruments by William Crotch*, London o. J.

Notenbeispiel 3: A. Scarlatti, nach W. Crotch, *Specimens...*, S. 29

present time.<sup>18</sup> Eine ähnliche Formulierung gebraucht Crotch im Vorwort der gedruckten Beispielsammlung bezüglich Francesco Durante: „The Choruses of Durante are in the old Church Style, while his Songs are in the modern Italian Opera Style, in which he was imitated by his scholars Pergolesi, Terradellas, Piccini, Jomelli, Sacchini, Traetta, Gulielmi, and Paisiello.“<sup>19</sup> Obwohl er den Ausdruck „neapolitanische Schule“ vermeidet, wird deutlich, daß für Crotch das von Scarlatti ausgehende Geflecht von Lehrer-Schüler-Beziehungen im Zusammenhang mit einer stilistischen Wende zur modernen Oper steht. Deshalb haben die Beispiele für neapolitanische Vokalmusik des frühen Settecento (Durante, Leonardo Leo, Pergolesi, Johann Adolf Hasse) auch einen größeren Anteil innerhalb der Sammlung als spätere Werke.

Crotch war offenbar mit neapolitanischer Musik vertraut. Nachweislich kannte er auch eine Anzahl neapolitanischer Arien von Alessandro Scarlatti, Pergolesi, Durante und Hasse, die das von ihm zuerst als „Neapolitan sixth“ bezeichnete Phänomen aufweisen. Dies beweist noch nicht, daß er auch der Schöpfer des Namens „Neapolitan Sixth“ gewesen sein muß. Seine Formulierung „the Neapolitan sixes are denominated“ könnte im Gegenteil eher darauf schließen lassen, daß er nur der erste war, der einen im universitären Lehrbetrieb oder in privaten Gesprächszirkeln kursierenden Begriff in eine gedruckte Kompositionslehre übernommen hat. Doch vor dem Hintergrund der Repertoirekenntnisse ist es unwahrscheinlich, daß Crotch das neue Etikett „neapolitanisch“ schriftlich als Erfindung Neapels ausgegeben hat, ohne vorher jemals eine Verbindung zu relevanten Werken hergestellt zu haben. Daß er grundsätzlich zu einer Überprüfung des Begriffs bereit gewesen sein muß, zeigt die zweite Auflage der *Elements*, in der er – ähnlich wie später Riemann – nachträglich eine Einschränkung vornimmt: „These and the Neapolitan sixes are denominated after the nations which invented them, or most frequently used them.“<sup>20</sup>

Der erste Satzteil, der Neapel oder einem einzelnen neapolitanischen Komponisten die Urheberschaft der Sexte zuspricht, wird beibehalten. Möglicherweise soll die Sammlung

<sup>19</sup> Ders., *Specimens*, S. iii.

<sup>18</sup> Ders., Autograph, von fremder Hand betitelt: *from Crotch's 5th lecture, on Oratorio Music 1804*. Die Besprechung von *L'Olimpiade* trägt den Titel: *sixth lecture on Opera Music* (o. J.). GB-Lbm, Add. 31661, f.1b.

<sup>20</sup> Ders., *Elements of Musical Composition*, London <sup>2</sup>1830, Repr. Aberystwyth, Wales 1991, S. 54 (Hervorhebungen vom Verfasser).

*Specimens* auf Alessandro Scarlatti als Erfinder hinweisen. Der Nachtrag aber kann sich nur auf eine Menge von Komponisten beziehen, sonst hätte Crotch die Sexte eher nach dem von ihm hochgeschätzten Johann Sebastian Bach<sup>21</sup> benennen müssen, auf den die Formulierung des „most frequently use“ mindestens ebenso zutrifft wie auf jeden von dessen neapolitanischen Zeitgenossen. Auch von der Menge relevanter Komponisten läßt sich ein Teil mit Hilfe der Notensammlung benennen. Da aber das Kriterium der Häufigkeit sehr viel schlechter einzugrenzen ist als ein stilistischer Ausgangspunkt, bleibt die Frage offen, wo für Crotch das Ende einer neapolitanischen Tradition war, die doch den Wendepunkt zum „modern style“ markierte. Hätte er die Grenze im strengen Sinne um das Territorium Neapel gezogen, obwohl er wußte, daß schon Porpora in Neapel wie in London gewirkt hatte? Zur Beantwortung dieser Frage muß der rezeptionsgeschichtliche Rahmen, der bis hierher nur William Crotch umfaßte, erweitert werden.

Die theoretische Auseinandersetzung mit der leiterfremden kleinen Sexte im Kadenzbereich beginnt bereits über ein Jahrhundert vor Crotch: mit Henry Purcell. In *An Introduction to the Art of Descant* (1694) ist ein vom Autor kommentiertes Notenbeispiel abgedruckt: „The flat Sixth before a Close (as you may observe in the second Treble) is a Favourite Note with the *Italians*, for they generally make use of it.“<sup>22</sup>

The image shows a musical score with four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is in common time (C). The notes are: Treble 1: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Treble 2: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Bass 1: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Bass 2: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The notes are connected by a slur, indicating a melodic line.

Notenbeispiel 4: Henry Purcell, *An Introduction...*, S. 162

Bei Purcell ist die Frage, auf welche Werke er sich bezogen haben könnte, erheblich schwieriger zu beantworten als bei Crotch. Um nicht weiter differenzierte „Italians“ ist bereits anhand des Vorwortes zu den *Sonatas of III Parts* (erschienen 1683) diskutiert worden, in welchem Purcell behauptet, sich bei den Sonaten um eine „imitation of the

<sup>21</sup> Ebd., S. 101.

<sup>22</sup> Henry Purcell, „An Introduction to the Art of Descant: Or, Composing Musick in Parts“, in: John Playford, *An Introduction to the Skill of Musick*, London <sup>12</sup>1694, hier zit. nach: London <sup>15</sup>1703, S. 162.

most fam'd Italian Masters“ bemüht zu haben.<sup>23</sup> Keine der Sonaten läßt sich mit Hilfe vergleichender Analysen überzeugend als „italienische Musik“ darstellen. Die Imitation geht insgesamt über die Bereiche der Satzbezeichnung und der Satzgliederung nicht hinaus.

Es ist aber bemerkenswert, daß Purcell in den Triosonaten, die er als italienische Stilimitation ausgibt, an mehreren Stellen gerade jene Sexte wählt, die er elf Jahre später als italienisches Stil-Detail zitiert:

The image shows a musical score for three staves. The top staff is in treble clef, the middle in treble clef with a key signature of one sharp (F#), and the bottom in bass clef. The music consists of a sequence of notes, with a prominent interval of a sixth (F#4 to D5) highlighted by a bracket and a 'b.' annotation. The notes are: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F#8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F#9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F#10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F#11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F#12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F#13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F#14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F#15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F#16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F#17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F#18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F#19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F#20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F#21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F#22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F#23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F#24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F#25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F#26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F#27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F#28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F#29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F#30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F#31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F#32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F#33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F#34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F#35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F#36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F#37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F#38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F#39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F#40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F#41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F#42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F#43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F#44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F#45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F#46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F#47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F#48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F#49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F#50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F#51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F#52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F#53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F#54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F#55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F#56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F#57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F#58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F#59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F#60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F#61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F#62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F#63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F#64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F#65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F#66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F#67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F#68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F#69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F#70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F#71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F#72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F#73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F#74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F#75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F#76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F#77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F#78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F#79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F#80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F#81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F#82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F#83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F#84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F#85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F#86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F#87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F#88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F#89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F#90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F#91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F#92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F#93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F#94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F#95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F#96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F#97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F#98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F#99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F#100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F#101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F#102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F#103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F#104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F#105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F#106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F#107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F#108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F#109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F#110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F#111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F#112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F#113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F#114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F#115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F#116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F#117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F#118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F#119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F#120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F#121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F#122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F#123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F#124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F#125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F#126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F#127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F#128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F#129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F#130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F#131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F#132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F#133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F#134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F#135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F#136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F#137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F#138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F#139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F#140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F#141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F#142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F#143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F#144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F#145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F#146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F#147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F#148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F#149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F#150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F#151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F#152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F#153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F#154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F#155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F#156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F#157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F#158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F#159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F#160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F#161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F#162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F#163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F#164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F#165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F#166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F#167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F#168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F#169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F#170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F#171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F#172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F#173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F#174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F#175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F#176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F#177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F#178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F#179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F#180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F#181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F#182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F#183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F#184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F#185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F#186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F#187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F#188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F#189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F#190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F#191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F#192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F#193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F#194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F#195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F#196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F#197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F#198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F#199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F#200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F#201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F#202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F#203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F#204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F#205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F#206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F#207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F#208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F#209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F#210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F#211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F#212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F#213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F#214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F#215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F#216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F#217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F#218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F#219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F#220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F#221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F#222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F#223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F#224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F#225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F#226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F#227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F#228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F#229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F#230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F#231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F#232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F#233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F#234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F#235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F#236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F#237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F#238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F#239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F#240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F#241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F#242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F#243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F#244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F#245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F#246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F#247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F#248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F#249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F#250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F#251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F#252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F#253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F#254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F#255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F#256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F#257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F#258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F#259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F#260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F#261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F#262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F#263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F#264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F#265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F#266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F#267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F#268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F#269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F#270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F#271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F#272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F#273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F#274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F#275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F#276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F#277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F#278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F#279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F#280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F#281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F#282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F#283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F#284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F#285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F#286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F#287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F#288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F#289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F#290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F#291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F#292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F#293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F#294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F#295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F#296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F#297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F#298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F#299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F#300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F#301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F#302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F#303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F#304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F#305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F#306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F#307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F#308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F#309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F#310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F#311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F#312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F#313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F#314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F#315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F#316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F#317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F#318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F#319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F#320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F#321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F#322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F#323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F#324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F#325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F#326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F#327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F#328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F#329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F#330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F#331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F#332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F#333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F#334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F#335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F#336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F#337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F#338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F#339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F#340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F#341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F#342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F#343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F#344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F#345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F#346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F#347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F#348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F#349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F#350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F#351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F#352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F#353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F#354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F#355, G355, A355, B355, C3

Lelio Calista<sup>26</sup> – gemeint ist Lelio Colista, ein heute wenig beachteter Komponist römischer Herkunft, dessen größte Erfolge auch 1694 schon Jahrzehnte zurücklagen. Daraus zu schließen, der Sammelbegriff „Italians“ müsse auch im Hinblick auf die „Favourite Note“ mit den Namen längere Zeit vor Purcell wirkender Musiker gefüllt werden, wäre übereilt. Aber ein entscheidender Umstand tritt durch Purcells Blick auf die Jahrhundertmitte umso deutlicher zutage: Die satztechnische Beobachtung wird sich weder auf neapolitanische Komponisten noch auf Wegbereiter der „neapolitanischen Schule“ bezogen haben. Die gemäß Riemann möglichen Begründer Provenzale und Alessandro Scarlatti scheiden indes ohnehin aus. Provenzale hatte seinen Aufstieg zum höfischen Ehrenkapellmeister volkstümlicher Musik zu verdanken und das Königreich Neapel selten, die italienische Halbinsel nie verlassen. Weder im 18. noch im 19. Jahrhundert wurden seine Werke in England rezipiert. Alessandro Scarlatti feierte zwar genau im Erscheinungsjahr von Purcells *Introduction* mit der Oper *Il Pirro e Demetrio* in Neapel seinen größten Erfolg. Doch ist diese Oper die einzige, die zu Scarlattis Lebzeiten in England aufgeführt wurde – und erst in den Jahren 1708 bis 1717. Auch im Druck erschienen sind seine Kompositionen erst im 18. Jahrhundert, die frühesten Kopien von englischer Hand (William Croft) stammen aus dem Jahr 1697.

Wer also unter den Italienern bleibt übrig, der bis 1694 häufig jene Sexte verwendet hat? Die erste Generation, die eine größere Zahl erfolgreicher Neapolitaner hervorbringen sollte (Leo, Durante, Leonardo Vinci, Domenico Sarro und Francesco Feo), war gerade erst geboren. Eine Ungenauigkeit in der Formulierung, also die Bezeichnung von Neapolitanern aus englischer Perspektive als „Italiener“, ist demnach keine mögliche Erklärung. Bei der ersten theoretischen Erläuterung des heute als „neapolitanischer“ Sextakkord bekannten Phänomens muß es sich also faktisch um einen „nicht-neapolitanischen“ Sextakkord gehandelt haben.

Damit steht zugleich fest, daß Crotch den Passus von Purcell nicht gekannt haben konnte, hätte dies doch den Gegenbeweis zur Behauptung bedeutet, die Sexte sei eine Erfindung der Neapolitaner. Zudem unterscheidet Crotch in den *Elements* zwischen der „Neapolitan sixth“ und der „Italian sixth“. Die „italienische Sexte“, die Purcells „favourite Note with the *Italians*“ begrifflich am ehesten entsprechen würde, ist bei Crotch mit einem anderen Inhalt gefüllt. Sie bezeichnet jetzt nicht die kleine, sondern die übermäßige Sexte.<sup>27</sup>

Schon diese Indizien lassen es nicht zu, von Purcell zu Crotch eine direkte Linie im Sinne einer „musiktheoretischen Tradition“ zu ziehen. Man kann aber auch auf einer zweiten, komplexeren Ebene argumentieren. Im Blickpunkt sollen dafür die Perspektiven und Motive der englischen Italienrezeption stehen, die zwischen 1700 und 1800 einen entscheidenden Wandel vollzogen haben.

In dem vielzitierten Vorwort zum *Dioclesian* (1691) hat Purcell seine Begeisterung für italienische Musik in die Worte gefaßt: „Poetry and Painting have arrived to their perfection in our own Country: Musick is yet but in its Nonage, a forward Child, which gives hope of what it may be hereafter in *England*, when the Masters of it shall find more Encouragement. 'Tis now learning *Italian*, which is its best Master [...]. Thus

<sup>26</sup> Purcell, *Introduction*, S. 153.

<sup>27</sup> Crotch, *Elements* (1812), S. 72.

being farther from the Sun, we are of later Growth than our Neighbour Countries, and must be content to shake off our Barbarity by degrees.“<sup>28</sup>

Zum Anlaß des *Dioclesian* wird das Augenmerk besonders auf die Oper gerichtet gewesen sein, zumal diese Gattung in England vor 1700 noch kaum etabliert war. Die Zeilen könnten sich ihrer Formulierung nach aber auch auf italienische Musik allgemein bezogen haben. Entscheidend ist die Sichtweise, aus der heraus argumentiert wird: Aus dem als fortschrittlicher empfundenen Land soll eine Kunst nach England importiert und die eigenen Meister zu deren Aneignung ermutigt werden.<sup>29</sup>

Um 1800 befindet sich England in einer Situation, die von Purcells Prognosen weit entfernt ist. Der erhoffte Nachwuchs landeseigener Komponisten war gering. Stattdessen blickte man auf ein Jahrhundert zurück, in dem England in die Rolle eines Gastgebers zurückgedrängt wurde. Waren es im 17. Jahrhundert noch William Byrd, Thomas Morley, John Bull und Purcell selbst gewesen, die als Komponisten internationalen Ruhm genossen hatten, so können für das 18. Jahrhundert englische Namen von solchem Rang nicht mehr genannt werden. William Croft und William Boyce waren auf dem Gebiet der Kirchenmusik anerkannt, und einige Engländer verdankten ihre Erfolge speziell nationalen Musikgattungen wie Catch und Glee. Die wirklichen Triumphe auf englischem Boden aber feierten eine Reihe italienischer Komponisten, allen voran Giovanni Bononcini, Francesco Maria Veracini, Francesco Geminiani, Attilio Ariosti und Antonio Sacchini, sowie Georg Friedrich Händel, Johann Christoph Pepusch, Johann Christian Bach, Carl Friedrich Abel und Joseph Haydn von deutscher Seite. Die berühmtesten Sänger des Jahrhunderts – allesamt Italiener – gastierten in London, darunter Farinelli, Senesino, Giovanni Carestini und Giusto Tenucci. Italienische Musik mußte nicht mehr aus der Ferne studiert werden wie zur Zeit von Purcells *Dioclesian*. Sie war samt ihrer Schöpfer und Interpreten in England gegenwärtig.

Auch am Ende des 18. Jahrhunderts ist das Musikleben in England vom Kontinent geprägt. In der englischen Musiktheorie aber kommt es zu einem neuen Aufschwung, der von den Autoren auch bewußt wahrgenommen wird. Im *General Treatise on Music* weist Matthew Peter King eigens darauf hin, daß vor den jüngsten Publikationen „for a great length of time“ kein englischer Musiktraktat mehr erschienen sei.<sup>30</sup> John Wall Callcott, der ein umfangreiches *Practical Dictionary of Music* geplant hat, faßt in einem nicht veröffentlichten *Essay on Musical Literature* die wichtigsten damals aktuellen Namen zusammen:

„England is now rapidly advancing in the scale of musical reputation. Mr. Kollmann has distinguished himself by his learned & laborious Essays; our own popular & long esteemed composer Mr. Shield, by his Introduction to Harmony & Missr. King & Gunn by their respective publications. The names of our two Professors of Oxford & Gresham College London, Dr. Crotch & Mr. Stevens may be possibly at a future period added to the list.“<sup>31</sup>

<sup>28</sup> Purcell, *Dioclesian*, hrsg. von Margaret Laurie (= The Works of Henry Purcell 9), London 1961, S. ix f.

<sup>29</sup> Am Beispiel des *Dioclesian* zeigt sich, daß Purcells Forderung nicht nur eine bloße Imitation, sondern auch die Entwicklung eigener Ausprägungen mit einschließt. Er selbst hatte für *Dido and Aeneas* das „recitar cantando“ aus Italien bereits übernommen und nur ein Jahr später für dieses neue Bühnenwerk das gesprochene Rezitativ gewählt. Es ist als englische Form der Oper bis zu Händels Erfolgen in London maßgebend geblieben.

<sup>30</sup> Matthew Peter King, *A General Treatise on Music, particularly on Harmony or Thorough Bass and its Application in Composition*, London 2o. J., S. V. Gemäß einer Notiz von John W. Callcott (GB-Lbm Add. 27669, S. 15) ist diese Auflage am 18. April 1801 erschienen.

<sup>31</sup> John Wall Callcott, „Essay on Musical Literature“ (datiert 1803), in: ders., *Materials for a Dictionary of Music* 36 (GB-Lbm Add. 27686), S. 7.

Ogleich August Friedrich Christoph Kollmann deutscher Abstammung war, werden seine in London erschienenen Abhandlungen von Callcott offenbar gleichrangig mit den anderen als Beiträge zu Englands Ansehen gewürdigt. Vielleicht ist aber gerade die Zugehörigkeit zu beiden Staaten dafür verantwortlich, daß Kollmann 1799 unverblümt das Problem der Musik in England beschreibt. Bei seinem Versuch, die Nationalstile Deutschlands, Italiens, Frankreichs und Englands jeweils auf eine knappe Formel zu bringen, hält er am Beispiel Englands inne. „Though I cannot say to have found a particular national style of composition in *England*, where some of the greatest musicians of all nations reside, and where consequently all Styles are so much intermixed, as hardly to leave room for an original English style“.<sup>32</sup> Kollmann rät daher zur Aneignung möglichst vieler Nationalstile, um zu einem sehr guten eigenen zu gelangen.

Die gebürtigen Engländer King, William Shield und John Gunn vermeiden es, ihrem Land einen fehlenden Nationalstil offen zu diagnostizieren. Dennoch wird in ihren Lehrwerken auf unterschiedliche Weise spürbar, daß der Mangel an Notenbeispielen namhafter englischer Komponisten kompensiert werden soll. Dies geschieht durch eine aus heutiger Sicht willkürliche Hervorhebung britischer Errungenschaften. Bei King werden zwar Werke von Händel, Corelli und Haydn in kurzen Ausschnitten zitiert, um einzelne satztechnische Phänomene zu demonstrieren. Zur Darstellung eines reinen vierstimmigen Generalbaßsatzes aber dient eine unverhältnismäßig ausführliche Erläuterung der Melodie „God save the King“, die der Verfasser selbst vierstimmig ausgesetzt hat.<sup>33</sup> In Shields Traktat sind zahlreiche eigene Kompositionen vollständig abgedruckt. Der Autor nimmt außerdem einen weiteren „British composer“ in Schutz, dessen schlichtes englisches Lied von einem nicht-englischen Sänger in „beleidigender“ Weise verziert worden sein mußte: „English airs of the above description want no foreign ornament“.<sup>34</sup> Auch bei Gunn wird musikalischer Patriotismus durch eine Anekdote zum Ausdruck gebracht. Sein Lehrwerk, das auf die Realisierung mehrstimmiger Sätze am Violoncello ausgerichtet ist, beginnt mit dem Lob an einen englischen Cellisten, dem es gelungen sei, während der Aufführung italienischer Opern die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken.<sup>35</sup>

Gemeinsam mit solchen Formen von Nationalstolz findet um 1800 noch etwas anderes Eingang in die musiktheoretische Literatur, das mit der musikalischen Multikultur in England zusammenhängt. Es ist das Bedürfnis, bestimmte Phänomene einem Namen oder einem Ort zuzuordnen und sie durch ihr Etikett von Erscheinungen anderer Herkunft abzugrenzen. Shield, dessen Abhandlung ganz besonders auf britische Leistungen gerichtet ist, führt gleich zwei Beispiele dieser Art ein: die „Scottish Cadence“ und „Shakespeare's Tetrachord“. Während das erstere – ein Quintfall mit dreifachem Vorhalt im Tonikaakkord – aus schottischer Tanzmusik direkt abgeleitet wird, ist die Benennung des Tetrachords willkürlich. Shield beruft sich auf ein

<sup>32</sup> August Friedrich Christoph Kollmann, *An Essay on practical musical composition, according to the nature of that science and the principles of the greatest musical authors*, London 1799, S. 102.

<sup>33</sup> King, S. 67 ff.

<sup>34</sup> William Shield, *An Introduction to Harmony*, London 1800, S. 84.

<sup>35</sup> John Gunn, *An Essay theoretical and practical, with Copious and Easy Examples on the Application of the principles of Harmony, Thorough Bass, and Modulation, to the Violoncello*, London 1802, S. 1.

vierzeiliges Gedicht aus Shakespeares Komödie *The Taming of the Shrew* (*Der Widerpenstigen Zähmung*), dessen Versanfänge auf die Tetrachordlehre anspielen:

„Gamut I am the ground of all accord  
A re to plead Hortensio's passion  
B mi Bianca take me for thy Lord  
C fa ut that loves with all affection.“<sup>36</sup>

Aus zwei Tetrachorden fügt Shield eine Dur-Tonleiter zusammen, die – einmal aufwärts, einmal abwärts gerichtet – als Unterstimme dreistimmiger Kontrapunktmodelle dient. Das Kapitel, das sich somit im wesentlichen den Quint/Sext- bzw. Sept/Sextprogressionen widmet, wird mit „Shakespeare's Tetrachord“ überschrieben, obwohl auf den antiken Ursprung des Tetrachords in einer Fußnote hingewiesen wird.

Callcott führt im *Musical Grammar* (1806) die drei Begriffe „Italian sixth“, „French sixth“ und „German sixth“ für verschiedene Typen des übermäßigen Sext- bzw. Quintsextakkordes ein, wobei die Formulierungen Callcotts erkennen lassen, daß der erste dieser drei schon vor dem Erscheinen des *Grammar* im Gebrauch gewesen sein muß.<sup>37</sup> Wurden bei Kollmann die Nationalstile noch mit Worten beschrieben, so ist jetzt die kürzeste Formel erreicht. „The Music of France, Italy, and Germany, cannot be illustrated in a smaller compass than by the use of these three Chords. The feebleness of the French sixth, [...] the elegance of the Italian, and the strength of the German“.<sup>38</sup> Verglichen mit Shield geht Callcott genau den umgekehrten Weg: Britische Stilelemente finden keine Beachtung, dafür benennt Callcott die fremden Nationalstile. Damit erkennt er – wie vor ihm Kollmann – die musikalische Realität seiner Zeit. Gerade deshalb aber könnte der neue Hang zu Neologismen auch den Versuch bedeutet haben, anstatt auf kompositorischem, so doch wenigstens auf theoretischem Gebiet einen englischen Akzent zu setzen. Denn einer unbegrenzten Ausweitung der italienischen Nomenklatur in der Musik stand man durchaus kritisch gegenüber.<sup>39</sup>

Sechs Jahre nach dem *Musical Grammar* erscheinen die *Elements of Musical Composition* von Crotch. Der Begriff „Neapolitan sixth“ kommt hinzu, die „Italian“, „French“ und „German sixes“ werden aus Callcotts Traktat übernommen.

Crotch setzt bei der Analyse von Lokalstilen den bislang umfangreichsten Begriffsapparat ein, womit er einen zentralen Aspekt seiner Lehre methodisch umsetzt. Wiederholt hat der Musikgelehrte seine Londoner und Oxforder Studenten dazu aufgefordert, sich vermehrt dem Studium von National- und Zeitstilen zu widmen. Es geht Crotch jedoch nicht nur – wie Kollmann – um den Erwerb von Vielseitigkeit zum praktischen Zwecke des Komponierens, sondern allgemein um ein besseres Beurteilungsvermögen, um einen veredelten „public taste“ des gesamten englischen Volkes.

<sup>36</sup> Shield, S. 72. Das Zitat stammt aus der ersten Szene des III. Aktes.

<sup>37</sup> Callcott, *A Musical Grammar*, London 1806, S. 237 f.: „This Harmony, when accompanied simply by the Third, has been termed the Italian sixth.“ Im Falle der „French sixth“ und der „German sixth“ gebraucht Callcott die Formulierungen „it may be properly termed“ bzw. „therefore [it] may be called“.

<sup>38</sup> Ebd.

<sup>39</sup> Callcott, *Materials* 1, GB-Lbm Add. 27649, S. 1: „It happens also frequently, that one particular Nation excelling in any Art or Science & spreading its Professors into foreign Climates carries a commanding Influence in favour of its own tongue & requires at least an implicit reception of its own peculiar Technica. Such has been the case in respect of Italy [...]; it has extended her musical nomenclature over the once uncivilized regions of Europe & has almost forced unwilling Countries to accept her names“.

Dieser Ansatz hat seinen Ursprung in der Beobachtung des öffentlichen Londoner Musiklebens. Die Rezeption des im Laufe des 18. Jahrhunderts erheblich erweiterten musikalischen Angebots hat besonders seit Charles Burneys Reiseberichten eine verschärfte Diskussion um die Qualität verschiedener Nationalstile nach sich gezogen, in die sich wiederum die seit der Jahrhundertmitte anhaltende Kontroverse um alte und neue Musik mischte.<sup>40</sup> Nach Crotch's Auffassung ist die Heftigkeit der Streitigkeiten ein Ausdruck dafür, daß sich der „public taste“ Englands verschlechtert habe. Erst mit der allmählichen Verringerung der Meinungsverschiedenheiten würde eine Verbesserung erreicht werden.<sup>41</sup> Entscheidend ist für Crotch jedoch nicht eine Angleichung der Geschmäcker, sondern die vermehrte und differenziertere Auseinandersetzung mit verschiedenen nationalen und zeitlichen Stilen, bis die Anerkennung aller jener so unterschiedlichen Leistungen den Dissens überflüssig machen würde. Daher trägt nach seiner Auffassung auch die in dieser Zeit vergrößerte Auswahl im Druck erschienener Klavierauszüge und Reprints zum „increase of taste“ bei.<sup>42</sup>

Mit dem deutlichen Bezug auf die Situation der Musik in England und dem daraus erwachsenen Ruf nach Stilanalysen ist der Bogen von Crotch zurück zu Kollmann gespannt. Der „neapolitanische Sextakkord“ ist das Produkt einer um 1800 aufblühenden Musiktheorie in England, die auf das Jahrhundert der italienischen Oper zunächst mit überschwänglichem Nationalstolz, dann mit neuen Methoden zur Scheidung von Nationalstilen reagiert. Im Bewußtsein, daß der „neue Opernstil“, der auch die Musik in London erreichte, in Neapel seinen Ursprung hatte, wurde neben dem bereits existierenden „italienischen“ ein „neapolitanischer“ Akkord in die Musiklehren eingeführt.

Jede Etikettierung eines Phänomens nach dem Ort (oder der Person), an dem es am häufigsten vorkommt, muß zwangsweise zu Ungenauigkeiten führen, weil erstens die Streuweite innerhalb des übrigen musikalischen Repertoires unberücksichtigt bleibt und zweitens das zugrundeliegende Repertoire in der Regel nur aus der verfügbaren Auswahl eines Einzelnen besteht. Im Falle der „Neapolitan sixth“ aber unterlag diese Auswahl noch einer zusätzlichen subjektiv begründeten Einschränkung, seitdem sich in der englischen Musiktheorie um 1800 die Aufmerksamkeit merklich auf die Werke eingewanderter Komponisten konzentriert hatte, die in London die englische Musik verdrängten. So mag es weder verwundern, daß man sich bei der Wortschöpfung durch die „neapolitanischen Sextakkorde“ Johann Sebastian Bachs nicht beirren ließ, noch daß das Werk *Carissimis*, auf das sich Purcell vielleicht bezogen haben mochte, sowie das Repertoire des 16. Jahrhunderts unberücksichtigt blieben. Den Akkord nach Purcell selbst zu benennen, wäre allenfalls aus der Sichtweise William Shields denkbar gewesen, doch dessen auf Britannien gerichtete Terminologie hat sich in jener Zeit nicht gegen die Wortschöpfungen von Callcott und Crotch durchsetzen können und wäre wahrscheinlich auch in diesem Fall unbeachtet geblieben.

<sup>40</sup> Vgl. Barry Cooper, „Englische Musiktheorie im 17. und 18. Jahrhundert“, in: *Entstehung nationaler Traditionen. Frankreich, England*, hrsg. von Wilhelm Seidel (= Geschichte der Musiktheorie 9), Darmstadt 1986, S. 307 f.

<sup>41</sup> Crotch, *Substance of Several Courses*, S. 151: „Differences of opinion concerning the merits of the ancient and modern, of the German and Italian schools, and of various individual composers, still, indeed, continue to exist; but they are constantly diminishing, and the public taste is, therefore, improving.“

<sup>42</sup> Ebd., S. 155.