[Zu Theorie und Geschichte der Musik des 17. bis 19. Jahrhunderts]

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel**

Band (Jahr): **6 (1982)**

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

ÜBER MODUS UND TRANSPOSITION UM 1600

VON ANNE SMITH

PROBLEMSTELLUNG[1]

Seit mehr als hundert Jahren schreiben Musikhistoriker über die Schlüsselung von mehrstimmigen Stücken um 1600 und deren Bedeutung für die Aufführungspraxis. In diesen, mitunter recht polemischen Abhandlungen ist aber bis heute keine Einigung erzielt worden. Der Grund dafür liegt einerseits in der Sache selbst, andererseits in der von einer modernen Musikanschauung geprägten Fragestellung, aus deren Blickwinkel das Problem untersucht wird. Die heutige Musikwissenschaft erwartet vielfach Systematik und eindeutige Regeln. Wo aber der Stoff keine einfache Klassifizierung zuläßt, wo verschiedene Faktoren gegeneinander abgewogen werden müssen, ist die Versuchung groß, Teilantworten als vollständig anzusehen. In der ganzen Diskussion der „Chiavette"-Frage ist diese Tendenz sichtbar.

Schon im letzten Jahrhundert wurde festgestellt, daß die meisten vierstimmigen Stücke in der zweiten Hälfte des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts entweder hochgeschlüsselt (g^2, c^2, c^3, c^4 oder F^3) oder tiefgeschlüsselt (c^1, c^3, c^4, F^4) notiert wurden. Drei verschiedene und als gegensätzlich empfundene Theorien wurden aufgestellt, um dieses Phänomen zu erklären. Kiesewetter hat als erster bemerkt, daß hochgeschlüsselte Stücke häufig eine Quarte tiefer versetzt wurden, wenn sie mit Orgelbegleitung aufgeführt wurden.[2] Diese Quarttransposition hielt er jedoch für zu groß in Anbetracht des Stimmtons und der Zusammensetzung eines Chors seiner Zeit. Daher schlug er vor, solche Stücke eine Terz tiefer aufzuführen. Diese Empfehlung wurde von verschiedenen Musikwissenschaftlern (Riemann, Moser, Kroyer u.a.) mit der Begründung als Regel übernommen, daß der Terzabstand zwischen den hohen und tiefen Schlüsseln auf eine Terztransposition hindeute.[3] Dagegen hat Ehrmann vorgebracht, die Schlüsselung sei ausschließlich vom Ambitus des jeweiligen Modus bestimmt, eine all-

[1] Hartwig Thomas möchte ich für seine Hilfe bei der deutschen Formulierung dieser Arbeit danken, Käthe Wagner, Nicoletta Birkner-Gossen und Veronika Gutmann für die ihre beim Übersetzen der spanischen und italienischen Texte. Nähere Angaben zu den Quellen und Erklärung der Sigla finden sich in der Bibliographia (26–27). Die in Klammern gesetzten Zahlen nach den Zitaten beziehen sich auf die Seitenzahlen in den angegebenen Ausgaben.

[2] Raphael G. Kiesewetter, *Galerie der alten Contrapunctisten,* Wien 1847.

[3] Theodor Kroyer, „Zur Chiavettenfrage", *Studien zur Musik-Geschichte; Festschrift für Guido Adler zum 75. Geburtstag,* Wien 1930, 104–115; Theodor Kroyer, *Der vollkommene Partituspieler, Erste Folge,* Leipzig 1930, iii–xii; H.J. Moser, „Chiavette", *Musik-Lexikon,* Berlin 1935, 124; Hugo Riemann, „Chiavette", *Musiklexikon,* Berlin [11]1929, 305–306.

fällige Transposition aber von den Aufführungsverhältnissen.[4] Eine dritte Deutung der Schlüssel wird von Mendel und Federhofer vorgenommen, welche auf das häufige Vorkommen von Orgelstimmen hinweisen, die eine Quarte tiefer notiert sind als die hochgeschlüsselten Vokalstimmen.[5] Diese Beobachtung, gestützt durch Angaben in theoretischen Quellen, wird als Hinweis dafür genommen, daß hochgeschlüsselte Stücke fast immer um eine Quarte nach unten transponiert werden sollten. Für jede der drei erwähnten Hypothesen lassen sich „Beweise" an Hand von theoretischen Quellen finden. Jede einzelne spiegelt einen Teil des damaligen Verhältnisses zwischen Notiertem und Klingendem wider, jede einzelne aber versperrt, absolut genommen, den Blick auf das Ganze.

Um 1600 hatte man ein ganz anderes Verhältnis zum notierten Text als heute. Wenn wir einen bestimmten notierten Ton sehen, spielen und singen wir ihn so wie er dasteht. Die Tonhöhe wird (mit geringen Abweichungen) der internationalen Norm entsprechen. So etwas war für einen Musiker des 16. Jahrhunderts unvorstellbar, da es erst im 19. Jahrhundert möglich war, eine bestimmte Tonhöhe zuverlässig zu reproduzieren.[6] Die Tonlage einer Aufführung hing nicht allein vom Notieren ab, sondern auch von äußeren Umständen, wie etwa der Zusammenstellung der Sänger und der Stimmtonhöhe der mitwirkenden Instrumente, insbesondere der Orgel. Jede Kapelle an jedem Ort mußte jeweils die Frage für sich selber lösen, wie das Notierte ins Klingende zu übertragen sei. Es hat wohl auch Konventionen gegeben, welche, ohne das Klingende völlig eindeutig festzulegen, die Möglichkeiten weitgehend einschränkten. Für uns ist es von Interesse, diesen „verlorengegangenen Selbstverständlichkeiten" wieder nachzugehen, damit wir sie in unseren heutigen Aufführungen berücksichtigen können.

Für die vorliegende Arbeit ergeben sich aus dem obigen die folgenden beiden Fragen:

- Welche Bedeutung kam der Schlüsselung um 1600 zu?
- Welche Kriterien wurden beim Transponieren berücksichtigt und wie wurde dabei vorgegangen?

In den folgenden beiden Abschnitten werden diese Fragen eingehender behandelt.

[4] Richard Ehrmann, „Die Schlüsselkombinationen im 15. und 16. Jahrhundert", *Studien zur Musikwissenschaft, Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich* 11 (1924) 58–74.

[5] Hellmut Federhofer, „Zur Chiavetten-Frage", *Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Oesterreichischen Akademie der Wissenschaften* 1953, 139–152; Arthur Mendel, „Pitch in the 16th and 17th Centuries", Parts III und IV, *MQ* 34 (1948) 336–357 und 575–593; Nachdruck: *Studies in the history of musical pitch,* Amsterdam 1968, 129–169. In diesen beiden Artikeln findet man eine ausführliche Abhandlung und Bibliographie zur Schlüsselungsfrage.

[6] Alexander J. Ellis, „On the history of musical pitch", *Journal of the Society of Arts* (1880) 293–336; Nachdruck: *Studies in the history of musical pitch,* Amsterdam 1968, 11–54.

Die Bedeutung der Schlüsselung

Die Frage nach der Bedeutung der Schlüsselung um 1600 wird im folgenden auf Grund theoretischer Quellen der Zeit näher untersucht. Nur wenn man den Kontext betrachtet, in dem die Schlüsselung behandelt wird, kann man zu schlüssigen Ergebnissen gelangen. Die Schlüsselung wird meistens, wenn überhaupt, im Zusammenhang mit der Moduslehre abgehandelt. Deshalb ist es nützlich, einen Überblick darüber zu gewinnen, was eine solche Lehre üblicherweise enthielt. Nach einigen generellen Definitionen von Modus, einer Darstellung der verschiedenen Intervallgattungen (Quarte, Quinte, Oktave) und der Benennung eines jeglichen Modus werden im allgemeinen die spezifischen Eigenschaften der einzelnen Modi aufgezählt. Dabei werden meistens alle oder ein Teil der folgenden Punkte berücksichtigt:

1. Die Oktavgattung des Modus
2. Die Teilung der Oktave, sei diese harmonisch oder arithmetisch bzw. der Modus authentisch oder plagal.
3. Die Kadenz-Ordnung
4. Die Tonartencharakteristiken oder der Affekt des Modus
5. Die Schlüssel, in denen der Modus normalerweise notiert wird
6. Der transponierte Modus

Von allen diesen Punkten hat die Schlüsselung den geringsten Stellenwert. Dafür gibt es verschiedene Anhaltspunkte. Häufig wird sie nur flüchtig erwähnt oder ganz weggelassen. Manchmal wird die Schlüsselung nur partiell angegeben, für eine bis drei Stimmen, oder sie wird lediglich angedeutet, indem kleine Stücke abgedruckt werden, die als Beispiel für den Modus dienen sollen.

Cerone ist der einzige Theoretiker, der uns ausführlich darauf hinweist, wie diese Information zu beurteilen und anzuwenden ist:

No ay duda que para componer qualquiera Tono, de manera que sus puntos esten regolados y contenidos debaxo de las cinco lineas y quatro espacios, y no tengan occasion servirse de reglas falsas ò añadidas; se ha de usar la orden de las Claves que estan puestas en cada particular Cap. conforme el Tono; porquanto (à mi parecer) aquellas son las mas apropriadas, y de mayor comodidad. Con todo esto, no han de mirar solamente à la

Ohne Zweifel sollte man in jeglicher Tonart derart komponieren, daß ihre Noten innerhalb der fünf Linien und vier Zwischenräume angeordnet und enthalten sind, und keine Möglichkeit besteht, sich falscher oder hinzugefügter Linien zu bedienen. Man muß die Anordnung der Schlüssel benutzen, welche in jedem einzelnen Kapitel der Tonart nach aufgeführt sind. Gerade weil (so scheint es mir) jene die schicklichsten und bequemsten sind. Zudem soll man nicht

final y à las Claves para conocer el Tono, que *avezes los Compositores se serviran de differentes Claves*, puestas una regla mas en alto ò mas en baxo, de lo que puestas estan en los exemplos de arriva. La causa es, que no llegan con los puntos à los terminos extremos de la perfeta Composicion con alguna parte; ò verdaderamente, añaden una raya (y avezes dos) para poner los puntos necessarios para la perfeta Composicion; lo qual parece cosa sea de ver. Y ansi *para apuntar mas curiosamente, qualquiera Tono se ha de escrivir con aquella orden de Claves, que en su Cap. tiene puestas*: de modo, que la postura de las Claves no es del todo firme, para hazer conocer por pratica de que Tono sea la Composicion: emperò es menester otra pratica. (912)

nur auf die Finalis oder die Schlüssel achten, um die Tonart zu erkennen, weil *die Komponisten manchmal verschiedene Schlüssel brauchen*, etwa eine Linie höher oder tiefer als in den obigen Beispielen. Der Grund ist, daß sie in irgendeinem Teil mit den Noten nicht mit den äußersten Enden der perfekten Komposition übereinstimmen, sondern tatsächlich eine Linie (oder manchmal zwei) hinzufügen, um die Noten zu setzen, die für die perfekte Komposition nötig sind, dies sieht häßlich aus. Und so *muß man jene Tonart mit jener Anordnung der Schlüssel schreiben, wie sie in ihrem Kapitel steht, diese ganz deutlich zu notieren.* Da aber die Stellung der Schlüssel nicht eindeutig festliegt, ist es notwendig, andere Methoden anzuwenden, um für die Praxis erkennen zu lassen, in welcher Tonart die Komposition sei.

Einerseits gab es also eine gebräuchliche Schlüsselung für jeden Modus, andererseits sollte das Fünfliniensystem wenn möglich nicht überschritten werden. Daher mußte auf die gebräuchliche Schlüsselung verzichtet werden, wenn sich eine oder mehrere Stimmen außerhalb des normalen Ambitus bewegten. Die Schlüssel für diese Stimmen mußten dem Ambitus entsprechend um eine oder zwei Linien verschoben werden. Es handelte sich hier nicht um strikte Regeln, sondern um Konventionen, von denen eine im Konfliktfalle der anderen vorgezogen wurde.

Interessant ist Cerones Bemerkung, daß man bei der Bestimmung des Modus nicht nur auf die Schlüsselung achten soll, weil diese unzuverlässig ist. Seine Warnung weist darauf hin, daß dies in der Praxis dennoch häufig vorkam. Bona da Brescia schreibt zum Beispiel, man könne den Modus auf Grund von Schlüsselung und Finalis erkennen, obwohl dies mehr „practica che scienza" sei (72). Möglicherweise wurde die Schlüsselung damals verwendet, wie heute die verschiedenen „Eselsbrücken" von Musikschülern benützt werden, um die Tonart eines Stückes festzustellen (wie etwa „Geh du alter Esel, hole Fische"). Zur Bestimmung des Modus mußten also andere Methoden herangezogen werden.

Exkurs über die Bestimmung eines Modus

Das Problem taucht auf, weil die authentischen und plagalen Modi, die in einem melodischen Kontext entstanden sind, in ihrer ursprünglichen Form nicht geeignet sind, mehrstimmige Musik zu beschreiben. Ein mehrstimmiges Stück wurde im 16. Jahrhundert als eine Zusammenfügung von Stimmen in der authentischen oder plagalen Lage einer Tonart verstanden, wobei der Modus des Tenors als der Gesamtmodus betrachtet wurde. Den Modus des Tenors konnte man am melodischen Ablauf, an der Klauselordnung und an der Finalis erkennen. Häufig wird darauf hingewiesen, daß man die Finalis eigentlich der tiefsten Stimme entnehmen solle, da der Tenor oft auf eine zur Finalis gehörende Konsonanz ende. Wenn der Tenor eines gewöhnlichen vierstimmigen Stücks im authentischen Modus stand, lief der Sopran parallel mit ihm, während Alt und Baß plagal waren und vice versa. Obwohl heute, etwa bei Hermelink, oft Zweifel an der Tauglichkeit dieses Systems geäußert werden, müssen wir es akzeptieren und damit umgehen können, um dem damaligen Verständnis der Musik näherzukommen.[7]

Der transponierte Modus

Wie oben erwähnt, wurde der transponierte Modus auch zu den spezifischen Eigenschaften einer jeweiligen Tonart gezählt. Transponierter Modus bedeutet hier nur die Quart-Transposition nach oben beziehungsweise die Quint-Transposition nach unten. Es ist die einzige Transposition, die vorgenommen werden kann, ohne daß die Grenzen des Hexachord-Systems überschritten werden, da sie lediglich mit dem Zusatz eines ♭ zustande kommt. Wozu diese Transposition überhaupt benötigt wurde, wird aus folgendem Zitat von Rodio ersichtlich:

La causa onde son nati i tuoni, finti, transportati (non essendo differenza dal finto al naturale) sono stati i musici stromentali che havendo per essempio una opera nel primo tuono naturale, cheò per l'istrumento, ò per le voci cantanti sopra tale Instrumento fusse bassa, la fingono in una quarta ad alto, che viene in G, sol, re, ut acuto, cantando per ♭, molle, & fa l'istesso che sarebbe il naturale chiaman dosi primo tuono finto una quarta ad alto, & cosi ancora si fusse trop-

Die Ursache für die „fingierten" transponierten Modi (es besteht kein Unterschied zwischen den „fingierten" und den natürlichen) waren die Instrumentalmusiker. Wenn ihnen zum Beispiel ein Stück im ersten natürlichen Modus vorliegt, das entweder für das Instrument oder für die mit einem solchen Instrument singenden Stimmen zu tief wäre, so „fingieren" sie es eine Quarte höher, nämlich auf G sol re ut acuto, gesungen mit b. Dies kommt auf dasselbe heraus, wie der natürliche und heißt

[7] Siegfried Hermelink, *Dispositiones Modorum,* Tutzing 1960.

po alto fingersi una quinta più bassa si come si vede nel seguente essempio del secondo tuono. (59–60)

der erste Modus um eine Quarte nach oben „fingiert". Gleichermaßen würde er, wenn er zu hoch wäre, um eine Quinte nach unten „fingiert", wie aus dem folgenden Beispiel des zweiten Modus ersichtlich ist.

Schon hier wird deutlich, daß die Transposition erst wichtig wurde, als Instrumente mit den Sängern spielten. Solange Sänger allein sangen, konnten sie die Stücke in der Tonlage singen, in der sie am besten klangen. Sobald Instrumente hinzutraten, mußte der Ton, in dem das Stück gespielt werden sollte, genau festgelegt werden. Diese Quart-Transposition eröffnete den Komponisten jeweils zwei Möglichkeiten, jeden Modus zu notieren. Sie konnten, den Umständen entsprechend, die eine oder die andere wählen. Wie Rodio oben erwähnt, ist die natürliche Lage bei manchen Tonarten so ungünstig, daß Stücke häufiger in der transponierten als in der ursprünglichen Lage notiert werden, wie etwa beim Hypodorischen (siehe Tabelle I.2). In den Quellen werden meistens die Schlüssel für die natürliche sowie die transponierte Lage gegeben.

Die Schlüsselung bei den einzelnen Theoretikern

In dieser Arbeit werden fünfzehn Quellen berücksichtigt, welche Schlüsselungsangaben enthalten. In neun davon (Bona, Calvisius, Cerone, Galilei, Nucius, Pontio, Praetorius, Rodio, Sweelinck) ist ausdrücklich von den gebräuchlichen Schlüsseln eines jeweiligen Modus die Rede, in zweien (Diruta, Zarlino) wird von der „natürlichen Lage" eines Modus gesprochen und in den übrigen vier (Beringer, Herbst, Santa Maria, Vicentino) werden Beispiele für jeden Modus angegeben, aus denen man die Schlüsselung ableiten kann. Diese Angaben sind in Tabelle I.1–I.12 zusammengestellt. Die am häufigsten vorkommenden Schlüssel sind zusammen mit den Quellen, aus denen sie stammen, angeführt. Darunter sind Varianten angegeben, deren Anzahl auffallend ist. Der Mangel an erwünschter Regelmäßigkeit soll nicht dazu verleiten, diese Informationen als untauglich von sich zu weisen. Vielmehr müssen die Varianten und ihre Ursachen untersucht werden, um festzustellen, welche Bedeutung ihnen zukommt. Bei gewissen Tonarten kommen beträchtlich mehr Varianten vor als bei anderen, so etwa bei Hypodorisch, Hypophrygisch, Lydisch und Hypolydisch. Hierfür gibt es unterschiedliche Gründe:

Beim Hypodorischen entstehen die Varianten aus dem Konflikt zwischen der traditionellen Lage und den praktischen Gegebenheiten. Traditionsgemäß müßte der zweite Modus sehr tief liegen, wie man der tiefen Variante Cerones entnehmen kann (siehe Tabelle I.2). Weil dies unbequem für die Sänger wäre,

wurde er gewöhnlich um eine Oktave nach oben versetzt, was dann häufig als zu hoch empfunden wurde, so daß man zur transponierten Lage auswich. Diese Situation findet ihren Ausdruck in den Schlüsselvarianten. In der normalen Lage werden hauptsächlich hohe Schlüssel vorgeschlagen, aber auch tiefe Schlüssel werden angegeben. In der transponierten Lage sind die Angaben einheitlich. Oktavversetzte Schlüssel lassen sich auch im transponierten Phrygisch, Hypophrygisch, Aeolisch und Hypoionisch finden, wo sie aber eine weniger große Rolle spielen.

Die Ursachen für die Varianten sind ganz andere beim Hypophrygischen. Es wird öfter darauf hingewiesen, etwa von Cerone (889), daß die Komponisten meistens unfähig waren, zwischen dem dritten und vierten Modus zu unterscheiden. Daher kommt es vor, daß Stücke, die angeblich im vierten Modus stehen, tatsächlich dem dritten Modus angehören. Dies führt zu dem verwirrenden Bild der Schlüssel in Tabelle I.4. Obwohl die meisten Theoretiker die ganz tiefen Schlüssel anführen, die für diese Tonart erforderlich sind, so schlagen dennoch einige Theoretiker diejenigen vor, die für den dritten Modus typisch wären (c^1, c^2, c^4, F^4).

Obwohl Glarean schon 1547 in seinem *Dodekachordon* die Existenz von zwölf Modi dargelegt hatte, dauerte es lange, bis diese Vorstellung allgemein akzeptiert wurde. Daher werden in den in dieser Untersuchung benutzten Quellen manchmal nur acht Modi beschrieben. Dies hat zwei Auswirkungen: erstens erscheinen weniger Angaben für den neunten bis zwölften Modus, zweitens verwischen sich die Grenzen zwischen dem fünften und elften sowie zwischen dem sechsten und zwölften Modus. Die Theoretiker, die nur acht Modi aufzählen, stellen den fünften Modus auf F mit einem ♭ auf der vierten Stufe dar. Dies wird aber von „modernen" Theoretikern für transponiertes Ionisch gehalten. In den Tabellen I.5 und I.6 ist die jeweilige Benennung des Modus durch den Theoretiker berücksichtigt. Infolgedessen zerfällt die Schlüsselung dort in zwei Hauptgruppen, in eine mit ♭ und eine ohne ♭. In diesem Zusammenhang ist es interessant zu bemerken, daß Sweelinck Lydisch und Hypolydisch nach C transponiert, statt nach B wie die anderen Theoretiker. Hier zeigt sich der Übergang vom fünften und sechsten Modus zum elften und zwölften am deutlichsten. Eine Verbindung zwischen der F- und C-Tonart wird empfunden, aber die F-Tonart wird noch als Ausgangspunkt betrachtet.

Die oben erwähnten Schlüsselvarianten sind aus einer Wechselwirkung zwischen Tradition und Praxis entstanden. Es ist daher zu erwarten, daß bei den neueren Modi weniger große Verschiedenheiten vorkommen, was auch durch einen Blick auf Tabelle I.9–I.12 bestätigt wird.

Unter den bisher noch nicht besprochenen Varianten fallen ferner Abweichungen in der Baß-Stimme bei den hochgeschlüsselten Tonarten auf. Hier kommen Bariton- und Tenorschlüssel ungefähr gleich oft vor. Daß diese beiden Schlüssel mehr oder weniger gleich behandelt wurden, geht auch aus Cerone und Galilei hervor, welche beide Schlüssel als Möglichkeit anführen.

Schließlich scheint jeder Theoretiker (und wahrscheinlich jeder Komponist) sein eigenes System gehabt zu haben, die Modi zu notieren. Daher kommen Ausnahmen vor, bei denen sich ein einzelner Schlüssel von den übrigen unterscheidet, wobei dies gewöhnlich dadurch geschieht, daß er auf eine der nächstliegenden Zeilen verschoben ist. Nucius schreibt etwa bei Hypoaeolisch (Tabelle I.10) den Baß im Baritonschlüssel, wo die anderen ihn im Baßschlüssel notieren. Beiringer schreibt transponiertes Hypoaeolisch mit g^1 im Sopran statt g^2. Calvisius zeigt für alle Modi, wie Tenor und Sopran zu notieren sind. Außerdem belegt er häufig, wie derselbe Modus oder manchmal sein Komplement im Baß erscheinen kann. Zu diesem Zweck benutzt er immer den Baßschlüssel, auch wo andere den Tenor- oder Baritonschlüssel verwenden. Alle diese individuellen Abweichungen sind nicht weiter erstaunlich im Hinblick auf das Zitat Cerones, daß man manchmal einen Schlüssel um eine oder zwei Linien verschieben müsse, um eine „perfekte" Komposition zu notieren. Da die zuletzt betrachteten Varianten in diesem Rahmen bleiben, können sie als persönliche Gewohnheiten jedes Komponisten oder Theoretikers betrachtet werden.

Der Zusammenhang zwischen Modus und Schlüsselung

Die Tabellen I.1–I.12 zeigen, daß ein Zusammenhang zwischen Modus und Schlüsselung besteht, wie es Ehrmann postuliert hat. Dieser Zusammenhang läßt sich nicht durch eine sture Regel beschreiben, sondern ist flexibel genug, um sich an die verschiedenen Gegebenheiten der einzelnen Modi und Stücke anzupassen. Er läßt den Einfluß verschiedener, wechselweise wirksamer Konventionen deutlich erkennen. Für jeden Modus gab es eine gebräuchliche Schlüsselung, die man manchmal änderte, damit Hilfslinien vermieden wurden. Dazu kommen die Konflikte zwischen „traditioneller" und „moderner" Modalität, welche ihrerseits die Schlüsselung beeinflußten. Diese verschiedenen Strömungen präsentieren sich uns als ein heterogenes Nebeneinander gewisser Normen, von denen keine allein als allgemeingültig genommen werden sollte.

Vorbemerkung zur Transposition

Wie aus dem Gesagten deutlich wird, gab es zwei Möglichkeiten, jeden Modus zu notieren: entweder in der normalen Lage oder in der transponierten Lage (eine Quarte höher, beziehungsweise eine Quinte tiefer). Eine von diesen Varianten wurde im allgemeinen häufiger gebraucht. Beim Notieren wurde hauptsächlich an die Sänger gedacht, wie aus folgendem Zitat Cerones hervorgeht:

Otros accidentales ay, que no estan en uso tanto como los sobredichos, come es Primero por C faut, y Tercero por D solre &c. Los quales, aunque son mas usados de los Organistas para accomodarse mejor con el Choro, que de los Compositores para componer sus obras, por la difficultad que tienen los Cantores de ver tantos Be moles, y tantos Be quadrados ò Sostenidos, y de cantar fuera de las cuerdas ordinarias; (922)

Es gibt weitere Akzidentien, die nicht so gebräuchlich sind, wie die oben erwähnten, so etwa der erste Modus auf C fa ut, der dritte auf D sol re etc. Diese werden allerdings mehr von Organisten gebraucht, um sich besser an den Chor anzupassen, als von Komponisten, um ihre Werke zu komponieren, wegen der Schwierigkeit, welche Sänger haben, so viele erniedrigte, aufgelöste oder erhöhte Töne zu lesen, und außerhalb der üblichen Noten zu singen.

Cerone teilt hier mit, daß es zwar andere Möglichkeiten des Transponierens gebe, daß diese aber mehr von Komponisten gebraucht würden als von Organisten. Eine entsprechende Äußerung findet sich bei verschiedenen anderen Theoretikern, so bei Bermudo, Diruta, Santa Maria und Calvisius. Es fällt auf, daß vor allem Organisten über die Notwendigkeit des Transponierens schreiben und Anweisungen dazu geben. Dies überrascht nicht, da sie diejenigen waren, welche sich am häufigsten umstellen mußten. Cerone bestätigt diesen Sachverhalt:

Adviertan en general que todas las Sequencias que estan escritas sin estas señales ♭.♯. son las proprias y naturales: y todas las que apuntadas estan con esta ♭ señal en una sola posicion de befabemi, ò con su Octava, son las accidentales mas usadas de los Compositores. Digo mas usadas de los Compositores, porquanto de los eccelentes Organistas todas indifferentemente son praticadas y usadas: es asaver, quando uno y quando otro, y esto

Man beachte, allgemein, daß alle Intervallfolgen, welche ohne die Zeichen ♭ und ♯ geschrieben werden, die angemessenen und natürlichen sind, und daß diejenigen, welche mit nur einem ♭ auf der Position be fa be mi oder ihrer Oktave notiert werden, die von den Komponisten am häufigsten verwendeten Akzidentien sind. Ich sage: von den Komponisten am häufigsten verwendet, weil von den besten Organisten alle ohne Unterschied praktiziert und gebraucht

segun el Tono alto ò baxo del Organo, usando siempre de aquel que sale mas comodo para el Choro. (925)

werden: das heißt, manchmal die eine, manchmal die andere, und dies gemäß dem hohen oder tiefen Stimmton der Orgel, immer diejenige verwendend, die dem Chor am bequemsten ist.

Daß die Fähigkeit zum Transponieren bei Organisten geschätzt wurde, kann man auch Santa Marias und Bermudos Anweisungen für Anfänger entnehmen. Diese sollen nämlich gleich von Anfang an Stücke von anderen Tönen aus spielen, als sie notiert sind, um diese Fertigkeit frühzeitig zu entwickeln.[8]

Die Stimmlage des Chors

Das wichtigste Kriterium für das Transponieren, nach welchem in der Problemstellung gefragt wurde, war also die Stimmlage des Chors. Offensichtlich war für die damaligen Musiker das Wohlbehagen des Chors und der dadurch zu erzielende volle Klang von großer Bedeutung. Im weiteren wird sich erweisen, daß alle anderen Kriterien diesem untergeordnet waren.

Da sich die Organisten beim Transponieren vor allem nach dem Chor zu richten hatten, ist es von Interesse, auf die damals bevorzugten Umfänge der einzelnen Stimmen des Chors einzugehen. Hierbei werde ich mich auf Caroline Brown Millers Arbeit *Chiavette: A New Approach* stützen, welche sich eingehend mit dieser Frage auseinandersetzt.[9] Sie zeigt, daß im allgemeinen der mittleren Lage der Stimme der Vorzug gegeben und die höhere, die Kopfstimme, gemieden wurde, weil man sie als forciert und schrill empfand. Infolgedessen war der gebrauchte Umfang jeder Stimme kleiner als derjenige von trainierten Sängern heute. Sie gibt neben anderen die folgenden Umfänge an:

Soprano ordinario:	h–e''
Contralto:	(e) f–g' (a')
Tenore ordinario:	(c) d–e' (f)
Basso ordinario:	F–h[10]

Zweifellos gab es Sänger, die diese Grenzen überschritten. Im Hinblick auf das Transponieren aber ist ein solches Konzept wichtig, da die Transposition dazu dienen sollte, in diesem Rahmen zu bleiben.

[8] Otto Kinkeldey, *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts,* Leipzig 1910; Nachdruck Hildesheim 1968, 22 und 48.

[9] Caroline Brown Miller, *Chiavette: A new approach,* Masters Thesis, University of California, Berkeley 1960.

[10] Caroline Brown Miller (ibid., 54ff.) entnimmt diese Umfänge Giovanni Battista Doni, *Annotazioni Sopra il Compendio de' Generi e de' Modi dell Musica,* Rom 1640, 157, und vergleicht sie mit anderen Quellen.

Ohne Begleitinstrumente konnten die Sänger die beste Tonhöhe für ein Stück frei wählen. Burmeister beschreibt für angehende Kapellmeister, wie man den Anfangston finden könne, ohne auf die Orgel angewiesen zu sein.[11] Zuerst solle man die Mittellage des Chors bestimmen und diese mit Mittellage und Umfang der eigenen Stimme vergleichen. Die Mittellage des Chors werde meistens in der Oktave d–d' oder e–e' liegen, seltener in der Oktave c–c' oder f–f'. Anfänglich könne man auch eine Flöte oder Pfeife zur Hilfe nehmen, um den Ton zu bestimmen, bis man genügend Erfahrung habe. Probleme ergaben sich erst, wenn ein Instrument in einer festen Stimmung hinzutrat, wie etwa eine Orgel. Calvisius betont, der Cantor müsse imstande sein, dem Organisten den Anfangston anzugeben. Andernfalls suche der Organist einen ihm genehmen Ton aus, welcher für den Chor nicht notwendigerweise günstig liege. (62–63)

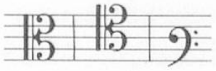
Methoden der Transposition

Daß verschiedene Methoden angewendet wurden, um diesen günstig liegenden Ton zu finden, geht aus den Quellen hervor. Bermudo erwähnt als einfachste Möglichkeit die Verwendung von Tabellen mit einem Verzeichnis der üblichen Transpositionen für den gregorianischen Choral, welche von den Organisten neben der Orgel aufgehängt wurden. (85^{v}–86) Er gibt ein Beispiel einer solchen Tabelle, welche allerdings nur für Orgeln einer bestimmten Tonhöhe gültig ist.

Meistens jedoch wurde vom Organisten verlangt, daß er erst den Modus eines Stückes bestimme, und anhand dessen die passende Transposition aussuche. In den Quellen finden sich Möglichkeiten, aus denen er auswählen konnte. Tabellen II.1–12 enthalten eine Zusammenstellung der Transpositionsvorschläge von elf Theoretikern. In diesen Tabellen sind die möglichen Transpositionen in der obersten Zeile aufgezählt, zusammen mit den Vorzeichen für jede Transposition. Individuelle Varianten sind in Klammern in der Tabelle selbst vermerkt. Die Transposition zu entfernteren Tonarten wird jeweils, wenn überhaupt, erst nach der Moduslehre besprochen. Da die normale Transposition, die Quart-Versetzung nach oben, meistens schon in der Moduslehre behandelt worden ist, wird sie häufig in den besonderen Kapiteln über die Transposition nicht mehr erwähnt. In diesen Fällen wird das betreffende Kreuz in Klammern gesetzt, wie etwa bei Calvisius in Tabelle II.1.

Die wohl am häufigsten verwendete Methode des Transponierens wird u.a. von Mendel beschrieben. Es handelt sich um hochgeschlüsselte Stücke, die eine Quarte nach oben beziehungsweise eine Quinte nach unten transponiert werden. Sie wird am deutlichsten von Praetorius dargelegt:

[11] Martin Ruhnke, *Joachim Burmeister: Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600* = Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Bd. 5, Kassel etc. 1955.

Ob zwar ein jeder Gesang/welcher hoch *Claviret,* das ist/da im Baß des uff der ander oder dritten Lini von oben an zu zehlen/oder das uff der dritten Lini also  befunden wird; Wenn er ♭ *mol, per quartam inferiorem in durum;* Wenn er aber ♮ *dur, per quintam inferiorem in mollem, naturaliter* in die *Tabulatur* oder *Partitur* von Organisten/Lauttenisten und allen andern/die sich der *Fundament Instrumenten* gebrauchen/gebracht unnd *transponiret* werden muß. (Praetorius 1, III, 80–81)

Durch diese Transposition werden Stücke lediglich aus der normalen Lage in die oben erwähnte transponierte Lage des betreffenden Modus versetzt, beziehungsweise umgekehrt. Diese Transposition bleibt also innerhalb des traditionellen Modussystems. Daß die hochgeschlüsselten Stücke gewöhnlich nach unten versetzt wurden, ist nicht weiter erstaunlich, wenn man die bevorzugten Lagen der Sänger in Betracht zieht. In den hohen Schlüsseln mußte der Sopran nämlich manchmal, etwa im zweiten Modus, bis zum a'' singen, eine Quarte höher, als die von Doni angegebene ideale obere Grenze. Die vielen hochgeschlüsselten Werke, die mit einer um eine Quarte tiefer liegenden Orgelstimme überliefert sind, bezeugen, daß diese Methode tatsächlich oft benutzt wurde. Dieses Transpositionsverfahren wird von Mendel, Federhofer und Clark detailliert besprochen, wo man auch eine Aufzählung derartiger Beispiele findet.[12]

Auch hier kamen Varianten vor. Zwei davon werden von Praetorius selbst erwähnt. Anschließend an die oben zitierte Stelle fährt er fort:

So befindet sich doch/daß in etlichen *Modis*, Als in *Mixolydio*, *Aeolio* und *Hypojonico*, wenn sie *per quintam transponiret*, eine *languidior* & *pigrior harmonia propter graviores sonos generiret* werde: Darumb es dann ungleich besser/ und wird auch der Gesang viel frischer und anmuthiger zuhören/wenn diese *Modi per quartam ex duro in durum transponiret* werden. (Praetorius 1, III, 81)

Praetorius schlägt hier vor, in ihrer natürlichen Lage hochgeschlüsselte Modi eine Quarte statt eine Quinte nach unten zu setzen, um auf diese Art einen frischeren Klang zu erzeugen. Dies ist also ein weiteres Kriterium für die Wahl der geeignetsten Transposition. Sofern der Chor gleichermaßen berücksichtigt wird, können auch andere Faktoren beigezogen werden. Diese Quart-Transpositionen *ex duro in durum* erfordern ein fis als Vorzeichen und haben in der mitteltönigen Stimmung tatsächlich einen schärferen Klang zur Folge. Auch die Möglichkeit, hochgeschlüsselte Stücke so aufzuführen, wie sie notiert sind, wenn die Umstände es erlauben, wird von Praetorius bedacht:

[12] Hellmut Federhofer, a.a.O.; Arthur Mendel, a.a.O., Parts II und IV, MQ 34 (1948) 199–221 und 575–593. Nachdruck a.a.O., 106–128 und 151–169; J. Bunker Clark, *Transposition in seventeenth century English organ accompaniments and the transposing organ,* Detroit 1974.

Dieweil auch offtmals Knaben gefunden/und die meisten dergestalt wol abzurichten weren/wenn man allein guten fleiß bey ihnen anwenden/und sich der muhe nicht verdriessen lassen wolte/daß sie einen Gesang also *signiret*, das $\bar{g}$/auch wol dz $\bar{\bar{a}}$ rein und just haben können. (Praetorius 1, III, 157–58)

Standen also Sänger mit besonders hohen Stimmen zur Verfügung, konnte man ohne weiteres Stücke hoch intonieren. Damals wie heute mußte natürlich die Zusammensetzung der Sänger berücksichtigt werden.

Obwohl diese Quart- und Quint-Transpositionen wegen der günstigen Vorzeichen die einfachsten waren (mit höchstens einem ♭ oder ♯), waren sie längst nicht die einzigen, die vorgenommen wurden. Nach einigen Theoretikern waren bei jeder Tonart noch bis zu drei weitere Möglichkeiten zugelassen: die kleine Terz und Sekunde nach unten, und die Sekunde nach oben (vgl. Tabelle II.1–12). Cerone und Bermudo bieten die meisten Möglichkeiten an, gefolgt von Diruta und Santa Maria. Es fällt auf, daß sie alle Organisten aus dem spanischen oder italienischen Raum sind. Ein Zusammenhang zwischen Gegend und Transposition kann hier vermutet werden. Diruta schreibt, man müsse häufig eine Sekunde oder Terz nach unten transponieren, um auf den Chor zu antworten:

Poi c'havete inteso il modo con il quale si formano li Tuoni, & anco le trasportationi alla Quarta alta, & alla Quinta bassa, vi è necessario intendere un'altra sorte di trasportationi per poter rispondere al Choro in voce commoda, tanto nel Canto figurato, quanto nel Canto fermo. E perche la maggior parte de gl'Organi sono alti, fuora del Tuono Choristo, bisogna che l'Organista si accommodi à sonare fuor di strada, un Tuono, & una Terza bassa. (Diruta 1,4)

Nachdem ihr die Art und Weise festgelegt habt, wie man die Modi bildet und auch die Transpositionen um eine Quarte nach oben und um eine Quinte nach unten, ist es euch nötig, eine andere Art von Transpositionen ins Auge zu fassen, um dem Chor in bequemer Stimmlage antworten zu können. Das gilt sowohl im figuralen Gesang als auch im Choral. Und weil der größte Teil der Orgeln hoch sind, außerhalb des Chortons, muß sich der Organist daran gewöhnen, ungewohnterweise auch eine Sekunde oder Terz tiefer zu spielen.

Praetorius bestätigt, daß Italiener um der Schönheit des Gesanges willen häufiger solche Transpositionen vornehmen und meint, man könne diese mit etwas Übung problemlos durchführen:

Sintemahl etliche *Itali* an dem hohen singen/wie nicht unbillich/kein gefallen/vermeynen es habe keine art/könne auch der *Text* nicht recht wol vernommen werden/man krehete/schreye und singe in der höhe gleich wie die Grasemägde. Daher auch bißweilen im brauch/daß sie *HypoIonicum Modum* außm *C.* wenn derselbe *per quintam* ins *F. transponiret* wird/noch umb eine tertz tieffer

außm *D.* mit Orgeln/Positiffen/und beygeordneten *Instrumenten musiciren*: Ungeachtet dieser *Modus* fast besser als der andern einer/ohne fernere *transposition, humanis vocibus musicirt* werden könte/so wird doch solches eintzig und allein umb der *Vocalisten* und Senger willen also angestellet. Gleicher gestald wird auch *HypoDorius* umb ein *Tertz* niedriger außm *E. musiciret.* Welche und dergleichen *Transpositiones* einem Organisten so wol/als andern *Instrumentisten* anfangs zwar etwas sawer und wiederlich ankömpt: Aber wenn einer sich nur der mühe nicht verdriessen lest/sondern mit fleiß ein zeitlang sich darinnnen *exerciret* und ubet/so ist und wird es ihm gar leicht/ja gleichsamb eine Lust zu *practiciren* und *praestiren.* (Praetorius 1, II, 16–17)

Dieses Zitat weist darauf hin – besonders in Hinblick auf die spanischen und italienischen Quellen –, daß diese ungewöhnlicheren Versetzungen im Süden öfter durchgeführt wurden und auch in anderen Ländern nicht unbekannt waren.

Insbesondere Bermudo erklärt, warum gerade diese Transpositionen anderen vorgezogen wurden. In der mitteltönigen Stimmung ist nur eine beschränkte Anzahl von Tönen brauchbar: alle Kreuze ab dis und alle b ab as im Quintenzirkel sind zu meiden, da sonst höchst unreine Akkorde vorkommen. In den bisher genannten Transpositionen tritt keiner dieser Töne in der Grundskala auf, was bei allen andern der Fall wäre. Bermudo hält diejenigen Transpositionen für die schwierigsten, bei denen z.B. ein dis bei einer primären oder Quint-Klausel nötig ist. Wie Bermudo, so gibt auch Praetorius Anweisungen, wie solche Unreinheiten zu umgehen seien:

Wenn nemlich das ♮ mit dem (*fis*) fa. und in der mitten die *Tertia major* das (Dis) ℞/welches etwas zu jung und zu hoch) und also dargegen falsch ist/gegriffen werden muß. So muß nicht allein ein Organist/solches mit fleiß durchsehen unnd uberschlagen/sondern auch gute acht haben/daß er entweder die *tertiam* gar aussen lasse/oder die *tertiam minorem*, das *d* tangire/oder aber mit scharffen *mordanten* es also vergütte/damit die *Dissonantz* so eigendlich nicht *observiret* und gehöret werde. (Praetorius 1, III, 81)

Man könne also den betreffenden Ton auslassen, ersetzen oder so stark verzieren, daß die Unreinheit nicht mehr auffällt.

In den Tabellen II. 1–12 kommen drei in der mitteltönigen Stimmung ungünstige Transpositionen vor: die Versetzung des Dorischen und Hypodorischen nach F und diejenige des Hypolydischen nach A. Sie lassen sich auf verschiedene Arten erklären. Aus dem Zusammenhang ergibt sich, daß die von Faber und Rodio vorgenommene Transposition des Dorischen eher als ein Lehrbeispiel zu verstehen ist, wie man einen Satz von einem Ort zum anderen verschiebt, ohne dabei seine innere Struktur zu zerstören, daß sie aber kaum als Hinweis auf die bestmögliche Transposition gedacht ist. Da Dorisch nach der älteren Zählweise der erste Modus ist, überrascht es nicht, daß es für solche Beispiele herangezogen wird. Bermudo aber sagt ausdrücklich, daß diese Transposition unmöglich sei.

(74) Praetorius läßt zwar die Versetzung beim Hypodorischen (von G nach F) zu, verlangt aber wegen der Intonation, daß die gis-Taste in allen Oktaven geteilt sei. (Praetorius 1, III, 82) Was die dritte Variante betrifft, so gibt Santa Maria beim Hypolydischen die zusätzliche Möglichkeit einer Terz-Transposition nach oben an. Diese erklärt sich aus dem oben erwähnten Konflikt zwischen Tradition und modernem Gebrauch. Da Santa Maria den Hypolydischen als einen F-Modus mit ♭ als Vorzeichen betrachtet, bleibt diese Versetzung nach A noch in dem von der Mitteltönigkeit gesetzten Rahmen und entspricht der Unterterz-Transposition im Hypoionischen.

Da Diruta sich auf die nützlichen Transpositionen beschränkt, statt wie Bermudo und Cerone vollständigkeitshalber alle Möglichkeiten aufzuzählen, ist es für die Praxis interessant, seine Hinweise näher zu untersuchen. Für alle Tonarten außer dem Hypodorischen und Hypoionischen schlägt er Transpositionen nach unten (Terz, Sekunde) sowie solche nach oben (Quarte, Quinte) vor. Diruta notiert Hypodorisch in der traditionellen tiefen Lage und führt daher nur Transpositionen nach oben, nach E und G, an. Das Hypoionische in seiner natürlichen Lage notiert er andererseits sehr hoch und verzichtet deswegen auf die Transposition nach oben sowie auf die Unterterz- und Untersekund-Transpositionen. Nur die normale Quint-Transposition nach unten wird genannt.

Praetorius und vor allem Bermudo erklären, wie man diese Transpositionen ausführen kann, ohne die Stücke mühsam umzuschreiben. Nach Bermudo gibt es zwei Arten von Transpositionen: diejenige von Linie zu Linie, beziehungsweise von Zwischenraum zu Zwischenraum, und diejenige von Zwischenraum zu Linie, beziehungsweise umgekehrt. Zu den ersteren sagt er:

si el final accidental es tres puntos mas baxo que el del natural: tantos subireys las claves. Si el final accidental estuviere cinco puntos arriba de su final natural: tantos puntos abaxareys las claves. En tal caso mudadas las claves, y puestas señales, que cada uno de los modos accidentales ha menester: con quedarse puntado como estana queda mudado ... Esta manera de mudar tonos sirve para los que se mudan una tercera, o quinta, abaxo, o quinta, o septima arriba de su final. (79–80)

Wenn die transponierte Finalis drei Noten tiefer ist, als diejenige des natürlichen [Modus], schiebt ihr die Schlüssel um ebensoviele Noten nach oben. Wenn die transponierte Finalis fünf Noten höher als ihre natürliche Finalis wäre, senkt ihr die Schlüssel um soviele Noten nach unten. Nachdem in einem solchen Fall die Schlüssel geändert und die Vorzeichen gesetzt sind, die ein jeglicher Modus benötigt, dann ist es transponiert, indem es notiert bleibt, wie es war ... Diese Methode, die Modi zu transponieren, ist auf jene anwendbar, die man um eine Terz oder Quinte tiefer, oder um eine Quinte oder Septime höher als ihre Finalis versetzt.

Bei der Transposition von Zwischenraum zu Linie, fährt Bermudo fort, nutze man die Tatsache aus, daß etwa eine Oberquint-Transposition das gleiche ist, wie diejenige der Unterquarte, außer daß sie eine Oktave auseinander liegen. Da sich eine Oktav-Transposition problemlos durchführen läßt, könne man alle Transpositionen der zweiten Art in solche der ersten Art umwandeln. Man müsse nur darauf achten, eine passende Lage auf der Tastatur zu wählen, um alle Töne spielen zu können. (80) Praetorius beschreibt dasselbe Verfahren und fügt hinzu, der Anfänger, der Schwierigkeiten habe, sich einen neuen Schlüssel vorzustellen, könne „den rechten *Clavem signatam* uff ein klein papirlein schreiben/und forn mit Wachs an die Linien kleben /so hat er es vor sich /wie ers haben wil." (Praetorius 1, III, 83)

Bermudo behandelt noch zusätzlich die Frage, welches die möglichen Modi sind, die man in jedem Oktavraum spielen kann. (80^v–81^v) Dabei bleibt er innerhalb seiner oben umrissenen Grenzen. Es geht ihm hier aber darum, wie man eine Tonart in einem gewünschten Ambitus spielen kann, und nicht darum, wie man den gesamten Ambitus um ein bestimmtes Intervall versetzt. Das Ergebnis mag dasselbe sein, der Gesichtspunkt aber ist ein anderer.

Die Transpositionen erster Art vermittels Schlüsselversetzung entsprechen teilweise dem, was Riemann, Kroyer und andere postuliert haben. Es besteht aber ein wesentlicher Unterschied: Bermudo beschreibt eine Prozedur, die auf mannigfache Weise angewendet werden kann, für Terz-, Quint- und Septim-Transpositionen, ob hoch- oder tiefgeschlüsselt, während die Hypothese der generellen Unterterz-Transposition der hochgeschlüsselten Stücke ausschließlich eine dieser Möglichkeiten berücksichtigen und die andern ignoriert.

Transposition auf anderen Instrumenten

Da bisher nur von denjenigen Transpositionen die Rede war, die – zum Zwecke des Übereinstimmens mit dem Chor – auf einer Orgel durchgeführt werden mußten, stellt sich die Frage, welche Transpositionen auf anderen Instrumenten vorgenommen wurden. Virgiliano, einer der wenigen Theoretiker, die sich dazu äußern, stellt die Griffe dar, die man braucht, um auf Querflöte, Blockflöte, Gambe oder Zink zu transponieren. Blockflöte, Gambe und Zink haben bei ihm dieselben Versetzungsmöglichkeiten wie die Orgel, während die Querflöte auf Quart- und Quint-Transpositionen beschränkt ist, weil chromatische Töne auf ihr schwieriger zu spielen sind (Libro Terzo). Praetorius schreibt über die optimale Verwendung von Instrumentenfamilien (Praetorius 1, III, 152–168). Er behandelt die Zusammensetzung der Schlüssel, die für jede Familie am geeignetsten ist und diejenigen Transpositionen, die es ermöglichen, diese Lage zu erreichen. Um diese Transpositionen im einzelnen zu untersuchen, müßte man den Eigenschaften jeder Instrumentenfamilie, ihrer Zusammenstellung und ihrem

Gebrauch nachgehen, was den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Es kann aber allgemein festgehalten werden, daß man dabei Rücksicht auf den Ambitus und die Spielmöglichkeiten der einzelnen Instrumente nehmen mußte.[13]

ZUSAMMENFASSUNG

Für jede der drei in der Problemstellung zusammengefaßten Hypothesen ist also teilweise bestätigendes Material beigebracht worden. Wie schon Ehrmann dargelegt hat, besteht ein Zusammenhang zwischen Schlüsselung und Modus, die vom Ambitus des jeweiligen Modus abhängt. Dieser Zusammenhang war aber nicht starr. Jeder Komponist war frei, die Schlüsselung seiner Werke innerhalb gewisser, vom Stück bedingter Grenzen selber zu bestimmen. Sowohl Beispiele für die Quart- und Quint-Transposition hochgeschlüsselter Stücke, wie sie Mendel und Federhofer postulieren, als auch für die Terz-Transposition nach Riemann und Kroyer konnten gefunden werden. Die Fragestellung nach einem direkten Zusammenhang zwischen Schlüsselung und Transposition und die Suche nach eindeutigen Regeln verhinderten aber bisher, Schlüssel, Modus und Transposition unter einem allgemeineren Gesichtspunkt zu betrachten. Neben dem Zusammenhang zwischen Schlüsselung und Modus geht aus den Quellen auch ein Zusammenhang zwischen Modus und Transposition hervor, welcher allerdings wieder kein unveränderlicher war, sondern von den Umständen der Aufführung abhing. Deswegen bestand also als Folge auch ein indirekter Zusammenhang zwischen Schlüsselung und Transposition, dem aber nicht die Bedeutung einer universellen Regel zukam, sondern welcher ebenso flexibel war, wie diejenigen zwischen Schlüsselung und Modus einerseits, und Modus und Transposition andererseits.

Es ist in der Untersuchung deutlich geworden, daß man sich um 1600 bei einer Aufführung in erster Linie den Sängern angepaßt hat. Transpositionen dienten dazu, den Gesang möglichst schön klingen zu lassen. Die Verschiedenheit der Stimmtonhöhe von Ort zu Ort zwang jeden Organisten oder sonstigen Instrumentalisten dazu, eine eigene Lösung zu finden. Diese Lösung mußte in den oben herausgearbeiteten Grenzen bleiben, innerhalb welcher er aber unter Berücksichtigung seiner Fähigkeiten auswählen konnte, was am besten klang.

Hieraus Konsequenzen für die heutige Aufführungspraxis ziehend, muß man, um analog vorzugehen wie damals, als erstes die Fähigkeiten der Sänger und Instrumentalisten sowie die von ihnen bevorzugte Lage feststellen. Da sich die heutigen Umstände von den damaligen unterscheiden – wirken doch etwa häufig Frauenstimmen bei einer Aufführung mit – wird diese Lage möglicherweise nicht mit der damaligen übereinstimmen. Als nächstes müßte man den Modus

[13] Vgl. hierzu Anne Smith, „Belege zur Frage der Stimmtonhöhe bei Michael Praetorius", *Alte Musik. Praxis und Reflexion* = Sonderband der Reihe *BJbMw* zum 50. Jubiläum der Schola Cantorum Basiliensis, Winterthur 1983, 340–345.

des Stückes bestimmen. Dieses wird erleichtert, wenn das Stück in einer Edition in der ursprünglich notierten Tonart unter Angabe der originalen Schlüssel vorliegt. Dann ist von den jeweils sechs möglichen Transpositionen (unverändert, Unterterz-, Untersekund-, Obersekund-, Oberquart- und Oberquint-Transposition) die geeignetste auszusuchen. Dabei spielen neben der bevorzugten Lage auch andere Faktoren eine Rolle, wie etwa die Klangfarbe und die Anzahl der Akzidentien. Auf diese Weise kann man versuchen, die Gedankengänge der damaligen Musiker nachzuvollziehen. Dadurch gewinnt man vielleicht ein Verständnis für die Konventionen jener Zeit und deren Bedeutung für die heutige wie auch für die damalige Aufführungspraxis.

BIBLIOGRAPHIE DER ZITIERTEN QUELLEN

Beringer — Beringer, Maternus, *Musicae: Das ist der freyen lieblichen Singkunst erster und anderer Theil*. Nürnberg 1610. Nachdruck Leipzig 1974.

Bermudo — Bermudo, Fray Juan, *Declaración de Instrumentos musicales,* Osuna 1555. Nachdruck = Documenta Musicologica I/11, hg. von Macario S. Kastner, Kassel etc. 1957.

Bernhard — Bernhard, Christoph, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard,* hg. von Joseph Müller-Blattau, Kassel etc. ²1963.

Bona — Bona da Brescia, Valerio, *Regole del Contraponto et Compositione,* Casal 1595. Zitiert nach Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie,* Utrecht 1974.

Burmeister — Burmeister, Joachim, Musica poetica, Rostock 1606, und Musica αὐτοσχεδιαστική, Rostock 1601. Besprochen in: Martin Ruhnke, *Joachim Burmeister: Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600* = Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Bd. 5, Kassel etc. 1955.

Calvisius — Calvisius, Sethus, *Exercitationes Musicae duae,* Leipzig 1600. Nachdruck Hildesheim 1973.

Cerone — Cerone, Don Pietro, *El Melopeo y Maestro,* Neapel 1613. Nachdruck = Bibliotheca musica Bononiensis II/25, hg. von Alberto Gallo, Bologna 1969.

Diruta 1 — Diruta, Girolamo, *Seconda parte del Transilvano,* Venedig 1609. Nachdruck = Bibliotheca musica Bononiensis II/132, hg. von Luisa Cervelli, Bologna 1969, Terzo libro.

Diruta 2 — Ibid., Quattro Libro.

Faber — Faber, Heinrich, *Ad musicam practicam introductio,* Nürnberg 1550.

Galilei — Galilei, Vincenzo, *Fronimo Dialogo,* Venedig 1568/69. Nachdruck = Bibliotheca musica Bononiensis II/22, hg. von Rolf Rapp, Bologna 1969.

Herbst — Herbst, Johann Andreas, *Musica Poëtica, sive Compendium Melopoëticum,* Nürnberg 1643.

Nucius — Nucius, Johannes, *Musices Poeticae,* Neisse 1613. Nachdruck Leipzig 1976.

Pontio — Pontio, Pietro, *Ragionamento di Musica,* Parma 1588. Nachdruck = Documenta Musicologica I/16, hg. von Suzanne Clerx, Kassel etc. 1959.

Praetorius 1 — Praetorius, Michael, *Syntgma Musicum 2–3,* Wolfenbüttel 1619. Nachdruck = Documenta Musicologica I/14–15, hg. von Wilibald Gurlitt, Kassel etc. 1958 und 1978.

Praetorius 2 — Praetorius, Michael, *Terpsichore, Gesamtausgabe der musikalischen Werke,* Bd. 15, bearbeitet von Günther Oberst, Wolfenbüttel 1929.

Rodio — Rodio, Rocco, *Regole di Musica,* Neapel 1609.

Santa Maria — Santa Maria, Thomas de, *Libro llamado, Arte de tañer Fantasia,* Valladolid 1565. Nachdruck Genf 1973.

Sweelinck — Sweelinck, Jan Pieterszoon. Zitiert nach Robert Eitner, „Über die acht, respektive zwölf Tonarten und über den Gebrauch der Versetzungszeichen im XVI. und XVII. Jahrhunderte nach Joh. Peter Sweelinck", *Monatshefte für Musik-Geschichte* 3 (1871) 133–151.

Vicentino — Vicentino, Nicola, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica,* Rom 1555. Nachdruck = Documenta Musicologica I/17, hg. von Edward Lowinsky, Kassel etc. 1959.

Virgiliano — Virgiliano, Aurelio, *Il Dolcimelo,* um 1600. Faksimile = Archivum Musicum 11, hg. von Marcello Castellani, Florenz 1979.

Zarlino — Zarlino, Gioseffo, *Institutioni Harmoniche,* Venedig 1573. Nachdruck Ridgewood, N.J. 1966.

I.1 *Dorisch*

SUPERIUS		ALTUS		TENOR		BASSUS	
Schlüssel	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*
	Beringer		Bona		Beringer		Bona
	Bona		Cerone		Bona		Cerone
	Calvisius		Herbst		Calvisius		Galilei
	Cerone		Nucius		Cerone		Herbst
	Diruta		Rodio		Diruta		Nucius
	Herbst		Sweelinck		Galilei		Praetorius
	Nucius				Herbst		Rodio
	Pontio		Santa Maria		Nucius		Santa Maria
	Praetorius				Pontio		Sweelinck
	Rodio				Rodio		
	Santa Maria				Santa Maria		Calvisius
	Sweelinck				Sweelinck		
	Zarlino				Vicentino		
					Zarlino		

Transponiertes Dorisch

SUPERIUS		ALTUS		TENOR		BASSUS	
Schlüssel	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*
	Beringer		Bona		Beringer		Herbst
	Bona		Cerone		Bona		Praetorius
	Calvisius		Herbst		Calvisius		Rodio
	Cerone		Rodio		Cerone		Santa Maria
	Herbst		Sweelinck		Galilei		Sweelinck
	Pontio				Herbst		
	Praetorius				Pontio		
	Rodio				Rodio		Bona
	Sweelinck				Santa Maria		Cerone
					Sweelinck		Galilei
	Santa Maria		Santa Maria				
							Calvisius

Calvisius weist darauf hin, daß es viele Beispiele in beiden Systemen gibt.

I.2 *Hypodorisch*

SUPERIUS		ALTUS		TENOR		BASSUS	
Schlüssel	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*
	Beringer Calvisius Cerone Herbst Nucius Pontio Praetorius Rodio Sweelinck		Cerone Herbst Nucius Rodio Sweelinck		Beringer Calvisius Cerone Herbst Nucius Rodio Sweelinck		Calvisius Herbst Nucius Praetorius
							Cerone Galilei Rodio Sweelinck
	Bona Diruta Pontio		Bona		Bona		Bona
	Zarlino				Diruta Pontio Zarlino		
	Cerone[1]		Cerone[1]		Cerone[1]		Cerone[1]
	Santa Maria		Santa Maria		Santa Maria		Santa Maria
					Vicentino		
					Galilei		

[1] Cerone schreibt, daß es fast nie so vorkommt.

Transponiertes Hypodorisch

SUPERIUS		ALTUS		TENOR		BASSUS	
Schlüssel	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*
	Beringer Bona Calvisius Cerone Diruta Herbst Pontio Praetorius Rodio Sweelinck		Bona Cerone Herbst Rodio Sweelinck		Beringer Bona Calvisius Cerone Galilei Herbst Pontio Rodio Sweelinck Vicentino		Bona Cerone Galilei Herbst Praetorius Rodio Sweelinck

Herbst und Zarlino schreiben, daß Stücke öfter in *g* als in *d* notiert werden.

I.3 *Phrygisch*

SUPERIUS		ALTUS		TENOR		BASSUS	
Schlüssel	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*
	Beringer Bona Calvisius Cerone Diruta Herbst Nucius Pontio Praetorius Rodio Santa Maria Sweelinck Zarlino		Bona Cerone Herbst Nucius Rodio Santa Maria Sweelinck		Beringer Bona Calvisius Cerone Diruta Galilei Herbst Nucius Pontio Rodio Sweelinck Vicentino Zarlino		Bona Calvisius Cerone Galilei Herbst Nucius Praetorius Rodio Santa Maria Sweelinck
	Pontio				Pontio Santa Maria		

Transponiertes Phrygisch

SUPERIUS		ALTUS		TENOR		BASSUS	
Schlüssel	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*
	Beringer Calvisius Cerone Herbst Praetorius Rodio Sweelinck		Cerone Herbst Sweelinck		Beringer Calvisius Cerone Herbst Rodio Sweelinck		Galilei Praetorius Rodio Sweelinck
			Rodio				Herbst
	Praetorius[1]				Galilei		Praetorius[1]
					Vicentino		Cerone
							Calvisius

[1] *Vel in Octavam inferiorem ponatur, hoc modo.* (III, 37)
Calvisius, Herbst, Pontio und Zarlino schreiben, daß Striche normalerweise in *e* notiert werden.

I.4 *Hypophrygisch*

SUPERIUS		ALTUS		TENOR		BASSUS	
Schlüssel	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*
	Beringer Cerone Diruta Herbst Nucius Praetorius[1] Rodio		Cerone Herbst Nucius Rodio		Beringer Calvisius Cerone Diruta Galilei Herbst Rodio Vicentino Zarlino		Cerone Galilei Herbst Nucius Praetorius[1] Rodio
	Bona Calvisius Pontio Santa Maria Sweelinck		Bona Santa Maria Sweelinck		Bona Pontio Praetorius Santa Maria Sweelinck		Bona Santa Maria Sweelinck
	Zarlino				Nucius		
	Praetorius						Praetorius

[1] *Vel in Octavam inferiorem ponatur, hoc modo.* (III, 37)

Transponiertes Hypophrygisch

SUPERIUS		ALTUS		TENOR		BASSUS	
Schlüssel	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*
	Beringer Cerone Herbst Praetorius Rodio		Cerone Herbst Rodio		Beringer Calvisius Cerone Galilei Herbst Rodio		Cerone Galilei Herbst Praetorius Rodio
	Calvisius Pontio Sweelinck		Sweelinck		Sweelinck		Sweelinck
					Vicentino		

I.5 *Lydisch*

SUPERIUS		ALTUS		TENOR		BASSUS	
Schlüssel	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*
	Beringer Calvisius Cerone Diruta Herbst Nucius Praetorius Rodio Zarlino		Herbst Nucius Rodio		Beringer Calvisius Cerone Diruta Galilei Herbst Nucius Pontio Rodio Vicentino Zarlino		Herbst Nucius Rodio
	Bona Santa Maria Sweelinck		Bona Sweelinck Santa Maria		Bona Sweelinck		Bona Sweelinck
	Pontio				Santa Maria		Santa Maria
							Galilei Praetorius
			Cerone				Cerone
							Calvisius

Transponiertes Lydisch

SUPERIUS		ALTUS		TENOR		BASSUS	
Schlüssel	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*
	Beringer Cerone Diruta Herbst Praetorius Rodio		Cerone Herbst Rodio		Beringer Calvisius Cerone Diruta Galilei Herbst Rodio		Cerone Galilei Praetorius Rodio
	Calvisius				Vicentino		Herbst
	Sweelinck		Sweelinck		Sweelinck		Sweelinck

Rodio, Calvisius und Bernhard schreiben, daß dieser Modus selten von modernen Komponisten benutzt wird.

I.6 *Hypolydisch*

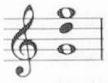
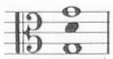
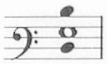
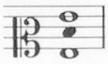
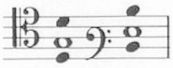
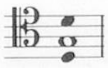
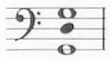
SUPERIUS		ALTUS		TENOR		BASSUS	
Schlüssel	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*
	Beringer Calvisius Cerone Diruta Herbst Nucius Praetorius Rodio Zarlino		Cerone Herbst Nucius Rodio		Calvisius Cerone Diruta Galilei Herbst Nucius Rodio Vicentino Zarlino		Cerone Galilei Herbst Nucius Praetorius Rodio
	Bona Pontio Santa Maria Sweelinck		Bona Sweelinck Santa Maria		Bona Pontio Santa Maria Sweelinck		Bona Pontio Santa Maria Sweelinck

Transponiertes Hypolydisch

SUPERIUS		ALTUS		TENOR		BASSUS	
Schlüssel	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*
	Beringer Calvisius Cerone Herbst Praetorius Rodio		Cerone Herbst Rodio		Calvisius Cerone Galilei Herbst Rodio		Cerone Galilei Herbst Praetorius Rodio
	Sweelinck		Sweelinck		Sweelinck		Sweelinck
					Vicentino		Calvisius

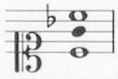
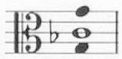
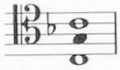
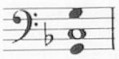
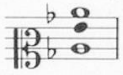
Bernhard und Rodio schreiben, daß dieser Modus selten von modernen Komponisten benutzt wird.

I.7 *Mixolydisch*

SUPERIUS		ALTUS		TENOR		BASSUS	
Schlüssel	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*
	Beringer (mixo-aeolius) Bona Calvisius Cerone Diruta Herbst Nucius Pontio Praetorius Rodio Santa Maria Sweelinck Zarlino		Bona Cerone Herbst Nucius Rodio Santa Maria Sweelinck		Beringer (mixo-aeolius) Bona Calvisius Cerone Diruta Galilei Herbst Nucius Rodio Santa Maria Sweelinck Vicentino Zarlino		Herbst Nucius Rodio Santa Maria Sweelinck
					Pontio		Bona Cerone Galilei[1]
							Praetorius
							Calvisius

[1] C^2 + F^3 im Original; durch die hinzugefügten Noten wird deutlich, daß C^4 gemeint ist.

Transponiertes Mixolydisch

SUPERIUS		ALTUS		TENOR		BASSUS	
Schlüssel	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*
	Beringer (mixo-aeolius) Calvisius Cerone Herbst Praetorius Sweelinck		Cerone Herbst Rodio Sweelinck		Beringer (mixo-aeolius) Calvisius Cerone Diruta Galilei Herbst Rodio Sweelinck Vicentino		Cerone Galilei Herbst Praetorius Rodio Sweelinck
	Diruta Rodio						

Calvisius, Cerone und Zarlino schreiben, daß Stücke in diesem Modus häufig in der natürlichen Lage notiert werden, jedoch auch gut in der transponierten Lage gegeben werden können.

I.8 *Hypomixolydisch*

SUPERIUS		ALTUS		TENOR		BASSUS	
Schlüssel	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*
	Beringer Bona Calvisius Cerone Diruta Herbst Nucius Praetorius Rodio Sweelinck Zarlino		Bona Cerone Herbst Nucius Rodio Sweelinck		Beringer Bona Calvisius Cerone Diruta Galilei Herbst Nucius Rodio Sweelinck Vicentino Zarlino		Bona Cerone Galilei Herbst Nucius Praetorius Rodio Sweelinck Vicentino
	Bona Pontio Santa Maria		Bona Santa Maria		Bona Pontio Santa Maria		Bona Santa Maria

Transponiertes Hypomixolydisch

SUPERIUS		ALTUS		TENOR		BASSUS	
Schlüssel	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*
	Beringer Calvisius Cerone Herbst Praetorius Rodio Sweelinck		Cerone Herbst Rodio Sweelinck		Beringer Calvisius Cerone Galilei Herbst Rodio Sweelinck		Galilei Herbst Praetorius Rodio
							Sweelinck
					Vicentino		Cerone
							Calvisius

Pontio schreibt, daß dieser Modus meistens in der natürlichen Lage notiert wird.

I.9 *Aeolisch*

SUPERIUS		ALTUS		TENOR		BASSUS	
Schlüssel	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*
	Beringer Calvisius Cerone Diruta Herbst Nucius Praetorius Rodio		Cerone Herbst Nucius Rodio		Beringer Calvisius Cerone Diruta Herbst Nucius Rodio		Herbst Rodio
							Cerone
	Zarlino				Galilei		Galilei Praetorius
							Calvisius
	Nucius[1]		Nucius[1]		Nucius[1]		Nucius[1]

[1] Nucius gibt diese Schlüssel an, schreibt aber, daß dieser Modus auch eine Oktave höher, „quod usitatius est", notiert werden kann.

Transponiertes Aeolisch

SUPERIUS		ALTUS		TENOR		BASSUS	
Schlüssel	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*
	Beringer Calvisius Cerone Diruta Herbst Praetorius Rodio		Cerone Herbst Rodio		Beringer Calvisius Cerone Diruta Galilei Herbst Rodio		Galilei Herbst Praetorius Rodio
							Cerone
							Calvisius

I.10 *Hypoaeolisch*

SUPERIUS		ALTUS		TENOR		BASSUS	
Schlüssel	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*
	Beringer		Cerone		Beringer		Calvisius
	Calvisius		Herbst		Calvisius		Cerone
	Cerone		Nucius		Cerone		Galilei
	Diruta		Rodio		Diruta		Herbst
	Herbst				Galilei		Praetorius
	Nucius				Herbst		Rodio
	Praetorius				Nucius		
	Rodio				Rodio		Nucius
	Zarlino				Zarlino		

Transponiertes Hypoaeolisch

SUPERIUS		ALTUS		TENOR		BASSUS	
Schlüssel	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*
	Calvisius		Cerone		Beringer		
	Cerone		Herbst		Calvisius		Cerone
	Herbst		Rodio		Cerone		Galilei
	Praetorius				Herbst		
	Rodio				Rodio		Praetorius
	Beringer						Rodio
					Galilei		Herbst
							Calvisius

Calvisius weist darauf hin, daß Stücke in diesem Modus seltener in der transponierten als in der natürlichen Lage notiert werden.

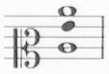
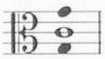
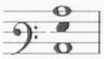
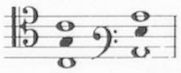
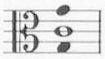
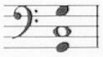
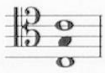
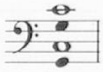
I.11 *Ionisch*

SUPERIUS		ALTUS		TENOR		BASSUS	
Schlüssel	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*
	Beringer Calvisius Cerone Diruta Herbst Nucius Praetorius Rodio Zarlino		Cerone Herbst Nucius Rodio		Beringer Calvisius Cerone Diruta Herbst Nucius Rodio Zarlino		Cerone Herbst Nucius Praetorius Rodio
					Galilei		Galilei

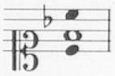
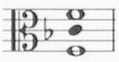
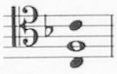
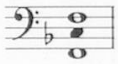
Transponiertes Ionisch

SUPERIUS		ALTUS		TENOR		BASSUS	
Schlüssel	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*
	Beringer Calvisius Cerone Herbst Praetorius Rodio		Cerone Herbst Rodio		Beringer Calvisius Cerone Galilei Herbst Rodio		Galilei Herbst Praetorius Rodio
							Cerone
							Calvisius

I.12 *Hypoionisch*

SUPERIUS		ALTUS		TENOR		BASSUS	
Schlüssel	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*
	Beringer Calvisius Cerone Diruta Herbst Nucius Praetorius Rodio		Cerone Herbst Nucius Rodio		Beringer Calvisius Cerone Diruta Galilei Herbst Nucius Rodio		Herbst Nucius Rodio
							Cerone Galilei
	Zarlino				Zarlino		Praetorius
							Calvisius

Transponiertes Hypoionisch

SUPERIUS		ALTUS		TENOR		BASSUS	
Schlüssel	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*	*Schlüssel*	*Quelle*
	Beringer Calvisius Cerone Diruta Herbst Praetorius Rodio		Cerone Herbst Rodio		Beringer Calvisius Cerone Diruta Galilei Herbst Rodio		Cerone Galilei Herbst Praetorius Rodio

Calvisius schreibt, daß Stücke in der transponierten Lage gleich oft vorkommen wie in der natürlichen.

II.1 *Dorisch*

Quelle	*transponiert nach* h (fis, cis, gis)	c (b, es)	e (fis, cis)	f (b, es, as)	g (b)	a (fis)
Bermudo	X	X	X		X	X
Calvisius		X	X		(X)	X
Cerone	X	X	X		(X)	X
Diruta 1	X	X				
Diruta 2	X	X	X		X	X
Faber				X		
Praetorius 1		X			(X)	
Rodio			X	X	(X)	
Santa Maria		X			X	
Vicentino		X			(X)	
Zarlino		X	X			

II.2 *Hypodorisch*

Quelle	*transponiert nach* h (fis, cis, gis)	c (b, es)	e (fis, cis)	f (b, es, as)	g (b)	a (fis)
Bermudo	X	X	X		X	X
Calvisius					X	X (ohne fis?)
Cerone	X	X	X		(X)	X
Diruta 1			X		X	
Diruta 2			X		X	
Herbst					(X)	X (g→a)
Praetorius 1			X (d→e und g→e)	X (g→f)[1]	(X)	
Santa Maria					X (b, es)	X
Vicentino		X			(X)	

[1] Deroselbsten denn das gis in allen *Octaven* notwendig zweene *Claves* haben muß/wil man anders die *tertiam minorem* zwischen dem F und a haben und gebrauchen. (III,82)

II.3 *Phrygisch*

Quelle	*transponiert nach* cis (cis, fis, gis)	d (b, es)	fis (fis, cis)	a (b)	h (fis)
Bermudo		X		X	X
Cerone	X	X	X	(X)	X
Diruta 1	X	X		(X)	
Santa Maria		X		X	
Vicentino		X		(X)	

II.4 *Hypophrygisch*

Quelle	*transponiert nach* cis (cis, fis, gis)	d (b, es)	fis (fis, cis)	a (b)	h (fis)
Bermudo	X	X	X	X	X
Cerone	X	X	X	(X)	X
Diruta 1		X		(X)	
Diruta 2	X	X			
Santa Maria		X		X	
Vicentino		X		(X)	

II.5 *Lydisch*

Quelle	*transponiert nach* d (fis, cis, gis)	es (b, es)	g (fis, cis)	b (b)	c (fis)
Bermudo	X		X	X	X
Cerone	X	X	X	(X)	X
Diruta 1				X	X
Diruta 2	X	X		X	X
Santa Maria	X (fis, cis)		X (fis)	X (b, es)	X (f)
Vicentino		X		(X)	

II.6 *Hypolydisch*

Quelle	*transponiert nach* d (fis, cis, gis)	es (b, es)	g (fis, cis)	b (b)	c (fis)	a
Bermudo	X	X	X	X	X	
Cerone	X	X	X	X	X	
Diruta 1	X	X		(X)		
Diruta 2	X	X	X			
Santa Maria	X (fis, cis)		X (fis)	X	X (f)	X (fis, cis, gis)
Vicentino		X		(X)		

II.7 *Mixolydisch*[1]

Quelle	*transponiert nach* e (fis, cis, gis)	f (b, es)	a (fis, cis)	c (b)	d (fis)
Bermudo	X	X	X	X	X
Calvisius		X		X	X
Cerone	X	X	X	(X)	X
Diruta 1				X	X
Praetorius 1				X	X (besser als c)
Santa Maria		X		X	X
Vicentio		X		(X)	

II.8 *Hypomixolydisch*[2]

Quelle	*transponiert nach* e (fis, cis, gis)	f (b, es)	a (fis, cis)	c (b)	d (fis)
Bermudo	X (schwer)	X	X	X	X
Cerone	X	X	X	(X)	X
Diruta 1	X	X			X
Diruta 2	X	X		X	X
Praetorius 1		X		(X)	
Praetorius 2			X		X
Santa Maria		X		X	X (fis, cis)
Vicentino		X		(X)	

[1] Faber schreibt: „Septimum cum octavo non posse transponi ad quintam, licet etiam raro quartam admittant." (I^3)
Bei Diruta 2 steht das „Magnificat Settimi Toni nelli tasti naturali" irrtümlicherweise in a (Aeolisch). Es wird nach g (b, es), fis (fis, cis, gis), e (fis), d (b) transponiert. (Diruta 2,13)

[2] Vgl. Anm. 1, Zitat Faber.

II.9 *Aeolisch*

Quelle	*transponiert nach* fis (fis, cis, gis)	g (b, es)	h (cis, fis)	d (b)	e (fis
Calvisius		X		X	X
Cerone	X	X	X	(X)	X
Diruta 1	X			X	
Praetorius 1				(X)	X (besser als d)
Praetorius 2		X			

II.10 *Hypoaeolisch*

Quelle	*transponiert nach* fis (fis, cis, gis)	g (b, es)	h (fis, cis)	d (b)	e (fis)
Cerone	X	X	X	(X)	X
Diruta 1	X	X		(X)	
Praetorius 1		X		(X)	

II.11 *Ionisch*

Quelle	*transponiert nach* a (fis, cis, gis)	b (b, es)	d (fis, cis)	f (b)	g (fis)
Bernhard	X	X	X	(X)	X
Calvisius		X	X (fis)	X	
Cerone	X	X	X	(X)	X
Diruta 1	X	X		(X)	
Praetorius 1		X		(X)	

II.12 *Hypoionisch*

Quelle	*transponiert nach* a (fis, cis, gis)	b (b, es)	d (fis, cis)	f (b)	g (fis)
Calvisius				X	X
Cerone	X	X	X	(X)	X
Diruta 1				X	
Herbst		X	X	(X)	
Praetorius 1			X	X	X (besser als f)

ZUR FUNKTION DER SCHRIFTEN VON MERSENNE UND DER *DICTIONNAIRES* VON RICHELET UND FURETIERE IN JOHANN GOTTFRIED WALTHERS *MUSICALISCHEM LEXICON* – EINE BESTANDSAUFNAHME ZU DEN INSTRUMENTENKUNDLICHEN FACHAUSDRÜCKEN

VON VERONIKA GUTMANN

I. DIE FRANZÖSISCHEN QUELLEN ZU DEN INSTRUMENTENARTIKELN IN WALTHERS *LEXICON*[1]

Der Weimarer Stadtorganist Johann Gottfried Walther (1684 in Erfurt – 1748 in Weimar) gilt mit seinem Werk *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothec, darinnen nicht allein die Musici, welche so wol in alten als neuern Zeiten ..., sondern auch die in griechischer, lateinischer, italiänischer und frantzösischer Sprache gebräuchliche musicalische Kunst- oder sonst dahin gehörige Wörter, nach alphabetischer Ordnung vorgetragen und erkläret ...*, Leipzig 1732 (Vorabdruck des Buchstaben A, Erfurt 1728), als „Begründer der musik-biographischen Lexikographie, die bis zu Gerbers biographischem Lexikon im wesentlichen nur durch Johann Matthesons *Ehren-Pforte* (1740) eine Bereicherung erfuhr".[2] Wie Walther selbst in seinem „Vorbericht" formuliert, wurde er durch den erstmals 1703 in Paris und im weiteren öfter aufgelegten *Dictionaire de musique* von Sébastien de Brossard dazu angeregt, ein entsprechendes Nachschlagewerk in *deutscher* Sprache zu verfassen und durch das Studium weiterer Quellen sowie durch Anfragen bei lebenden Musikern vor allem in biographischer Hinsicht zu ergänzen.

> „*Mr. Brossard*, ein Frantzose, ist, meines Wissens, der eintzige dem ... beliebet, dergleichen in seiner [d.h. Französisch, nicht Lateinisch] Sprache zu sammlen und heraus zu geben; weil Er aber nur die blohsen Nahmen der *Musicorum theoreticorum* (deren über 900 sind) hingesetzet, ohne zu melden, wer sie gewesen, und was sie geschrieben: so hat dieses eine Begierde in mir erwecket, dasjenige, so noch fehlet, zu eigener Nachricht und Ergetzlichkeit ... aufzusuchen, und, so viel als möglich seyn wollen, beyzufügen, wozu denn die hiesige Hochfürstliche vortreffliche Bibliothec die schönste Gelegenheit gegeben."[3]

Die biographischen Artikel mit meist hohem Quellenwert werden „in ihrer Bedeutung noch übertroffen von den terminologischen Partien, in denen fast 3000 ‚gebräuchliche musicalische Kunst- oder sonst dahin gehörige Wörter'

[1] Referat im Rahmen der Tagung „Frankreich und Deutschland in der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts. Einflüsse und Wirkungen", Saarbrücken, 6.–8. April 1981. Kongreß-Bericht in Vorbereitung. Die folgende Einleitung wurde mit geringfügigen Änderungen übernommen.

[2] Hans Heinrich Eggebrecht, „Lexika der Musik", *MGG* 8 (1960) 689.

[3] Fol.) (5r + v. Entsprechend lehnt sich der Wortlaut des Titels bei Walther eng an Brossard an. Dazu auch Hans Heinrich Eggebrecht, „Walthers Musikalisches Lexikon in seinen terminologischen Partien", *AMl* 29 (1975) 11.

erklärt werden".[4] Das Lexikon bietet in seinen Sachartikeln hinsichtlich der Bedeutungsstufe der Begriffswörter einen bleibenden Wert für die Geschichte der musikalischen Terminologie. „Und gerade ein lexikalisches Unternehmen, bei dem aus dem Vorhaben heraus der Zwang besteht, die Gesamtheit der in einer Zeit gültigen Termini zu verzeichnen, stellt eine besonders umfassende und eindringliche Ausprägung solcher Stufe dar und bleibt eine Fundgrube für den Terminologen, auch besonders hier, wo die terminologische Leistung ... auf der breiten Basis des Vorhandenen und Überlieferten aufbaut."[5]

Der von Walther als Vorbild für sein Lexikon zitierte *Dictionaire de musique* von Brossard erschien erstmals – vermutlich „inoffiziell" – 1701 in Paris im Oktavformat und war wahrscheinlich als eine Art Sonderdruck für die Freunde des Autors gedacht. Indizien dafür sind das Fehlen der Dedikation, des „Avis", des Privilegs und des Vorworts.[6] Der wichtigste Unterschied zur allgemein bekannten Folioausgabe, Paris 1703, ist das Fehlen des „Catalogue des Auteurs". Daß Walther jedoch nicht die Pariser Ausgaben von 1703 in Folio oder 1705 in Octavo verwendete, sondern eine spätere, in Amsterdam erschienene, geht einerseits aus den Nachweisen mit Seitenangaben in einigen Artikeln hervor[7] und andererseits aus seiner Beschreibung in dem Artikel „Brossard", wonach der Umfang der „Amsterdammer Edition in groß 8vo 2 Alphabeth, und 2 1/2 Bogen" betrage.[8] Dabei ist anzunehmen, daß er die bei Estienne Roger erschienene Ausgabe und nicht den Raubdruck von Pierre Mortier benützte, zumal er im „Vorbericht" die Verlagskataloge von Roger zitiert und Mortier nirgendwo erwähnt wird. Er dürfte also die dritte Auflage verwendet haben, die etwa zwischen 1707 und 1708 erschienen ist.[9]

4 Werner Breig, „Walther, Johann Gottfried", *MGG* 14 (1968) 210.

5 Hans Heinrich Eggebrecht, „Walthers ... Lexikon", a.a.O., 11; hier auch ausführliche Informationen zur Entstehungsgeschichte des Lexikons. Neben dieser für unsere Fragestellung vorrangigen Untersuchung liegen verschiedene Aufsätze zu Walthers Werk vor: Heinz Becker, „Johann Matthesons handschriftliche Einzeichnungen im ‚Musicalischen Lexicon' Johann Gottfried Walthers", *Mf* 5 (1952) 346–350. – Otto Brodde, *Johann Gottfried Walther, Leben und Werk* = Münsterische Beiträge zur Musikwissenschaft 7, Kassel 1937. – Hermann Gehrmann, „Johann Gottfried Walther als Theoretiker", *VfMw* 7 (1891) 468–571, vor allem der dritte Teil. – Georg Schünemann, „J.G. Walther und H. Bokemeyer. Eine Musikerfreundschaft um Johann Sebastian Bach", *Bach Jb* 30 (1933) 86–118.

6 Harald Heckmann, Vorwort zur Faks.-Ed. der 2. Auflage, Paris 1705, Hilversum 1965, xi.

7 Ohne Anspruch auf Vollständigkeit sei hier auf die folgenden Artikel im *Dictionaire de musique* von Sébastien de Brossard hingewiesen (a = Auflage Paris 1705; b = Auflage Amsterdam 1709/10 von Pierre Mortier):
Artikel „Lourer": Walther, 372, zit. Brossard, 293f. (a = 274, b = 293f.)
Artikel „Musica": Walther, 431f., zit. Brossard, 73 und 74 (a = 57–61, b = 73–77)
Artikel „Noël": Walther, 443, zit. Brossard, 300 (a = 283, b = 300).

8 A.a.O., 115.

9 Harald Heckmann, a.a.O., xiii–xv. Dazu auch François Lesure, „Estienne Roger et Pierre Mortier", *Revue de musicologie* 38 (1956) 35–48.

Nach den Untersuchungen von Heckmann ist der Raubdruck Mortiers etwa Ende 1709 oder Anfang 1710 zu datieren. Ein Vergleich der beiden Ausgaben von Roger und Mortier zeigt, daß der Inhalt des *Dictionaire* genau derselbe ist, daß nur dort Änderungen vorliegen, wo der Verlag für sein Sortiment wirbt und im Impressum; zudem ist der Satzspiegel bei Mortier etwas schmäler.

Der *Dictionaire* umfaßt zwei Teile sowie einen Anhang mit einer Anleitung zur Aussprache des Italienischen und einer umfangreichen Quellenliste (Seiten 331–388). Den Hauptteil bilden der eigentliche *Dictionaire de musique* (Seiten 8–262) und eine „Table alphabétique" (Seiten 263–329). Die „Wörter" im Hauptteil sind bekanntlich nicht – wie man vielleicht erwarten könnte – in französischer, sondern in griechischer, lateinischer und italienischer Sprache und werden in Französisch erklärt. Wohl um die Benützung des Hauptteils zu erleichtern und einem weiteren Kreise zu ermöglichen, verfaßte er als zweiten Teil die „Table alphabétique contenant les Termes François qui concernent la Musique, et dont l'on trouve l'explication dans ce Dictionnaire ...: qu'afin de donner moyen de trouver vîte et aisement les matieres, sur lesquelles ceux qui ne sçavent ny le *Grec*, ny le *Latin*, ny l'*Italien*, souhaiteront quelque éclaircissement".[10] Daß Brossard den *Dictionaire* nicht primär französisch abfaßte, kann hier nicht Gegenstand der Untersuchung sein, wäre aber im Blick auf die französisch-italienischen Beziehungen in dieser Zeit ein zu berücksichtigender Aspekt.

Als wesentlichstes Faktum sei hier festgehalten, daß Walther sowohl den (ersten) Haupt-Teil als auch die „Table alphabéthique" in sein Lexikon eingearbeitet hat. Der *Dictionaire* war für ihn richtungs- und wegweisend, ihn zu ergänzen und zu erweitern hatte er sich vorgenommen und daher auch „dessen sämtliche Articul, nebst noch andern, alhier in teutscher Erklährung nach Möglichkeit angebracht ...".[11]

Brossard nimmt also hinsichtlich des gesamten Lexikons eine zentrale Stellung ein. Was die instrumentenkundlichen Artikel betrifft, so ist ferner bemerkenswert, daß in ihnen insgesamt ein Dutzend französischer Quellen genannt werden – darunter werden hier Schriften von Autoren aus dem französischen Sprachraum bzw. Schriften, die in Frankreich erschienen sind, verstanden – sowie das im deutschen Sprachgebiet offenbar wohlbekannte und in Leipzig in mehreren Auflagen erschienene Wörterbuch der deutschen und französischen Sprache von Johann Leonhard Frisch. Dies alles weckt das Interesse für die von Walther auf dem eingegrenzten Gebiet der Instrumentenkunde vorgenommenen Bearbeitungen – Veränderungen, Kürzungen und Erweiterungen. Hinzu kommt, daß dieser Bereich besonders viele französische Fachwörter aufweist und somit für eine grundsätzliche Untersuchung zur Arbeitsweise Walthers, zu seinem Umgang mit den Quellen beim Erstellen des Lexikons geeignet erscheint. Sie könnte sich hier vielleicht leichter aufspüren lassen als in gewichtigen, umfassenden Artikeln, die im musiktheoretischen Schrifttum immer wieder dargestellt worden sind.

[10] A.a.O., 263.
[11] A.a.O., 115.

Trotz der deutlichen Überzahl französischer Wörter darf nicht übersehen werden, daß Walther auch zahlreiche anderssprachige Quellen zitiert: Als wichtigste im Bereich der hebräischen Instrumente Athanasius Kircher und Johann Caspar Printz, im Zusammenhang mit der Orgel Andreas Werckmeister und Friedrich Erhardt Niedt sowie im generellen Michael Praetorius, Filippo Bonanni (*Gabinetto armonico*, Rom 1722) und – vor allem für das „neuzeitliche" Instrumentarium seiner Zeit – Matthesons *Neu-Eröffnetes Orchestre* (Hamburg 1713). Dazu treten Quellen, die er nur ein- bis zweimal zitiert und die hier wohl vernachlässigt werden können.

Die französischen Quellen umfassen Nachschlagewerke einerseits und theoretische – nicht nur musiktheoretische – Schriften andererseits. Die meisten Autoren sind zudem bei Walther mit einem eigenen biographischen Artikel vertreten.

In die Gruppe der *Nachschlagewerke* gehören der genannte *Dictionaire de musique* von Sébastien de Brossard, Amsterdam 1707/08 oder 1709/10, und die folgenden mit allgemeinem und nicht mit ausschließlich musikalischem Inhalt:

Johann Leonhard Frisch, *Nouveau dictionnaire de passagers françois-allemand et allemand-françois,* Leipzig 1712; mit fünf weiteren Auflagen im 18. Jahrhundert: 1733, 1739, 1746, 1771 und 1793.

Charles du Cange du Fresne, *Glossarium ad scriptores mediae et infimae latinitatis,* Paris 1678.

Antoine de Furetière, *Dictionnaire universel,* Rotterdam 1690.

Gilles Ménage, *Dictionnaire étymologique de la langue françoise,* Paris 1694.

Pierre Richelet, *Dictionnaire françois,* Genève 1680.

An *musiktheoretischen Schriften* zitiert Walther die *Histoire de la musique* von Pierre Bonnet, Paris 1715, die lateinische Fassung von Marin Mersennes Instrumentenkunde *Harmonicorum libri XII*, editio aucta, Paris 1648, sowie dessen *Cogitata physico-mathematica diversis tractatibus de hydraulico-pneumaticis phoenomenis de musica theoretica et practica*, Paris 1644.

Weitere Schriften von Jules-César Boulenger, *De theatro ludisque scenicis,* Troyes 1603; Pierre de Caseneuve, *Origines de la langue françoise,* o.J.; von Claude-François Dechales, *Cursus seu mundus mathematicus,* Lyon 1674, und Bernard de Montfaucon, *L'antiquité expliquée,* Paris 1619, ergänzen diese ansehnliche Liste französischer Quellen.

*

Im folgenden soll hier der Versuch unternommen werden, anhand von Beispielen die Bedeutung der damals angesehenen allgemeinen Nachschlagewerke der französischen Sprache von Pierre Richelet[12] und Antoine de Furetière[13] für die Arbeit Walthers und somit für die deutsche Musiklexikographie aufzuzeigen.[14] Dazu kommt die besondere Rolle beider Autoren als Vermittler von Informationen, die in der französischen Ausgabe von Marin Mersennes *Harmonie universelle*[15] enthalten sind und die nur über diesen Umweg Eingang in Walthers *Lexicon* gefunden haben. Wie aus Walthers Artikel *Mersennus (Marinus)* hervorgeht[16], kannte er wohl Mersennes Schrift *Harmonicorum libri XII* (Paris 1648)[17], deren letzte Bücher den Instrumenten gewidmet sind, nicht jedoch die französische *Harmonie universelle* von 1636: „... Das von ihm in Frantzösischer Sprache geschriebene, und an. 1636 zu Paris in folio gedruckte Werck, genannt: *L'Harmonie universelle, contenant la theorie & la pratique de la Musique,* welches im *Catal. Biblioth. Thuanae*, p. 55. angeführt wird, dörffte mit dem vorhergehenden wohl einerley seyn."[18] Entsprechend beziehen sich die von ihm in einzelnen Artikeln gegebenen Verweise jeweils auf MersenneL.

Im wesentlichen geht es auf der einen Seite um die genauere Untersuchung jenes Materials, das auf Mersenne zurückgeht, und andererseits um die Stellung einzelner Quellen aus dem nichtmusikalischen Bereich, in denen musiktheoretische Schriften aufgenommen und verarbeitet worden sind. Dies ist bei jenen Erklärungen, die eng mit einem bestimmten Musikinstrument und dessen Funktionen zusammenhängen, insofern leichter zu realisieren, als die Interpretation im einzelnen nur sehr wenig Spielraum läßt und daher allgemein von einer ziemlich genauen Übernahme einzelner Informationen ausgegangen werden kann. Dabei handelt es sich um *Instrumentennamen*, um *Instrumententeile* sowie um *Tätigkeiten* im Zusammenhang mit Instrumenten.

[12] Pierre Richelet, *Dictionnaire françois*, Genève 1680.

[13] Antoine de Furetière, *Dictionnaire universel*, Rotterdam 1690.

[14] Im allgemeinen wird nur der von Walther selbst als Vorlage zitierte *Dictionaire de musique* von Sébastien de Brossard, Paris 1701, 1703 u.ö. angeführt, vgl. dazu das unter Fußnote 1 erwähnte Referat über die von Walther verwendete Ausgabe und oben, Seite 46.

[15] Marin Mersenne, *Harmonie universelle,* Paris 1636, Faks.-Ndr., Paris 1965, in der Folge mit MersenneF bezeichnet.

[16] Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon,* Leipzig 1732, Faks.-Ndr., Kassel/Basel 1953 (*Documenta musicologica* 1/3), 399f.

[17] Marin Mersenne, *Harmonicorum libri XII,* Paris 1648, Faks.-Ndr., Genève 1972, in der Folge mit MersenneL abgekürzt.

[18] J.G. Walther, a.a.O., 400.

Dort, wo Walther sich ausdrücklich auf Mersenne beruft, sind drei Varianten in der Ausführung der einzelnen Eintragungen festzustellen.

1. Zu dem Stichwort in französischer oder lateinischer Sprache tritt die Übersetzung in lateinisch bzw. französisch sowie eine Erklärung in deutscher Sprache, z.B.:

> Chalemie (*gall.*) Calamus pastoritius (*lat.*) eine Schäfer-Pfeiffe, Schallmey; it. ein Dudel-Sack [lat. uter pastoritius] s. *Mersenni* lib. 2 de Instrum. Harm. Prop. 11.
> (= MersenneL, Seite 91, im Titel zum 11. Kapitel)

> Hausse (*gall.*) s.f. bedeutet den also genannten Frosch an einem Geige-Bogen. Fulcrum arcuatum (*lat.*) s. *Mersen.* lib. 1 de Instrum. harmonicis.
> (= MersenneL, Seite 9, Vokabelverzeichnis)

> Weitere Beispiele dafür sind – ohne Anspruch auf Vollständigkeit – *Ame, Barbiton, Bouton, Cantarella, Chitarra, Cistre*[19], *Claquebois*[20], *Colascione, Epinette, Lumiere, Oüyes, Ponticello, Scalmus, Scapi tabula, Subscus.*

2. Das italienische, französische oder lateinische Wort wird ohne weitere Übersetzungen in deutscher Sprache erläutert, z.B.:

> Sommier [*gall.*] ist, nach einigen, die Wind-Lade in einer Orgel; nach andern aber, der darüber befindliche und mit Löchern versehene Register-Zug, oder vielmehr, das auf der Wind-Lade belöcherte Bret, auf welchem die Register-Züge hingehen. Beym Mersenno lib. 1 Prop. 41 de Instr. Harmonicis, bedeutet es auch in Clavicymbel den Wirbel-Stock.
> (= MersenneL, Seite 62, im Text)

> Weitere Entsprechungen in der Artikel-Gestaltung finden sich bei *Accordo, Barbitum minus, Bourdon, Cymbalum orale, Unichordum.*

3. Das Wort wird mit einem Zitat belegt:

> Eschalotte (*gall.*) s.f. bedeutet das messinge Blat oder Blechlein am Mundstück der also genannten Schnarr-Register in Orgeln und Positiven, als der Posaune, Trompete, Cornet und Regal. Mersennus lib. 3. de Instrumentis Harm. Propos. 11. nennet den untern ausgehölten Theil des Mundstücks also, und das darüber liegende Blat: *Languette.* Seine Worte lauten, wie folget: glottida, quae componitur ex duabus partibus, quarum inferior est dimidia cylindri pars excavata, quam Organarii appellant *Echalotte.* Superior vero pars est tenuissima lamina aenea, quae cavitatem praecedentis ita tegit, ut videri nequeat; vocaturque *Languette*, lingula.
> (= MersenneL, Seite 123)

Die unterschiedliche Gestaltung der einzelnen Artikel ist unabhängig von der Beschaffenheit der herangezogenen Textstellen. So bezieht sich Walther nicht nur auf zusammenhängende Texte wie etwa bei *Bourdon, Cabinet d'orgue (= C. portatif), Cantarella, Chitarra, Chitarrone, Cistre, Claquebois, Colascione, Eschalotte, Lumiere, Sommier,* sondern auch auf Bezeichnungen in Titeln

[19] S.u., 55f.
[20] S.u., 56f.

(*Accordo, Barbitum minus, Chalemie, Claquebois, Cymbalum orale, Unichordum*) sowie auf eine Liste lateinischer und französischer Fachausdrücke im ersten Buch (*Ame, Barbiton, Bouton, Cistre, Colascione, Epinette, Hausse, Oüyes/aures, Ponticello, Scalmus, Scapi tabula, Subscus*).

Zudem wären noch eine weitere Reihe von Wörtern ohne eigenen Nachweis auf MersenneL zurückzuführen, vor allem lateinische Bezeichnungen, die aus den Listen auf den Seiten 9, 79 und 114 stammen, z.B. *col – cervix*; *Eclisses du Luth – costae, ferulae, assulae* etc. Doch soll dies nicht Gegenstand der vorliegenden Untersuchung sein.

Die genaue Überprüfung der Zitate Walthers hat die Bestätigung erbracht, daß ihm als Arbeitsmaterial nur MersenneL zur Verfügung gestanden und daß er MersenneF, seinen Äußerungen im Artikel *Mersennus* entsprechend[21], in der Zeit der Vorbereitung des *Lexicons* nicht selbst kennengelernt hatte.

III. DIE *DICTIONNAIRES* VON PIERRE RICHELET UND ANTOINE DE FURETIERE SOWIE MARIN MERSENNES *HARMONIE UNIVERSELLE* IN WALTHERS *LEXICON*

Mit den beiden allgemeinen und sehr weit gefaßten Nachschlagewerken von Pierre Richelet und Antoine de Furetière[22] liegen Walther zwei reichhaltige Quellenwerke vor, die – wie aus ihren Titeln hervorgeht – beide in hohem Maße Termini aus dem Gebiet der Künste berücksichtigen: *Dictionnaire françois, contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue françoise ... avec les termes les plus connus des arts et des sciences* (Richelet) und *Dictionnaire universel, contenant generalement tous les mots françois, tant que vieux que modernes, & les termes des sciences et des arts* (Furetière). Daß Richelets *Dictionnaire* von Furetière zitiert wird[23], deutet wohl darauf hin, daß er das Werk sehr gut gekannt haben muß; doch ist dies hier, wo es um das Verhältnis Walthers zu diesen beiden Quellen geht, nicht von Belang.

Pierre Richelet wurde 1631 geboren und starb 1698 in Paris. Sein *Dictionnaire* erschien 1680 in Genf. Er verfaßte ihn für alle jene, die „die französische Sprache lieben". Zu diesem Zwecke hatte er die besten Autoren und alle bekannten Bücher über die Kunst gelesen: „I'ai fait un Dictionnaire François afin de rendre quelque service aux honnêtes gens qui aiment notre Langue. Pour cela j'ai lu nos plus excellens Auteurs, & tous ceux qui ont écrit des Arts avec réputation."[24] In seiner „table alphabetique de la plu-part des auteurs et des livres citez

[21] S.o., 49.

[22] A.a.O.

[23] Albert Cohen, „Early French Dictionaries as Musical Sources", *Essays in Honour of Martin Bernstein*, New York 1977, 106. Der Autor weist auch auf eine gewisse Verbindung zwischen Furetière und Brossard hin (107).

[24] Avertissement, fol. **1r.

dans ce dictionnaire"[25] zitiert er unter anderen auch „Mersenne. *Harmonie du Monde. 2 volumes, in folio, chez Cramoisi.*" und weist darauf hin, daß im Text dafür die Abkürzung „*Mer.*" verwendet wird. Damit ist eindeutig erwiesen, daß er die Ausgabe von 1636 benützt hat.[26]

Johann Gottfried Walther zitiert Richelets *Dictionnaire* in seinem *Lexicon* mehrfach (*Baterie, Boutade, Guet, Pate de Hautbois, Rois de Violons, Serpent*), doch widmet er diesem Autor – im Gegensatz zu Furetière – keinen eigenen biographischen Artikel. Zudem zeigt sich, daß bei *Boutade* die Quellen verwechselt worden sind (dort wo Walther Furetière angibt, muß es Richelet heißen, und umgekehrt) und – wichtiger – daß Richelet in seinen Rubriken *Baterie* und *Pate de Hautbois* auf Mersenne verweist. Somit spricht doch sehr viel dafür, daß die französische Fassung Mersennes von 1636 über Richelet Eingang in Walthers Nachschlagewerk gefunden hat. Vor allem bei *Baterie* kann dies sehr schön nachvollzogen werden. Auch MersenneL erwähnt *Baterie*[27], doch sowohl die Literaturangabe Richelets als auch die Formulierung deuten auf MersenneF als Vorlage hin:

Im Titel heißt es „Expliquer les figures, l'accord, la tablature, et les bateries de la Guiterre." und im Text „... ie viens aux differentes bateries dont on vse en ioüant de cet instrument ..."[28], und bei Richelet und Walther lesen wir folgendes:

Richelet:
Baterie. Terme de joüeur de guitarre. Certaine maniere de batre agréablement sur les cordes de la guitarre. *Mer.*

Walther:
Baterie (*gall.*) eine gewisse Art, auf den Saiten der Guitarre manierlich zu spielen.
s. *Richelets* Diction.

Im Artikel *Serpent* verweist Walther nach dem ersten Absatz auf Richelet; eine Gegenüberstellung dieses Textes mit MersenneF zeigt schließlich, daß Richelet sich an Mersenne orientiert[29], ohne ihn jedoch zu erwähnen.

Walther:
Serpent [*gall.*] serpentono [*ital.*] serpens [*lat.*] ein Schlangen-Rohr; ist ein in Franckreich wohl bekanntes Blaß-Jnstrument von Metall oder schwartzen Holtze, mit Leder überzogen, hat 6 Löcher, siehet fast wie eine gekrümmte Schlange aus (davon es eben den Nahmen bekommen) und 5 bis 6 Schuh lang.
s. *Richelets* Diction ...

Richelet:
Serpent. C'est une sorte d'instrument de musique à vent dont il est fort facile de joüer, qui est de métal, ou de bois de noier, couvert de cuir. Il a six trous & environ cinq ou six piez de long & il a été apellé *serpent,* parce qu'il a en quelque sorte la figure d'un serpent. [Joüer du serpent.]

Bei Mersenne lesen wir: „Expliquer la figure, la fabrique, l'estendüe et l'vsage du Serpent, qui sert ordinairement de Basse dans la Musique." (Titel) und „... Or

[25] Fol. **3r-[4v].
[26] Die zitierte Faksimile-Ausgabe geht auf den Druck von Cramoisy zurück, dürfte also mit der Vorlage Richelets übereinstimmen.
[27] A.a.O., 29.
[28] A.a.O., fol. 95r (Titel) und fol. 96r (Text).
[29] A.a.O., 278.

cet instrument se nomme Serpent, à raison de sa figure, qui a des replis, comme l'animal qui porte ce nom, ... car il a du moins six pieds de long ... Or on le peut faire de leton, & de toutes autres sortes de metaux, quoy que l'on fasse ordinairement de bois de noyer ... & puis on le couure de cuir ... Or le Serpent a six trous ..." (Daß Walther von „schwartzem Holtze" schreibt, könnte auf ein Mißverständnis von „bois de noyer" zurückgehen, indem „noyer" wohl mit „noire" verwechselt wurde.)

Von besonderem Reiz sind jene Worterklärungen Walthers, die auf eine bestimmte Quelle hindeuten, auch wenn keine Angaben dazu gemacht werden. So dürften die folgenden Eintragungen mit einiger Sicherheit auf Richelet zurückgehen: *Anche, Charge, Fileur de corde, Lâcher, Relâcher, Remonter, Tournebout,* während *Brague* und *Loge* sowohl bei Richelet als auch bei Furetière fast gleich erklärt werden. Zieht man hier zusätzlich das deutsch-französische Wörterbuch von Johann Leonhard Frisch heran, so wird zugleich deutlich, wie sehr sich Frisch an Furetière oder an Richelet anlehnt.[30]

Walther:
Loge [*gall.*] s.f. ein Orgelmacher-Terminus, heisset das Lager. Z.E. la loge de Souflets de l'Orgue, das Lager der Orgel-Bälge.

Richelet:
Loge. Terme de Facteur d'orgues. [La loge des souflets de l'orgue.]

Furetière:
LOGE. s.f. ... Les Facteurs d'orgue appellent aussi *loge*, le lieu où ils posent leurs soufflets.

Frisch:
Loge, *s.f.* ... bey einer Orgel ist es der Ort wo die Blasbälge liegen ...

Als Beispiel eines Wortes, dessen Erklärung eindeutig auf Richelet zurückgeht, sei hier *Charge* ausgewählt:

Walther:
Charge (*gall.*) also heisset ein gewisser Trompeten-Klang, oder Trommel-Schlag, wodurch den Soldaten das Zeichen gegeben wird den Feind anzugreiffen. Daher sagt man: Sonner la Charge, battre la charge.

Richelet:
Charge. Son de trompette ou battement de tambour pour avertir le soldat de charger l'ennemi. [Sonner la charge, batre la charge.]

In den Artikeln *Anche* und *Tournebout* weist Richelet selbst auf Mersenne hin. Dies ist vor allem bei *Tournebout* sehr aufschlußreich, zumal er „1.5" angibt und damit auf das fünfte Buch („livre Cinquiesme") in MersenneF Bezug nimmt. (In MersenneL wäre dieses Instrument im zweiten Buch zu finden.) Auf der anderen Seite gibt Walther zusätzlich zu seinen Erläuterungen die lateinische Bezeichnung des Instruments, welche wohl einer der Vokabellisten in MersenneL ent-

[30] Johann Leonhard Frisch, *Nouveau dictionnaire de passagers françois-allemand et allemand-françois,* Leipzig 1712 (und fünf weitere Auflagen im 18. Jahrhundert). Da er in Deutschland erschienen ist und sich an französischen Vorlagen orientiert, bleibt er hier unberücksichtigt.

nommen worden ist: Tornebout – Tubus curvus.[31] Unter dem Stichwort *Tournebout* vereinigt Walther somit Material sowohl aus MersenneL als auch aus MersenneF, ohne daß dies aus dem Text in irgendeiner Weise hervorginge.

Walther:
Tournebout [*gall.*] s.m. ein berohrtes Blaß-Jnstrument, so viel Löcher hat, und am Untern-Theile gekrümmet ist. Fistula musica curvata, oder Tubus curvus [*lat.*]

Richelet:
TOURNE-BOUT, *s.m.* C'est une sorte d'instrument de musique à anche & à vent, qui se fait, ou se faisoit en Angleterre, qui a plusieurs trous & qui est fabriqué en forme de croce. *Mersenne, 1.5.*

Die entsprechende Textstelle bei Mersenne lautet wie folgt: „I'adiousteray seulement icy le *Tornebout*, qui est fait en forme de croce, ... Ces Tornebouts se font en Angleterre, ...“[32] Dazu zeigt die Abbildung ein Instrument mit zehn Löchern, daher vermutlich der Hinweis auf „plusieurs trous“.

Ähnlich wie bei Richelet kann die Filiation einzelner Eintragungen Walthers von MersenneF über Antoine de Furetières *Dictionnaire universel*[33] verfolgt werden. Einerseits wird Furetière von Walther ausdrücklich zitiert, zum anderen ist er an mehreren Stellen eindeutig nachzuweisen, ohne daß auf ihn Bezug genommen wird. Bei Furetière selbst wird der Rückgriff auf Mersenne immer wieder deutlich, obwohl er im Text nie darauf verweist und Mersenne in seiner Quellenliste nicht erscheint.

Antoine de Furetière ist bei Walther mit einem eigenen biographischen Artikel vertreten, aus dem hervorgeht, daß er 1688 im Alter von 69 Jahren gestorben ist, ohne den *Dictionnaire* vollendet zu haben: „... und [hat] ausser andern Wercken ein *Dictionaire Universel* in seiner Sprache geschrieben, vor dessen Endigung er aber an 1688, im 69 Jahre seines Alters gestorben ... Es ist besagtes *Dictionaire* an. 1690 zu Rotterdam in folio gedruckt worden, und enthält, unter andern, auch sehr viele Music-Terminos.“[34]

Da Furetière – im Gegensatz zu Richelet – in den hier zur Diskussion stehenden Eintragungen nicht ausdrücklich auf Mersenne hinweist, sind die einzelnen Artikel Walthers im Zusammenhang mit Furetière in zwei Hauptgruppen zu gliedern: (1) Erklärungen, in denen Furetière zitiert wird, und (2) Artikel, die trotz fehlender Quellenangabe auf Furetière zurückgeführt werden können. Dabei zei-

[31] A.a.O., 79.
[32] MersenneF, a.a.O., 289f.
[33] A.a.O.
[34] A.a.O., 268. Walther dürfte wohl die erste Auflage von 1690 benützt haben, doch wurde hier aus praktischen Gründen die dritte Auflage von 1708 herangezogen. Sie wurde gegenüber der ersten erweitert; alle Anzeichen sprechen jedoch dafür, daß die Veränderungen nicht in dem hier wesentlichen Bereich, sondern vor allem um des besseren Verständnisses und einer gepflegteren Sprache willen vorgenommen worden sind; vgl. dazu die Vorrede zur zweiten Auflage. Schon im Jahre 1685 veröffentlichte Furetière ein kleines Büchlein mit dem Titel *Essais d'un dictionnaire universel* (Amsterdam), in dem er auf sein großes, geplantes Werk hinweist und seine Gedanken darüber mitteilt.

gen sich zusätzlich vielfache Beziehungen zu MersenneF. Allgemein ist festzustellen, daß Walther sich ungleich viel häufiger auf Furetière als auf Richelet bezieht, daher können hier nur einzelne, ausgewählte Texte zur Sprache kommen.

Dem Nachweis, daß gewisse Erklärungen aus MersenneF über Furetière in das *Lexicon* von Walther gelangt sind, dienen aus der ersten, verhältnismäßig umfangreichen Gruppe mit eigenem Hinweis auf Furetière vor allem *Cistre, Claquebois* und *Regale*; doch mag hier zunächst eine „einfache" Bearbeitung am Beispiel von *Clairon* vorgeführt werden:

Walther:
Clairon (*gall.*) eine engere, und heller als die ordinaire klingende Trompete; ingleichen ein Trompeten-Register 4 f. Ton in einer Orgel. s. *Furetiere* Diction. ...

Furetière:
CLAIRON. s.m. Espece de trompette qui a un son plus aigu qui [sic] la trompette ordinaire. Le *clairon* a le tuyau recourbé, & plus étroit que la trompette ...
– und weiter unten –
CLAIRON, est aussi un jeu de l'orgue qui est long de quatre pieds, accordé à l'octave de la trompette ...

(MersenneF erwähnt „Cleron" bei den Orgelregistern unter S: „Le Cleron est de quatre pieds, à l'Octave de la Trompette ..."[35])

Die Beschreibungen Walthers von *Cistre, Claquebois, Rebec* und *Regale* sind, wie die beiden schematisch dargestellten Textvergleiche zeigen mögen, in ihrer Anlage wesentlich komplexer. Bei *Cistre* finden wir einerseits den Hinweis auf Furetière, dessen Text auf MersenneF zurückgeht; andererseits werden zwei Stellen aus MersenneL genannt und deren Informationen genau wiedergegeben.

Walther:
Cistre, also nennen die Frantzosen eine Jtaliänische Kitarre oder Cither, welche vom Abt Furetiere folgender massen beschrieben wird: „Cistre ist ein besaitetes, und in Jtalien sehr gebräuchliches Jnstrument, hat bey nahe die Gestalt einer Laute, aber einen längern in 18 Griffe abgetheilten Hals, vier Reihen Saiten, deren jede aus dreyen in unisono gestimmten bestehet, ausgenommen die zweyte Reihe, als welche deren nur 2 hat. Die Saiten sind von Meßing, und werden mit einem Feder-Kiel tractirt, etc. Es giebt auch Cistres von 9 [recte 6] Reihen Saiten."
... Mersennus lib. 1.
Harm. Instrum. Prop. 7. giebt es lateinisch durch: Cistrum, und stellet dessen Abbildung, Theile, und Stimmung, in der 22ten proposition, mit mehrern vor ...

Furetière:
CISTRE. s.m. C'est un instrument à corde fort usité en Italie; il a presque la figure du luth; mais son manche est plus long, & divisé en 18. touches. Il a quatre rangs de cordes, qui ont chacun trois cordes à l'unisson, a la reserve du second rang qui n'en a que deux. Ses cordes sont ordinairement de leton, & se touchent avec un petit bout de plume, comme celle de la mandore. Son chevalet est auprès de la rose, & les cordes sont attachées au bout de la table à un endroit qu'on nomme *le peigne*. Ses touches sont de petites lames de leton fort deliées. Il y a aussi des *cistres* à six rangs de cordes ...

[35] A.a.O., 370. Zudem weist Cohen mit Recht darauf hin, daß vor allem hier die Bedeutung dieser Quellen für die damalige Musizierpraxis deutlich wird (a.a.O., 104), denn diese erste Bedeutung von *Clairon* findet sich noch nicht bei Mersenne.

Zum Vergleich sei hier nun der Text aus MersenneF wiedergegeben (fol. 97 r + v):

Le Cistre est plus vsité en Italie qu'en France, où le Luth est dans vne telle perfection que l'on mesprise la plus grande partie des autres instrumens à chorde; ... & la touche du manche ... est diuisée en 18 touches ou interualles, ... le sillet determine la longueur des quatre rangs de chordes, dont il y en a trois qui ont chacun trois chordes, & vn qui n'en a que deux ... Elles sont ordinairement de leton, & se touchent d'vn petit bout de plume, comme celle de la Mandore.

De l'autre costé elles sont bornées par le cheualet ..., qui est assez proche de la rose ..., de sorte que le reste de la chorde qui descend ... iusques au bout de la table (que l'on appelle le *peigne* ...) ... Or l'on fait les touches de petites lames de leton fort deliées ... Les Italiens adioustent deux autres rangs de chordes à leurs Cistres ..., de sorte qu'ils vsent de six rangs de chordes ...

Bei *Claquebois* liegt ein ähnlicher Sachverhalt wie bei *Cistre* vor: Walther referiert zunächst Furetière über den einen Xylophontyp, der auf Informationen aus MersenneF zurückgeht, und dann MersenneL zur zweiten Art, wobei er den Text sinngemäß wiedergibt.

In der Tat weichen MersenneL und MersenneF deutlich voneinander ab, indem in MersenneL die beiden Xylophontypen in umgekehrter Reihenfolge gebracht werden und die Erklärungen weit weniger ausführlich abgefaßt sind. Furetière übernimmt nur den ersten Teil der Ausführungen Mersennes, die Beschreibung des Xylophons mit Tastenmechanismus; doch läßt Walther – aus welchen Gründen auch immer – Mersennes bzw. Furetières letzten Satz weg. Dasselbe Instrument wird bei Mersenne auch *Regale* genannt. Es findet sich sowohl bei Furetière als auch bei Walther noch einmal unter dem entsprechenden Stichwort *Regale*.

Walther:
Claquebois (*gall.*) s.m. ein höltzernes Gelächter, ist ein aus 17 Stäben von Holtz, deren letzterer fünffmahl kleiner als der erste, bestehendes Schlag-Jnstrument; die mittlern sind gegen nur gedachte proportionirlich eingerichtet. s. Furetiere Diction.

Furetière:
CLAQUEBOIS, s.m. est un instrument de Musique assez grossier, composé de 17. bâtons, dont le premier est cinq fois plus petit que le dernier: les autres diminuent à proportion. Son coffre est parallèlogramme: il a 17. touches sur son clavier.

Mersennus lib. 4. Propos. 18. [recte 17] Harmon. Instrum. nennet dieses Jnstrument ligneum Psalterium, einen höltzernen Psalter, und beschreibet es folgender massen: es bestehe nemlich aus 12 ungleichen, in Gestalt eines Trianguls disponirten höltzernen Stäben, zwischen iedem liege auf beyden Seiten ein Küglein, durch diese so wol als die Stäbe selbst gehe ein Strick, an diesem werde es mit der lincken Hand in freyer Lufft gehalten, und mit der rechten, vermittelst eines andern Stecken, geschlagen.

MersenneL (Seite 162f.):
Propositio XVII. Lignei Psalterij, & Clauicymbali constructionem, & vsum explicare.
Notum est baculos diuersae magnitudinis colligari, & mediis funibus, quos inter globuli statuuntur, ita connecti, vt manu sinistra funem in A capiente, ac in aëre libero detinente manus dextra 12 illius baculos altero baculo percutiat, ... Funis incipit à D, penetratque singulos baculos, & intermedios globulos perforatos vsque ad B ...

MersenneF (Seite 175):
Pvis que les Flamands se seruent de morceaux de bois pour faire des Regales semblables aux Epinettes ... il est raisonnable de representer cet intrument composé de dix-sept bastons, ..., dont le son le plus graue est fait par AC [le baston le plus long], qui doit estre cinq fois aussi long que BD [le baston le plus court], puis que leurs deux sons suiuent la raison de cinq à vn; ...

ABGH [la forme du coffre] monstre le parallelogramme qui contient les dix-sept marches du clauier ... (Die Großbuchstaben beziehen sich jeweils auf die Illustration.)

Walther:
Regale, s.f. (*gall.*) bedeutet (1. so viel als das Orgel-Register, so Vox humana genennet wird.(2. bey den Flanderern so viel als Claquebois, oder ein höltzernes Gelächter. s. *Furetiere Diction.* (3. aber u. insgemein ein aus meßingenen oder höltzernen Pfeiffen bestehendes und mit 2 Blas-Bälgen versehenes Schnarr-Werck, ...

Furetière:
REGALE, est aussi un des plus considerables jeux de l'orgue, qu'on appelle autrement *voix humaine*, ... Les Flamans appellent aussi *regales*, un instrument composé de plusieurs bâtons enfilez ensemble, & separez par des grains de chapelet ..., On l'appelle autrement *claquebois*.

Bei *Rebec* zeigt sich, daß Walther nicht nur den Inhalt des Artikels von Furetière übernimmt, sondern auch dessen Hinweis auf den *Dictionnaire* von Ménage.[36] Zudem teilt er im weiteren das mit, was Frisch in diesem Zusammenhang beizutragen hatte. Eine Verbindung zu Mersenne konnte hier nicht festgestellt werden.

In der zweiten Gruppe finden sich jene Erklärungen Walthers, die zwar keinen eigenen Hinweis auf Furetière enthalten, die jedoch mit Sicherheit auf dessen Nachschlagewerk und hier wiederum häufig auf MersenneF zurückgeführt werden können. Verschiedentlich könnte wohl auch Frisch[37] als Quelle angenommen werden; daher scheint es sinnvoll, hier nur einige gesicherte Beispiele anzuführen: *Bandereau, Cavalquet, Clef d'Epinette, Doublette, Flûte de Pan, Marteau d'Epinette, Pincer, Potence, Queue.* Dabei sind die Erläuterungen von *Cavalquet, Doublette, Flûte de Pan* und *Marteau d'Epinette* ganz oder teilweise aus MersenneF entnommen.[38]

Die Texte zu *Flûte de Pan* mögen hier illustrieren, in welcher Weise die Arbeit im einzelnen vollzogen wurde. An dem Hinweis auf „Sifflet de chaudronnier" ist eindeutig zu erkennen, daß sich der zweite Teil der Ausführungen Walthers auf Furetière bzw. auf MersenneF bezieht, während der erste Teil wohl in Anlehnung an die Beschreibungen bei Bonanni[39] und MersenneL[40] entstanden ist.

[36] Gilles Ménage, *Dictionnaire étymologique de la langue françoise,* Paris 1694.
[37] A.a.O.
[38] A.a.O., 262, 369, 228, 112.
[39] Filippo Bonanni, *Gabinetto armonico pieno d'istromenti sonori,* Roma 1722, ²1723.
[40] A.a.O., 73. Die inhaltliche Frage, die sich aus dem Vergleich mit dem geschnittenen Gänseflügel stellt, soll hier nicht weiter diskutiert werden.

Walther:
Flûte de Pan (*gall.*) ...
... Sie heisset auch Sifflet de Chaudronnier (*gall.*) weil sie aus Kupffer oder weissem Blech pflegt gemacht zu werden. Jhre Gestalt repraesentiret, wegen ab- und zunehmender Grösse der Röhren, fast einen verschnittenen Gänse-Flügel.

Furetière:
FLUSTE, ou FLUTE. s.f. ...
Il y a plusieurs sortes de *flûtes*. La plus simple est celle qu'on appelle *flûte de Pan*, & ordinairement le *sifflet de Chaudronnier*. Elle consiste en plusieurs tuyaux joins ensemble faits de cuivre, de fer blanc, ou d'une aile d'oye coupée ...

MersenneF (Seite 228):
Quant à la matiere de cet instrument, elle peut estre de cuiure & de fer blanc, comme elle est maintenant; ou ... de toutes autres choses qui peuuent estre percées & creusées, par exemple, il se peut faire de l'aisle d'vne Oye, en coupant chacun de ses tuyaux par le milieu; ... on l'appelle ordinairement sifflet de chaudronnier, par ce que ceux qui sont de ce mestier en vsent & en sonnent par les rües ...

Einer besonderen Erwähnung bedürfen die beiden Wörter *Manicordion* und *Organiser*. Bei *Manicordion* gibt Walther lediglich „[*gall.*] s.m. ein Clavichordium." an; diese Bedeutung steht sowohl bei Richelet als auch bei Furetière und Frisch und wäre nicht weiter von Interesse, wenn nicht Walther auch unter *Epinette sourde oder muette* „[*gall.*] ein Clavichordium." nennen würde. Diese spezielle Bezeichnung des Clavichords wird nur bei Furetière unter *Manicordion* angeführt, nicht jedoch bei Richelet oder Frisch, und geht auf MersenneF zurück. Hier wird im Verlaufe der Abhandlung über das Clavichord „Expliquer la figure, la matiere, et les parties du Manichordion"[41] auf eine weitere mögliche Bezeichnung dieses Instruments hingewiesen, das aufgrund seines leisen Tones auch „*Epinette sourde*, ou *muette*" genannt werden könne.

Der Begriff *Organiser* wird bei Walther unvollständig mit „(*gall.*) musicalische Jnstrumente verfertigen." erklärt. Er findet sich nur bei Furetière und wird dort gerade um so viel ausführlicher erläutert, daß verständlich wird, um welche besonderen Instrumente bzw. Veränderungen an Instrumenten es sich dabei handelt:

Furetière:
ORGANISER, signifie aussi, Faire un instrument de Musique, qui rende une harmonie semblable à une organe. *Organiser* une vielle, une épinette.

Dies könnte wiederum als Hinweis darauf verstanden werden, daß es sich um einen für Furetière selbstverständlichen Aspekt des Instrumentenbaus handelt, der Walther weitgehend unbekannt ist. Denn die Praxis des „Organisierens" eines Instruments scheint sich hauptsächlich auf den französischen Raum zu beschränken bzw. sich von dort erst später auf andere Gebiete auszudehnen.[42]

[41] A.a.O., 114.

[42] In bezug auf die „vielle" liegt hier ein sehr früher Hinweis auf diese Praxis vor, die bisher hauptsächlich mit den wesentlich später entstandenen Stücken für die Lira organizzata von Joseph Haydn in Verbindung gebracht wurde. Demgegenüber sind „organisierte" Spinette schon seit dem Ende des 15. Jahrhunderts belegt.

IV.

Die Bestandsaufnahme zum Verhältnis einiger ausgewählter französischer Quellen zu Walthers *Lexicon* läßt zwei Aspekte deutlich werden: Zum einen zeigt sie, wie bedeutungsvoll allgemeine Nachschlagewerke, also außermusikalische Quellen für die musikalische Lexikographie sein können. Zum anderen bestätigt das Studium der beiden *Dictionnaires* von Richelet und Furetière den besonderen Stellenwert der Instrumentenkunde von Mersenne. Allein auf diesem Weg war es möglich, daß das Gedankengut der französischen Ausgabe Mersennes, die in einigen Bereichen wesentlich von der lateinischen abweicht, in Walthers *Lexicon* eingearbeitet werden konnte, denn Walther kannte, wie wir oben bereits gesehen haben[43], nur die lateinische Fassung. Doch die Bedeutung Richelets und Furetières liegt nicht nur in dem hier Skizzierten, sondern auch im Vermitteln von Informationen über bestimmte Instrumente, die erst zu ihrer Zeit, nach Mersenne, von einem gewissen Interesse waren. Hierzu zählt etwa die Erklärung von *Clairon* als eine besondere Trompetenart, oder der Bericht über Praktiken, die sich damals hauptsächlich auf den französischen Raum beschränkten, wie dies z.B. bei *Organiser*[44] der Fall ist.

MersenneL wie MersenneF sind sehr viel universeller angelegt als die etwa 20 Jahre ältere und in Deutschland erschienene Veröffentlichung *De organographia* von Michael Praetorius.[45] Sie berücksichtigen nicht nur *Geschichte* und *Bau* der Instrumente, akustische Berechnungen und anderes mehr, sondern auch die *Funktion,* einen Aspekt, der bei Praetorius weit im Hintergrund bleibt. In diesem Zusammenhang spielt vor allem auch die allgemeine und in Frankreich und Deutschland sehr stark voneinander abweichende Geisteshaltung eine wesentliche Rolle. Während Deutschland zu dieser Zeit noch tief in die Wirren bzw. Nachwirkungen des 30jährigen Krieges verwickelt war, konnte sich in dem politisch gefestigteren Frankreich ein analytisches Denken entfalten, wie es sich in Deutschland erst im 18. Jahrhundert entwickeln sollte. Unter diesen Voraussetzungen sind die Abhandlungen Mersennes und – im späteren 17. Jahrhundert unter der Schirmherrschaft der *Académie Française* – die allgemeinen Nachschlagewerke in französischer Sprache entstanden. Diese Entwicklung findet ihren Höhepunkt etwa 70 Jahre später mit der siebzehnbändigen *Encyclopédie* von Denis Diderot und Jean Le Rond d'Alembert[46], in der die Informationen gerade im Bereich der Musikinstrumente stark ausgeweitet und auf den Stand ihrer Zeit gebracht worden sind, die jedoch ohne die Vorarbeit von Richelet und, vor allem, Furetière nicht in dieser Form hätte gestaltet werden können.

[43] S.o., 49ff.

[44] A.a.O. sowie den Hinweis bei Cohen, a.a.O.

[45] Michael Praetorius, *De organographia,* Wolfenbüttel 1919 (*Syntagma musicum* 2), Faks.-Ndr., Kassel/Basel 1958.

[46] *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers,* Genève/Paris 1751–1772. Dazu kommen 11 Tafelbände sowie 5 Supplementbände (Amsterdam 1776/1777) und 2 Registerbände (Paris 1780).

ZUM FRANZÖSISCHEN BACH-BILD DES 19. JAHRHUNDERTS

VON ERNST LICHTENHAHN

Dem Andenken Werner Christens,
der wertvolles Material
zu dieser Studie beisteuerte.

1885 stellte René de Récy in der *Revue des Deux Mondes* fest: „Jean-Sébastien Bach est presque célèbre en France depuis que M. Charles Gounod a pris pour accompagnement d'une mélodie de sa composition le premier Prélude du vieux maître."[1] Die verbreitete Auffassung, Gounods vor allem in der Form des „Ave Maria" bekannt gewordene „Méditation" sei das wichtigste Zeugnis französischer Auseinandersetzung mit Bach im 19. Jahrhundert, scheint damit nur ihre Bestätigung zu finden, und die Frage drängt sich auf, ob eine Rezeption, die nach allgemeinem Dafürhalten eher von der Verfälschung ihres Gegenstandes als vom Bemühen um Verständnis geprägt ist, überhaupt weiterer Erörterung bedarf. Bezeichnet es doch Georg Feder als das Hauptmerkmal der Gounodschen Komposition und der zahlreichen nach diesem Muster entstandenen Meditationen, „daß sie dem als mehr oder weniger unbeseelt oder schemenhaft empfundenen Original eine von ihm charakteristisch verschiedene Stimme hinzufügen." Die Verfasser dieser Stücke seien nicht gewillt, das Fremdartige als fremdartig zu nehmen und sich allmählich zu ihm hin zu verwandeln; vielmehr würden sie den umgekehrten Weg gehen und das Werk zu sich selber hin verwandeln, „blind für die Zerstörung, die sie an seiner eigenen Schönheit anrichten". So klaffe zwischen dem romantischen Bach-Erlebnis, das den Meditationen zugrunde liege, und der Wirklichkeit der Bachschen Präludien ein unüberbrückbarer Zwiespalt.[2]

Dieses Urteil mag aus der Sicht heutiger Bach-Kenntnis zutreffend sein; den musikalischen Voraussetzungen und den rezeptionsgeschichtlichen Gegebenheiten, denen Gounods „Ave Maria" entstammt, trägt es jedoch kaum genügend Rechnung. Denn zum einen ist das Postulat, sich der Fremdartigkeit des einzuholenden Gegenstandes bewußt zu sein, eher anzuwenden auf den historischen Denkprozeß als auf den künstlerischen Adaptierungsvorgang, der – aus dem Bestreben des Bearbeiters nach eigener stilistischer Verwirklichung – von vornherein in stärkerem Maße nach Anverwandlung des zugrunde gelegten Materials verlangt. Zum andern aber ist zu bedenken, daß sich das französische Bachbild um 1850 vom besser bekannten deutschen dadurch unterscheidet, daß Bach

[1] René de Récy, „Jean-Sébastien Bach et ses derniers biographes", *Revue des Deux Mondes* 72 (1885) 405.

[2] Georg Feder, „Gounods ‚Méditation' und ihre Folgen", *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik* = Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 14, Regensburg 1969, 109f.

nicht nur in zeitlicher, sondern gleichsam auch in räumlicher Ferne erscheint. Während in Deutschland Mendelssohn und Schumann die Auffassung vertreten und erhärten, daß Bach einen Anfang ihrer eigenen Musik darstelle, sind die französischen Komponisten weithin geprägt von der Überzeugung, daß die deutsche Musik ihre besonderen, dem französischen Wesen nur bedingt gemäßen Eigenarten besitze. Dem unterschiedlichen Distanzbewußtsein entsprechen die Erscheinungsformen der Bach-Rezeption. Auf Gounods „Ave Maria" bezogen bedeutet dies, daß der Adaptierungsvorgang, der als Zerstörung erscheint, von Gounod und seinen französischen Zeitgenossen durchaus als ernstzunehmende Vermittlung Bachscher Musik verstanden werden konnte. Zu Gounods Fassung der „Méditation" für Chor und Orchester bemerkt der Korrespondent der *Gazette musicale* 1856, Bachs Präludium sei hier „merveilleusement rendu ... à la lumière et au monde moderne", und er ist erstaunt darüber, was in einem einfachen Präludium alles enthalten sein könne.[3] Die hier geäußerte Vorstellung, das Hinzugefügte sei im Original selbst verborgen und müsse, wenn man Bachs Werk der Gegenwart verständlich machen wolle, nur ans Licht gebracht werden, ist von derjenigen Schumanns bei Hinzufügung einer Begleitung zur „Chaconne" nicht grundsätzlich unterschieden. Charakteristisch verschieden sind allerdings die ins Werk gesetzten Mittel: während Schumann, beeindruckt vom Tiefkombinatorischen in Bachs Musik, das kontrapunktische Gefüge weitertreibt, setzt Gounod der Bachschen Struktur eine Melodie auf. Gerade darin aber zeigt sich Typisches, gehört doch zu den französischen Bestimmungen deutscher Musik immer wieder der Vorwurf eines Mangels an Melodie. Auch René de Récy ist – weit über das „Ave Maria" hinausblickend – der Überzeugung, Gounod habe den Stil Bachs durch die Verbindung mit der Melodie den Zeitgenossen erst verständlich gemacht: „quand enfin l'on vit, sous la plume savante de M. Charles Gounod, la mélodie de Mozart se combiner harmonieusement avec les procédés de J.-S. Bach pour produire un style d'une richesse toute nouvelle, les compositeurs comprirent que la vieille crypte gothique qu'ils avaient dédaignée renfermait des trésors. Cette révélation a marqué le point de départ de notre jeune école. Tous nos symphonistes se proclament hautement disciples de Jean-Sébastien".[4]

Damit soll angezeigt werden, daß das französische Bach-Bild des 19. Jahrhunderts eigenen Gesetzen gehorcht und mit der französischen Auffassung deutscher Musik und deutscher Eigenart überhaupt eng zusammenhängt. In den folgenden Bemerkungen kann es sich allerdings nicht darum handeln, die Breite der Bezugsfelder, die von den musikalischen und ideengeschichtlichen Voraussetzungen bis hin zur Bach-Rezeption im Konzertleben und in der Kompositionsgeschichte reichen und in denen die französische Auseinandersetzung mit Beethoven und Wagner auch in Bezug auf das Bach-Bild eine besondere Rolle spielt,

[3] Zitiert nach J.-G. Prod'homme/A. Dandelot, *Gounod*, Paris 1911 (Ndr. Genève 1973), 1, 173.

[4] R. de Récy, a.a.O., 407.

umfassend zu berücksichtigen. Zur Sprache gebracht werden – nach einer Vorbemerkung zu den Grundlagen der französischen Auffassung deutscher Musik – lediglich einige Stationen der musikästhetischen und musikgeschichtlichen Reflexion in der Zeit zwischen etwa 1830 und 1885. Diese Abgrenzung ist gegeben durch die auch in Frankreich auf Resonanz treffende Wiederentdeckung der *Matthäuspassion* einerseits und die Anfänge der Pariser *Schola Cantorum* andrerseits, mit denen sich ein neues, vor allem in Aufsätzen der *Tribune de Saint-Gervais* und Schriften André Pirros, dann aber auch in Albert Schweitzers Monographie dokumentiertes Bach-Verständnis abzeichnet.[5]

*

Gegen Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts finden sich französische Versuche zur Wesensbestimmung deutscher Musik oft eingespannt in das Muster des Vergleichs nationaler Eigenarten, wobei weniger die französische als vielmehr die italienische Musik das Gegenbild abgibt. Die Verschiebung des Stilvergleichs von der im 18. Jahrhundert dominierenden Gegenüberstellung Italiens und Frankreichs hin zu derjenigen Italiens und Deutschlands dürfte dabei ebenso durch die Wirksamkeit italienischer Musiker – etwa Piccinnis, Cherubinis und Rossinis – in Frankreich wie durch die zunehmende Verbreitung der deutschen Instrumentalmusik – Haydns und Mozarts, dann aber auch Beethovens – mit bedingt sein. Die Position der französischen Musik zwischen den beiden Stilen bleibt oft unentschieden; wenn ihr ein eigener Platz eingeräumt wird, erscheint er meist als eine je nach Betrachter mehr nach der einen oder der anderen Seite ausgerichtete Zwischenstellung. So bemerkt etwa Chabanon, in der Wiedergabe von Werken Piccinnis durch französische Musiker zeige sich, daß diesen die italienische Musik durchaus zu eigen geworden sei: „Voilà donc la Musique de l'Italie devenue tout-à-coup propre à des Artistes François, & leur manière plus sobre, plus mitigée que celle des Italiens, conserve tout son charme à cette Musique réputée étrangère."[6] Die Bezugnahme auf den Bereich der Aufführungspraxis ist bezeichnend, vertritt Chabanon doch grundsätzlich die Auffassung, daß die Musik in ihrer modernen Vervollkommnung eine universelle Sprache ganz Europas geworden sei und sich die nationalen Unterschiede nur noch in der Wiedergabe deutlich greifen ließen, „dans la prononciation, c'est-à-dire, dans la façon d'exécuter la musique". Hervorgehoben werden: „chez l'Italien, le traîné des sons, leur langueur triste & paresseuse; chez l'Allemand, leur aspérité, voisine quelquefois

[5] Für die Zeit vor 1830 vgl. besonders Albert Palm, „La connaissance de l'oeuvre de J.S. Bach en France à l'époque préromantique", *Revue de musicologie* 52 (1966) 88–114; zu Schweitzers Bach-Bild Leo Schrade, „Die Ästhetik Albert Schweitzers. Eine Interpretation Bachs", *Universitas* 15 (1960) 61–78; allgemein zur französischen Bach-Rezeption Vladimir Fédorov, „Bach en France", *Revue Internationale de Musique* 8 (1950) 165–171.

[6] Michel Chabanon, *De la Musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre,* Paris 1785 (Ndr. Genève 1969), 90.

de la rudesse; chez le François, leur articulation douce & mitigée."[7] Trotzdem stellt Chabanon diese Frage nach dem „trait charactéristique de quelques Nations dans leur Musique" unter Aspekten, die auch auf kompositionsgeschichtliche Eigenarten ausgerichtet sind. Dabei stehen denn auch Deutschland und Italien deutlich im Vordergrund. „Aria" – wohl als Opernarie und Melodie überhaupt verstanden – gilt als Inbegriff italienischer Musik, während auf der andern Seite hervorgehoben wird: „L'Allemand a créé le genre de la symphonie, & l'a porté à sa plus haute perfection; toute espèce de Musique instrumentale convient à son génie." Aber auch an dieser Stelle wird der deutschen Musik in vokaler und melodischer Hinsicht ein rauhes, manchmal geradezu rohes Wesen vorgeworfen, „une sorte d'aspérité, qui dégénère quelquefois en rudesse". Als Grund führt Chabanon an, daß der Deutsche seinen Geschmack nicht im Verkehr mit den andern Nationen verfeinert habe.[8]

Die von Chabanon skizzierten Grundzüge der deutschen Musik – besondere Befähigung zur Instrumentalmusik und damit zur Verflechtung der Stimmen, eher also zur Harmonie als zur Melodie, in letzterer mitunter eine gewisse Härte, schließlich die nach außen relativ isolierte Stellung – finden sich auch in der Folgezeit immer wieder angesprochen. So sagt Germaine de Staël: „La musique instrumentale est aussi généralement cultivée en Allemagne que la musique vocale en Italie; la nature a plus fait à cet égard, comme à tant d'autres, pour l'Italie que pour l'Allemagne; il faut du travail pour la musique instrumentale, tandis que le ciel du midi suffit pour rendre les voix belles."[9] Die hier angedeutete, auf Klimatheorien anspielende Erklärung, nach welcher die Neigung zur Vokalmusik aus den natürlichen Gegebenheiten des Südens, die Neigung zur Instrumentalmusik aber aus der für den Norden typischen, für den dortigen Lebenskampf notwendigen Arbeitsamkeit abgeleitet wird, unterstreicht die Auffassung, daß die deutsche Musik besonders kunstvoll und „gearbeitet" sei.[10] Germaine de Staël, die grundsätzlich der Ansicht ist, die schönen Künste erforderten „plus d'instinct que de pensée", hält die Italiener für „les vrais musiciens de la nature",

[7] Ebd., 97, wo Chabanon zur vereinheitlichenden Vervollkommnung der Musik bemerkt: „Il n'y a plus qu'une Musique pour l'Europe entière, depuis que la France a renversé les barrières de l'ignorance et du mauvais goût." Im vorliegenden Zusammenhang – Akzentuierung des Musikvergleichs auf den Gegensatz Deutschland-Italien – ist diese Erklärung von Interesse: die besondere Rolle Frankreichs wird weniger in musikalisch-stilbildender, dafür umso deutlicher in theoretisch-ästhetischer, geschmackbildender Hinsicht hervorgehoben.

[8] Ebd., 91.

[9] Germaine de Staël, *De l'Allemagne* (1813), Paris 1968, 1, 59.

[10] Eine vergleichbare Vorstellung des Nordens findet sich etwa bei Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues,* hrsg. von Charles Porset, Paris 1970, wo im Kapitel „Formation des langues du Nord" (S. 131) die Rede ist von „ces lieux où la terre ne donne rien qu'à force de travail". An derselben Stelle heißt es auch zu den stimmlichen Voraussetzungen, vergleichbar der Ansicht Chabanons: „On voit déjà que les hommes, plus robustes, doivent avoir des organes moins délicats, leurs voix doivent être plus âpres et plus fortes."

während sie den deutschen Komponisten, denen sie „une imagination très variée et très féconde" nicht abspricht, insgesamt doch den Vorwurf einer übertriebenen Geistigkeit macht: „ils mettent trop d'esprit dans leurs ouvrages, ils réfléchissent trop à ce qu'ils font".[11]

Im „Sommaire de l'histoire de la musique", den Alexandre Choron seinem mit François Fayolle zusammen herausgegebenen *Dictionnaire historique des musiciens* voranstellte, erscheint das Bild der deutschen Musik differenzierter, ohne daß sich die Grundzüge verändert hätten.[12] Die Differenzierung erfolgt in doppelter Hinsicht: zum einen wird von vornherein betont, es gebe in Deutschland wie auch in Italien mehrere Schulen; „il y en a, à proprement parler, autant que de capitales". Zum andern wird die deutsche Musik in geschichtlichen Zusammenhängen gesehen. So seien ihre Anfänge mit denen der „école flamande" verbunden, während sie vor allem seit der „Erneuerung" ebenso wie die Musik der andern Völker den Italienern folge, was die „Grundlage des Systems" betreffe. Choron setzt die „Erneuerung" nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges an und nennt Reinhard Keiser als „le premier compositeur allemand qui, depuis le renouvellement, ait montré un talent original et supérieur". Damit folgt Choron der Ansicht Chabanons, daß die Musik in kompositionstechnischer Hinsicht, vor allem was die Harmonik betreffe, sich vereinheitlicht habe: „Cette science, qui consiste dans l'emploi simultané des sons est la même par toute l'Europe: c'est peut-être la partie de l'art sur laquelle toutes les nations musicales soient le plus d'accord au fond, malgré la diversité de langage." So sei es ein Mißverständnis jener Leute, die „harmonie" mit „sonorité" verwechselten, wenn man die Deutschen als „harmonistes par excellence" bezeichne, während die Eigenart ihrer Musik vielmehr in den besonderen und brillanten Klangeffekten liege. Trotzdem übernimmt Choron die herkömmliche Parallele mit der Malerei, nach welcher die Zeichnung der Melodie und die Farbe der Harmonie entspreche, wenn er behauptet: „Les Allemands sont à beaucoup d'égards dans la musique ce que les Flamands sont dans la peinture; moins scrupuleux sur le dessin, ils recherchent l'effet des couleurs." Auch für Choron steht die deutsche Musik, was die Melodie und den Gesang betrifft, der italienischen nach, wie er andrerseits gleichfalls betont, daß in der Instrumentalmusik ihre besondere Bedeutung liege: „La plus grande gloire de l'Ecole allemande est celle qu'elle tire de ses travaux dans la musique instrumentale"; die deutschen Komponisten legten aber im Instrumentalen auf die kontrapunktische Arbeit besonderes Gewicht: „il résulte de là que souvent les voix chantent mal dans leurs compositions, parce qu'elles affectent des routes et des intervalles qui sont contre la nature".

*

[11] A.a.O., 2, 83.

[12] Alexandre Choron/François Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens*, Paris 1817 – die Zitate 1, lxxii–lxxv.

Vor dem Hintergrund der in den Gegensatz Nord-Süd eingespannten französischen Auffassung deutscher Musik erscheint es als bezeichnend, daß die Auseinandersetzung mit Bach zunächst von zwei Männern getragen wird, die aus dem französischsprechenden Norden, nämlich aus Belgien stammen: Jérôme-Joseph de Momigny und François-Joseph Fétis. Beide kommen zudem von der Orgel her, beide sind aber auch während eines Teils ihrer Laufbahn als Theoretiker und Editoren, bzw. Publizisten in Paris tätig. Momigny, der hier nur kurz gestreift wird[13], brachte bereits 1803 in seinem *Cours complet d'harmonie et de composition*, sodann im zweiten Teil der *Encyclopédie méthodique* (1818) und schließlich in *La seule vraie théorie de la musique* (1821) Werke Bachs zur Sprache. Dabei gilt sein Interesse einerseits den Fugen des *Wohltemperierten Klaviers* – analysiert werden die Fugen in C-dur und d-moll des ersten Teils –, andrerseits den Violinsonaten, von denen Momigny die in h-moll und A-dur näherer Betrachtung unterzieht. Daß die Violinsonaten damals auch im Pariser Konzertleben eine Rolle spielten, war das Verdienst des Geigers Pierre Baillot und der Pianistin Marie Bigot, die zum Wiener Kreis um den Baron van Swieten Beziehungen hatte. Ihre Pariser Konzerttätigkeit mit Baillot und dem Cellisten Lamare erstreckt sich vor allem über die Jahre 1809–1813.

Momignys Bach-Bild zeigt einerseits Entsprechungen zu den Grundzügen der französischen Auffassung deutscher Musik, ist andrerseits aber geprägt von dem Eindruck der Ausnahmestellung Bachs. Zudem gilt ihm als Theoretiker der Kontrapunkt als die eigentliche Wissenschaft von der Musik. So ergibt sich insgesamt eine Stellungnahme zum Werk Bachs, in der sich verschiedene Gesichtspunkte nicht immer widerspruchslos überlagern. Gemäß dem Bild deutscher Musik wie auch den allgemeinen Voraussetzungen damaliger Bach-Kenntnis gilt die Aufmerksamkeit allein dem Instrumentalwerk und dabei in erster Linie den kontrapunktischen Kompositionen für Tasteninstrumente. Diese erscheinen im Spannungsfeld der Dichotomie von „musique sentie" und „musique calculée".[14] Obwohl der Kontrapunkt für Momigny Grundlage der musikalischen Ausbildung ist, birgt die polyphone Musik seiner Ansicht nach die Gefahr einer Entartung in gefühl- und ausdrucklose „disputes scolastiques". Bach entgeht zwar diesem Vorwurf aufgrund der ihm zuerkannten Genialität – „quand le sujet [sc. einer Fuge] est noble et développé avec la franchise du vrai talent et la supériorité d'un génie vaste et sensible, alors on voit s'évanouir les défauts du genre" –; zugleich aber zeigt Momigny zahlreiche Einzelheiten, zumal Akkordfortschreitungen auf, die sich mit seinen harmonischen Grundsätzen nicht vereinigen lassen, die er höchstens ansatzweise als historisch bedingt zu verstehen sucht und die er demzufolge als nicht nachahmenswert kritisiert. Zudem scheint sich der Eindruck des übermäßig gearbeiteten Stils etwa in der folgenden Bemerkung zu den *Goldbergvariationen* niederzuschlagen: „Sans doute que les trente variations

[13] Momignys Stellungnahme zu Bach ist Hauptgegenstand des Aufsatzes von A. Palm, a.a.O.
[14] Ebd., 104.

de Jean-Sébastien Bach auraient été suffisantes pour faire inscrire son nom au temple de mémoire; mais quel travail que ces variations!"[15] Ein weiterer Aspekt des Bach-Bildes ergibt sich aus Momignys Einordnung der Violinsonaten. Im Gegensatz zu Bachs Fugen, die als Höhepunkt strengen Stils verstanden werden, gelten die Sonaten als Anfänge einer Musik, die in Haydn und Mozart ihre Vollendung gefunden habe. Hier zeigt sich, daß die Gegenüberstellung von „musique sentie" und „musique calculée", die mit dem Gegensatz von „melodisch"-italienischer und „harmonisch"-deutscher Musik oft ineins gesehen wurde, bei Momigny sich zunehmend von einem nationalen auf ein historisches Unterscheidungsmerkmal hin verschiebt. Daß Bachs Sonaten grundsätzlich dem „modernen", nach Chabanon und Choron internationalen Stil angehören, ihre Vermittelbarkeit also primär zu einer Frage der Aufführungspraxis wird, zeigt sich in Momignys Lob der Wiedergabe dieser Werke durch Baillot, „qui sait les rafraîchir d'une manière délicieuse, et avec un sentiment qui tient de la dévotion". Dennoch sind Bachs Sonaten gleichsam aufgehoben in der Musik Haydns und Mozarts; nach Momignys Auffassung müßte die Gegenwart noch immer Trauer tragen um Händel und Bach, wären diese nicht von Haydn und Mozart erreicht worden.[16]

Wenn das Bach-Bild, das sich in den Schriften von François-Joseph Fétis abzeichnet, trotz mancher Gemeinsamkeiten von demjenigen Momignys verschieden ist, so tragen dazu mehrere Umstände bei: einmal die bei Fétis intensivere Auseinandersetzung mit der Musikgeschichte überhaupt, zum andern die erweiterte Kenntnis von Bachs Biographie und Schaffen, besonders aber die Begegnung mit der *Matthäuspassion*.

Die Gemeinsamkeiten mit Momignys Bach-Auffassung zeigen sich zunächst in der Ausrichtung auf die kontrapunktische Instrumentalmusik und vor allem auf das *Wohltemperierte Klavier*, für Fétis noch 1835 unter allen Werken „presque le seul de Bach qui soit généralement connu en France".[17] Auch Fétis läßt Bachs Fugen gegenüber eine zwiespältige Haltung erkennen. Zwar räumt auch er ihnen einen wichtigen Platz als Lehrgegenstand ein; im Unterricht bilden seines Erachtens Bach und Händel als Vertreter der „école allemande" für den instrumentalen Bereich die notwendige Ergänzung zum vokalen Kontrapunkt der italienischen Schule und vor allem Palestrinas.[18] Dennoch bewundert Fétis das *Wohltemperierte Klavier* nicht uneingeschränkt: „Quoique rempli d'incorrections et de bizarreries, cet ouvrage n'en est pas moins une des plus étonnantes productions musicales du dix-huitième siècle".[19] Ähnlich wie Momigny ist Fétis geneigt, Bach aufgrund seiner besonderen Genialität Kühnheiten und Fehler

[15] Ebd., 107f.
[16] Ebd., 91 und 107.
[17] François-Joseph Fétis, *Biographie Universelle des musiciens* 2, Bruxelles 1835, 14.
[18] Vgl. Robert Wangermée, *François-Joseph Fétis, Musicologue et Compositeur*, Bruxelles 1951, 38.
[19] Fr.-J. Fétis, *Biographie Universelle* 2, 14.

nachzusehen – „à moins qu'un génie tel que celui de Jean-Sébastien Bach ne rachète ces défauts par des beautés d'un autre ordre" –; merkwürdigerweise aber zeigen sich bei Fétis zunächst, im Gegensatz zu Momigny, keinerlei Ansätze zu einer historischen Erklärung oder zumindest Relativierung: „On ne peut que regretter toutefois qu'un homme de si grand génie que J.S. Bach n'ait pas été plus scrupuleux, concernant l'emploi d'une multitude de successions harmoniques qu'il aurait pu faire disparaître de ses ouvrages sans que sa pensée en souffrît, et sans que leur effet fût diminué."[20]

Daß Fétis keinen Versuch unternimmt, Stellen in Bachschen Kompositionen, die er für zu kühn und fehlerhaft hält, historisch zu erklären oder wenigstens wie Momigny zu entschuldigen, erscheint auf den ersten Blick als merkwürdig angesichts der sonst weit intensiveren Auseinandersetzung mit Problemen der Musikgeschichte. Bei näherem Zusehen zeigt sich jedoch, daß diese Auseinandersetzung keineswegs eindeutig auf historische Relativierung ausgerichtet ist. Gerade für das Bach-Bild ist das Musikgeschichts-Verständnis, das bei Fétis im Spannungsfeld von historischer Einsicht und unmittelbarem Erleben steht, aufschlußreich.

Zweifellos weisen das antiquarische Interesse, das sich in den Editionsunternehmen und den Veranstaltungen historischer Konzerte äußert, wie auch seine historiographische Tätigkeit Fétis als einen Forscher aus, der die Musik der Vergangenheit wie auch ferner Länder in ihrer Eigenart und aus ihren jeweiligen Voraussetzungen zu verstehen sucht. Sein berühmter Ausspruch „ce qu'on appelle en général progrès n'est que transformation"[21] kann gleichfalls dahingehend verstanden werden, daß Fétis von einer fortschrittsgläubigen Geschichtsauffassung, der die Musik der Vergangenheit als bloße Vorstufe des in der Gegenwart erreichten und nach gegenwärtigen Normen zu beurteilenden Standes erscheint, abrückt, um die jeweilige Eigengesetzlichkeit historischer Erscheinungen zu betonen. Dieser Auffassung ist es gemäß, wenn Fétis die Musik aus der im französischen 18. Jahrhundert maßgebenden gemeinsamen Ästhetik der Künste herauslöst und ihr alles Normative abspricht: „La musique seule, telle qu'elle est aujourd'hui, n'a rien emprunté des anciens, et peut être considérée comme un art tout nouveau. Art singulier, dont le domaine est immense, il n'est point astreint, comme ceux du dessin, à une imitation de la nature qui poserait des bornes à ses effets. Il n'est pas, comme la littérature, renfermé dans un cercle d'idées qu'il reproduit d'âge en âge en se bornant à des modifications de formes; selon les temps et les lieux, il change de nature et réveille des sensations toutes différentes."[22] So hält es Fétis für ein bloßes Vorurteil aus Gewöhnung an die gegenwärtige Musik, wenn man von der Musik der Vergangenheit dieselben Wir-

[20] Ders., *Traité du contrepoint et de la fugue,* Paris 1824 – zit. nach R. Wangermée, a.a.O., 42.

[21] Fr.-J. Fétis, *Biographie Universelle* 1, Bruxelles 1837, xxxiii.

[22] Ders., „De la nécessité de considérer la musique dans son histoire, soit pour en étudier les principes, soit pour ajouter à ses progrès", *Revue Musicale* 2/5 (1831) 277.

kungen erwarte; nur aufgrund dieser falschen Voraussetzungen erscheine alte Musik als enttäuschend und langweilig.[23] Ähnlich heißt es 1830 – mit deutlicher Bezugnahme auf den Gegensatz von „science" und „grace", der in der Diskussion um die deutsche Musik eine Rolle spielte: „il est indispensable de se défendre ... de ces penchans ou de ces aversions qui ne prennent leur origine que dans nos préjugés".[24]

Damit aber zeichnet sich das Dilemma ab, in das Fétis wohl notwendigerweise gerät: er fordert das Bewußtsein historischer Distanz in der Absicht, den Hörer zu absoluter Unmittelbarkeit des Erlebens zu führen. Dabei gibt er sich jedoch nicht genügend Rechenschaft darüber, daß die Voraussetzungen des Hörens und Erlebens keine bloßen Vorurteile sind, die ohne weiteres preisgegeben werden können. Fétis geht so weit, historische Musik schlechthin zur gegenwärtigen zu erklären; unter dem Gesichtspunkt einer wünschbaren Vielfalt entwirft er geradezu das Muster einer Komposition, in der die verschiedensten Stile und Ausdrucksmittel von Palestrina über Bach und Mozart bis hin zu Beethoven enthalten wären: „la simplicité et la majesté du style de Palestrina, les formes scientifiques et élégantes de Scarlatti, l'expression pathétique de Léo, de Pergolèse, de Majo et de Jomelli, la force dramatique de Gluck, l'harmonie incisive de Jean Sébastien Bach, la puissance des masses de Handel, la richesse de Haydn, les accens passionnés de Mozart, la fougue indépendante de Beethoven, la suavité des mélodies italiennes, l'énergie des chants germaniques, les convenances dramatiques de la musique française, toutes les combinaisons de voix, tous les systèmes d'instrumentation, tous les effets de sonorité, tous les rythmes, toutes les formes, toutes les ressources enfin, pourront trouver place dans le même ouvrage, et produiront des effets d'autant plus pénétrants qu'elles seront employées à propos".[25] Auf der andern Seite – aufgrund eigener Hörgewohnheiten und doch nicht überwindbarer „Vorurteile" – nimmt Fétis dennoch Wertungen vor, die die historische Reflexion vermissen lassen, und gerade die Vorstellung einer Zukunftsmusik, wie sie im voranstehenden Zitat enthalten ist, gibt die radikale Forderung nach Vorurteilslosigkeit als Utopie zu erkennen. Bei allem historischen Interesse zählt für Fétis letztlich allein die „émotion", die die Musik durch ihre „effets" auslöst.[26] Die erstrebte – und zum Teil auch gegenüber dem *Wohltemperierten Klavier* erreichte – gefühlshafte Distanzlosigkeit verstellt aber die werkbezogene Einsicht in die Zusammengehörigkeit von Ausdruck und Ausdrucksmitteln.

In seinem Bemühen um unmittelbare, trotzdem aber von historischer Kenntnis getragene Erfahrung von Musik kam es Fétis entgegen, daß sich zu seiner Zeit auch ein Bild der Persönlichkeit Bachs mit wachsender Lebendigkeit abzeichnete.

[23] Ebd., 278.

[24] Ders., *La musique mise à la portée de tout le monde,* Paris 1830, 362.

[25] Ders., „Du sort futur de la musique", *Revue Musicale* 2/3 (1830) 228f.

[26] Ders., *Biographie Universelle* 1, xxxiii – vgl. ders., *La musique mise à la portée de tout le monde,* 1.

Zunächst brachte der 1810 zum ersten Mal erschienene *Dictionnaire historique des musiciens* von Choron und Fayolle den praktisch unveränderten Bach-Artikel aus Gerbers Lexikon von 1790 in französischer Übersetzung. Als kleine Abweichung, die das größere französische Distanzbewußtsein gegenüber Bach kennzeichnet, fällt auf, daß Gerbers Schlußbemerkung – „Endlich hat uns dieser große Künstler nachstehende Werke, gleich dem Bogen des Ulysses, um unsere Kräfte daran zu erforschen, hinterlassen" – unpersönlicher mit den Worten übersetzt wird: „On a de ce grand virtuose les ouvrages suivans, qu'il semble n'avoir laissé à ses successeurs que pour leur servir, comme l'arc d'Ulysse, à essayer leurs forces." Forkels Biographie wird im *Dictionnaire* erwähnt, aber nicht benützt. Auch ein biographischer Artikel in der Zeitschrift *Le Pianiste*, der auf einem Choron verpflichteten Beitrag von Castil-Blaze im *Ménestrel* basiert, geht über Gerber noch nicht hinaus.[27] Erst Fétis benützte Forkels Biographie, als er den Bach-Artikel für seine *Biographie Universelle* redigierte. Als Vorabdruck erschien derselbe Text 1833 in der *Revue Musicale.*[28] Das Bild des Orgel- und Cembalovirtuosen steht zeitgemäß im Vordergrund; Bachs unerreichte und umfassende Meisterschaft auf der Orgel wird zudem von Fétis schon 1830 besonders hervorgehoben: „Ce grand artiste fut un de ces rares génies qui sont comme des phares placés au milieu des siècles pour les éclairer."[29] Als besondere Eigenschaften und Charakterzüge, die oft wieder an das französische Grundbild der deutschen Musik erinnern, hebt Fétis im übrigen hervor: die Zurückgezogenheit, in der Bach gelebt habe – „il préférait à tout les douceurs d'une vie retirée et laborieuse" –, die „qualités sociales: bon père, bon époux, bon ami", den „caractère serieux [qui] le portait au style grave et sévère" und schließlich mehrmals die „fécondité prodigieuse" seines Schaffens. Als besondere Eigenarten von Bachs Musik bezeichnet Fétis „une originalité soutenue, un style élevé, une teinte mélancolique, une mélodie souvent bizarre, sauvage même, mais sublime; une harmonie fréquemment incorrecte, mais pleine d'effet".[30]

Unter allen neuen Aspekten, die das Bach-Bild zunehmend bereicherten, kommt auch für Fétis der Wiederentdeckung der *Matthäuspassion* die größte Bedeutung zu. Durch den engen Kontakt, den der Pariser Verleger Maurice Schlesinger mit dem Verlagshaus seines Vaters Adolph in Berlin unterhielt, gelangten die Berliner Publikationen jeweils schon bald nach Erscheinen in Paris zur Auslieferung. So konnte Fétis bereits 1830 in der *Revue Musicale* berichten, die wiederaufgefundene Passionsmusik sei dank den Bemühungen „eines sehr talentierten Amateurs (M. Félix Mendelsohn-Bartoldy)" in Berlin mit riesigem

[27] Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler* (1790–1792), hrsg. von Othmar Wessely, Graz 1977, 90 – vgl. Choron/Fayolle, a.a.O., 37. Anon., „La Famille Bach", *Le Pianiste* 1 (1833/34) 105f.

[28] Fr.-J. Fétis, „Biographie", *Revue Musicale* 2/7 (1833) 177–180; ders., „Biographie. Jean-Sébastien Bach", ebd., 185–189.

[29] Ders., *La musique mise à la portée de tout le monde,* 300ff.; das Zitat 302.

[30] Ders., *Biographie Universelle* 2, 12–14.

Erfolg aufgeführt worden, und die ersten Exemplare des Partiturdrucks stünden nun in Paris zur Verfügung. Den eigenen ersten Eindruck gibt Fétis in folgender Weise wieder: „Nach den begeisterten Urteilen zu schließen, die sich in allen deutschen Zeitungen finden und aufgrund der Unterhaltungen einiger verdienter Künstler erwartete ich, in dem Werk große Schönheiten zu finden, aber im Stile Bachs, das heißt im fugierten Stil. Wie sehr habe ich mich getäuscht! Ich gebe es zu, ich stehe verwirrt vor diesem wunderbaren Werk. Nicht nur, daß in einigen Stücken zwei Chöre und zwei Orchester mit bewundernswerter Leichtigkeit behandelt sind, nein, das ganze Werk ist in einer durchaus neuen und durchaus dramatischen Weise konzipiert. Noch mehr: die Arien sind geprägt von einer Größe und Melancholie, die die Einbildungskraft ergreifen. Noch mehr: das Rezitativ ist des Genies eines Gluck würdig, dem Bach ein halbes Jahrhundert vorausging. Und die Instrumentierung ist voll von neuen und pikanten Effekten, die auch heute den angesehensten Komponisten zu Ruhm und Vorteil gereichen würden. Und all dies wurde von einem Manne erfunden, der in seinem Leben kaum die Gelegenheit hatte, ein Orchester zu hören!" Und Fétis schließt mit der Bemerkung: „Il me faudra plusieurs articles pour donner une faible idée de cet ouvrage à mes lecteurs."[31]

Vor dem Hintergrund des oben skizzierten Geschichtsverständnisses ist leicht einzusehen, weshalb die *Matthäuspassion* Fétis in solcher Weise faszinieren mußte. Gewiß stand auch er unter dem allgemeinen Eindruck der aufgrund der bisherigen Kenntnisse überraschenden Andersartigkeit des Werkes. Für ihn aber fiel in besonderem Maße ins Gewicht, daß diese Andersartigkeit zugleich den Charakter des zeitlich Näheren, Modernen trug. So ließ sich seine Idealvorstellung einer auf unmittelbare „émotion" ausgerichteten Haltung in der Begegnung mit diesem Werk viel leichter verwirklichen als gegenüber Bachs instrumentaler Fugenkunst, die bei aller „Genialität" von dem störenden Moment des oft „unkorrekten" Satzes begleitet war. Daß es hier nun möglich schien, einem Stück alter Musik ohne jede Distanz zu begegnen, mußte für Fétis geradezu als Beweis der Richtigkeit seiner Auffassung gelten. Die *Matthäuspassion* wird als wunderbares Werk bezeichnet, als „merveilleuse conception", und in der Tat geht es Fétis darum, das Wunderbar-Unerklärliche, das musikgeschichtliche Assoziationen erweckt – „digne du génie de Gluck" –, aber keine musikgeschichtliche Erklärung erlaubt, besonders zu unterstreichen. Dies zeigt sich vor allem in der seltsamen Schlußbemerkung, das Werk stamme von einem Musiker, „qui eut à peine occasion d'entendre un orchestre dans sa vie". Der Grund für diese Auffassung liegt wohl wiederum in dem Bild der Isolation der deutschen Musik im allgemeinen und der provinziellen Zurückgezogenheit Bachs im besonderen.

Auch im zweiten Aufsatz über Bachs *Matthäuspassion*, den Fétis gleichfalls 1830 in der *Revue Musicale* veröffentlichte, herrscht der Eindruck des Unerklär-

[31] Ders., „Publications classiques. Grosse Passions musik ...", *Revue Musicale* 2/2 (1830) 221.

lichen vor, gipfelnd in der Bemerkung: „Jamais l'expression de *mystère de l'art* ne fut plus justement employée que pour cette admirable conception."[32] Dabei bezieht sich Fétis nicht nur auf das Problem der musikgeschichtlichen Einordnung, sondern auch auf die Werkkonzeption selber: so schön auch die Kompositionen Mozarts, Haydns und Beethovens seien, so lasse sich in ihnen doch immer der Schaffensvorgang von einer ersten „idée principale" aus, um die sich die weiteren Gedanken gruppierten, nachzeichnen; bei Bach aber finde sich „aucune chose dont la conception semble avoir précédé celle d'une autre", vielmehr stünden die kleinsten Details in wechselseitiger Abhängigkeit.[33] Was Fétis hier hervorhebt, ist die Vielfalt in der Einheit, ein Gedanke, der ja auch seiner Utopie einer Zukunftsmusik zugrundeliegt. Besonders eindrücklich sieht Fétis die „variété" in Bachs Instrumentation verwirklicht: „ses moyens, inépuisables comme son génie, ne sont presque jamais les mêmes dans deux morceaux qui se succèdent". Zurückkommend auf die Frage des geschichtlichen Ortes unterstreicht Fétis in diesem Zusammenhang noch einmal die Unmöglichkeit einer Einordnung: die verschiedenen Instrumentierungen sind für ihn „autant de sources d'effets variés et piquants dont il n'existait point de modèle, et que Bach a tous inventés". Und zusammenfassend heißt es im Blick auf Bachs Stellung in der Musikgeschichte: „Bien qu'il eut été élevé dans une école analogue à celle de Haendel, on ne remarque aucune ressemblance de style entre son immortelle production et celles de l'auteur du *Messie*. Rien de l'école française, rien de la manière italienne alors en vogue ne s'y fait apercevoir; enfin c'est une conception à part, dont le type ne s'est trouvé que dans la tête de Jean-Sébastien Bach."[34]

Steht so – den ästhetischen Absichten entsprechend – die historische Unerklärlichkeit Bachs in den Aufsätzen zur *Matthäuspassion* eindeutig im Vordergrund, so unternimmt es Fétis, wenn die Musikgeschichte Gegenstand der Betrachtung ist, an anderer Stelle dennoch, Bach in Entwicklungsgänge einzuordnen. Obwohl über alle andern Musiker herausragend und frei von „conventions d'école", ist Bach doch Repräsentant der „école allemande", der „Palestrina Deutschlands".[35] Im Bereich der Klaviermusik bildet er den Schlußpunkt der „ersten Epoche", die Fétis durch einen gebundenen, mehr harmonischen als melodischen Stil gekennzeichnet sieht.[36] Von der *Matthäuspassion* her erscheint Bach hingegen – nun auch zusammen mit Händel – als Wendepunkt in der Beziehung von Instrumental- und Vokalmusik: die Werke beider Komponisten „offrent de nombreux exemples de l'introduction des formes instrumentales dans la

[32] Ders., „Bulletin d'analyse. Passions-musik ... ", ebd. 2/3 (1830) 90.

[33] Ebd.

[34] Ebd., 93ff.

[35] Ders., „Résumé philosophique de l'histoire de la musique", *Biographie Universelle* 1, ccxlviii.

[36] Ders., *La musique mise à la portée de tout le monde,* 304f. Fétis setzt eine „zweite Epoche" von Philipp Emanuel Bach bis Cramer an und läßt die dritte Epoche mit Hummel und Kalkbrenner beginnen.

musique destinée aux voix, et c'est aux ouvrages de ces deux grands maîtres que commence la fusion de ces deux genres, qui avaient été séparés soigneusement jusqu'à eux".[37] Mit spezieller Ausrichtung auf die Beziehung zwischen Instrumentalmusik und dramatischer Musik bemerkt Fétis hierzu in einem andern Aufsatz: „Jusqu'à l'époque où Jean-Sébastien Bach écrivit son oratorio de la *Passion*, et quelques autres grands ouvrages, la musique dramatique et la musique instrumentale s'avancèrent par des routes différentes, l'une dans la carrière de l'expression déterminée et de l'imitation, l'autre dans l'expression vague, et dans la production des sensations nerveuses; mais ce grand homme comprit la possibilité de réunir, jusqu'à certain point, les qualités propres de l'une et de l'autre musique, et réalisa sa grande pensée de la manière la plus heureuse."[38] Im Hinblick auf die Verbindung von dramatischer Ausdruckskraft und instrumentalem Kolorit sieht Fétis Mozart als Nachfolger Bachs[39], wie er denn an anderer Stelle Haydn und Mozart geradezu als Bachs Schüler bezeichnet.[40] Soweit ihm trotz dieser Einordnungsversuche Bach historisch unerklärlich und unmittelbar modern bleibt, nimmt Fétis wiederholt die beiden Gedanken zu Hilfe, daß Bach erstens nur für sich selber geschrieben habe, zu seiner Zeit also gar nicht bekannt geworden sei, und daß er zweitens auch kaum habe verstanden werden können, weil er seiner Zeit weit voraus gewesen sei.

Das Bach-Bild, das Fétis entwirft, ist das Bild einer unmittelbaren Präsenz und zwar, wenn auch auf je verschiedene Weise, sowohl in seinem älteren, auf die kontrapunktische Klaviermusik gerichteten, wie auch in seinem jüngeren, an der *Matthäuspassion* orientierten Teil. Dort ist die Gegenwärtigkeit Bachs die traditionelle des Lehrgegenstandes, der auch in seinen unverständlich gewordenen Eigentümlichkeiten, der „oft unkorrekten Harmonie", nicht durch historische Reflexion vermittelt ist. Hier aber, im Vokalwerk, das als Synthese von instrumentaler Tradition und moderner dramatischer Expressivität verstanden und so übrigens auch in melodischer Hinsicht – als „mélodie pleine d'expression mélancolique"[41] – akzeptiert wird, ist die Präsenz eine gegen jede geschichtliche Relativierung bewußt behauptete Modernität. Daß Fétis gerade dadurch wie auch durch Aufführungen in historischen Konzerten ein neues Bach-Verständnis anregte, bleibt sein besonderes Verdienst, auch wenn er seine Editionsvorhaben – die Ausgabe von Orgelwerken und die großangelegte Bach-Anthologie des *Panthéon musical* – nicht verwirklichen konnte.[42]

*

[37] Ders., „De la nécessité de considérer ...", a.a.O., 278.

[38] Ders., „De l'influence de la musique instrumentale sur les révolutions de la musique dramatique", *Revue Musicale* 2/4 (1830) 135.

[39] Ebd.

[40] Ders., „De la nécessité de résumer les nouvelles formes de l'art d'écrire en musique", ebd., 294.

[41] Ders., „Bulletin d'analyse ...", a.a.O., 95.

[42] Vgl. R. Wangermée, a.a.O., 191, 194 und 325 ff.

Um 1830 zeichnet sich in Frankreich ein Bild der deutschen Musik ab, das von romantischem Geist geprägt ist und im Werk von Dichtern und Schriftstellern poetisches Leben erhält. Zentrale Gestalt dieses romantischen Bildes deutscher Musik aber ist Beethoven[43]; Bach wird wenig erwähnt. So ist es umso aufschlußreicher, in der *Revue des Deux Mondes* einem Aufsatz des jungen Henri Blaze – nachmals Comte de Bury – zu begegnen, der seinen Gegenstand – „Jean-Sébastien l'organiste" – in unverkennbar romantischem Lichte zeigt.[44]

Jene Strömung der französischen literarischen Romantik, die um 1830 mit Vignys *Othello*-Adaptierung und Victor Hugos *Hernani* ihren Durchbruch erlebt, zeigt – im Vergleich zur Situation in Deutschland – ein merkwürdiges Bild: Sie verbindet mit der Rezeption von Erscheinungen und Auffassungen der deutschen Romantik eine Haltung, die – unter der Parole der „Jeunes-France" – dem „Jungen Deutschland" als einer in mancher Hinsicht antiromantischen Bewegung nahesteht. Diese Verbindung wie auch die maßgebende Bedeutung Victor Hugos gibt Théophile Gautier zu erkennen, wenn er in seinen programmatischen „Romans goguenards" von der Gestalt des Daniel Jovard sagt: „de classique pudibond qu'il avait été et qu'il était encore la veille, il devint par réaction le plus forcené Jeune-France, le plus endiablé romantique qui ait jamais travaillé sous le lustre d'*Hernani*".[45] Auch im französischen Bild der deutschen Musik, das sich in den dreißiger Jahren ausprägt, vermischen sich so die verschiedensten Einflüsse: während einerseits Züge der Grundauffassung, wie sie in einer früheren romantischen Phase Germaine de Staël entworfen hatte, mit neuer Betonung aufgenommen werden und während in zunehmendem Maße Schriften E.T.A. Hoffmanns ihre Spuren hinterlassen[46], erhält das Bild andrerseits neue Akzente durch Heinrich Heines Buch *De l'Allemagne.* Vor allem aber ist es nun die Musik Beethovens, die – zumal durch Habenecks Aufführungen der Sinfonien – in Paris eine lebendige Anschauung bietet. Blaze de Bury unterstreicht einen entscheidenden Zug des neuen Bildes wie der romantischen Musikauffassung überhaupt, wenn er im Rückblick festhält, bis dahin habe man unter einem Musiker jemanden verstanden, der Musik macht, nun aber werde ein solcher Mann ein Dichter genannt.[47] Musik erscheint als poetische Kunst; ihre bildhafte Beschreibung verbindet sich eng mit den Eindrücken, die die Biographie des Komponisten vermittelt. Hand in Hand mit der poetischen Bebilderung musikalischer Inhalte aber geht immer wieder die Betonung des Unsagbaren, „Unendlichen" der musi-

[43] Vgl. Leo Schrade, *Beethoven in France. The Growth of an Idea,* New Haven 1942 (Ndr. 1971), bes. die Kapitel „Enthusiasm of a Poet", 39ff. und „Lure of the Infinite", 70ff.

[44] Henri Blaze, „Jean-Sébastien l'organiste", *Revue des Deux Mondes* 7 (1836) 712–754.

[45] Théophile Gautier, *Les Jeunes-France* (1833), Paris 1979, 83f.

[46] In der *Revue Musicale* erscheinen ab November 1830 in französischer Übersetzung „Opuscules de E.-T.-A. Hoffmann, relatifs à la musique", beginnend mit „Baron von B.", „Ritter Gluck" und Stücken aus den „Kreisleriana".

[47] Vgl. L. Schrade, *Beethoven in France,* 61.

kalischen Ausdruckskraft und Wirkung. Diese Verbindung mit ihrem unverkennbar religiösen Einschlag hält Victor Hugo 1834 in seinem Gedicht „Dans l'église de ***" fest, wenn er vom Klang der Orgel sagt:

„L'orgue, le seul concert, le seul gémissement
qui mêle aux cieux la terre!
La seule voix qui puisse, avec le flot dormant
Et les forêts bénies,
Murmurer ici-bas quelque commencement
Des choses infinies!"[48]

Henri Blaze, der sich nachmals wie sein Vater Castil-Blaze als Literat – u.a. mit Büchern über Goethe und Beethoven, über zeitgenössische Komponisten, besonders Meyerbeer, aber auch mit der Herausgabe von Goethe-Übersetzungen – einen Namen machte, verbindet in seinem frühen Bach-Aufsatz die phantasievolle novellistische Ausschmückung biographischer Begebenheiten mit poetisierenden Stil- und Werkbeschreibungen. Die biographische Grundlage bilden Gerber und Forkel, wie Blaze sie den Artikeln bei Choron und Fétis entnehmen konnte; die Akzente – dem Bestreben nach persönlicher Verlebendigung gemäß – liegen auf den anekdotischen Momenten wie etwa dem Bericht über das vom jungen Bach aus dem Schrank des Bruders entwendete Notenbuch. Bezeichnenderweise läßt Blaze den jungen Bach die darin enthaltenen Stücke beim Mondlicht nicht einfach abschreiben, sondern singen und auswendig lernen: „Tel est son enthousiasme qu'il oublie son frère, et les voisins qui dorment, et les chiens qui vont hurler s'il les éveille, et se met à lancer de toutes les forces de sa poitrine sa voix de fausset claire et limpide, qui fend les airs et monte avec des sons aigus et métalliques."[49] Dabei wird die Erarbeitung der Stücke als allmähliches Eindringen in die Geheimnisse vorerst unverständlicher Hieroglyphen geschildert, in einer Weise also, die an die Mühen des Anselmus in Hoffmanns *Goldenem Topf* erinnert. Von dem zur Meisterschaft aufgestiegenen Bach heißt es dann allerdings – mit Bezugnahme auf eben diese Erzählung –: „En vérité, je ne puis voir le vieux contrapointiste se promener à pas lens dans les campagnes de la Thuringe, rêvant aux harmonieuses combinaisons de ses voix, sans penser à l'archiviste Lindhorst rassemblant en groupes magiques les petits serpens de son jardin."[50]

Das doppelte Bild des Jünglings, der aus ungebrochenem Einssein mit der Natur gleichsam unbewußt deren Geheimnisse entdeckt, und des mächtigen alten Magiers ist bezeichnend, und Blaze mag sich beim Lindhorst-Vergleich einer Stelle aus Hoffmanns Erzählung „Die Fermate" erinnert haben, die in der Übersetzung

[48] Vgl. Albert Seay, „Music in the Poetry of Victor Hugo", *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milano/Napoli 1973, 604.
[49] H. Blaze, a.a.O., 718.
[50] Ebd., 750.

der *Revue Musicale* folgendermaßen lautet: „certains morceaux du vieux Sébastien Bach produisaient sur moi l'effet d'une histoire de revenant bien terrible, et me causaient de ces frissons de terreur auxquels on s'abandonne avec tant de ravissement dans les premières années de l'enfance".[51] Stärker aber betont Blaze doch die andere Seite, das harmonische Einssein mit den Gesetzen der Natur, und er malt sich aus, wie der „vieux alchimiste" Faust erschüttert und an seine eigenen Verirrungen erinnert worden wäre, wenn er die ruhigen und heiteren Gestalten Bachs und Dürers hätte vorbeigehen sehen, denn „ces hommes enveloppés dans la nature ne se sont pas efforcés d'en sortir ou d'y pénétrer plus profondément qu'on ne le doit".[52]

Zweierlei ist an dieser Stelle bemerkenswert: zum einen die Einbindung Bachs in ein Gesamtbild deutschen Wesens, zum andern aber – im Blick auf Bachs Musik – der Wandel hin zu einem Verständnis, dem auch die „gelehrte Kontrapunktik" nun nicht mehr als „scholastisch", „fehlerhaft" und wider die Natur gekünstelt erscheint.

Bei aller Abhebung Bachs von der Faustgestalt ist die Bezugnahme doch typisch: Faust spielte schon im Deutschland-Bild der Madame de Staël eine Rolle; in den dreißiger Jahren wurde er immer mehr zum Inbegriff deutschen Wesens durch die wachsende Vertrautheit mit Goethes Dichtung dank Nerval und andern Übersetzern, und bei Heine stand schließlich ganz direkt zu lesen, Goethes *Faust* gelte als „la Bible mondaine des Allemands" und überhaupt sei „le peuple allemand ... lui-même ce savant docteur Faust".[53] Heine fügt die Erklärung hinzu, die in der deutschen Fassung folgendermaßen lautet: „es [das deutsche Volk] ist selber jener Spiritualist, der mit dem Geiste endlich die Ungenügbarkeit des Geistes begriffen und nach materiellen Genüssen verlangt und dem Fleische seine Rechte wiedergibt. ... Es wird aber noch einige Zeit dauern, ehe beim deutschen Volke in Erfüllung geht, was es so tiefsinnig in jenem Gedichte prophezeit hat, ehe es eben durch den Geist die Usurpationen des Geistes einsieht und die Rechte des Fleisches vindiziert. Das ist dann die Revolution, die große Tochter der Reformation".[54] Heines Kritik am übertriebenen Spiritualismus kommt hier deutlich zum Ausdruck; sie ist immer wieder gegen die Romantik gerichtet und orientiert sich an dem Gegenbild einer sinnlichen, mit Volk und Alltag in Einklang stehenden Lebens- und Kunstauffassung, wie sie auch das „Junge Deutschland" propagierte. Gewiß geht Henri Blaze weniger weit als Heine; es ist aber doch

[51] E.T.A. Hoffmann, „La Vie d'Artiste", *Revue Musicale* 2/1 (1830) 98 – vgl. ders., *Die Serapions-Brüder,* München 1963, 59: „Ganz wunderbar wurde mir dann oft zumute, mancher Satz vorzüglich von dem alten Sebastian Bach glich beinahe einer geisterhaften graulichen Erzählung und mich erfaßten die Schauer, denen man sich so gern hingibt in der fantastischen Jugendzeit."

[52] H. Blaze, a.a.O., 719f.

[53] Henri Heine, *De l'Allemagne,* hrsg. von Ephraïm Harpaz, Paris/Genève 1979, 1, 244f.

[54] Heinrich Heine, *Die romantische Schule,* hrsg. von Ernst Elster = Heines sämtliche Werke 5, Leipzig/Wien o.J., 261.

bezeichnend für die Stimmung der dreißiger Jahre, wenn er Bach vom älteren Vorwurf der übertriebenen Geistigkeit auch unter dem Gesichtspunkt freispricht, daß gerade die Verankerung seiner Musik im Volk hervorzuheben sei: „ces hommes étaient d'abord chrétiens, puis Allemands: après Dieu, la patrie". So bemerkt Blaze zu dem phantasievoll ausgemalten Abschied Bachs von den Bürgern Arnstadts: „Heureux l'artiste que tout un peuple accompagne de la sorte, et lance avec de tels adieux sur le grand chemin de la vie!" Auch habe Bach oft über volkstümliche Weisen improvisiert, über jene „airs francs et naïfs", wie sie einst Frosch und Brander in Auerbachs Keller gesungen hätten.[55] Das Gegenbild zu der Verwurzelung in Natur, Glaube und Volk ist einerseits der faustische Spiritualismus, andrerseits aber, von Blaze deutlich unterstrichen, der modische Kunstbetrieb der modernen Gesellschaft, der die Künstler dazu verführe, sich selbstgemachte Lorbeerkränze aus dem eigenen Garten aufzusetzen. Bachs Musik aber halte stets sich frei von jenen „tristes motifs dont on amuse le salon".[56]

Bachs Musik als Gegenbild der Salonmusik findet sich auch in andern Texten jener Zeit. So fragt sich Edouard Fétis, der Sohn von François-Joseph, in der Besprechung eines Konzertes vom 15. Dezember 1833, wieso man nicht vermehrt zu Bach zurückkehre: „un concerto de Bach vaut bien un air varié de Herz! Le fragment à trois pianos, exécuté par MM. Hiller, Liszt et Chopin, nous a fait un rare plaisir; ces trois artistes ont exécuté ce morceau, nous le déclarons hautement, avec une intelligence de son caractère et une délicatesse parfaites".[57] Wie bedeutend übrigens in den folgenden Jahren Chopins Beitrag zum Verständnis Bachscher Musik in Frankreich war, geht aus der mehrfach dokumentierten Verwendung vor allem des *Wohltemperierten Klaviers* in seinem Unterricht hervor. Ein Schüler Chopins – der Norweger Thomas Tellefsen – spielte auch bereits in den fünfziger Jahren in Paris Bachsche Fugen wieder auf dem Cembalo. Daß Chopin selber sich auf seine Konzerte mit Werken Bachs vorbereitete, ist schließlich aus einem Bericht von Wilhelm Lenz bekannt.[58] Bach und Bach-Interpretation als Gegensatz modernen Virtuosentums ist ein Gesichtspunkt, den George Sand anspricht, wenn sie sagt, der Geiger Baillot sei eher bereit „à laisser tout l'éclat de la popularité à Paganini, ... que d'ajouter, de son fait un petit ornement d'invention nouvelle aux vieux thèmes sacrés de Sébastien Bach".[59] Auch sei etwa an Stendhal erinnert, der das Spiel böhmischer Musikanten auf Hörnern mit Harfenbegleitung beschreibt, „des morceaux choisis de Beethoven, de Weber, de Mozart et d'autres auteurs encore plus anciens, tels que Bach et Haendel". Nichts sei zarter, ergreifender, vollkommener im Einklang mit der Sonne, die hinter den großen Waldbäumen untergehe, als diese Musik im Garten des Kaffee-

[55] H. Blaze, a.a.O., 715, 730 und 719.
[56] Ebd., 721 und 743.
[57] *Revue Musicale* 2/7 (1833) 400.
[58] Vgl. Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves,* Neuchâtel ²1979, bes. 194f. und 244.
[59] George Sand, *Lettres d'un voyageur,* hrsg. von Henri Bonnet, Paris 1971, 193f.

hauses zum „Grünen Jäger"; „cette musique douce et mélancolique n'a rien de l'effronterie d'une chanteuse française conduite par un homme à gants jaunes et venant s'asseoir à côté d'un piano".[60] Der Gegensatz zur Salonmusik, den Bach darstellt, ist aber nicht im älteren romantischen Sinne eine Musik der bloßen Abkapselung, Wirklichkeitsferne oder Weltflucht; vielmehr wird mit ihrem religiös spirituellen Charakter und ihrer ursprünglichen Natürlichkeit auch ihr gemeinschaftsbildendes, sozial verankertes Wesen ineins gesehen. So heißt es bei George Sand: „la musique, c'est la prière, c'est la foi, c'est l'amitié, c'est l'association par excellence".[61] Dem entspricht die Hervorhebung von Bachs Verwurzelung im Volk bei Blaze.

Zu Bachs Musik als dem Gegensatz zum modischen Kunstbetrieb gehört es für Blaze, daß sie dem Veralten nicht ausgesetzt ist. Die Überzeugung von ihrer gegenwärtigen Frische und Lebendigkeit erinnert an Fétis; die romantische Ahnung des Unendlichen und der verborgenen Geheimnisse der Natur und ihrer kombinatorischen Gesetze erlaubt es Blaze aber über Fétis hinaus, auch und gerade den Organisten und Kontrapunktiker Bach vorbehaltlos zu akzeptieren. Freilich ist diese Bejahung unmittelbar und intuitiv, nicht historisch reflektiert; aus dieser Intuition aber erwächst ein neues, die traditionellen Vorurteile auch gegenüber Bachs Melodik überwindendes Verständnis: „Il y a bien des gens qui prétendent que Bach n'a fait que perfectionner l'harmonie. Pour tout homme qui a de l'harmonie une idée droite et juste et se la représente comme un moyen d'agrandir et de développer les ressources de l'art, il est évident qu'elle ne peut, sous quelque prétexte que ce soit, se passer de mélodie; et maintenant, lorsque l'harmonie est, comme chez Jean-Sébastien, une mélodie compliquée, je ne conçois pas comment on peut sérieusement soutenir cette opinion. ... L'homme qui a perfectionné l'harmonie a perfectionné aussi la mélodie; on n'en peut dire autant du mélodiste simple qui n'agit que sur une partie du tout."[62] So sind es denn gerade die Orgelfugen, die Blaze zu poetischem Bilderreichtum anregen: Als ob ein Engel sich in ein schweres Meßgewand kleide, ohne doch Bewegungsfreiheit und Fantasie seines Fluges zu verlieren, so ordne sich Bach den Regeln der strengsten Wissenschaft unter und bewahre dabei dennoch den ganzen fruchtbaren Reichtum seiner Melodien. „Tantôt c'est l'ange de la mort tenant une palme auprès d'un sépulcre, tantôt Marguerite qui file à son rouet ou peigne au soleil ses cheveux blonds; quelquefois on croirait voir une princesse enchantée dans le palais de cristal où la retient captive quelque vieux magicien de Bohême."[63]

Wiederum an Hoffmann erinnernd, vergleicht Blaze Bachs Musik schließlich mit den gotischen Domen von Straßburg und Köln. Wie aber die Kathedrale nur

[60] Stendhal, *Le Rose et le Vert, Romans et Nouvelles,* hrsg. von Henri Martineau, Paris 1952, 2, 1078. Vgl. ders., *Lucien Leuwen,* ebd., 1, 966.
[61] George Sand, a.a.O., 199.
[62] H. Blaze, a.a.O., 748f.
[63] Ebd., 749.

auf den ersten Eindruck inkommensurabel, fast abweisend wirke und sich bei zunehmendem Tageslicht in allen ihren Details mehr und mehr belebe, so erweise sich auch Bachs Musik umso lebendiger, je tiefer man in sie eindringe: „à mesure que vous entrez plus profondément en elle, vous y trouvez des trésors de mélodie et de science, des combinaisons nouvelles et curieuses, et mille choses enfin que l'intelligence la plus vaste ne peut embrasser qu'à la condition d'une étude persévérante". Doch wird auch derjenige, der sich dem Studium der Werke Bachs ganz hingibt, ihren Reichtum nicht ergründen können: „Il verra chaque jour de nouvelles étoiles resplendir à ce firmament sonore, et fermera sa paupière avant de les avoir toutes comptées."[64]

*

Die romantisch religiöse Haltung, die Henri Blaze in seinem frühen Aufsatz an den Tag legte, konnte – zumal sie sich nicht an konfessionellen Grenzen orientierte – dem Enthusiasmus für die Werke Bachs nur förderlich sein. Diese religiöse Haltung, so wichtig sie bei einigen französischen Romantikern sein mochte, gehört aber nicht zu den allgemeinen Grundzügen der Kunstauffassung der dreißiger Jahre. Zumal für Hector Berlioz – der übrigens nach der mißglückten Aufführung des *Benvenuto Cellini* in Blaze de Bury einen seiner heftigsten Kritiker fand[65] – blieben der Kirchenmusiker Bach und vor allem die deutsch-protestantische Bachverehrung der Mendelssohn- und Schumannzeit im Grunde fremd und unverständlich. „Es gibt keinen andern Gott als Bach, und Mendelssohn ist sein Prophet", dies ist für Berlioz' spöttischen Geist die treffende Charakterisierung dessen, was er für sowohl deutsch als auch protestantisch hält. In Berlin erlebte er in den vierziger Jahren eine Aufführung der *Matthäuspassion*, über die er schreibt: „Wenn man aus Paris kommt und unsere musikalischen Sitten kennt, muß man dabeigewesen sein um zu glauben, daß es so etwas gibt: die Aufmerksamkeit, der Respekt, die Frömmigkeit, mit der ein deutsches Publikum ein solches Werk anhört. Jeder liest im Textbuch nach, keine Bewegung, kein beifälliges oder ablehnendes Murmeln, kein Applaus. Man ist bei einer Predigt; nicht im Konzert, sondern im Gottesdienst. Man muß auch wirklich dieses Werk auf solche Weise hören." Und Berlioz schließt mit den Worten: „On adore Bach, et on croit en lui, sans supposer un instant que sa divinité puisse jamais être mise en question; un hérétique ferait horreur, il est même défendu d'en parler. Bach, c'est Bach, comme Dieu c'est Dieu."[66]

Ein Distanzbewußtsein gegenüber Bach aus Gründen der Religiosität, nun aber – anders als bei Berlioz – nicht aus Mißtrauen sondern aus betont katholischer Sicht, kennzeichnet die Stellungnahmen, die an den kirchenmusikalischen Kongressen von Paris und Mecheln in den sechziger Jahren abgegeben wurden. Hier ergriff unter andern Jacques-Nicolas Lemmens, von dem Joseph d'Ortigue sagte,

[64] Ebd., 754.
[65] Vgl. Léon Guichard, *La musique et les lettres au temps du Romantisme*, Paris 1955, 198.
[66] Hector Berlioz, *Mémoires*, Paris 1870 (Ndr. Farnborough 1969), 269 und 308.

er sei gegenwärtig ohne Zweifel der größte Organist Europas[67], in besonders deutlicher Weise das Wort. Zum Orgelwerk Bachs nahm Lemmens in Mecheln wie folgt Stellung: Bach sei einer der ersten gewesen, die im wahren Orgelstil geschrieben hätten. Er habe über eine Kunstfertigkeit verfügt, die vielleicht nie wieder erreicht werde. „Aber Bach war Protestant, und es scheint, daß die besonderen Anforderungen und die Kälte des protestantischen Gottesdienstes die Ursache dafür sind, daß diesem Komponisten im allgemeinen das religiöse Gefühl fehlt. Man findet bei ihm Geist und Intelligenz im höchsten Grade, aber nach unserer katholischen Auffassung scheint das Herz zu fehlen. Harmonik und Fuge, die Grundlagen der Bachschen Kompositionen, genügen nicht. Die Melodie muß in der katholischen Kunst die größere Rolle spielen, denn unser Kult, nach seiner äußeren Seite betrachtet, ist dazu bestimmt, allen edlen Gefühlen der Seele gemäß zu sein, vom tiefsten Schmerz bis zum höchsten Enthusiasmus." Und mit Blick auf die besondere Aufgabe des Organisten fügt Lemmens hinzu: „L'organiste catholique puise son génie en Dieu: il veut convaincre, toucher et persuader; il fait prier son instrument. L'organiste protestant, au contraire, tire son génie de lui-même. Son harmonie n'est pas une prière naïve et simple; elle n'est pas non plus l'inspiration, c'est une combinaison plus ou moins riche d'accords trouvés avec travail ou avec recherche; en un mot, c'est de l'art, voilà tout. Ainsi Bach et ses imitateurs. Dans un temple protestant, le chrétien n'accorde rien aux sens: tout y est triste, glacial comme les froides pierres de l'édifice. Dans l'église catholique, l'âme et les sens sont satisfaits; l'homme tout entier s'offre à Dieu et tout entier se réjouit ou verse les larmes du repentir."[68]

Mit der Wiederaufnahme früherer Grundzüge des französischen Bildes deutscher Musik, die in der romantischen Auffassung in den Hintergrund getreten waren, verbinden sich bei Lemmens theologische Postulate zu einer Kritik, die – angesichts des Zeitpunkts, zu dem sie formuliert wurde – als bloßes Vorurteil erscheint. Immerhin ist zu betonen, daß Lemmens stets im Blick auf eine als dringlich empfundene Reorganisation der katholischen Kirchenmusik urteilte. Insofern hatte er sicher Recht, zu Bach ein Fragezeichen zu setzen, als eine Bach-Nachahmung, die er für unmöglich hielt, aus den damaligen Voraussetzungen wirklich nur zu herz- aber auch geistlosen Schulübungen führte. Zudem wäre zu ergänzen, daß Lemmens nicht Melodie um jeden Preis propagierte, sondern, wie sein Kollege Danjou, ebenso heftig gegen alle kunst- und geistlose Gebrauchsware zu Felde zog. Heute mag man sich fragen, ob Lemmens in seinen eigenen Kompositionen der Gefahr, die er bannen wollte, entging; damals erschienen sie vielen als vorbildlich und veranlaßten Joseph d'Ortigue zu dem Lob, sie seien der Form nach aus Bach hervorgegangen, stünden aber hinsichtlich der Inspiration

[67] Vgl. Joseph Duclos, Einleitung zu Jaak Nikolaas Lemmens, *Du chant grégorien,* Ghent 1886, xxi.

[68] Vgl. Félix Grenier, *Vie, talents et travaux de Jean-Sébastien Bach. Ouvrage traduit de l'allemand de J.N. Forkel annoté et précédé d'un aperçu de l'état de la musique en Allemagne aux XVIe et XVIIe siècles,* Paris 1876, 10f. und 189.

auf der Stufe der besten Werke der Gegenwart und würden gewiß auch den Beifall Webers, Beethovens und Mendelssohns finden.[69] Und schließlich sei erwähnt, daß Lemmens außerhalb der strengen Liturgie- und Reformfragen zu Bach offenbar ein enges und positives Verhältnis hatte, sowohl als Organist wie auch als Leiter von Aufführungen Bachscher Chorwerke.

Im vorliegenden Zusammenhang aber ist vor allem die Reaktion von Bedeutung, die Lemmens mit seiner Kritik der protestantischen Kirchenmusik auslöste. Denn die Absicht Félix Greniers, als er 1876 eine französische Übersetzung von Forkels Bach-Buch vorlegte, war eindeutig apologetisch. Aus dieser Absicht erklärt es sich auch, daß Grenier zu einer Zeit, da in Deutschland die neueren Darstellungen von Hilgenfeldt und von Bitter und auch schon der erste Band von Spittas Werk vorlagen[70], auf Forkel zurückgriff, dessen Schrift gleichfalls apologetische Züge trägt. Grenier selbst betont, Forkels Buch sei vor dem Hintergrund der Gleichgültigkeit gegenüber Bach in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu sehen.[71] Allerdings beschränkt sich Grenier nicht auf die Übersetzung des Forkelschen Textes, sondern sucht in Anmerkungen und hinzugefügten eigenen Kapiteln den aktuellen Stand der Bach-Forschung einzubringen. Dennoch bleibt er, was die Gewichtung innerhalb von Bachs Gesamtwerk betrifft, Forkel stark verpflichtet: die vokale Kirchenmusik bleibt am Rande, und die hinzugefugten zehn Seiten über die *Matthäuspassion* gehen kaum weiter als die Aufsätze von Fétis.

Die unmittelbare Auseinandersetzung mit Lemmens, der Grenier im Vorwort des Buches Raum gibt, ist wenig ertragreich; sie beschränkt sich weitgehend auf die Beteuerung, daß weder Bachs Orgelwerken Melodie, noch Bach selber tiefe Frömmigkeit abgesprochen werden könne. Als Werke, die dies belegen sollen, nennt Grenier einerseits vor allem Sätze aus den Sonaten sowie *Passacaglia* und *Pastorale*, andrerseits besonders die Choräle.[72] Grenier schreibt den Mangel an Einsicht in Bachs Musik dem Umstand zu, daß in Frankreich jeder gültige Führer fehle, „un guide fort utile pour conduire l'élève et le faire pénétrer jusqu'à l'idée", wie er für Deutschland etwa in Moritz Hauptmanns Erläuterung der Kunst der Fuge oder in der kommentierten Auswahl Bachscher Klaviermusik von Adolf Bernhard Marx vorliege. So bleibe man in dem Urteil befangen, Bachs Kompositionen seien nichts als „une savante agglomération de notes".[73] Auch hinsichtlich der Frage nach den Zusammenhängen zwischen Musik und Konfessionen bekundet Grenier seine ausgedehnte Kenntnis des deutschen Schrifttums, wenn er sich der Auffassung Eduard Krügers anschließt, das „unbegreifliche Wunder" einer „idealen Annäherung" der beiden Konfessionen sei „erfüllt, längst, vor

[69] J. d'Ortigue im *Journal des Débats*, 12.3.1856 – vgl. J. Duclos, a.a.O., xxii.

[70] Einen Auszug aus Spitta in französischer Übersetzung legte Ernest David vor unter dem Titel *La vie et les oeuvres de Jean-Sébastien Bach*, Paris 1882.

[71] F. Grenier, a.a.O., 5.

[72] Ebd., 11 und 15.

[73] Ebd., 22f.

hundert Jahren, duch den Dichter aller Dichter im Gebiete der Töne, durch den ewigen, wunderbaren Helden Sebastian Bach".[74] Diesem Bekenntnis zu Krügers Auffassung entspricht es, daß Grenier die auf Bach zurückgehende Organistentradition als für die protestantische und katholische Kirchenmusik gleichermaßen richtungweisend ansieht. Merkwürdig mutet dabei allerdings der Hinweis auf Rinck an, hält Grenier diesem doch zugute, daß er Werke geschrieben habe „pleines d'onction et de grâce, dont les harmonies élégantes remplacent les successions nerveuses, parfois même âpres qu'on rencontre dans les ouvrages du grand cantor"[75]: hier wird trotz aller Kritik an Lemmens mit den gegensätzlichen Begriffen des „Salbungsvollen" und der „Härte" genau das Vokabular wieder aufgenommen, mit dem man einerseits das Ideal katholischer Kirchenmusik, andrerseits aber einen Hauptmangel protestantischer Kirchenmusik und – wie schon bei Chabanon – deutscher Musik überhaupt zu benennen pflegte. Als typisch französisch mag auch erscheinen, daß Grenier bei Erwähnung des C-dur-Präludiums aus dem *Wohltemperierten Klavier* ohne jede kritische Distanz bemerkt, es handle sich um das Stück, „sur lequel Gounod a écrit un joli chant fort connu".[76]

Dennoch geht Greniers Versuch, Verständnis für Bachs Musik zu erwecken, über die bloße Konstatierung melodischen Gehalts und religiöser Haltung hinaus. Vor allem in dem bedeutendsten der zu Forkels Text hinzugefügten Abschnitte, einer Skizze des Zustands der Musik in Deutschland im 16. und 17. Jahrhundert, will Grenier zeigen, daß die Tiefe und Originalität Bachs nur zu verstehen seien aus der Kenntnis des Milieus, in welchem er und seine Vorfahren lebten. Zudem dient ihm diese Skizze dazu, die Wichtigkeit Luthers für Bachs Musikauffassung hervorzuheben: „Bach comprenait mieux que personne la grandeur et la poésie de Luther: ce dernier est en effet sa raison d'être à lui-même; la tristesse pénétrante et la poésie des mélodies de Bach sont des traits empruntés au caractère de Luther tout autant que la grandeur et la majesté de ses doubles choeurs. Les mêmes raisons qui ont fait aimer Luther en Allemagne ont aussi fait aimer dans ce pays Bach et sa musique." Das Luther-Bild, das Grenier entwirft und auf Bach bezieht, ist Heinrich Heine verpflichtet. Aus Heines *De l'Allemagne* zitiert Grenier eine Stelle, die in Heines deutschem Text so lautet: „Er [Luther] war zugleich ein träumerischer Mystiker und ein praktischer Mann in der That. Seine Gedanken hatten nicht bloß Flügel, sondern auch Hände; er sprach und handelte. Er war nicht bloß die Zunge, sondern auch das Schwert seiner Zeit."[77] Den träume-

[74] Ebd., 12 – das von Grenier übersetzte Zitat hier nach Eduard Krüger, „Über protestantische und katholische Kirchenmusik", *Neue Zeitschrift für Musik* 12 (1840) 206. Entgegen Greniers Angabe, die Stelle beziehe sich auf die *h-moll-Messe*, nennt Krüger im einzelnen nur die *A-dur-Messe*.

[75] F. Grenier, a.a.O., 19.

[76] Ebd., 110.

[77] Ebd., 54 und 59 – vgl. H. Heine, *De l'Allemagne*, a.a.O., 1, 41; ders., *Der Salon 2. Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* 1, hrsg. von E. Elster = Heines sämtliche Werke 4, Leipzig/Wien o.J., 190.

rischen Mystiker bezieht Grenier – an Fétis erinnernd – auf die Welt von Melancholie, die Bachs Musik in der Seele wecke; als Entsprechung zum praktischen Tatmenschen, dessen Gedanken auch Hände hatten, gibt Grenier den Hinweis auf Bach als im Instrumentenbau erfahrenen Organisten und als Musiker, der selber seine Noten zu stechen verstanden habe. Die so betonte Synthese von geistigem und praktischem Weltbezug nimmt deutlich jene Ideen wieder auf, die – gleichfalls unter Heines Einfluß – bereits in den dreißiger Jahren eine Rolle spielten. Auch bei Grenier resultiert aus dieser Auffassung der Hinweis auf Bachs Modernität, jetzt aber mit neuem Gewicht: die von Heine an Luther und an der Faustgestalt hervorgehobene Beziehung von Reformation und Revolution, die Blaze nicht übernommen hatte, wird für Greniers Bach-Bild entscheidend. Luther, in dessen Gefolge Bach steht, erscheint als Mann der Freiheit und des revolutionären Geistes auch bei Grenier. Und eben diesen Geist der Freiheit und der Revolution attestiert Grenier nun auch Bach, der für ihn mithin zum modernen und fortschrittlichen Musiker wird. Diese Modernität ist deutlich unterschieden von dem Eindruck „moderner" Instrumentationseffekte und einer unmittelbaren Nähe, wie Fétis sie betonte; für Grenier liegt das Moderne eher in den harmonischen Kühnheiten, die Fétis als Fehler höchstens in Kauf genommen hatte. Mit Louis Ehlert hält Grenier diese Kühnheiten den katholischen „jungen blassen Komponisten" vor Augen, die, wie er sagt, an Gott und seinen einzigen Sohn W.A. Mozart glauben und vor jeder profanen Quinte das Kreuz machen. Für sie sei die Reformation, deren revolutionäre Glaubensartikel Luther und Bach angeschlagen hätten, nur eine historische Erscheinung; sie seien nicht geneigt, den Protest anzunehmen, den ihnen Bach hinterlassen habe.[78]

Bleibt Greniers Bach-Bild auch in mancher Hinsicht widersprüchlich – der Vergegenwärtigung Bachs als Revolutionär tritt die Hochschätzung der Orgelmusik der „Bachschule" bis hin zu Rinck, Bergt und Hesse unmittelbar an die Seite –, so steht doch außer Frage, daß die kommentierte und ergänzte Übersetzung von Forkels Schrift als erste Buchpublikation Kenntnis und Verständnis Bachs in Frankreich entscheidend förderte.

*

Der angedeutete Gegensatz zwischen Bach und Mozart, der sich deutlich abhebt von dem „Schülerverhältnis", das Fétis betonte, wird zu einem Grundzug des Bach-Bildes in William Carts *Etude sur J.S. Bach* aus dem Jahre 1885.[79] Als Beitrag aus französischer Sicht kann das Büchlein des Westschweizers allerdings kaum mehr angesprochen werden; noch stärker als Grenier stützt Cart sich nicht nur auf die Werkkenntnis der deutschen Bach-Forschung und besonders der inzwischen abgeschlossenen Monographie Spittas, sondern nachdrücklich auch

[78] F. Grenier, a.a.O., 10 – das Zitat bezieht sich auf Louis Ehlert, *Briefe über Musik an eine Freundin*, Berlin ²1868, 26.

[79] William Cart, *Un Maître deux fois centenaire. Etude sur J.S. Bach*, Paris 1885.

auf die Grundzüge des deutschen Bach-Bildes jener Zeit.[80] Wie Spitta betont, daß „hier und da schon bei Bach romantische Naturstimmungen unverkennbar zu Tage kommen", eine Ausdruckskunst, die sich kaum finde, „so lange italiänische Anschauungen in der europäischen Musik die herrschenden waren", so hebt auch Cart hervor, bei Bach gebe es „plus d'une de ces pages dans lesquelles s'annonce le romantisme, devançant les temps".[81] Einmal mehr sind es die in Frankreich ja seit besonders langer Zeit bekannten Violinsonaten, die als Beispiel dienen, bezeichnet sie Cart doch als „des pages du plus pur romantisme, où l'on entend le cor mourant au fond des bois, la cloche lointaine, tous les échos fantastiques et mystérieux qu'évoqueront un siècle plus tard les Schubert et les Tieck".[82]

Trotz allen Anklängen ist das hier gezeichnete romantische Bild nicht einfach der Nachklang der Auffassung aus den dreißiger Jahren. Es erscheint vielmehr als Neuansatz, wenn Cart sich dagegen wendet, daß man lange Zeit geglaubt habe, Bachs Klaviermusik ohne jede dynamische Nuancierung spielen zu müssen, denn dies komme einer „négation même de la musique" gleich.[83] Auch nimmt Cart keine grundsätzliche Scheidung zwischen Instrumental- und Vokalmusik oder zwischen Bachs geistlichen und weltlichen Werken vor: „la musique religieuse n'est pas essentiellement différente de l'autre: c'est un préjugé dont il faut se défaire".[84] Vor allem aber betont nun Cart die „Romantik" Bachs gegenüber dem Klassischen auf einer Grundlage, die dem Gegensatz zwischen den „anciens" und den „modernes" neues Gewicht gibt. Zunächst wird dies an einer Gegenüberstellung Bachs und Händels erläutert: „Händel est un ancien, Bach un moderne; le génie de l'épopée renaît dans Händel, Bach est avant tout lyrique; Händel a des plans bien distincts, des atmosphères transparentes et un peu crues, Bach a plus de *dessous*, plus de coloris; Händel a les contours accentués, la ligne ferme et nette, les brusques oppositions d'ombre et de lumière d'une architecture antique; Bach a les mille entre-croisements de lignes fuyantes, les clairs-obscurs magiques d'une cathédrale du moyen âge; Händel a une beauté plus harmonieuse, Bach émeut plus profondément; Händel s'impose et Bach fait rêver." Dann aber versucht Cart aufzuzeigen, daß die klassisch-italienische Linie zu Mozart führe, die romantisch-deutsche aber Bach mit Beethoven verbinde. Mitbedingt durch diese Zusammenschau stellt Cart Mozarts Musik derjenigen Bachs folgendermaßen gegenüber: „Mozart, en commençant par charmer l'oreille de la manière la plus délicieuse, nous plonge tout entier, corps et âme, dans un sentiment de

[80] William-Adolphe Cart, 1846 in Morges geboren, studierte in Berlin und Bonn, lebte 1868–1870 in Paris und wurde danach Professor für lateinische Sprache an der *Académie de Lausanne*. Von diesem Posten trat er nach Auseinandersetzungen mit der radikalen Regierung zurück, die ihm eine zu ausschließliche Bevorzugung deutscher Unterrichtsmethoden vorwarf.

[81] Philipp Spitta, *Joh. Seb. Bach*, Leipzig ^{3}1921, 2, 390; W. Cart, a.a.O., 92.

[82] Ebd., 104f.

[83] Ebd., 95.

[84] Ebd., 165.

bien-être indicible; Bach enlève l'âme hors du corps. ... Bach est plus moderne que Mozart, car l'âme moderne est inquiète."[85]

Die Verschiedenartigkeit des „sinnlicheren" Mozart gegenüber dem „geistigeren" Bach faßt Cart schließlich in den Unterschied der Haltungen im inneren Nachhören der Musik beider Komponisten: „Quand on vient d'entendre Mozart, on répète de mémoire ses adorables mélodies; quand on sort d'entendre Bach, l'imagination continue à travailler sur ses motifs inépuisables."[86] Die Bemerkung ist deshalb von besonderem Interesse, weil sie auf Debussy vorausweist. Denn Debussy sah gerade darin, daß man eine Musik nicht „pfeifen" könne, eine von Bach erreichte Qualität. Es ist die Art von Melodie, die er als „ornamental" und „divine ‚arabesque'" bezeichnete und mit Nachdruck als eine gegen jede Konvention in der Gegenwart wiederzufindende Kunst forderte: „Dans la musique de Bach, ce n'est pas le caractère de la mélodie qui émeut, c'est sa courbe; plus souvent même, c'est le mouvement parallèle de plusieurs lignes dont la rencontre, soit fortuite, soit unanime, sollicite l'émotion. ... On peut remarquer facilement que l'on n'entendit jamais ‚siffler' du Bach ... Je sais bien que pour beaucoup de gens, c'est toute la gloire promise à la musique [nämlich eben daß man sie ‚pfeifen' könne]. Il est néanmoins permis d'être de l'avis contraire sans trop se singulariser."[87]

*

Mit dem Bach-Buch von William Cart findet eine Entwicklung des 19. Jahrhunderts ihren Abschluß, die von Fétis über Blaze de Bury und Grenier darauf ausgerichtet war, auf je neue Weise die „Modernität" Bachscher Musik unter Beweis zu stellen. Die „Mißverständnisse", zu denen es aus deutscher und zumal aus späterer Sicht dabei kam, ändern nichts an der Ernsthaftigkeit dieser Bemühungen – bis hin zu Gounods „Méditation"; sie zeigen vielmehr an, daß der französische Weg zu Bach besonders weit und in mancher Hinsicht auch besonders schwierig war. Emphatischer Ansatzpunkt zum Erweis von Bachs „Modernität" war für Fétis vor allem die neuentdeckte *Matthäuspassion*, die er über die Geschichte der dramatischen Musik mit der Gegenwart verbunden sah. Demgegenüber gehörte das besondere Interesse in der französischen Romantik der dreißiger Jahre und zum Teil auch dasjenige Greniers wiederum stärker, wie schon zu Beginn des Jahrhunderts, der Musik für Tasteninstrumente. In der Bewertung von Bachs Fugenkunst zeigt das romantische Bild jedoch neue Züge. Bachs Harmonik wurde nicht mehr am System klassischer Regeln gemessen und kritisiert, sondern die Kombinatorik des kontrapunktischen Satzes erschien nun als die faszinierende Offenbarung geheimer Naturgesetze. Äußerungsform dieses neuen Verständnisses war freilich die poetische Beschreibung, nicht die satztechnische Analyse, eine Beschreibung zudem, deren Bilderreichtum in kühner Weise ein-

[85] Ebd., 226ff.
[86] Ebd., 229.
[87] Claude Debussy, *Monsieur Croche Antidilettante*, Paris 1926, 63f.

holte, was die Assoziationsfelder „Religion" und „Deutschland" anboten, von biblischen Geschichten über Dürer bis zum *Faust* und zu E.T.A. Hoffmann. Trotzdem zeigte dieses romantische Verständnis seine unmittelbar auf Musik bezogenen Konsequenzen, wenn nun eine deutliche Abkehr von der an der italienischen Melodie orientierten, noch von Germaine de Staël in einer früheren Phase französischer Romantik vertretenen Musikauffassung erfolgte. Mit Grenier und Cart verstärkte sich sodann die Abgrenzung des „romantischen" Bach gegenüber dem an der italienischen Tradition orientierten Klassik-Begriff. Gerade als „Romantiker" erschien nun Bach aber als der über Mozart hinaus näher gerückte „Moderne". So ließ sich hier denn auch das traditionelle französische Bild deutscher Musik mit seinen Vorwürfen der Melodielosigkeit und des übertriebenen Spiritualismus nicht mehr aufrechterhalten. Entsprechend schärfte sich der Gegensatz zu der in katholisch-kirchenmusikalischen Kreisen vertretenen kritischen Haltung gegenüber Bachs „Verstandeskunst". Daß zugleich mit dem Vorgang des Einholens, der vor allem in der poetischen Deutung Ausdruck fand, seit Grenier das Interesse sich mehr und mehr auch den Voraussetzungen Bachs in der Religions- und Musikgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts zuwandte, führte folgerichtig zu Carts Auffassung von Bach als einem „Janus dont l'une des faces regarde le passé, l'autre l'avenir".[88]

Trotz allen Beziehungen, die gerade über den Begriff des „musicien poète" zwischen dem romantischen Bild und Albert Schweitzers Bach-Buch bestehen, ist es für die neue Auffassung an der Jahrhundertwende und zu Beginn des 20. Jahrhunderts bezeichnend, daß Bach einerseits zunehmend aus seiner Zeit heraus, andrerseits aber immer stärker auch in der analytischen und handwerklich-technischen Auseinandersetzung mit seinem Werk erfahren wird. Die historische Haltung zeigt sich in Schweitzers These, Bach sei ein Ende, nichts gehe von ihm aus, alles führe nur zu ihm hin. Das analytische und unmittelbar handwerkliche Interesse betont etwa Charles-Marie Widor im Vorwort zu André Pirros erstem Bach-Buch, wenn er Wagners Bild von Bach als einer ägyptischen Sphinx ersetzt durch das einer „statue colossale du Bon-Sens". Bach erscheint als der anregende, kenntnisreiche Gesprächspartner, mit dem man sich – die Pfeife im Mund und bei einem Glas Bier – über tausend Dinge unterhält.[89] Damit aber kündigt sich eine bewußt antiromantische Haltung an, jene nach-wagnersche und nach-impressionistische Rückkehr zum Handwerk und zur „Disziplin", wie sie nachmals Arthur Honegger als Inbegriff des „retour à Bach" verstehen sollte.[90]

[88] W. Cart, a.a.O., 224.

[89] André Pirro, *L'orgue de Jean-Sébastien Bach, avec une préface de Ch.-M. Widor,* Paris 1895, vi.

[90] Vgl. Ursula Bäcker, *Frankreichs Moderne von Claude Debussy bis Pierre Boulez. Zeitgeschichte im Spiegel der Musikkritik* = Kölner Beiträge zur Musikforschung 21, Regensburg 1962, 117.