

Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia
Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band: 20 (2000)
Rubrik: Freie Beiträge und Forum

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 25.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Freie Beiträge und Forum

Musik und Sprache – Musik als Sprache. Notizen aus der musikwissenschaftlichen Provinz¹

Max Haas

«... so Leute halt, die Anfänge gar nicht kennen,
weil sie gleich wieder mit allem fertig sind.»
Elfriede Jelinek, *Die Kinder der Toten*

In meinem Wörterbuch ist «kleinstädtisch-ländlich, beschränkt (bezüglich der Bildung, Kultur, Meinungen usw.)» eine der möglichen Umschreibungen von «provinziell», während das Fremdwörterbuch zur Sache das Wort «Hinterland» beisteuert. Mag die Musikwissenschaft auch eine universitär «verspätete Disziplin» sein, liegt doch bereits grosse und vielfältige Arbeit zu zentralen Problemen vor, womit etwas für die Urbanisierung des Faches geleistet ist. Im folgenden stelle ich den grossen Ansätzen kleinere, beschränkte, bereits darum eher provinzielle Fragestellungen gegenüber.² Da sie durch die alltägliche Arbeit in der Mittelalterforschung motiviert sind, sollten sie in einem Fach, das sich in seiner historischen Ausrichtung vor allem mit der sogenannten «neueren Musikgeschichte» beschäftigt, die Chance haben, als Notizen aus der musikwissenschaftlichen Provinz per Flaschenpost heranzudümpeln – gleichsam als Notizen aus dem musikgeschichtlichen Hinterland.³

- 1 An besonderen Abkürzungen sind im folgenden verwendet: *EPW*: I-IV, hrsg. v. Jürgen Mittelstrass, Stuttgart/Weimar ²1995/96; *RUB*: Reclams Universal-Bibliothek; *stw*: suhrkamp taschenbuch wissenschaft; *utb*: Uni-Taschenbücher. – Zu Personen der antiken und mittelalterlichen Welt gebe ich nur dann nähere Angaben, wenn dies im Kontext unverzichtbar ist oder wenn sie im *Tusculum-Lexikon griechischer und lateinischer Autoren des Altertums und des Mittelalters*, hrsg. v. Wolfgang Buchwald, Armin Hohlweg und Otto Prinz, München/Zürich ³1982, nicht erwähnt werden.
- 2 Musikwissenschaft als «verspätete Disziplin» zu bezeichnen, geht auf einen von Anselm Gerhard herausgegebenen und eingeleiteten Band zurück: *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, Stuttgart/Weimar 2000.
- 3 Dass die Musikwissenschaft zu den Aussenseitern der ihrerseits als Orchideenfächer deklarierten Aussenseiterdisziplinen gehört, zeigt ihre weniger zögerliche als kaum stattfindende Rezeption durch andere Disziplinen. Es ist kein Zufall, dass Hans-Werner Goetz in einer gewissenhaften Reflexion über «Stand und Perspektiven der Mittelalterforschung» schreibt: «Eine besondere Affinität der historischen Mediävistik besteht derzeit zu den Literatur- und Sprachwissenschaften, zur Kunst- und eventuell auch zur Musikgeschichte ...» und dass dieser Satz der einzige ist, in dem Musikwissenschaft in solchen Perspektiven der Mittelalterforschung angesprochen wird: *Moderne Mediävistik. Stand und Perspektiven der Mittelalterforschung*, Darmstadt 1999, S. 370.

Warum eine Meldung aus der Provinz? Die historisch ausgerichtete Musikwissenschaft hat in den letzten Jahrzehnten grosse Materialbestände angezeigt, wobei klar ist, dass noch mehr Material gefunden wird und die bekannten Materialien nicht immer eingehend gesichtet sind. Werden zukünftig einzelne Corpora untersucht, erweitert sich das bereits bekannte Arsenal von Merkmalen irgendwelcher Stile unzweifelhaft durch die Beschreibung weiterer Merkmale und Merkmalskonstellationen. Die Tatsache, dass mir solche Erweiterungsarbeit nicht liegt, rechtfertigt keine Kritik, weshalb ich vorsichtshalber den Sinn zukünftiger Gesamtausgaben, Werkkataloge, Übersichtsdarstellungen neuer Merkmals-häufungen und Gesamtansichten von Kleinstgebieten nicht eine Sekunde bezweifle. Auch möchte ich nicht eine unserem Fach eigene Entwicklungsgeschichte in Frage stellen, die sich für einen Carl Dahlhaus nicht ergibt, sondern die er mittelbar in Kauf nimmt durch die «Prämisse, dass der Begriff des Werkes die zentrale Kategorie der Musik – also auch der Musikgeschichtsschreibung – sei», während uns Hans Heinrich Eggebrecht, von weniger Skrupeln geplagt und dialektisch unversehrt, dafür durch 15 Reflexionen rückversichert, eine entwicklungsgeschichtlich aufbereitete «Musik im Abendland» beschert hat, die uns zu ahnen ansinnt, dass «die Musik letztlich stets eine Mitteilung jenseits aller Begriffe, durch keine Worte, kein Sprechen und Schreiben voll zu erreichen» sei.⁴

Statt einen Aufsatz lang vorletztlich zu fragen, was ich über «Musik» in vollständiger Unkenntnis jeder zentraler Kategorie der Musikgeschichtsschreibung sagen kann, melde ich mich gleichsam aus dem Hinterland und frage einigen Problemen nach, die sich alltäglich einstellen. Dabei liess ich mich von der universitären Philosophie anregen. Sie wird bekanntlich auch in Form von Philosophiegeschichte unterrichtet, wobei die dafür zuständigen Leute vor längerer Zeit aufhörten, nach Jahrhunderten geordnete Überblicke von den Vorsokratikern bis zu Derrida zu vermitteln, sondern systematisch systematische Fragen mit Dokumenten der Geschichte konfrontieren. Da wird zum Beispiel über «Sinn und Bedeutung» bei Aristoteles, Frege und Thomas Aquinas gehandelt oder über «Sprache» bei Wittgenstein, Plato und Humboldt nachgedacht. Ich kann die fehlende Facherfahrung der Musikgeschichtsschreibung nicht dadurch wettmachen, dass ich einer ad hoc konstruierten Systematik folgend einen Plan vorlege, wie der inhärenten Inflation einer nach Jahrhunderten verrechneten Musikgeschichtsschreibung zu begegnen wäre. Aber ich kann mich in der Aussichtslosigkeit, meine Materialien über-

4 Carl Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte* (= *Musik-Taschen-Bücher Theoretica* 15), Köln 1977, S. 15; Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München ²1998, S. 273.

sichtlich geordnet für den ungebrochenen fachinternen Katalogisierungsbedarf bereitzustellen, danach fragen, ob sich einige Fragen herauskristallisieren, die eine von zwei Möglichkeiten eröffnen: man kann an einem Ort bleiben und ein tiefes Loch bohren (das ist der Glaube, dass sich im Tropfen die Welt spiegelt, im folgenden die «Tropfenanalyse» genannt) oder man rafft über die Jahrhunderte verstreute Materialien unter einer übergeordneten Frage zusammen (das ist der Glaube, dass man nicht jede Pfütze sehen muss, um zu wissen, dass es regnet, im folgenden «Pfützenanalyse» genannt).

Technisch sind solche Unternehmungen schwierig. Auf der Suche nach geistigem Beistand beim Begehen unwegsamer Pfade wurde ich bei zwei Nachbardisziplinen fündig, nämlich bei der Psychiatrie und wiederum bei der Philosophie. Da einschlägige Hilfestellungen das Folgende prägen, will ich kurz davon berichten. Die Psychiatrie hat herausgefunden, dass es Spezialprobleme gibt, die Spezialisten untersuchen sollten, aber daneben auch die anderen, alltäglichen, mit denen es etwa Allgemeinpraktiker und Internisten täglich zu tun bekommen. Für solche Zwecke werden Lehrbücher der «kleinen Psychiatrie» geschrieben. Solches Unterscheiden von «gross» und «klein» scheint mir auch für meine Zwecke praktikabel, wenn verstanden wird, dass der Gebrauch von «klein» und «gross» nicht auf einen Unterschied in der Qualität, sondern der Praxis zielt.

Im folgenden werde ich nicht nur zwischen Fragen der «grossen Musikwissenschaft» und meinem Spezialgebiet, nämlich der «kleinen» unterscheiden, sondern ausgiebig Gebrauch machen von meiner «kleinen» Philosophie und dem Vertrauen darauf, dass es eine «grosse» Philosophie gibt. Diese Unterscheidung ist klärungsbedürftig. Es scheint, dass in der Philosophie die Zeit der «grossen Namen» vorbei ist; doch zeigen Leute von der Philosophie heute immer wieder ein erstaunliches technisches Vermögen: sie können oft schnell und überzeugend Argumente als «Schein» (*lucet sive videtur*)⁵ und beeindruckend scheinende Ansätze als unbrauchbar entlarven. Ich bin ein ziemlich lausiger Philosoph und bedarf daher immer wieder der Klärung durch die Philosophie und andere Fächer, von denen ich mir ebenfalls etwas «im Kleinen» klarzumachen trachte. Um die Sache voranzutreiben, versuche ich im folgenden so genau wie möglich zu sagen, worum es mir geht und – da

5 Ich beziehe mich auf die erhellenden Bemerkungen von Jürgen Mittelstrass zur Debatte zwischen Martin Heidegger und Emil Staiger über die Bedeutung des Mörike-Verses «Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst»: J. Mittelstrass, «Die unheimlichen Geisteswissenschaften», in: *Die Häuser des Wissens. Wissenschaftstheoretische Studien* (= stw 1390), Frankfurt a.M. 1998, S. 125–127.

ich es nicht immer präzise sagen kann – meine Anliegen in Form von Abbildungen zu zeigen, und das in der Hoffnung, dass meine Anstrengung im Kleinen durch Gespräche mit denen, die technisch versierter sind, zu nützlichen Thesen transformiert werden (weshalb ich ausdrücklich meinen folgenden Überlegungen immer wieder den Status von ersten Arbeitshypothesen gebe). Beiläufig sei zu meiner Marotte, «Musik» dauernd in Anführungsstrichen zu setzen, die Vermutung nachgeliefert, dass der Einheitsbegriff «Musik» zu den unverzichtbaren, aber seiner Vielfalt wegen systematisch irreführenden Begriffen des Faches gehört. Die Schreibweise «Musik» warnt vor dem, was Musik suggeriert.⁶

Die «grosse Musikwissenschaft» ist keine Einheit, sondern macht den Eindruck der Geschlossenheit durch den wenig diskutierten Gebrauch von Begriffen, die fasslich genug erscheinen, um Grundanliegen des Faches anzuzeigen, also «Musik», «Werk», «Theorie» oder «Überlieferung». Die nächsten vier Abschnitte legen zunächst Materialien vor, damit der Sprachgebrauch samt dessen Grundlegung in einem ersten Durchgang kritisch geprüft werden, bevor es um typische Aspekte der «kleinen Musikwissenschaft» geht.

6 Und in der Fussnote liefere ich nach, dass die in *AfMw* LVII.1 (2000) versammelten Reflexionen über die Musikwissenschaft meine Neigung zum Kleinen befördert haben. Wohl durch die von Eggebrecht für das Heft vorgegebene Thematik entstand eine Serie dem Allgemeinen verpflichteter Überlegungen, von denen ich mich im Kleinen frage, wie sie «nicht oben im allgemeinen über dem Sinnlichen und der Erscheinung sich halten, sondern schaffend in mir fortwirken und sozusagen aus dem Himmel ihrer farblosen Reinheit, ihrer unbefleckten Helle, Seligkeit und Einheit mit sich selber zu einer das Besondere durchdringenden und bewältigenden Anschauung sich heruntersinken und gestalten» könnten – vgl. den Brief von Ludwig Feuerbach an Hegel vom 22.11.1828, hrsg. von Werner Schuffenhauer, *Ludwig Feuerbach. Briefwechsel*, Leipzig 1963, S. 54/55 (= *RUB* 105). – Es geht mir hier nicht um den Rundumschlag gegenüber generellen Aussagen zum Fach, sondern um das Signalisieren einer damit verbundenen Schwierigkeit. Dass gerade ein Carl Dahlhaus oder ein Hans Heinrich Eggebrecht massgeblich am Aufbau einer akademischen Disziplin Musikwissenschaft nach 1945 beteiligt waren, konzediere ich gerne. Dass solche Pionierarbeit notwendigerweise zu starken Vereinfachungen führt, ist mir verständlich. Gerade darum scheint mir jetzt, da wir von solchen Arbeiten profitieren, die Zeit gekommen, grundsätzliche Probleme eher von einzelnen Ansätzen ausgehend zu diskutieren. Es hat mich sehr beeindruckt, wie Prof. Dr. Sarah A. Fuller (New York University at Stony Brook) in einer «Sound Structures» genannten Lehrveranstaltung versuchte, mit verschiedenen Materialien – «a Dunstable Isorhythmic motet, Stravinsky and Berio (Sequenza I), a Sioux Indian song and some Ewe songs» – Vorbereitungsarbeit für die musikgeschichtliche Arbeit zu leisten.

I.

Musikwissenschaft ist eines der schwierigsten universitären Fächer, da entscheidende Phasen des Vorwissens als psychosomatische Gewissheit erworben werden.⁷ Was damit gemeint ist, soll hier skizziert werden auf die Gefahr hin, Triviales zu notieren; denn Fermente der «kleinen» wie der «grossen» Musikwissenschaft beruhen auf psychosomatischer Gewissheit.

Leute, die Musikwissenschaft betreiben, sind mit grosser Wahrscheinlichkeit musikalisch. Das heisst zunächst, dass sie im anerkannten Rahmen dessen, was man «Kunst» nennt, vielleicht auch durch Literatur und Bilder oder Plastiken beeindruckbar sind, aber sicher einen «Zugang zur Musik» gefunden haben. Die entsprechenden Sozialisationsleistungen lassen sich, als Minimalprogramm verstanden, auf drei Aspekte reduzieren:

1. Man lernt ein Instrument, und das so lange, bis es einem gelingt, das durch das eigene Spiel Hörbare von der eigenen Klangvorstellung zu unterscheiden.

2. Man arbeitet auch im Unterricht am Instrument. Gute Lehrer halten dann, wenn man ein Stück von Brahms vorgespielt hat, keine Vorträge über Brahms-Spiel, sondern fragen: «Nun, wie geht's?» Wer spielt, spürt im Ablauf – durch Sensationen der Muskulatur, Verspannungen, Irritationen in der Hand etwa – was geht und vor allem: was nicht geht. Gute Lehrer sprechen dann, wenn man solche Probleme erwähnt, nicht von Muskeln, Spannungen und Handstellungen, sondern sagen: «Schau, so geht das!» und *spielen* die Stelle. Sie machen dem Gehör etwas klar und sie zeigen mit den Händen, wie es geht.

3. Im Theorieunterricht sitzen oft zwei Schüler mit dem Lehrer am Klavier. Sie diskutieren, zeigen auf Stellen in der Partitur, verdeutlichen Zusammenhänge mit dem Instrument und fuchteln. Was sie sprechen, ist beigeordnete Information, die nur der Person verständlich wird, die auch an allen non-verbalen Aktionen beteiligt ist.

Musikunterricht besteht offensichtlich aus *Zeigehandlungen* verschiedener Art (spielen, demonstrieren, auf Noten zeigen, fuchteln), mit denen sich neben dem Sprechen eine kommunikative Garantie durch Blickkontakte und

7 In Fächern wie der Medizin oder der klinischen Psychologie besteht ja eben darum ein grosser Teil des Studiums im Erwerb nicht psychosomatischer Gewissheiten, um die eigenen einschlägigen Kenntnisse zu relativieren. Wenn ich starke Bauchschmerzen habe und einen Arzt treffe, der hermeneutisch um Verständnis ringt, habe ich den Eindruck, ich sei *nicht* beim Arzt. Wir als musikwissenschaftliche Ärzte haben sehr viel Verständnis, nur gebracht es uns an diagnostischen Fähigkeiten (und den Theorien, die Diagnosen rechtfertigen).

andere non-verbale Ausdrucksweisen einstellt. Sprechhandlungen bestehen dabei nicht als eigene, von den Zeigehandlungen abgesetzte, wohlunterschiedene Zonen, sondern sind Begleiterscheinungen, die für sich genommen nicht als sinnvolle Aussagen gelten können. Musikwissenschaft befasst sich mit der Frage, wie *Zeigehandlungen* solcher Art in *Zeichenhandlungen* überführt werden können, womit ich, wie sich noch zeigen wird, mit gefährlich schwierigen Begriffen der «grossen Handlungstheorie» operiere. Denn das, was ich schreibe, existiert nur noch als Zeichenhandlung. Meine Zeigehandlungen mögen noch so intensiv in einem Gremium, dessen Mitglieder wiederum mit Zeigehandlungen auf die meinen reagiert haben, diskutiert worden sein. Im veräusserten Text – in der Zeichenhandlung – kann ich Zeigehandlungen zwar zitieren, aber nicht tun.

Nun gilt: «Die Sinneseindrücke sind erkenntnistheoretisch die Basis des Wissens. WELCHE EMPFINDUNGEN ICH HABE, WEISS ICH GANZ SICHER. Denn über sie kann ich mich nicht täuschen, und nur wer mich im Verdacht hat zu lügen, kann meine Aussage bezweifeln, dass ich einen bestimmten Eindruck habe. Dass ich mich nicht irren kann, liegt natürlich daran, dass ich Sinneseindrücke direkt sehe; wie und was sie sind, erfahre ich also ohne zweifelhafte und nicht vollständig begründbare Schlussfolgerungen, wie ich sie von ihnen auf die Aussenwelt ziehen muss. Auf der anderen Seite hat die ausgezeichnete Stellung der eigenen Sinneseindrücke, die unmittelbare Bekanntschaft mit ihnen, nachteilige Folgen für den anderen; denn er kann meine Sinneseindrücke nicht haben, ich kann sie ihm nicht zeigen, er kann sie nicht kennen, kann nicht von ihnen wissen; und genauso geht es mir mit seinen Sinneseindrücken und Empfindungen: Welche Empfindungen er hat, kann ich nicht wissen ...»⁸ Was ich am Instrument tue, weiss ich ganz sicher. Und im Unterschied zur Lektüre eines Buches oder zur Betrachtung eines Bildes habe ich von meinem Tun eine psychosomatische Gewissheit. Mein Körper zeigt mir sicher an, ob meine Handlung stimmig ist oder nicht (ob ich also sagen kann: «jetzt hat's gestimmt»). Aber der andere kann meine psychosomatische Gewissheit, meine absolut gewisse Form eines Sinneseindrucks, nicht haben.

8 Eike von Savigny, *Die Philosophie der normalen Sprache. Eine kritische Einführung in die «ordinary language philosophy»* (= stw 29), Frankfurt a.M. 1974, S. 22/23. Die Pointe, um die es geht, sei in der Fussnote nachgeliefert. Von Savigny schreibt gegen Ende seiner Ausführungen (S. 23/24): «Dass wir trotz der tiefgründigen Privatheit unserer Empfindungen, trotz unserer Abgeschlossenheit von anderen menschlichen Geistern, so gut miteinander auskommen, so sehr in Sprache und Erkenntnis übereinstimmen, muss an einer strukturellen Gleichheit eines jeden menschlichen Bewusstseins liegen, die wie ein Geschenk des Himmels ist. – Es sei denn, man zöge die radikale Folgerung, nur noch das eigene Ich als existent anzuerkennen und alles andere als dessen blosse Vorstellungen oder Postulate.»

Ich habe in diesem Abschnitt Voraussetzungen musikwissenschaftlicher Praxis ausgeschrieben, über die im Fach Einigkeit bestehen dürfte. Dennoch glaubte ich, sie nennen zu müssen. Eine psychosomatische Gewissheit ist jenseits der Sprache angesiedelt. Wenn wir Wörter lernen und sie gelegentlich als Begriffe gebrauchen und dann von «Kunst», «Musik», «Werk», «Theorie» oder «Überlieferung» reden, haben wir davon ein Vorverständnis, das in der ausgezeichneten Ebene einer psychosomatischen Gewissheit angesiedelt ist. Wir neigen dazu, Sätze über das «letztlich» nicht aussagbare Medium «Musik» zu bejahen und das wohl darum, weil eine psychosomatische Gewissheit sicher keine sprachliche Gewissheit, aber mit Sicherheit eben eine ausgezeichnete Gewissheit ist. Nur ist merkwürdig, dass ich ebenfalls meine geballte Faust «letztlich ... durch keine Worte, kein Sprechen und Schreiben voll» erreichen kann wie ich auch weiss, dass ich das Phonem /a/ auszusprechen, aber das Graphem 'a' «letztlich» sprachlich nicht zu erreichen vermag. Allerdings scheinen «geballte Faust» oder «Graphem» weniger bemerkenswert. Warum wohl? Es ist Menschen unter Umständen beschieden, dass sie Gotteserfahrungen machen, Nahtoderlebnissen ausgesetzt sind oder «grosse Träume» haben. Soweit ich sehe, neigen derart betroffene Menschen nicht dazu, durch Konsultation der Sekundärliteratur sich davon zu überzeugen, dass sie das Erlebnis wirklich hatten. Sie hatten es; es ist in ihnen. Von solchen Feststellungen her könnten sich erste Folgerungen ergeben, etwa: deckt die Musikwissenschaft unvollständige oder unzureichende psychosomatische Gewissheit ab? Partizipiert sie an gesellschaftlichen Rollenspielen, in denen Aussagen über «Musik» in dem Sinne zu den Statusangaben gehören, als mir «Musik» Gelegenheit gibt, psychosomatische Gewissheit zu zeigen? So, als möchte ich scheinbar verständlich das Unverständliche («das Dunkle») zeigen?⁹

Mit dieser Betonung einer fachlichen Schwierigkeit versuche ich, ein bekanntes Problem anders zu formulieren. Es ist üblich, von einem «katastrophalen Zustand der Musiktheorie» zu reden, ein Ausdruck, den hoch spezialisierte amerikanische Musiktheoretiker ebenso verwendet haben wie Theodor W. Adorno. Fragt sich, was damit genau gemeint ist. Ich habe viele Theoretiker erlebt, die mir mit staunenswerter Gewandtheit Partituren erläuterten, nur eben im Rahmen der Musiktheorie an einer Musikhochschule und mit der in solcher Lehr- und Lernsituation unentbehrlichen Kombination von Zeichen- und Zeigehandlungen. Diese spezifische Fertigkeit lässt sich mit Hilfe einer Metapher

9 Vgl. Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* Buch III, Nr. 173: «Tief sein und tief scheinen. – Wer sich tief weiss, bemüht sich um Klarheit; wer der Menge tief scheinen möchte, bemüht sich um Dunkelheit. Denn die Menge hält alles für tief, dessen Grund sie nicht sehen kann: sie ist so furchtsam und geht so ungern ins Wasser!»

aus dem Bereich des Schachspiels umschreiben. Vor Jahren sah ich in einer Fernsehsendung ein Experiment. Dank einer Art Brille, die eine Versuchsperson anzog, konnten deren Augenbewegungen auf dem Schachbrett mit Leuchtpunkten sichtbar gemacht werden. Zur Aufgabe stand ein Matt in sechs Zügen. Die Augenbewegungen des unerfahrenen Schachspielers – einem Spieler meiner Qualität etwa – glichen einem Herumirren: jede Figur wurde immer wieder gemustert. Ein Grossmeister des Schachspiels dagegen, der sich am Experiment beteiligte, guckte ein Mal quer über das Brett, mass die Stellung aus der Diagonalen, und fokussierte dann sofort die einzige wichtige Figur. Wie dieses Vermögen zustandekommt, ist unklar. Man erwägt, dass sich durch das jahrelange Training «Schachbilder» einstellen, die Probleme erkennbar machen. Gute TheorielehrerInnen *sehen* Probleme, können und wollen sie aber nicht druckreif verbalisieren. Das ist auch nicht ihr Beruf, sondern unsrer. Ich habe den Eindruck, dass wir in der Musikwissenschaft behaupten, sie zu *verbalisieren* und den Tatbeweis im Druck antreten wollen, sie aber wohl oft nicht so gut *sehen* wie TheorielehrerInnen. Was in diesem Beitrag mit der Frage nach Handlungsschemata angesprochen wird, entsteht aufgrund des Versuchs, Aspekte der Verbalisierung theoretischer Aktivitäten zu diskutieren.

Ich breche hier ab. Denn die Fragerichtung ist möglicherweise nicht ganz falsch, aber so stark von Materialien der psychologischen und soziologischen Forschungen bedingt¹⁰, zudem von Diskussionen um den oft zu schnell negativ konnotierten Begriff «irrational» abhängig¹¹ und betrifft immerhin fast zwei Jahrhunderte, dass knappe Antworten unangemessen pauschal ausfallen müssten. «Psychosomatische Gewissheit» war hier als Aspekt nur darum anzumelden, weil sich Perspektiven der «grossen Musikwissenschaft» in der «kleinen» als so systematisch irreführend erweisen, dass sich die Frage stellt, wie es dazu kommt.

Dazu benötigen wir zunächst eine Vorstellung von dem Konstrukt «Musik im Abendland», um die spezifischen Probleme der «kleinen Musikwissenschaft» ausmachen zu können.

II.

Damit eine Darstellung fasslicher wird, die vorübergehend in Gefahr läuft, durch das Skizzieren der grossen Linien – wir sind jetzt in der «Pfützanalyse» – die kleinen Probleme zu verlieren, seien zunächst grundlegende Aspekte der «grossen Musikwissenschaft» in Form von drei möglichst un-

10 Man vergleiche etwa Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt a.M. 1982; Steven Pinker, *Wie das Denken im Kopf entsteht*, München 1998, Kapitel 8.

11 Vgl. J. Mittelstrass, «irrational/Irrationalismus», *EPW* 2, S. 297/298.

verfänglich formulierten Programmen genannt, die im Lauf der Darstellung im Sinne von Orientierungspunkten anzusprechen sind. Das *Boethius-Programm* betrifft den Sonderfall «Musik» im Sinne des zwischen stärkster Sinneserfahrung und jeglicher möglicher Abstraktion aufgespannten Mediums. Interessant für die Musikwissenschaft ist die Tatsache, dass sie wissenschafts- und bildungsgeschichtlich gesehen unter allen universitären Disziplinen über den (unter diesem Gesichtspunkt allerdings kaum untersuchten) reichsten Fundus von Materialien zur elementaren Abstraktionsbildung verfügt. Das *Humboldt-Programm* ist mit linearen Symbolketten befasst und stellt zur Diskussion, wie «Sprache ... von endlichen Mitteln einen unendlichen Gebrauch» macht, wie also die als lineare Symbolkette aufgefasste «Musik» auf ihre endlich aufzählbaren Mittel hin befragt werden kann.¹² Nicht nur die Linguistik oder die Sprachwissenschaften haben es demnach mit linearen Symbolketten zu tun, sondern auch die Musikwissenschaft, obgleich nur wenige einschlägige Untersuchungen vorliegen. Das *Cassirer-Programm* schliesslich gilt den «Musik» genannten Symbolketten im Rahmen möglicher Symbolwelten – eine Fragestellung, die wohl am ehesten durch Nelson Goodman bekannt wurde.¹³ Gemeinsam ist den drei Programmen die Doppelfrage nach «Musik» und Sprache sowie nach «Musik» als Sprache. Meine Formulierung bezeugt Achtung vor philosophischen Ansätzen mit «grossen Namen», meint aber nicht, dass entsprechende Programme nur aufgrund der Texte von Boethius, Humboldt oder Cassirer diskutierbar sind.

12 Dazu zwei verschiedenartige Bemerkungen. (1) Meine Ausdrucksweise «lineare oder geordnete Symbolketten» sagt mehrfach das Gleiche. Man spricht in Informatik oder Linguistik meist einfach von (Zeichen)ketten. (2) Ich betone den Aspekt der linearen Zeichenketten auch darum, weil ich glaube, damit eine anthropologisch taugliche Arbeitshypothese zu haben in dem Sinne, dass Menschen solche Ketten bei zwei Gelegenheiten produzieren: wenn sie reden (sekundär wenn sie schreiben) und wenn sie «Musik» produzieren (sekundär wenn sie notieren). – Vielleicht hat James Joyce Grundlegendes gesehen, wenn er in einem der ersten Abschnitte des *Ulysses* schreibt: «Stephen schloss die Augen und hörte seine Stiefel krachend Tang und Muscheln malmen. Jedenfalls gehst du hindurch irgendwie. Das tue ich, mit jeweils einem langen Schritt. Einen sehr kurzen Zeitraum lang durch sehr kurze Raumzeiten. Fünf, sechs: das *Nacheinander*. Genau: und das ist die unausweichliche Modalität des Hörbaren. Öffne deine Augen. Nein. Jesus! Wenn ich von einem Felsen fiele, der in die See nickt über seinen Fuss, ich fiele unausweichlich durch das *Nebeneinander*.» (aus der deutschen Übersetzung von Hans Wollschläger, Frankfurt a.M. 1996, S. 51). Die kursiven Ausdrücke sind im Original ebenfalls kursiv und deutsch, nicht englisch.

13 Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie* (= stw 1304), Frankfurt a.M. 1997.

«Musik» im Rahmen einer «abendländischen Musikgeschichte» ist die paradigmatische Disziplin, die zur Reflexion eines Gegensatzpaares anleitet. Das Paar besteht aus den Polen «Sinneswahrnehmung», «Ereignis» oder «Erfahrung» einerseits und «Formalisierung», «Abstraktion» oder «Struktur» andererseits.¹⁴

«Musik» in diesem Sinne ist der Gegenstand einer wissenschafts- und nicht einer kunsthistorischen Debatte. Denn soweit «Kunst» mit Ästhetik assoziiert wird, steht sie als Vehikel irrationaler Komponenten ein, die während Jahrhunderten der Rede von «Kunst» fremd sind.¹⁵ In der Bildungs- und Wissenschaftsgeschichte wird in der von-bis-Argumentation auch das Konstrukt «von Aristoteles bis Leibniz» benutzt.¹⁶ Damit ist nicht eine bestimmte philosophische Richtung gemeint, sondern der Umstand signalisiert, dass im Konstrukt «Abendland» die Schriften von Aristoteles etwa bis zur Zeit von Leibniz das massgebliche Ferment der Diskussion liefern. Was hat es jetzt mit «Musik» als paradigmatischer Disziplin in der Polarität «Ereignis» und «Struktur» auf sich? Ich konstruiere in vier Schritten.

a. Boethius (um 500) legt in *De trinitate* II drei Reflexionsbereiche dar.¹⁷ Er spricht von Physik, Mathematik und Theologie (Metaphysik). Lassen wir die «Formenlehre» des Boethius – die Konstitution der drei Reflexionsbereiche mit den Begriffen «Stoff» und «Form» (*materia* und *forma*) – beiseite und halten nur fest: Die Physik beschäftigt sich mit der Welt in ihrer ganzen Farbigekeit und Buntheit. Man sieht (oder hört) materielles Substrat in bestimmter Weise geformt, aber man sieht (oder hört) nicht die Struktur des einzelnen Ereignisses. Die Mathematik dagegen abstrahiert aus solchen Sinnesdaten den unvergänglichen oder ewigen Aspekt, den intelligiblen Faktor. Für Boethius ist dies die Zahl. Klaus Jacobi hat in seiner Exegese

14 Bei der Ausbildung der Facetten solcher Dichotomisierung habe ich profitiert von Friedrich Kambartel, *Erfahrung und Struktur. Bausteine zu einer Kritik des Empirismus und Formalismus* (= *suhrkamp. Theorie* 2), Frankfurt a.M. 1968.

15 Ich meine hier im besonderen jene Phase «von I. Kant über G.W.F. Hegel zu F.T. Vischer» der Kunsttheorie, in der Dietfried Gerhardus («Kunst», *EPW* 2, S. 513/514) zufolge «Kunst als künstlerisches Handeln lediglich in ihrem passiven, «kontemplativen» Aspekt diskutiert wird.»

16 Ich beziehe mich dabei vor allem auf Ingemar Düring, «Von Aristoteles bis Leibniz. Einige Hauptlinien in der Geschichte des Aristotelismus», in: Paul Moraux, hrsg. *Aristoteles in der neueren Forschung* (= *Wege der Forschung* 61), Darmstadt 1968, S. 250–313.

17 Vgl. die englisch-lateinische Version bei Hugh Fraser Stewart, Edward Kennard Rand, S.J. Texter, *Boethius. The Theological Tractates*, London/Cambridge (Mass.) 1973, S. 8–13 (Ndr. der Ausgabe von 1918).

eines Kommentars des 12. Jahrhunderts zu *De trinitate* das Verhältnis des physikalischen zum mathematischen Aspekt sehr fasslich reformuliert als das Verhältnis von «natürlicher Sprache» zur «Theoriesprache». ¹⁸

Jedem Menschen ist das «natürliche Sprechen», damit der Bezug zu physikalischen Daten, schon immer eigen. Wer die Welt in ihrer ganzen Sinnhaftigkeit wahrnimmt, sieht Stoff und Form zusammen. Man kann auch sagen: Stoff und Form sind «vermischt». Boethius nennt das sehr präzise *confuse*: die Sinneswahrnehmung nimmt «vermischt» (*confuse*) wahr. ¹⁹ Wenn das der Ausgangspunkt ist, lässt sich verstehen, warum «Musik» im Rahmen der «Theoriesprache» bestimmt wird: die intelligiblen Faktoren dessen, was schon immer von allen wahrgenommen wird, sollen mittels Abstraktion aus dem Stoff herausgefiltert und verstanden werden.

b. Die paradigmatische Situierung von «Musik» geht auf die Antike zurück. Aristoteles behandelt – nach Platos *Staat* nicht unerwartet – in *Politik* 8 die Wirkung von «Musik». Um die affektive Verfassung der einzelnen Person darzustellen, benutzt er das allgemein bekannte Medium «Musik»; denn alle wissen, dass «Musik» den Affekt gleichsam ungefiltert erzeugt: der Affekt hat einen, bevor man ihn «hat». «Musik» macht unmittelbar betroffen. Daran lässt sich das Problem einer «Geometrie der Affekte» verhandeln. ²⁰ Affekte sind geometrische Grössen – später spricht man von intensiven Grössen oder von kontinuierlichen Systemen. Wenn «Leidenschaftlichkeit» das Gegenteil ist von «Abgestumpftheit», dann gibt es solcher Affektlehre gemäss Grade an «Leidenschaftlichkeit» und «Abgestumpftheit», die wie Punkte auf einer Linie positioniert sind, deren Mittelpunkt zur Diskussion steht.

Solche «Geometrie der Affekte» ist die anschauliche Seite eines schwierigen Lehrstücks. Die Geometrie bezieht sich auf Grössen, die in der auf Aristoteles zurückreichenden Kategorienlehre zur kontinuierlichen Quantität gehören. Repräsentativ für die diskrete Quantität dagegen sind «Rede» und «Zahl». «Musik» ist die paradigmatische Vergegenwärtigung beider katego-

18 Klaus Jacobi, «Natürliches Sprechen – Theoriesprache – Theologische Rede. Die Wissenschaftslehre des Gilbert von Poitiers (ca. 1085–1154)», in: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 49 (1995), S. 511–528.

19 Zum Beispiel *Inst. mus.* V,2: Fortasse autem id, quod sensus non integre sed confuse atque a veritate minus quasi quidam incallidus aestimator agnoscit ... Gottfried Friedlein (Hrsg.), *Anicii Manlii Torquati Severini Boetii De institutione arithmetica libri duo, De institutione musica libri quinque. Accedit geometria quae fertur Boetii*, Leipzig 1867 (Ndr. Frankfurt a.M. 1966), S. 352.26–28.

20 Zum Ausdruck «Geometrie der Affekte»: Max Haas, «Musik und Affekt im 14. Jahrhundert: Zum Politik-Kommentar Walter Burley's», in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, N.F. 1 (1981), S. 19.

riale Klassen. Affekte sind als Zustandsformen Teil der Kategorie der Qualität, als intensive Grössen aber gehören sie wie «Töne» (*soni*) zum Aspekt der kontinuierlichen Quantität. Die Rede dagegen subsumiert sich unter die diskrete Quantität, da sie aus kleinsten Quanten, den Silben, zusammengesetzt ist. «Musik» als Lehre von den Mengen vertritt die gleiche Subkategorie, wobei Boethius aus pädagogischen Gründen keine Kategorienlehre referiert, sondern zwei Begriffe setzt: für die diskrete Quantität *multitudo* (Menge), für die kontinuierliche *magnitudo* (Grösse).²¹ Aufgrund solcher kategorialer Bezüge wird «Musik» in der mit dem Ausdruck «von Aristoteles bis Leibniz» signalisierten Tradition als Sprache verstanden.²² Dass man auch danach «Musik» als «Sprache» apostrophiert, wird uns noch beschäftigen.

Fritz Reckow hat Zweifel an der Tauglichkeit der Fragestellung «Musik als Sprache» angemeldet und meint dazu u.a.: «Die Geschichte der Auseinandersetzung mit der Musik «als Text» bzw. «als Sprache» gibt drastisch zu erkennen, dass die Antwort letztlich weit weniger von der Beschaffenheit der Musik selbst abhängen als von den gerade verfügbaren und beliebten – um nicht zu sagen: schicken und opportunen, jedenfalls aber höchst unterschiedlichen und wandelbaren – Konzepten, die man ihr jeweils zumutet ...»²³ Dass die Musik-Sprache-Analogie immer wieder in Mode gekommen ist, trifft sicherlich zu. Doch warum ist dem so? In einem Buch, dem der populärwissenschaftliche Charakter leicht ablesbar ist, schreibt Steven Pinker: «Die Gründe» für das «leidenschaftliche Interesse, etwas über Sprache zu erfahren» ... «sind offensichtlich. Die Sprache bietet den leichtesten Zugang zum menschlichen Geist; die Menschen möchten etwas über Sprache wissen, weil sie hoffen, dass dieses Wissen ihnen Erkenntnis über das Wesen des Menschen verschafft ...»²⁴ Dass die Musik-Sprache-Analogie wissenschaftsgeschichtlich von ehrwürdigem Alter

21 Vgl. *Inst. arith.* I,1 (Friedlein S. 8.23, 29).

22 Man beachte, mit welcher Fraglosigkeit Robert Kilwardby in seiner zu Paris verwendeten Einleitungsschrift wohl um 1245/50 feststellt: «Et sicut dixi de litteris sermonum, sic est de odibus cantilenarum. Haec igitur numeralis proportio eis inest prius natura quam motus,» – der mathematische Aspekt ist von Natur aus vor dem (hier durch *motus* vertretenen) physikalischen vorhanden – «nec mirum quia ipsa fundatur in numero sonoritatis quae inest eis, et numerus prior est natura motu, et iste numerus sonorum est oratio quam vocat Aristoteles in Praedicamentis discretam quantitatem.» – hrsg. v. Albert Judy O.P., *Robert Kilwardby O.P., De ortu scientiarum* (= *Auctores Britannici Medii Aevi* 4), Toronto 1976, S. 59 § 148. Kilwardby bezieht sich, wie Judy nachweist, auf Aristoteles, *Cat.* 6 (4b22–23, 32–37).

23 Fritz Reckow, «Musik als Sprache. Über die erstaunliche Karriere eines prekären musiktheoretischen Modells», in: *Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993 2: Freie Referate*, hrsg. v. Hermann Danuser und Tobias Plebuch, Kassel etc. 1998, S. 28.

24 Steven Pinker, *Der Sprachinstinkt. Wie der Geist die Sprache bildet*, München 1996, S. 453.

ist – sie wird während über 2000 Jahren diskutiert – mahnt zu vorsichtigem Urteil; dass Leute in einer Situation ungeduldig sind, in der die Musikwissenschaft als Geisteswissenschaft Wissen über die Verfassung menschlichen Geistes, der «Musik» produziert, nur höchst zögerlich absondert, ist verständlich, berechtigt aber nicht zu jedem Unfug im Sinne globaler pseudo-semiotischer oder pseudo-linguistischer «Lösungen». Doch stellt sich dann für mich weniger die Frage nach der «erstaunlichen Karriere» des Modells, sondern nach seiner angemessenen Formulierung. Angesichts der Wichtigkeit und Schwierigkeit des Anliegens bin ich auch schon durch Fortschritte im Millimeterbereich getröstet.

Reckow und ich sind uns möglicherweise nur in einem wesentlichen Punkt uneinig. Er schreibt «Pointiert könnte man ... geradezu sagen: aus der Geschichte der «Sprachähnlichkeits»-Diskussion erfährt man weniger über den vielbeschworenen «sprachhaften Charakter» der Musik selbst als über die Autoren und ihre jeweils massgeblichen Überzeugungen.» (S. 29). Das ist meiner unmassgeblichen Überzeugung nach zu «pointiert». Zwar existieren auch Techniken zur Analyse linearer Symbolketten nicht im Zustand der Unangefochtenheit; doch lassen sich in der Geschichte der Sprachwissenschaft durchaus Verfahren ermitteln, die als bewährt gelten. Damit salviere ich keine Methode(n), versuche aber, mit der Ebene nüchterner Corpusanalyse eine Anwendung der «Tropfenanalyse» vor einem Urteil zu retten, das auf ein als Ganzes in der Forschungspraxis nicht existierendes Ganzes zielt. Wenn gefragt wird, welcher Aspekt von «Sprache» mit welchem Aspekt von «Musik» auf seine Analogie hin geprüft wird, scheint mir eine «Sprachähnlichkeits»-Diskussion möglich und sinnvoll.²⁵

c. Des Boethius anschauliche Umschreibung von «Mengen» und «Grössen» entsprechen, wie alle generellen quadrivialen Aussagen bis zum 17./18. Jahrhundert, nicht dem, was man an Mathematik (im Sinne von Rechen- oder Berechnungserfahrung) kennt. Die immer ähnlichen Formulierungen haben zum Zweck, elementare Abstraktion von Sinnesdaten weniger zu lehren als sie einzutrichern, Personen daraufhin abzurichten. Der paradigmatischen Position von «Musik» entspricht es, dass Musiklehre bis zum 17./18. Jahrhundert – noch einmal: in der *von-bis*-Redeweise ausgedrückt: von Aristoteles bis Leibniz oder, anders gesagt, im Rahmen des Boethius-Programms – aus unserer heutigen, fachspezifischen Position gesehen überraschend wenig erbringt. Denn meist geht es in dieser Musiklehre nicht um die Vermehrung der Kenntnisse von «Musik», sondern um das, was Menschen anhand der «Musik» lernen können. «Musik» als paradigmatische Disziplin ist nicht auf «Musik» bezogen, sondern organisiert sprachliche Welterfassung aufgrund des für alle Menschen unmittelbar erfahrbaren Mediums.

d. Die kategoriale Verschränkung von «Zahl» und «Rede» hat zur Auffassung von «Musik» als einer Sprache gewiss beigetragen. Allerdings ist

25 Nachbemerkung: mich mit dem Fritz Reckow zu verständigen, der in «Tonsprache», HMT (1979), 1a–2b, nüchtern Aspekte der «Sprachähnlichkeits-Problematik» nennt, fällt mir viel leichter.

das wesentliche *Movens* der Auffassung nicht notwendigerweise philosophie-, sondern bildungsgeschichtlich abzuleiten: die Analogie zwischen «Musik» und Sprache wird vom Kommentar des Calcidius zum *Timaios* von Plato seit dem 9./10. Jahrhundert als Lernhilfe in der praxisbezogenen Musiklehre angeführt.²⁶ Das bekannteste Beispiel bilden *Musica* und *Scholica Enchiriadis*.²⁷ Man lernt: so, wie in der Sprache das Ganze (der Satz) aus Teilen besteht, so gibt es in der «Musik» Ganzes und Teile. Sätze und «Musik» bestehen aus aufzählbaren Einheiten. Beachten wir für den Moment die zwei Denkfiguren: solche «Musik» partizipiert immer an der Mereologie, also an der Theorie von Teil und Ganzem.²⁸ Und zudem gelten in der «Musik-Sprache-Analogie» die Teile der «Musik» im Sinne von Nonterminalsymbolen, also von metasprachlichen Ausdrücken, mit denen Folgen oder Aggregate von Toncharakteren bezeichnet sind, als aufzählbar.

Der durch die Antikenrezeption verbürgten Tradition nach lässt sich «Musik» auch in einem weiteren Sinne als Sprache auffassen, wenn eine Analogie berücksichtigt wird. «Sprache» ist durch Lautkontinuen zugänglich, ist demnach ein kontinuierliches System, und wird als diskretes System geschrieben, also durch lineare oder geordnete Symbolketten repräsentiert. Der gleiche Befund gilt für «Musik». Es ist wichtig zu sehen, dass diese Ausdrucksweise naiv (oder intuitiv) im Sinne elementarer Anschaulichkeit ist. So wie die «Geometrie der Affekte» ein Lehrstück für kategoriale Sachverhalte abgibt, lässt sich «Musik» als kontinuierliches oder diskretes System analog zur Sprache als Lehrstück nutzen.

Für die Analyse linearer Symbolketten liegt von Seiten der Theorie formaler Sprachen und der Linguistik erhebliches Material vor. Ich hebe einen Punkt heraus. Dem geläufigen, S. 93 bereits zitierten Satz Wilhelms von Humboldt zufolge macht «Sprache ... von endlichen Mitteln einen unendlichen Ge-

26 Vgl. Jan Hendrik Waszink (Hrsg.), *Timaeus a Calcidio translatus commentarioque instructus* (= *Corpus Platonicum Medii Aevi. Plato latinus* 4), London/Leiden 1975, S. 92.10–19.

27 Man vergleiche die Darstellung von Klaus-Jürgen Sachs, «Musikalische Elementarlehre im Mittelalter», in: Frieder Zaminer (Hrsg.), *Rezeption des antiken Fachs im Mittelalter* (= *GMTh* 3), Darmstadt 1990, S. 109/110, sowie die Darlegungen von Mathias Bieltz, *Musik und Grammatik. Studien zur mittelalterlichen Musiktheorie* (= *Beiträge zur Musikforschung* 4), München/Salzburg 1977, S. 25–76; zur verwickelten Entstehung der *Musica* und *Scholica Enchiriadis*: Nancy C. Phillips, *Musica and Scholica Enchiriadis: The Literary, Theoretical, and Musical Sources*, Ph.D. New York University 1984 (U.M.I. 8505525).

28 Zum Stichwort vgl. Kuno Lorenz, «Mereologie», *EPW* 2, S. 849/850. Diskussionen um bestimmte kleine Teile im Aufbau des Tonsystems – Diesis, Apotome, (pythagoreisches oder syntonisches) Komma – resultieren aus der Applikation dieser Denkfigur.

brauch».²⁹ Das meint, dass verschiedene Sätze nicht unterschiedliche Strukturen haben müssen.³⁰ Noam Chomsky hat gesehen, dass das Verhältnis von «unendlichem Gebrauch» und «endlichen Mitteln» mit dem formalen Instrument der rekursiven Aufzählbarkeit genauer bestimmbar ist.³¹ Allerdings kann die Musikwissenschaft nicht auf dem Niveau moderner Linguistik beginnen, da in unserem Fach keine analogen Instrumente zur Sprachwissenschaft vorhanden sind, die Linguistik erst möglich machen.³²

- 29 Der Satz steht in der 1836, also ein Jahr nach Humboldts Tod publizierten Arbeit *Über die Kawi-Sprache auf der Insel Java, nebst einer Einleitung über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschen* und lautet im Zusammenhang: «Das Verfahren der Sprache ist aber nicht bloss ein solches, wodurch eine einzelne Erscheinung zustande kommt; es muss derselben zugleich die Möglichkeit eröffnen, eine unbestimmbare Menge solcher Erscheinungen und unter allen, ihr von dem Gedanken gestellten Bedingungen hervorzubringen. Denn sie steht ganz eigentlich einem unendlichen und wahrhaft grenzenlosen Gebiet, dem Inbegriff alles Denkbaren gegenüber. Sie muss daher von endlichen Mitteln einen unendlichen Gebrauch machen, und vermag dies durch die Identität der gedanken- und spracherzeugenden Kraft. Es liegt hierin aber auch notwendig, dass sie nach zwei Seiten hin ihre Wirkung zugleich ausübt, indem diese zunächst aus sich heraus auf das Gesprochene geht, dann aber auch zurück auf die erzeugende Kraft. Beide Wirkungen modifizieren sich in jeder einzelnen Sprache durch die in ihr beobachtete Methode und müssen daher bei der Darstellung und Beurteilung dieser zusammengenommen werden.» – Wilhelm von Humboldt, *Schriften zur Sprache*, Stuttgart 1973, S. 96, hrsg. v. Michael Böhler (= RUB 6922). Man beachte die kommentierte Wiedergabe des Abschnitts bei Hans Arens, *Sprachwissenschaft. Der Gang ihrer Entwicklung von der Antike bis zur Gegenwart I* (= Fischer Athenäum Taschenbücher 2077), Frankfurt a.M. ²[1974], S. 209/210.
- 30 Sätze wie «Der Schreiner kommt morgen nach Hause», «Anna geht heute ins Kino» oder «Gregor floh gestern in den Kindergarten» sind drei verschiedene Aussagen, die der Struktur nach gleich sind. Sie zeigen jeweils die Folge von Nomen – Verbum – temporalem Adverb – Präpositionalausdruck. «Nomen» oder «Verbum» sind (meta-)sprachliche Ausdrücke (oder eben Nonterminalsymbole), von denen die Sprache «unendlichen Gebrauch» macht.
- 31 Noam Chomsky, *Aspekte der Syntax-Theorie* (= stw 42), Frankfurt a.M. 1973, S. 19.
- 32 Man beachte, dass Chomsky (*ebd.* S. 15) festhält: Es ist «offensichtlich, dass der Versuch, dieses weithin unerschlossene Gebiet», also die generative Grammatik, «zu erforschen, am günstigsten beginnt mit dem Studium der strukturellen Informationen, wie sie von traditionellen Grammatiken geliefert werden, und mit der Aufarbeitung der sprachlichen Prozesse, wie sie – wenngleich informal – in diesen Grammatiken vorgeführt werden ...» Von Seiten der Musikwissenschaft gibt es eben keine Analoga zu solchen «traditionellen Grammatiken» und daher auch keine Möglichkeit, etwas aufzuarbeiten. Wir in der Musikwissenschaft befinden uns in den Anfängen.

III.

Soviel zur «Musik im Abendland». Beginnen wir mit der Erprobung einschlägiger Begriffe und fangen beim «Werk» an. Um 1250 wird *De ortu scientiarum* von Robert Kilwardby zu Paris als Einleitungstext für die Artistenfakultät gebraucht. Darin heisst es an zentraler Stelle, die Dignität der Musik bestehe darin, dass sie kein *opus manens* hervorbringe.³³ Dieser Befund ist keineswegs zufällig. Im Gegenteil, es entspricht einer sehr ehrwürdigen Aristoteles-Tradition, dass *ars* sich eben nicht auf das *Produkt*, sondern auf das *Produzieren* erstreckt.³⁴ Interessanter wird darum die Frage, warum eine auf die «abendländische» Tradition bedachte Musikgeschichtsschreibung die antiken Konnotationen von *opus* nicht berücksichtigt, wenn es um «Werk» geht. Die Frage sei zurückgestellt, um einen Aspekt des Produzierens zu verdeutlichen. Einleitend sei daran erinnert, dass «Mittelalter» ein historischer Raum ist, in dem Personen leben, welche sich als Angehörige der drei Schriftreligionen – Judentum, Christentum und Islam – verstehen. Religionen sind Wertegemeinschaften. Mag heute auch die eigene religiöse Observanz unerheblich geworden sein, werden wir doch konzedieren, dass wir mit anderen Werte teilen oder um Werte streiten. Wenn wir uns nun um mittelalterliche Musikgeschichte kümmern, besteht kein Anlass, unsere Fragen auf «christliche Texte» zu reduzieren.

Blicken wir versuchsweise über den fachinternen Gartenzaun. Fārābī bezieht sich in seinem vor 950 geschriebenen «Grossen Buch der Musik» auf die autochthone arabische «Musik», die er aus griechischer Optik analysiert. Er benutzt dafür den griechischen Begriff «Musik», substituiert ihn durch genuin arabische Begriffe und bedenkt ihn für die Belange der ihm vertrauten «Musik». Seine Überlegungen exemplifiziert er durch Hinweise auf bekannte arabische Musiker. So erwähnt er gelegentlich Ma'bad. Da nun Fārābī's Text auch im muslimischen Spanien zu mittelalterlicher Zeit gelesen wird und in diesen Zonen Europas auch das *Buch der Lieder*, in dem sich die Geschichten von Ma'bad finden, stark verbreitet ist, verwende ich hier für meine Zwecke eine Ma'bad-Geschichte. Der musste einst, so heisst es, von

33 Hrsg. Judy, S. 144, § 414. Kilwardby zitiert aus dem Kommentar des Eustratios zur *Nikomachischen Ethik*, der seinerseits Johannes Damascenos anführt – vgl. Max Haas, «Studien zur mittelalterlichen Musiklehre I: Eine Übersicht über die Musiklehre im Kontext der Philosophie des 13. und frühen 14. Jahrhunderts», in: *Forum musicologicum* 3 (1982), S. 378–381.

34 Die glückliche Formulierung von «Produkt» und «Produzieren» stammt von Franz Dirlmeier, *Aristoteles Nikomachische Ethik* (= *Aristoteles Werke in deutscher Übersetzung* 6), Darmstadt 1979, S. 448.

A nach B und sucht ein Schiff für die Überfahrt.³⁵ Er kommt auf einem Boot unter, das ein reicher Kaufmann für sich und seine Sklavinnen gemietet hatte. Unerkannt reist Ma'bad mit. Die Sklavinnen singen. Sie singen nicht nur grauenhaft, sondern sie singen Melodien, die Ma'bad geschaffen hat. Er ist erzürnt und kritisiert, was den Kaufmann erbost, der droht, ihn über Bord zu werfen. Die Situation spitzt sich zu: Ma'bad vermag sich beim Anhören nicht diplomatisch zu verhalten und der gekränkte Kaufmann sinnt auf Rache. Es kommt der Moment, da Ma'bad nicht mehr an sich halten kann. Er kritisiert nicht mehr, sondern er singt seine Melodie so, wie sie sein soll. Das Publikum ist zunächst bass erstaunt und dann tief verwirrt. Du musst Ma'bad sein, sagt der Kaufmann und bittet um Verzeihung, dass er den grossen Sänger so behandelt hat. Es stellt sich heraus, dass dem Kaufmann vor längerer Zeit eine Sklavin gehörte, die Ma'bad noch selber ausbildete. Sie brachte den Schatz der Lieder zur Gruppe der Sängerinnen des Kaufmanns. Doch Unachtsamkeit tilgte die tradierte Präzision, Fehler schlichen sich ein und die Tradition verdarb. Ma'bad stellt sie wieder her. Blenden wir uns nach diesem Happy End aus. Bemerkenswert bei aller typischen Eigenschaften für Geschichten im *Buch der Lieder* sind zwei Bestandteile. Es geht erstens wesentlich um Tradition. Tradition kann durch unachtsame Überlieferung verderben. Die richtige Tradition wird erkannt, wenn das Original gefunden wird, das freilich kein Stück Text ist, sondern ein Mensch. Der Kaufmann und die Sklavinnen *erkennen* Ma'bad durch sein Singen. Ma'bad ist unbezweifelbar authentisch. Diese an das Produzieren gebundene Sicht von opus ist nicht dem Abendland, aber der Musikgeschichtsschreibung abhanden gekommen.

IV.

Kommen wir vom derart fragwürdig gewordenen Begriff «Werk» zum fragwürdigen Begriff «Theorie». Geläufiger musikwissenschaftlicher Redeweise zufolge gibt es «artifizielle Musik» (neben «usueller»). Der Ausdruck meint theoretisch reflektierte Musik. Hans Heinrich Eggebrecht war massgeblich für die Verbreitung des Ausdrucks besorgt und wies immer wieder zur Begründung auf ein Zitat bei Giraldus Cambrensis hin.³⁶ In einer Kürzestformu-

35 Ich paraphrasiere die Übersetzung von Gernot Rotter, *Abu l-Faradsch. Und der Kalif beschenkte ihn reichlich. Auszüge aus dem «Buch der Lieder»*, Tübingen/Basel 1977, S. 93–97.

36 Eggebrecht bietet davon die ausführlichste Paraphrase in: *Musik im Abendland*, S. 18–20. – Giraldus Cambrensis (eig. Gerald de Barri, 1147–1223) äussert sich zu einer musikalischen Praxis in seinem Bericht über eine Rundreise durch Wales.

lierung ausgedrückt ist «artifizielle Musik» im Sinne Eggebrechts «theoretisch reflektierte Musik», während «usuelle Musik» «jenseits der *ars*» liegt, also so etwas wie die durch Gewohnheit oder Brauchtum verbürgte «Musik» ist – etwas für die Volkskundler halt. Die Dichotomie ist in der Musikwissenschaft recht geläufig. So sieht sich Hermann Danuser veranlasst, seine Darstellung der «Musik des 20. Jahrhunderts» «auf die artifizielle Musik» einzuschränken.³⁷ Dass der Begriff eine Klarheit suggeriert, die er nicht hat, zeigt sich an seiner Verwendung. Carl Dahlhaus benutzt ihn einmal im Sinne «von artifizieller oder schulmässiger Musik», kann dann aber auch nur vier Seiten später nach den Mitteln fragen, «durch die eine selbstbewusst artifizielle Musik ihren Autonomieanspruch – ihre Emanzipation von aussermusikalischen Zwecken – ästhetisch rechtfertigt».³⁸ Der Gebrauch von «artifiziell» oder die Gegenüberstellung von «usuell» und «artifiziell» suggerieren eine begriffsgeschichtlich salvierte Aufsicht und lassen vermuten, es gebe eine einschlägige Begriffsgeschichte vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert. Das ist nicht der Fall. Das Begriffspaar «artifiziell» – «usuell» ist begriffsgeschichtlich erstens nicht haltbar und zweitens verdeckt seine Verwendung in der Musikgeschichtsschreibung wesentliche anthropologische Dimensionen. Ich zeige kurz an, worum es geht.

Das in der Bildungsgeschichte als «Quintilianscher Bildungsternar» bekannte Konstrukt besagt, dass jeder Mensch (1) von Natur aus eine Begabung hat, die er (2) durch beständiges Üben (dadurch, dass er davon Gebrauch macht) (3) zur Reflexion bringt. Begrifflich treten für die drei Aspekte vor allem (1) *natura und ingenium*, (2) *usus, exercitudo, consuetudo*, und (3) *ars und doctrina* ein.³⁹

Das mittelalterliche Modell zum Ternar ist der *usus loquendi*: jeder Mensch macht Gebrauch (*usus*) von der Gabe (*ingenium*) zu sprechen.⁴⁰

37 Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (= *NHdbMw* 7), Laaber 1984, S. 3.

38 Carl Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, S. 21, 25.

39 Eine gute Übersicht vermittelt noch immer Benedikt Appel, *Das Bildungs- und Erziehungsideal Quintilians nach der Institutio oratoria*, Diss. München 1914 (Donauwörth 1914). – Die Auslagerung des Genies ist eine späte Deformation der Idee. Kant (*KdU* § 45) verwendet das Nomen noch im ursprünglichen, also nicht personalisierten Sinne, wenn er festhält: «Genie ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt.» Erst eine Geschichte, in der «Genie» Begründungsinstanz von «Werk» wird, schafft die Umwertung einer Konzentration, die dem Produzieren gilt, zu jener, die sich mit dem Produkt beschäftigt.

40 So kann Hugo von Saint-Victor sagen: ... *Ecce concedo secundum usum loquendi. Dic quodlibet, ut tamen secundum regulam credendi sentias id quod negari non debet. Usus loquendi ab hominibus inventus est, et propter homines inventus est, et ideo ea potius in dicendo hominibus forma esse debet* (in: *De sacramentis Christianae fidei*, I, II, c. xi, PL 176, 408B).

Wenn er das, was er sagt, reflektiert, benutzt er oder kommt er zur *ars*.⁴¹ Es ist interessanterweise nicht festgelegt, *ars* sei die verbürgte, schriftlich niedergelegte Grammatik. *Ars* kommt ins Spiel, wenn zwischen den (verschiedenen) Eigenheiten bestimmter Sprachen und den (jeweils gleichen) Eigenheiten der Sprachstruktur unterschieden wird: *ars est eadem apud omnes*.⁴² Der Satzteil meint, dass die Sprachreflexion einer Sprache wie Latein über die Struktur von Sprache überhaupt Klarheit schafft. In dem Sinne betreibt man im Mittelalter Linguistik.⁴³ Dass die Grammatik Klarheit schaffen soll, gilt als ausgemacht, heisst aber nicht, dass nur die Grammatik Klarheit schafft. Zudem: wer irgendwie poetisch tätig ist – Garn verarbeitet, Ziegel formt, Häuser baut – widmet sich einer *ars*, ohne dass gefragt würde, ob und wie man solche Reflexion schriftlich sichert.

Ein Gedankenexperiment. Nehmen wir an, wir hätten die Möglichkeit, im Mittelalter zwei Personen – A und B – während der Herstellung von «Musik» zu beobachten. Wir sind darüber informiert, dass einer der beiden

41 Eine der starken Nachwirkung des *Didascalicon* von Hugo von Saint-Victor (um 1127, hrsg. v. Charles H. Buttner, *Hugonis de Sancto Victore Didascalicon De Studio Legendi. A Critical Text* [= *The Catholic University of America. Studies in Medieval and Renaissance Latin* 10], Washington D.C. 1939) wegen repräsentative Passage zum Problem findet sich l. I, c. xi, wo es heisst: *omnes enim scientiae prius erant in usu quam in arte. sed considerantes deinde homines usum in artem posse converti ... et restringi, coeperunt ... consuetudinem quae partim casu, partim natura exorta fuerat, ad artem reducere ...* (S. 21.12–17), wobei vorher c. ix «Natur» in der durch die Timaios-Kommentierung bekannten Lehre der drei Werke exponiert wird: *opus dei, opus naturae, opus artificis imitantis naturam* (S. 16.7/8), der dann gerade c. x (S. 17/18) die erste Exegese von *natura* folgt, bevor das Verhältnis von *usus* zu *ars* erörtert wird. – Eine lateinisch-deutsche Version des Textes gibt Thilo Offergeld, *Hugo von Saint Viktor. Didascalicon De studio legendi. Studienbuch* (= *Fontes christiani* 27), Freiburg etc. 1997.

42 Darum kann es heissen: *Licet voces in quantum voces non sint eadem apud omnes, tamen secundum modum ordinandi et secundum intellectum, quem constituunt, sunt eadem apud omnes* – so Jordanus von Sachsen (um 1220) in seiner ersten *quaestio* zum *Priscianus minor*, zitiert aus: Jan Pinborg, *Die Entwicklung der Sprachtheorie im Mittelalter* (= *Beiträge zur Geschichte der Philosophie und Theologie des Mittelalters* 42.2), Münster i.W 1967, S. 26. Analog zur Grammatik kann dann natürlich der Anonymus St. Emmeram (1279?) bezüglich der «Musik» sagen: *Cum omnis ars una et eadem esse debeat apud omnes ...*, hrsg. v. Jeremy Yudkin, *De musica mensurata: The Anonymous of St. Emmeram. Complete Critical Edition, Translation, and Commentary*, Bloomington/Indianapolis 1990, S. 74.41 (wobei Yudkin *ars* mit *treatise* übersetzt. Gemeint ist allerdings die Lehre, nicht der Text.)

43 Vgl. Helen Leuninger, *Scholastische und transformationelle Sprachtheorie. Ein Beitrag zur Theorie der allgemeinen Grammatik*, Diss. Frankfurt a.M. 1969 (Ms.). Weniger auf die moderne Linguistik bezogen, aber weit informativer: Jan Pinborg, *Die Entwicklung der Sprachtheorie*; ders., *Logik und Semantik im Mittelalter: ein Überblick*, Stuttgart 1972.

per usum («usuell»), der andere *per artem* («artifizuell») vorgeht, nur wissen wir nicht, wer *per usum* und wer *per artem* handelt.⁴⁴ Unsere Aufgabe bestünde darin, argumentativ darzulegen, welche Vorgehensweise A und B benutzen. Ich nehme an, dass die Aufgabe äusserst schwierig, wenn nicht sogar prinzipiell unlösbar ist. Denn solange wir annehmen, menschliches Handeln sei regelgeleitetes Handeln, finden wir im Falle des A wie des B Regeln. Um hier überhaupt einen Ansatz auszumachen, müssen wir für den Moment vereinfachen und eine Annahme aufstellen. Wir kommen zum Schluss, A handle *per artem*, B dagegen *per usum*. Können wir unseren Entscheid aufrecht halten, wenn gefragt wird: gibt es aus keiner Sicht einschlägiger Regelbildung im Mittelalter die Möglichkeit, B's Handlungen als *per artem*-Handlungen aufzufassen? Der Hintergrund der Frage ist folgender. Die von Sarah A. Fuller zusammenhängend beschriebene Lehre zum «frühen Organum» funktioniert auf die einfachste Form gebracht mit zwei Anweisungstypen: der erste enthält «tue a nicht», wobei a spezifisch formuliert ist.⁴⁵ Der Regelverstoss ist nur dann identifizierbar, wenn von einem Objekt behauptet wird, es unterstehe a. Der zweite Anweisungstyp besagt «achte bei der Herstellung von «Musik» auf $a_1, a_2, a_3 \dots a_n$ », also auf bestimmte Aspekte, zum Beispiel auf bestimmte Abschnitte oder bestimmte Klänge. Der sehr überlegten, pragmatischen Annäherung ans Material, wie Fuller sie vordemonstriert, lässt sich entnehmen, dass es aufgrund der überlieferten Zeugnisse immer wieder unklar ist, wie Notiertes einer Lehre zugewiesen werden kann. Denn mittelalterliche Musiklehre lässt bewusst unklar, was der Geltungsbereich von Regeln ist. Der Grund liegt auf der Hand: man verstand im Mittelalter sehr viel mehr von den Vertracktheiten jeglicher Regelbildung im Falle der Produktion kontingenter Daten als in der neuzeitlichen Musiklehre, die «Musiktheorie» heisst.⁴⁶

44 Ich benutze sinngemäss eine von Hugo von Saint-Victor gebrauchte Sprachregelung. In *Didascalicon* III,5 heisst es: Duo sunt, agere de arte et agere per artem; verbi gratia, agere de arte, ut est agere de gramatica, agere per artem, ut est agere gramatice (Buttimer, 56.12–14) – hier zitiert nach der Lesart bei Richard Hunt «The Introduction to the «Artes» in the Twelfth Century», in: *Studia Mediaevalia in honorem admodum reverendi patris Raymundi Josephi Martin*, Brugge 1948, S. 99. Demnach meint *de arte* den metasprachlichen Bereich, während *per artem* auf den Bereich zielt, über den die Metasprache Aussagen macht: man kann über Grammatik, aber eben auch grammatikalisch (korrekt, unkorrekt usw.) sprechen. Weitere interessante Differenzierungen, die Hunt untersucht, mögen in diesem Zusammenhang unberücksichtigt bleiben.

45 Sarah Fuller, «Early Polyphony», in: *NOHM* 2 (1990), S. 485–556.

46 Geradezu exemplarisch unklar ist die Regelbildung in der Textgruppe, die Klaus-Jürgen Sachs unter den Begriff der «Klangschritt-Lehre» gefasst, ediert und untersucht hat – vgl. die Literaturhinweise in meiner Arbeit «Zum Verhältnis von musikalischer Propädeutik und Philosophie im Mittelalter», in: Christoph Asmuth, Gunter Scholtz, Franz-Bernhard

Was die Fragestellung nach «artifizieller» und «usueller» Musik verdeckt, lässt sich jetzt besser formulieren, nachdem wir festgestellt haben, dass die Identifikation und Unterscheidung von *per artem*-Handlung und *per usum*-Handlung schwierig oder unmöglich ist. Denn zur Frage von uns aus steht ja, was wir überhaupt identifizieren, wenn wir zwischen «artifiziell» und «usuell» unterscheiden. Peter Winch hat in seiner Analyse eines Buchs des Anthropologen und Ethnologen Edward Evan Evans-Pritchard über den Stamm der Azande exemplarisch zu zeigen versucht, dass Evans-Pritchard unser «logisches» und «wissenschaftliches» Denken vom «mythischen» der Azande unterscheidet und hat die Berechtigung der Unterscheidung bestritten.⁴⁷ In einer ersten Runde nimmt Winch die Auffassung Evans-Pritchard's aufs Korn, wonach «Wissenschaft im Sinne einer «Übereinstimmung mit der objektiven Wirklichkeit» zu bestimmen ist.⁴⁸ Was Winch natürlich auszuhebeln versucht, ist die Überzeugung, wir hätten im Unterschied zu den Azande einen privilegierten Zugang zur «objektiven Wirklichkeit». Wir benötigen hier keine Diskussion der Strapazen, zu denen uns Winch mit seinem brillanten Text einlädt, da die Frage nach dem privilegierten Zugang bereits ausreichend ist. Von welchem Ort aus ermessen wir «artifiziell» und «usuell»? Da Eggebrecht kein Interesse an den Quellen zeigt, sondern aufgrund des Giraldus Cambrensis-Zitates «artifiziell» als privilegierten Standard montiert, wäre sein Argumentationsort zu erkunden. Allerdings treffen wir da nicht mehr als die Feststellung, dass es im «Abendland» «Theorie» gibt. Da «Theorie» im Eggebrecht'schen Sinne alles meint, was zu «Musik» geschrieben ist, während das Mittelalter mit einem so dürftigen Theorie-Begriff nie ausgekommen ist, verlieren sich die Spuren des Arguments.

Mein Bemühen, Peter Winch ins Gespräch zu bringen, gilt allerdings einem übergeordneten Problem. Wenn Eggebrecht formuliert: «Denn wo das Klingende nur ›Praxis‹ bleibt, naturwüchsig und usuell, ist seine Sprache Magie

Stammkötter (Hrsg.), *Philosophischer Gedanke und musikalischer Klang. Zum Wechselverhältnis von Musik und Philosophie*, Frankfurt a.M./New York 1999, S. 43–46. – Es ist ausgesprochen ertragreich, für die Belange der Erkundung mittelalterlicher Musiklehre die vielfältigen Materialien zu sichten, die der von Klaus Jacobi herausgegebene Band *Argumentationstheorie. Scholastische Forschungen zu den logischen und semantischen Regeln korrekten Folgerns* (= *Studien und Texte zur Geistesgeschichte des Mittelalters* 38), Leiden etc. 1993 enthält oder anzeigt.

47 Peter Winch, «Was heisst ›Eine primitive Gesellschaft verstehen?›», in: Rolf Wiggershaus (Hrsg.), *Sprachanalyse und Soziologie. Die sozialwissenschaftliche Relevanz von Wittgensteins Sprachphilosophie* (= *stw* 123), Frankfurt a.M., S. 59–102; orig. in: Peter Winch, *Ethics and Action*, London 1972, S. 8–49.

48 Ebd., S. 62.

oder Ekstase, sein Ort das Brauchtum, seine Lehre die blinde Nachahmung, seine Ausübung das Verharren im Geheiligten und Gewohnten, seine Geschichte wie Naturgeschichte ...»⁴⁹, so ist dies kein Urteil in Sachen der Geschichte, sondern eine anthropologisch und philosophisch fragwürdige Annahme. Meine Zweifel verdeutliche ich am Beispiel. Wir beobachten den A, der «einfach» etwas macht (er schmeisst einen Stein, pflückt eine Blume, klaut ein Velo). Ist nun «Theorie» nur dann vorhanden, wenn Reflexion einer Praxis mit Schrift auf Papier befestigt wird, sind solche Handlungen in Eggebrechts Sinne «usuell». Soweit allerdings kognitive Prozesse als Voraussetzung wie als formative Komponenten von «Theorie» erkundet werden, müsste angenommen werden, dass Handlungen wie «Stein schmeissen» usw. auf eine zum Teil verbalisierbare Theorie zurückgehen: der A legt sich etwas zurecht, überlegt sein Vorhaben, schmiedet einen Plan Gilt unsere Aufmerksamkeit allerdings nur dem «artifiziellen» Aspekt, begeben wir uns der Möglichkeit vollständiger Handlungsanalysen. Damit entledigen wir uns eines *minimum humanum* (wir tauschen menschliches Handeln gegen ein Etikett), was wir auch darum nicht können, weil wir in der Historie die Möglichkeiten von Reflexion zu prüfen und nicht die Anwesenheit unserer Vorurteile nachzuweisen haben.⁵⁰

49 H.H. Eggebrecht, «Musik als Tonsprache», in: *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik* (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 46), Wilhelmshaven 1977, S. 13/14; orig. *AfMw* 18 (1961), S. 73–100.

50 Meine Bemerkungen hatten zum Ziel, die Scheinlösung des Etiketts «artifiziell – usuell» zu zeigen. Die damit implizierte, der Musikgeschichtsschreibung bislang fremde Debatte kann hier nicht angezettelt, aber als Möglichkeit wenigstens benannt werden. Eggebrecht argumentiert von einem Rationalitäts-Verständnis aus, das auch eine sehr orthodoxe Leseweise von Max Webers Oeuvre nicht salvieren könnte (vgl. seinen Abschnitt «Reflexion I: Abendländische Musik» in: *Musik im Abendland*, S. 36–43). Zu Winch (und Weber) nimmt Jürgen Habermas ausführlich Stellung (*Theorie des kommunikativen Handelns I: Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung*, Frankfurt a.M. 1981, S. 86–113 u.ö., 225 ff.); aus der Sicht des Mediävisten steuert Brian Stock (in: *Listening for the text. On the uses of the past*, Philadelphia 1990, S. 113–139) das sehr bedenkenswerte Kapitel «Max Weber, Western Rationality, and the Middle Ages» bei. Zu diskutieren schiene mir aus der Sicht der musikbezogenen Mittelalterforschung vor allem die seltsame Usanz, «Abendland» plus Rationalität am Christentum festzumachen und das Judentum nur als «Vorläufer» und den Islam als Teil der «aussereuropäischen Musik» zu behandeln. Mit dieser Aufteilung der «Musik» der drei Schriftreligionen auf unterschiedliche Karteikasten der Musikwissenschaft zeigt sich einmal mehr, wie irrelevant anerkannte philosophie- und wissenschaftshistorische, kulturanthropologische und allgemein historische Faktoren für die Musikgeschichtsschreibung sind. Merkwürdig, dass eine Fachrichtung Anerkennung sucht, die fortwährend zeigt, dass anerkannte Gesichtspunkte für sie irrelevant sind.

V.

Nach diesen kritischen Skizzen zu Versatzstücken der «grossen Musikwissenschaft» fragen wir nach Problemen mit «Werk» und «Theorie» in der «kleinen Musikwissenschaft». Übersichtsdarstellungen der Musikgeschichte buchen unter den Anfängen die liturgische Einstimmigkeit. Das ist dann ein Anfang, wenn man sich zur Annahme versteht, dass geschriebene «Musik» die wichtige «Musik» ist und dass die Anfänge solcher geschriebener «Musik» zu erwähnen sind. Besehen wir uns Aspekte solcher Anfänge.

Frühe Stadien musikalischen Notierens sind komplex. Da nun «Schriftlichkeit» als Errungenschaft gilt, will ich dagegen halten und in Form eines Plots die Facette einer Gegengeschichte gegenüber dem gewohnten Bild – Schriftlichkeit ermöglicht Kommunikation von «Musik» und erhöht rationale Standards – skizzieren. Sie ist nicht ganz richtig, aber – was hier wesentlicher ist – sie ist auch nicht ganz falsch. Folge ich dem Grundsatz *better to be roughly right than to be exactly wrong*, lässt sich der Plot etwa so formulieren. Als die Karolinger im 8./9. Jahrhundert ein einheitliches Choralidiom durchsetzen wollten – das, was wir heute gregorianischen Choral nennen – sahen sie sich vor der Schwierigkeit, eine regional sehr vielfältige, rund eine Million Quadratkilometer umfassende geographische Zone musikalisch zu missionieren.⁵¹ Notenschrift in Form frühester Neumendenkmäler entsteht zur Zeit, da diese Missionierung intensiviert wird. (Die Facetten von «Schrift» und «Macht» im Rahmen solcher Missionierung stehen zur Diskussion.⁵²) Beziehen wir für die Analyse eine Idee von Andreas Haug ein. «Einer Feststellung Walter Ongs zufolge dient das Schreiben dazu, den Wissenden vom Wissen zu trennen und zu entfernen.⁵³ Eine entsprechende Tendenz der Notenschrift hat man in der mehrstimmigen Musik des europäischen Mittelalters erkannt.⁵⁴ Sie trennt den Musiker von der

51 Man vergleiche das Geschichtsbild, das Helmut Hucke entwickelt in: «Toward a New Historical View of Gregorian Chant», in: *JAMS* 33 (1980), S. 437–467, sowie und vor allem Michael Walter, *Grundlagen der Musik des Mittelalters. Schrift – Zeit – Raum*, Stuttgart/Weimar 1994, S. 7–84.

52 Vgl. Aleida und Jan Assmann, «Schrift – Kognition – Evolution. Eric A. Havelock und die Technologie kultureller Kommunikation», in: Eric A. Havelock, *Schriftlichkeit. Das griechische Alphabet als kulturelle Revolution*, Weinheim 1990, S. 13.

53 «Writing ... serves to separate and distance the knower and thus to establish objectivity»: Walter Ong, *Orality & Literacy. The Technologizing of the Word*, London/New York 1988, S. 113 f.

54 Vgl. Peter Gülkes Überlegungen zu der Korrespondenz von Niederschrift und Mehrstimmigkeit und zu den «Funktionen der Entlastung und Vergegenständlichung» in: Heinrich Bessler, Peter Gülke, *Schriftbild der mehrstimmigen Musik*, Leipzig 1973, S. 12 f. (= Musikgeschichte in Bildern III/5).

Musik und eröffnet in dem gewonnenen Abstand Raum für verändernde Tradition. Neumenschrift ist etwas anderes als nur ein erster Schritt in diese Richtung. Sie trennt den Sänger vom Gesang, ohne den Gesang vom Sänger zu trennen.»⁵⁵ Aus dem von Haug mit diesen wenigen Sätzen signalisierten Programm sei hier ein Bruchstück herausgelöst. Walter Ong's Unterscheidung zwischen dem Wissenden («knower») und dem Wissen («known») reicht auf eine Idee von Eric A. Havelock zurück.⁵⁶ Sie meint in unserem Zusammenhang den Sänger als den «knower». Gilt das Notierte als ein «known», ist der Status von «Notation» diffus. Denn «known» als Kontrolle, Gedächtnisstütze oder Legitimation des eigenen Singens hat für den «knower» eine andere Funktion als ein «known», das ein (zukünftiger) «knower» noch nicht kennt und das er jetzt als lernbares «known» aufnimmt.⁵⁷ Im ersten Fall ist «known» das bereits Bekannte, das Memorierte, das dessen Authentizität im Zweifelsfall verbürgt, im zweiten Fall ist «known» das Objekt, das dank der durch Aufzeichnung geleisteten Trennung vom «knower» anderen zur Verfügung steht. Dass das Objekt vom «knower» nicht völlig determiniert ist, sondern gebraucht, benutzt und dabei modifiziert, transformiert werden kann und zu einer ganz anderen Objektordnung führen mag, ist die Ausgangslage, aus der heraus wir europäische Musikgeschichte machen. Man beachte die wesentliche Erschwerung, die wir uns dabei einhandeln, wenn wir «knower» und «known» einbeziehen: wir erweitern Fragen nach bestimmten Schriftmerkmalen um die nach der Wahrnehmung. In der Historie wird man diesbezüglich am ehesten fündig, wenn sich etwas auftreiben lässt, das «knower» nicht «gleich» wahrnehmen. Wichtig sind aber auch alle Hinweise darauf, dass etwas darum nicht «gleich» wahrgenommen werden *muss*, weil mehrere Möglichkeiten der Wahrnehmung angeboten werden. Hier gerät der Historiker an das Problem der «dichten Beschreibung», wie Clifford Geertz es Gilbert Ryle folgend gesehen und umschrieben hat.⁵⁸

55 Andreas Haug, «Zum Wechselspiel von Schrift und Gedächtnis im Zeitalter der Neumen», in: *Cantus planus. Papers Read at the Third Meeting. Tihany, Hungary, 19-24 September 1988*, Budapest 1990, S. 43.

56 Vgl. Eric A. Havelock, *Preface to Plato*, Cambridge (Mass). 1963, S. 197–214.

57 Das unbekannte «known» schlägt sich zum Beispiel im Ausdruck *cantus ignotus* bei Guido von Arezzo nieder: ... *invisos et inauditos cantus ita primo intuitu indubitanter cantabant* (*Micrologus*, hrsg. v. Joseph Smits van Waesberghe, o.O. 1955, S. 86 [= CSM 4]) – vgl. Wolfgang Hirschmann, *Auctoritas und Imitatio. Studien zur Rezeption von Guidos Micrologus in der Musiktheorie des Hoch- und Spätmittelalters*, Habil.-Schr. Erlangen 1999, S. 47 (Ms.).

58 Clifford Geertz, «Dichte Beschreibung. Bemerkungen zu einer deutenden Theorie von Kultur», in: ders., *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme* (= *stw* 696), Frankfurt a.M. 1983, S. 7–43.

Notieren wir zunächst, dass wir heute «knowns» als die besonderen Objekte analysieren, die wir dem Ausdruck «Notation» zuordnen, womit sich das Verhältnis von «knower» und «known» nicht automatisch erschliesst – was nicht heisst, dass die Frage darum irrelevant wird. Versuchen wir, kasuistisch die Frage nach dem «knower» zu stellen. Ich führe im folgenden drei Beispiele ein. Der Diskussion lässt sich entnehmen, dass ich einige Arbeitshypothesen aufstelle, deren Triftigkeit ich unterschiedlich gut begründen kann. Doch bieten sie die Möglichkeit, einige Fragen aus dem Blickwinkel der «kleinen Musikwissenschaft» zu diskutieren.

1. Ich nehme wie andere vor mir an, dass das «altrömisch» geheissene Choralidiom während langer Zeit benutzt, aber erst dann niedergeschrieben wurde, als der Bestand gefährdet war. Ebenso folge ich allgemeinem Konsens, wenn ich feststelle, dass in einem solchen Idiom die Melodien der Individuen, der einzelnen Gesänge, gemeinsame Merkmale besitzen, die wir im Deutschen mit der Unbestimmtheit, die Dreiteilungen ermöglichen, «Floskeln, Wendungen und Formeln» nennen. Man sagt, was «Floskeln, Wendungen und Formeln» sind, wenn man Arbeitshypothesen darüber aufstellt, wie man sie sucht. Wird computergestützt gearbeitet, geht es um einen Algorithmus, um eine Folge von einzelnen, definierten, von einer Maschine ausführbaren Schritten. Von den vielen Problemen, die Programmierer und Informatiker dabei interessieren könnte, ist für den Geisteswissenschaftler zunächst nur die Frage erheblich, ob es überhaupt einen Algorithmus gibt. Denn gilt als Voraussetzung, dass ein Algorithmus in einem Programm festgehalten wird, geht es beim «Programm» um die Textsorte, die nicht Auskunft gibt über *etwas*, sondern *wie* dieses «etwas» konstruiert wird. Es geht um *procedural epistemology*, eine prozedurale Herstellung einer Struktur von Wissen.⁵⁹

59 Im Vorwort von Harold Abelson, Gerald Jay Sussman (mit Julie Sussman), *Struktur und Interpretation von Computerprogrammen. Eine Informatik-Einführung*, Berlin etc. 1991, S. xvii/xviii, heisst es: «Die Form dieser einführenden Vorlesung reflektiert zwei wichtige Anliegen. Erstens wollen wir die Vorstellung festigen, dass eine Computersprache nicht einfach ein Weg ist, einen Computer zur Ausführung von Operationen zu bewegen, sondern dass sie vielmehr ein neuartiges Medium ist, um Vorstellungen über Verfahrensweisen auszudrücken. So müssen Programme geschrieben werden, damit Menschen sie lesen, und nur nebenbei, damit Maschinen sie ausführen.» ... «Der Art und Weise, wie wir das Thema angehen, liegt die Überzeugung zugrunde, dass «Computerwissenschaft» keine Wissenschaft ist, und dass ihre besondere Bedeutung wenig mit Computern zu tun hat. Die Computerrevolution ist eine Revolution unserer Art zu denken und auszudrücken, was wir denken. Als Essenz dieser Veränderung entsteht etwas, das am besten mit prozeduraler Epistemologie» (im Original: procedural epistemology) «zu bezeichnen ist – die Beschäftigung mit der Struktur von Wissen ...»

Entsprechende Arbeitshypothesen, die zu einem «Fund» führten, also die Überlegungen der «Suche», lassen sich für das altrömische Idiom knapp zusammenfassen.⁶⁰ Metaphorisch ausgedrückt «bewegt sich» der Sänger melodisch von Silbe zu Silbe. Der melodische «Weg» über einer Silbe heiße «Silbenstrecke». Es gelte, dass eine Silbenstrecke ein *K*(ern) ist, dem ein *V*(orgänger) vorangeht und ein *N*(achfolger) folgt.⁶¹ Vermutet wird dabei, dass nicht irgendwelche *VKN*-Bildungen möglich sind, sondern Anordnungen, die Aussagen über bestimmte *VKN*-Bildungen im Corpus des gewählten Choralidioms zulassen.

Die Zielsetzung stammt aus der Informatik und die Technik der Bildung der Arbeitshypothesen aus der Linguistik. Will man im «strukturalistische Sprachwissenschaft» genannten Teilgebiet der Linguistik über Sprache als «System von Systemen» orientieren, kann beispielsweise erörtert werden, wie sich die Phoneme /o/, /r/ und /t/ im Deutschen kombinieren lassen. «otr», «tro» oder «rto» sind offensichtlich keine deutschen Wörter, «Ort», «Tor» oder «rot» dagegen sehr wohl.⁶² In der musikwissenschaftlichen Analogiebildung zeigen sich zunächst Fälle, wie sie in Abb. 1 zusammengestellt sind.⁶³

60 Ausführlicher berichte ich darüber in: Max Haas, *Mündliche Überlieferung und altrömischer Choral*, Bern 1997, Kapitel 2.

61 Trivialerweise ergeben sich in zwei Fällen zwei besondere *VKN*-Bildungen: ist *K* die erste Silbenstrecke eines Gesanges, ist *V* leer, ist *K* die letzte Silbenstrecke, ist *N* leer.

62 Ich beziehe mich hier auf Aussagen und Beispielmaterial bei Karl-Dieter Bunting, *Einführung in die Linguistik*, Königstein/ Ts. 131990, S. 38/39.

63 Die Angaben pro Zeile sind hier wie im folgenden Notenbeispiel unwesentlich. Da sie aber ohne Veränderung der Computersimulation nicht zu tilgen sind, seien sie knapp erläutert. Vor der Zeile umrahmt sind von oben nach unten: Titel des Gesanges; Modalitätsangabe nach Bruno Stäblein, Margareta Landwehr-Melnicki, *Die Gesänge des altrömischen Graduale Vat. lat. 5319. Einführung von B.S., Notenteil, kritischer Bericht und Verzeichnisse von M. L.-M.*, Kassel etc. 1970 (= *Monumenta monodica medii aevi* II) = *MM*; die Seitenzahl in *MM*; «Gattung» (Responsorium oder Vers eines Graduale). Über der Zeile stehende Zahlenfolgen wie «4 203 26» sind hier belanglose Segmentnummern.

Ut testimonium
F MM 140
Graduale V

Tecum
principium
D MM 94
Graduale R

Requiem
aeternam
D MM 86
Graduale V

Deus aures
nostris
D MM 113
Graduale V

Speciosus
forma
D MM 111
Graduale R

In manibus
portabunt
G MM 162
Graduale V

Dextera domini
fecit
D MM 99
Graduale V

Confitemini domino
quoniam bonus
D MM 95
Graduale V

Dicant nunc qui
D MM 96
Graduale V

4 203 26
[para] re do- mi- no ple- nu- i
lu- ci- fe- rum ge- ce- [at]
lux per- pe- tu- a lu- di- e- [bus]
[o] plus quod o- pe- ra- tus est in in- la- [biis]
est gra- ti- a in in- pe- dem
ad la- ad pi- dem al- [tavit]
[dex] te- ra do- mi- ni ex-
[quon] iam in se- cu- lum mi- se- ri- [cordia]
re- gi- o- ni- bus con- gre- [gavit]

Abb. 1: Ein Segment als Beispiel einer wortwörtlichen Überlieferung des «Gleichen».

Es geht um einen Ausschnitt von neun Vorkommen einer Formel von 22 Tönen, die sich im altrömischen Choral nur innerhalb der Gradualia und dort 49 mal in 47 verschiedenen Melodien (Responsorien und Versen) findet. Werden die Vorkommen im Corpus untersucht, zeigt sich, dass die hier «Silbenstrecken» genannten Segmente eine *Bedeutung* haben in dem

Sinne, dass Segmente in einem bestimmten Sinne *gebraucht* werden – zum Beispiel zur Artikulation der ersten Silbe eines Pronomens oder als erstes charakteristisches Segment einer Modellmelodie.⁶⁴

Lässt sich in dem Sinne von «Bedeutung» reden, als Segmente in bestimmter Weise gebraucht werden, wird das Konstrukt einer *chant community* sinnfällig, die von solchen Segmenten Gebrauch macht und beurteilt, ob einem Sänger der Vollzug der Handlung – Singen ist eine Handlung – glückt oder missglückt. Anders gesagt: ob er von Segmenten den richtigen Gebrauch macht.⁶⁵

Dass ich die Möglichkeit betone, analog zum Gebrauch von Wörtern, aus denen sich die Bedeutung ergibt⁶⁶, nach dem Gebrauch von Segmenten zu fahnden, also in der «Musik» sinnvoll nach Bedeutung zu fragen, hat vor allem zwei Gründe.

1. Ein Begriff wie «Werk» kann im Rahmen von «Kunst» als autonome Entität gedacht werden. Interessant daran ist, dass solcher Gebrauch von ästhetischen Konstrukten strategisch den grossen «Vorteil» hat, dass Sozialgeschichte irrelevant wird. Der Ansatz legitimiert, warum die Aufgabe nicht anzugehen ist, geschmacks-, urteils- und regelbildende Parameter sozialgeschichtlich aufzuzeigen. Es wäre freilich unsinnig, jede ohne Bezug zur Sozialgeschichte vollzogene Äusserung zum «Werk» als unzulässige methodische Vereinfachung zu denunzieren. Nur verliert die Musikwissenschaft ein wichtiges Diskussionsforum, wenn sie «Musik» zum sprachlich nicht hintergehbaren Medium emporstilisiert und dabei gerade noch eine Autonomie der «Werke» proklamiert, da dann die Produkte unseres Faches platterweise zu dem werden, was sie heute in der Regel sind: zu den Produkten, die *nur* unser Fach untersucht. (In Abwandlung der «pragmatisch-funktionalen Frage «wann ist Kunst?»»⁶⁷ scheint gelegentlich die Frage angebracht «wann ist Musikwissenschaft?»).

2. Die «kleine Musikwissenschaft» ist, wie S. 99 bereits gesagt, bezüglich der Analyse von linearen Symbolketten noch längst nicht auf dem Stand der Sprach-

64 Vgl. Haas, *Mündliche Überlieferung*, S. 51.

65 Vgl. ebd., S. 40/41, 47–52. – Ich verwende «Glücken» und «Missglücken» hier im Sinne von John L. Austin: *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words)*, deutsche Bearbeitung von Eike von Savigny, Stuttgart 21981, S. 36/37 (= RUB 9396). Zu vergleichbaren Vorstellungen, die Roman Jakobson 1929 vorlegte, vgl. Elmar Holenstein, *Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus*, Frankfurt a.M. 1975, S. 70 (= stw 116).

66 Die Annahme von «Bedeutung» in diesem Fall ist eine Analogie, die in der «grossen Sprachphilosophie» wurzelt. Im § 43 der *Philosophischen Untersuchungen* von Ludwig Wittgenstein (Frankfurt a.M. 1967, S. 35) heisst es: «Man kann für eine grosse Klasse von Fällen der Benützung des Wortes «Bedeutung» – wenn auch nicht für alle Fälle seiner Benützung – dieses Wort so erklären: Die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache.» – vgl. Hans J. Schneider, «Bedeutung», *EPW* 1, S. 259b/260a.

67 Dietfried Gerhardus, «Kunst», *EPW* 2, S. 514b.

wissenschaften oder der Linguistik angelangt. Besser müsste wohl gesagt werden: sie versucht in der Regel gar nicht, dahin zu kommen, da Corpusanalysen – erschöpfende Aussagen über eine endliche Zahl von Melodien – kaum versucht werden. Computergestützte Methodik kann dazu verhelfen, dass wir im kleinen Fach mit wenig Personal wenigstens jene Fragen angehen können, die sprachwissenschaftlich bereits seit Jahrzehnten relevant sind.⁶⁸ Dass ich von einem Humboldt- und einem Cassirer-Programm schreibe, ist nicht Ausdruck von Nostalgie, sondern der Demut. Ich sehe nicht, wo sich die Musikwissenschaft an den formativen Aufgaben der Geisteswissenschaften versucht hat. Darum die Sturheit, mit der ich im «Kleinen» nach dem «Grossen» frage.⁶⁹

2. Allerdings untersucht die Lesart, die sich am Notentext orientiert, nicht die Ebenen, an denen sich der «knower» orientiert. Der glücklichen Formulierung von Franz Bäuml zufolge überliefert der mündlich tradierende Sänger

68 Etwas davon verstanden zu haben, wie computergestützte Musikwissenschaft analog zur Sprachwissenschaft vorgehen kann, verdanke ich vor allem Diskussionen mit David Halperin im Januar 1990 in Tel Aviv über die Ansätze von Zellig S. Harris sowie Halperin's Dissertation *Contributions to a Morphology of Ambrosian Chant. A Computer-Aided Analysis of the pars hiemalis According to the British Museum Manuscript add. 34209 Together With a Package of Computer Programs for the Analysis of Monophonic Music*, Ph.D. Univ. Tel Aviv 1986 (Ms.).

69 Einmal abgesehen vom sehr unterschiedlichen Forschungsstand in Linguistik und Musikwissenschaft bezüglich der Analyse von linearen Symbolketten sind die Probleme zu berücksichtigen, die eine kognitivistisch orientierte Linguistik aufwirft – vgl. die grundsätzliche Kritik an Chomsky und die Würdigung der Ansätze von Humboldt wie Saussure bei Christian Stetter, «Strukturalistische Sprachwissenschaft (20. Jahrhundert)», in: Tilman Borsche (Hrsg.), *Klassiker der Sprachphilosophie*, München 1996, S. 421–445; *Schrift und Sprache* (= stw 1415), Frankfurt a.M. 1999. – Soweit sinnvoll gesagt werden kann, es gebe eine Linie der Symboltheorie von Ernst Cassirer über Susanne Langer zu Nelson Goodman (ohne damit Langer's oder Goodman's Originalität in Zweifel zu ziehen), ist der Entwurf von Simone Mahrenholz zu erwähnen: *Musik und Erkenntnis. Eine Studie im Ausgang von Nelson Goodmans Symboltheorie*, Stuttgart/Weimar 1998. Die Arbeit ist vielschichtig und hier nicht nebenbei abzuhandeln. Dass ich auch im folgenden auf Mahrenholz nicht eingehe, sondern mich dauernd im Vorfeld der Theorie Goodman's bewege, rührt daher, dass Mahrenholz und ich Goodman sehr unterschiedlich lesen. Für mich ist er der hoch begabte Theoretiker, der seit seinen ersten Arbeiten nach Induktion fragt und sich dafür interessiert, «was ... die Eigenschaften, die sich induktiv von einer Probe auf eine Population projizieren lassen, von den Eigenschaften, die einer solchen Projektion mehr oder weniger Widerstand leisten» unterscheidet – so die Charakterisierung Hilary Putnam's im Vorwort zu Goodman's *Tatsache, Fiktion, Voraussage* (stw 732), Frankfurt a.M. 1988, S. I. Darum komme ich gar nicht auf die Idee, mich an einer Symboltheorie «im Ausgang von Nelson Goodmans Symboltheorie» zu versuchen, sondern ich bin eben noch vor und gelegentlich mitten in Goodman.

nicht «wortwörtlich», sondern «stofflich».⁷⁰ Was wir heute aufgrund des Notentextes im Falle von Abb. 1 entscheiden, orientiert sich am Vorgehen, das sich bei der Arbeit an den «Werken» bewährt. Fragen wir aber tatsächlich nach dem «knower», orientieren wir uns nicht mehr am Produkt, sondern am Produzierenden. Wir stossen auf den Sänger. Natürlich hat Leo Treitler, der die Diskussion um «mündliche Tradition» in die Musikwissenschaft einführte, recht, wenn er festhält, entsprechende Untersuchungen hätten es mit Grundsatzfragen, nämlich mit «concepts ... like <formulas>, <tradition>, <archetype>, <work>, <structure>, <unity>, <improvisation>, <memory>, <composition>, <orality>, <literacy>, <sameness> and <difference>» zu tun.⁷¹ Was ist nun «das Gleiche», wenn wir nicht die Überlieferung des altrömischen Chorals zum «known» erklären, sondern nach dem «knower» fragen? Abb. 2 zeigt in einer Anordnung, die zu Abb. 1 analog ist, neun Ausschnitte aus altrömischen Offertorien.

Meiner analytischen Weisheit zufolge geht es neunmal um «das Gleiche», obwohl die Notenfolgen differieren.

Ich vermute, dass die «wortwörtliche» Gleichheit der Formel in Abb. 1 im Zuge der Verschriftung entstand: Schreiber identifizierten Gehörtes und wandelten das «gleiche» Gehörte in das «gleiche» Geschriebene um, während ein Vorkommen, wie es Abb. 2 bezeugt, solchem Redigieren entging.⁷²

3. Die Fragestellung nach VKN-Bildungen geht nicht weit genug. Sie erlaubt zwar analytische Befunde bezüglich der möglichen Folgen von Bausteinen oder Segmenten in einem bestimmten Corpus, aber sie erbringt höchstens vereinzelte Spuren, die zum «knower» führen. Gehen wir weiter.⁷³

70 «Der Übergang mündlicher zur artes-bestimmten Literatur des Mittelalters», in: Norbert Voorwinden, Max de Haan, hrsg. *Oral Poetry. Das Problem der Mündlichkeit mittelalterlicher epischer Dichtung* (= *Wege der Forschung* 555), Darmstadt 1979, 239/240; orig. in: G. Keil, R. Rudolf, W. Schmitt, H.J. Vermeer, hrsg. *Fachliteratur des Mittelalters. Festschrift für Gerhard Eis*, Stuttgart 1968, 1–10.

71 Leo Treitler, «Sinners and Singers: A Morality Tale», in: *JAMS* 47 (1994), S. 140. Dieser Aufsatz empfiehlt sich geradezu als kritische Sichtung der Versuche zum Thema «mündliche Tradition».

72 Ich halte es heute für einen eklatanten Mangel, in *Mündliche Überlieferung* die Frage der «Gleichheit» nicht stärker unter Bäumls Gesichtspunkt von «wortwörtlich» und «stofflich» behandelt und darum die Frage nach der Redaktion nicht klarer gestellt zu haben.

73 Im folgenden versuche ich, für die Frage nach der Organisation von Gesängen einen systematischen Standort zu gewinnen, der über meine Darstellung in *Mündliche Überlieferung* und über Treitler's Ansätze hinausgeht. Ich lege dabei viel Wert darauf, die Implikationen des Vorgehens klarzulegen. Zur älteren Forschung vergleiche man Treitler's (*Sinners and Singers*) kritische Sichtung eigener und anderer Versuche und vor allem dessen Referat zur «tune-family conception» in Arbeiten von James Cowdery und Robert Ridgely Labaree (bei Treitler Abschnitt VII, S. 102–104). Mein Interesse an (musikwissenschaftlich durchaus nicht erstmals herangezogenen) Begriffen wie «Schema», «Handlungsschema» oder «Plan» kommt daher, dass die psychologischen Aspekte – ich denke vor allem an Jean Piaget – für

The image displays ten musical segments, each consisting of a vocal line with Latin lyrics and a corresponding rhythmic notation below. The segments are as follows:

- Segment 1:** Lyrics: Exspectans expectavi. MM 348. Offertorium V. Rhythmic notation: 127 370 191.
- Segment 2:** Lyrics: Miserere mihi infirmus. MM 349. Offertorium V. Rhythmic notation: 127 797 191.
- Segment 3:** Lyrics: Confitebor tibi domine. MM 356. Offertorium V. Rhythmic notation: 127 1216 191.
- Segment 4:** Lyrics: Vitam petiit. MM 355, 360. Offertorium V. Rhythmic notation: 127 1290 191.
- Segment 5:** Lyrics: Confiteantur tibi. MM 357. Offertorium V. Rhythmic notation: [longitudi] nem di- 127 1934 191.
- Segment 6:** Lyrics: Avertantur retrorsum. MM 348. Offertorium V. Rhythmic notation: [Con] fi- te- an- 127 2543 191.
- Segment 7:** Lyrics: Persequar inimicos meos. MM 358. Offertorium V. Rhythmic notation: A- ver- tan- 127 2580 191.
- Segment 8:** Lyrics: Quid est homo. MM 294. Offertorium V. Rhythmic notation: Per- se- 127 2917 191.
- Segment 9:** Lyrics: Praeceptum domini lucidum. MM 361. Offertorium V. Rhythmic notation: Quis est ho- 127 3415 191.
- Segment 10:** Lyrics: Pre- cep- tum. Rhythmic notation: 127 3415 191.

Abb. 2: Aus altrömischen Offertorien: Segmente als Beispiel einer nicht wörtlichen Überlieferung «des Gleichen».

den selber nicht experimentell arbeitenden, psychologisch unbedarften Aussenseiter kaum handhabbar sind und andererseits sich bei der Verwickeltheit jeder Begriffsanalyse die Frage nach den Operationen aufdrängt, mit denen Schemata ausgemacht werden können. Dass ich mich an der Frage nach «(Handlungs-)Schema» (und damit nach *type and token*) versuche, kommt daher, dass die Implikationen des Begriffs heute philosophisch einigermaßen klar sind.

Es ist eine zunächst banale Feststellung, eine Melodie sei eine Folge von Klangereignissen. Werden die Ereignisse als erste, «unterste» Ebene betrachtet, fragt sich, was die Ereignisse organisiert. Denn der Sänger als «kno-
wer» singt sicher nicht Folgen von Segmenten so, weil er von einer Melodie X weiss, dass sie aus den Segmenten $s_1, s_2, s_3 \dots s_n$ besteht, die er zuvor auswendig gelernt hat und nun in der auswendig gelernten Reihenfolge produziert.⁷⁴ Eine Melodie ist wie jedes Stück «Musik» eine Handlung, wobei es genauer um das Handlungsschema geht, wenn nach dem Typus einer Handlung gefragt wird. Was aber ist ein Handlungsschema? Statt so zu tun, als könne ich mit den technisch weit versierteren Vertretern der «grossen Handlungstheorie» wetteifern, versuche ich herauszufinden, wie ich meine einschlägigen Vermutungen und Fragen so konstruieren und visualisieren kann, dass meine Arbeit in der «kleinen Handlungstheorie» denen verständlich wird, die in der «grossen» arbeiten. Ich gehe also in die «Tropfenanalyse».

Abb. 3 zeigt sechs Visualisierungen von sechs verschiedenen altrömischen Gradualia, im folgenden *B1-B6* genannt.⁷⁵

74 Auf das Problem machte erstmals Treitler nachdrücklich aufmerksam, als er klarstellte, dass Aussagen über Centonisierung nicht klarlegen, wie Sänger handeln: «Centonate Chant: *Übles Flickwerk or E pluribus unus?*», in: *JAMS* 28 (1975), 1–23.

75 Der Versuch zur «Visualisierung» ergibt sich durch das Bemühen, amerikanische Versuche zu einer Mathematik «as a discipline which «makes the invisible visible» für Belange der Musikwissenschaft fruchtbar zu machen. – Die Beispiele *B1-B6* sind so ausgesucht, dass sie bereits als Visualisierung sinnvoll sind. Zusätzliche Beispiele des gleichen Typs erforderten eine weit differenziertere Erklärung und eine sehr breite Dokumentation von Einzelheiten.

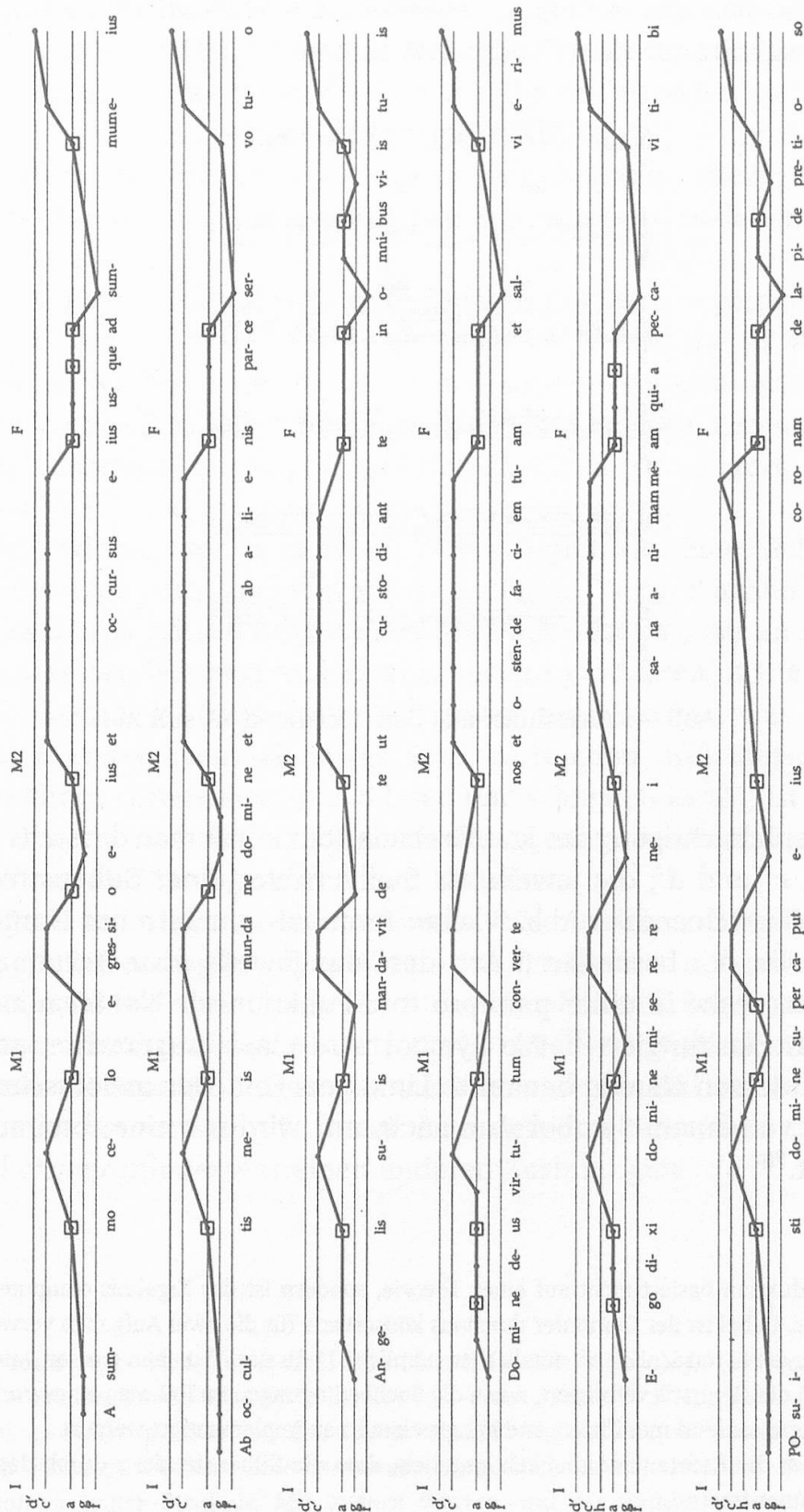


Abb. 3: Schema über B1–B6.

Berücksichtigt ist jeweils nur der erste Ton einer Silbenstrecke. Da Abb. 1 einige ganze Silbenstrecken von solchen Gradualia zeigt, die in ihrer Ausdehnung mit denen der Offertorien in Abb. 2 vergleichbar sind, lässt

sich das Ausmass der Reduktion vermuten; zur Verdeutlichung zeigt Abb. 4 einen Ausschnitt aus dem Graduale *A summo* (= B1).⁷⁶



Abb. 4: Ausschnitt aus dem Graduale «A summo»

Mit der Berücksichtigung des jeweils ersten Tons erhält man die sechs Symbole *f*, *g*, *a*, *h*, *c'* und *d'*, die jeweils als Stellvertreter einer Silbenstrecke fungieren. Demnach enthält Abb. 3 keine Terminal-, sondern nur Nonterminalsymbole von der besonderen Art, dass das jeweils erste Terminalsymbol der Silbenstrecke in einer *pars pro toto*-Funktion als Nonterminalsymbol für die Strecke fungiert.⁷⁷ Pro Symbol wird eine waagerechte, am linken Rand mit dessen Namen benannte Linie gezogen. Der melodische Verlauf (der Weg von einem Symbol zum nächsten) wird mit einer breiteren Linie angezeigt.⁷⁸

76 Die Reduktion basiert nicht auf einer Theorie, sondern ist das Ergebnis computergestützter Analyse. Dabei ist der Computer durchaus konservativ für die zwei Aufgaben verwendet worden, für die er tatsächlich oft nützlich ist, nämlich (1) für das Absuchen grosser Datenmengen, was (2) die Heuristik verbessert, wenn die Suchbedingungen im Rahmen eines *trial and error*-Verfahrens laufend modifiziert und entsprechend neu implementiert werden.

77 Dabei ist die Referenzmöglichkeit gegeben, dass die Silbenstrecke *x* durch das Symbol *x* bezeichnet ist.

78 Die Art der Graphie ist das Ergebnis zweier Versuche im Rahmen einer «kleinen Handlungstheorie». Erstens wollte ich mit Personen, die von linearen Symbolketten viel verstehen, aber nicht oder kaum Noten lesen können, ins Gespräch kommen. Und zweitens wollte ich musikwissenschaftliche Laien fragen können, ob sie in B1-B6 Gemeinsames sehen. Soweit Abb. 3 verständlich geworden ist, beruht das auf Vorschlägen von Dietrich Frauer von der Redaktion des *Neuen Pauly*, dem ich hier herzlich danken möchte.

Die Reduktion, die Abb. 3 zugrundeliegt, versucht vor allem einen Aspekt zu zeigen. Die in die Abschnitte *I*, *M* (*M1*, *M2*) und *F* gegliederten Versionen zeigen typische Eigenschaften des Verlaufs, die im folgenden zu besprechen sind. Die Übereinstimmungen zeigen nicht etwas an, was der Sänger auswendig gelernt hat – der «kompetente» altrömische Sänger hätte gewiss keine Schemata gezeichnet, wäre er gefragt worden, was verschiedenen Gradualia gemeinsam ist.

Ich weiss nicht, wie «Musik» im Gedächtnis des Sängers gespeichert oder, allgemeiner gesagt, wie «Musik» als geistiges Vermögen zur Produktion von linearen Symbolketten im menschlichen Geist repräsentiert ist. Darum benutze ich erste Formulierungen von Arbeitshypothesen, deren Art bereits nicht nur klarstellt, wie unklar das Unternehmen ist, sondern warum es unklar ist.⁷⁹

Stellen wir uns vor, dass es ein Wesen *B* gibt, das eine Melodie *X* im Gedächtnis speichern und reproduzieren kann. Worauf achtet *B*? Oder: was weiss *B*? Als Wissen liegt Wissen über den Text vor, der zu singen ist. *B* weiss, was der Text sagt und kann Einheiten gewichten. **A1**: *B* weiss, ob eine Silbe betont ist (was noch nicht heisst, dass *B* weiss, was eine Silbe ist); **A2**: *B* weiss eventuell etwas über Wortenden und Sinneinschnitte (was allerdings voraussetzt, dass *B* lesen und schreiben kann); ist *B* illiterat, gilt **A3**: *B* weiss, wie der Text gliedert ist, kennt also sinnbildende, aber keine Wörter im Sinne geschriebener Einheiten.

Von jetzt an wird aus «wissen» jeweils «könnte wissen». Die Folge erster Arbeitshypothesen beginnt. Das Wissen von *B* könnte struktureller Art sein, zum Beispiel **S1**: *B* weiss, dass die Silben (melodisch) in einem Tonraum angeordnet werden, so dass *B* so etwas wie «hoch» (und «tief») oder «oben» (und «unten») kennt; **S2**: *B* weiss, wann «etwas» der Fall ist, weil *B* weiss, dass es nicht nur «etwas» gibt, sondern «anderes». *B* weiss, dass es zu einem Zustand immer mindestens einen anderen Zustand gibt.

79 Bei James Joyce heisst es einmal (*Ein Porträt des Künstlers als junger Mann*, übers. v. Klaus Reichert, Frankfurt a.M. 1987, S. 487): «Dann, sagte Stephen, gehst du weiter von Punkt zu Punkt, geführt von den Linien seiner Form; du nimmst es wahr als ausgewogenes Verhältnis seiner Teile zueinander innerhalb seiner Grenzen; du fühlst den Rhythmus seiner Struktur. Mit andern Worten, auf die Synthese der unmittelbaren Perception folgt die Analyse der Apperzeption. Was du zuerst als ein Ding empfunden hast, empfindest du jetzt als ein *Ding*. Du nimmst es wahr als Komplexes, Vielfaches, Teilbares, Trennbares, aus Teilen Zusammengesetztes, als das Ergebnis seiner Teile und deren Summe, als Harmonisches. Das ist *consonantia*.» Das ist präzise ausgedrückt die analytische Ebene von Teil und Ganzem und eben nicht die Handlungsebene, die das Ding macht.

Das Wissen von *B* könnte lokaler (oder positionaler) Art sein. *B* weiss etwas über Orte in *M*. Zum Beispiel **L1**: Zwischen Anfang und Schluss gibt es «etwas». Nennen wir die drei Phasen oder Zonen in der Tätigkeit von *B* Initialphase *I*, Medialphase *M* (*M1* + *M2*) und Finalphase *F*.⁸⁰ **L2**: *B* ordnet signifikante Momente bestimmten Orten zu und benutzt dafür Linien im Sinne von *Achsen* der Orientierung. Signifikant sind Wortenden bzw. Sinnabschnitte und betonte Silben (*B* benutzt *A1*, *A2* oder *A3*). *Achsen* haben eine Ausdehnung und es dürfte zutreffend sein, dass nicht alles auf einer Achse das Gleiche ist, da «etwas» auf der Achse Angeordnetes ein anderes «etwas» sein kann, je nachdem, um welchen Ausschnitt der Achse es geht (*S2*).

Das Wissen von *B* könnte Elemente einer Bewegungsvorstellung enthalten. Zum Beispiel **C1**: Linien (*Achsen*) können von unten und von oben erreicht werden. **C2**: *B* ordnet die letzte Silbe eines Wortes (die Wortenden) auf der Linie (*Achse*) *a* an. **C3**: *B* ordnet die Betonungen auf der Linie (*Achse*) *c'* an, aber auch auf *g* und *f* (*B* benutzt demnach *S2*).

Das Wissen von *B* könnte so beschaffen sein, dass Elemente temporal geordnet werden. Zum Beispiel **T1**: *B* organisiert den Gesang so, dass er hörbar beginnt und dass gehört werden kann, wann er aufhört. (*B* benutzt *S2*. – Anfang und Schluss sind nicht das Gleiche wie erster und letzter Ton). **T2**: *B* weiss, dass *nach* einem Zustand *x* (nur) die Möglichkeit *y* besteht und *B* weiss, dass *vor* einer Phase *x* (nur) die Möglichkeit *y* besteht. **T3**: *B* weiss, dass *nach* dem Zustand *x* ein Zustand *y* eintritt, *nach* dem *wiederum* *x* möglich ist. **T4**: *B* weiss, dass ein Zustand *x* unter bestimmten Umständen wiederholbar ist.

80 Ich halte es für möglich, dass Pronomina als unselbständige Einheiten gelten und daher das vorangehende Wort abschliessen können. Vielleicht wäre es allerdings im Blick auf illiterate Sänger eben angebrachter, in Sinneinheiten zu denken, was zum gleichen Ergebnis führt, aber keine Vermutung über «Wortgebrauch» voraussetzt (*A2* versus *A3*). Die Phasen von *B1*-*B6* gliedern sich folgendermassen (Endsilben auf *a* sind in der Visualisierung Abb. 3 durch Rechtecke markiert und nachstehend durch Kursivierung gekennzeichnet); die für *M* typische syntaktische Zäsur zwischen *M1* und *M2* ist mit | angezeigt: **B1** *I*: *A summo celo M: egressio eius | et occursus eius F: usque ad summum eius*; **B2** *I*: *Ab occultis meis M: munda me domine | et ab alienis F: parce servo tuo*; **B3** *I*: *Angelis suis M: mandavit de te | ut custodiant te F: in omnibus viis tuis*; **B4** *I*: *Domine deus virtutum M: converte nos | et ostende faciem tuam F: et salvi erimus*; **B5** *I*: *Ego dixi domine M: miserere mei | sana animam meam F: quia peccavi tibi*; **B6** *I*: *Posuisti domine M: super caput eius | coronam F: de lapide pretioso*.

Schliesslich: das Wissen von *B* kennt Hierarchien, was zu Sachzwängen führt. *B* muss entscheiden, welcher Gesichtspunkt in einer bestimmten Situation Vorrang vor einem anderen hat (was durch die Aufzählung von A1-A3, S1-S2, L1-L2, C1-C3 und T1-T4 noch keineswegs klar ist und hier nicht klargestellt werden kann. Wie etwa soll eine Vermutung bezüglich eines temporalen Parameters mit der zu einem lokalen koordiniert werden?)

Bevor ich meine Vermutungen beispielhaft verdeutliche, dürfte es nützlich sein, das Durcheinander zu mustern, das ich eben angestellt habe. Handlungsschemata können formalisiert werden; doch sollte ich zunächst etwas davon wissen, mit welchen Faktoren ich arbeite. Soweit das Medium «Musik» sprachabgewandt existiert («Musik» sagt sich bekanntlich nicht), muss ich Wörter und Begriffe suchen. Ich habe Metaphern (wie Bewegung), Hilfskonstrukte (wie Linien und Achsen) und systematische Begriffe (wie Struktur und Handlung) benutzt. Das kann argumentativ vertreten werden⁸¹; doch geben einzelne Hinweise noch keine Theorie einer in sich konsistenten Ausdrucksweise bezüglich «Musik». Das Problem mit den Sachzwängen in der Aktualisierung der Schemata in *I*, *M1*, *M2* und *F* ist in der Psychologie bekannt als *combined constraints*; doch ist empirische Vielfalt aus historischer Sicht nicht immer kompatibel mit psychologischen systematischen Entwürfen: die vorläufig unklare Anordnung der Materialien führt durch die Applikation einer (nicht konsistenten) Theorie zu einer Scheinordnung.⁸² Als Lösung scheint mir derzeit nur ein Vorgehen möglich, das der Freiherr von Münchhausen vordemonstriert hat: man zieht sich an den eigenen Haaren aus dem Sumpf, wobei das Material vorübergehend sehr beschränkt und die systematischen Ansätze vereinfacht werden. Das Ergebnis ist keine Theorie, sondern eine Überlegung zur Theoriebildung.

Jetzt kann ich versuchen, meine Vermutungen mit Überlegungen zu *B1* aus Abb. 3. zu verdeutlichen.⁸³ Der Sänger gliedert den Text in *I* (*A summo celo*), *M* (*M1: egressio eius* | *M2: et occursus eius*) und *F* (*usque ad summum*

81 Etwa mit Rekurs auf George Lakoff, Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, New York 1999, um den Gebrauch von Metaphern besser zu begründen. – Meine Ansätze sind allerdings weniger durch Lakoff und Johnson angeregt als durch Arbeiten aus dem Gebiet der Handlungstheorie, der deontischen Logik und der Zeitlogik; doch unterlasse ich hier jede Literaturangabe, um nicht den Anschein zu wecken, die Arbeit in der «kleinen Handlungstheorie» sei bereits als Teil der «grossen» verhandelbar.

82 Vgl. etwa David C. Rubin, *Memory in Oral Traditions. The Cognitive Psychology of Epic, Ballads, and Counting-out Rhymes*, New York/Oxford 1995, S. 208-210 u.ö.

83 Ich gebe nur vereinzelt Beispiele aus dem hypothetischen Wissen von *B*, da innerhalb der Arbeitshypothesen (A1-A3, S1-S2, L1-L2, C1-C3 und T1-T4) Koordination und Hierarchisierung unklar sind.

eius). In *I* wird die Achse *a* von unten und dann von oben erreicht (A summo: $g \rightarrow a$, celo: $c' \rightarrow a$), wobei in *I* der Beginn auf der Achse c' unmöglich ist und der Anfang auf *g* den Gipfel c' erzwingt. An Argumenten habe ich jetzt u.a. benutzt: Text, Struktur, Bewegung (Achse von unten), Position (der Sänger ist in *I*) und Zeitablauf (*g* vor c'). In *M* wechseln die Bewegungen: c' wird von unten erreicht (C1) und immer wiederholt (T4), wobei die Phase beim zweiten Mal durch die satzkoordinierende Konjunktion *et* getrennt ist (A3). Derart wiederholter Gebrauch der oberen Achse ist nie in *I* oder *F*, sondern nur in *M* möglich (T2). *F* hat die Eigenheit, dass der Tonraum von unten von einem betonten *f* aus durchmessen wird (C1), wobei vor diesem *f* kein anderes *f* möglich ist (T2) und nach dem betonten c' die obere Grenze des Tonraums, also d' , erreicht wird (T2).

Werden die Teile *I*, *M* (bzw. *M1* und *M2*) und *F* in *B1-B6* verglichen, wird wenigstens visuell klar, dass jeweils ein Schema vorliegt, das durch das Schema des ganzen Gesanges koordiniert ist. Anders gesagt: In *B1-B6* sind verschiedene Handlungsschemata aktualisiert, wobei sich die Aussage nur auf Nonterminalsymbole stützt. Zur Verbesserung der Übersicht habe ich in Abb. 3 die auf *a* fallenden Wortenden bzw. Sinnabschnitte mit Rechtecken angezeigt.⁸⁴

Wer sich mit dem Hinweis auf die Visualisierung und die eigene Intuition nicht zufrieden gibt, wird folgende Überlegungen brauchbar finden. Da es nicht um Terminalsymbole geht, sondern eben um durch ein Schema aktualisierte Schemata, möchte ich etwas präziser formulieren. *f*, *g*, *a*, *h*, c' , d' sind die durch Reduktion gewonnen Toncharaktere als Vertreter der Silbenstrecken, zusätzlich werden Symbole eingeführt, die in eckigen Klammern nachgestellt sind: $x[b]$ meint, dass *x* betont ist, $x[w]$ zeigt *x* am Wort- oder Phrasenende an; $x[b+]$ oder $x[w+]$ gibt an, dass *x* mehrfach hintereinander vorkommt, wobei die Eigenschaft *w* bzw. *b* mindestens ein Mal zutrifft; $x[5-8]$ meint, dass *x* mindestens fünf- und höchstens achtmal hintereinander vorkommt. Zwischen { } sind Elemente einer Menge geschrieben; Alternativen sind durch | getrennt; $x \rightarrow y$ meint: nach *x* muss *y* asymmetrisch folgen ($y \rightarrow x$ ist im jeweiligen Abschnitt unmöglich).

84 Der nachstehende Petit-Text enthält einige genauere Hinweise. Sie sind nicht ausreichend genau, da *B1-B6* keine Basis für eine Corpusanalyse darstellen. Daraus entsteht ein interessantes Problem. Beim derzeitigen Wissensstand halte ich es für möglich, einschlägige Materialien zur Diskussion zu stellen, wobei die gebotene Ausführlichkeit den Rahmen eines Aufsatzes sprengt (wie bereits Anm. 75 gesagt), andererseits aber – soll die Geduld von Leserinnen und Lesern nicht überstrapaziert werden – ein (gedrucktes) Buch kein Experimentierfeld für vorläufige Lösungsmuster darstellt. Ich beabsichtige daher, weitere Materialien auf einer Website im Internet anzubieten, um das Problem der Publikation zu umgehen.

Es gilt: $I \rightarrow M1 \rightarrow M2 \rightarrow F$. In I gilt: $(g[b+] \rightarrow a[w]) \mid (g[b] \rightarrow a[w+]) \rightarrow (c'[b] \rightarrow a[w]) \mid (c'[b] \rightarrow h \rightarrow a[w])$. In $M1$ gilt: $x \rightarrow c'[b2] \rightarrow y \rightarrow a[w]$, wobei $x = \{\emptyset, g, a\}$ und $y = \{\emptyset, a[w], g[b], g[b+]\}$. In $M2$ gilt: $(c'[b,5-8]) \mid (c' \rightarrow d'[b]) \rightarrow a[w]$. In F gilt: $a[w] \mid a[w+] \rightarrow f[b] \rightarrow \{a[w], a[w+], a, g[w], g[b]\} \rightarrow (c'[b]) \mid (c'[b+]) \rightarrow d'$.

Was der Sänger «wählt» (wie sein Schema pro Sinnabschnitt $I, M1, M2, F$ funktioniert, das unter Alternativen eine Lösung bevorzugt und die Hierarchisierung meistert), ist von der Zahl der Silben und vom Akzentfall abhängig. Dabei dürfte, wie bereits gesagt (A2 versus A3) mein Vorschlag, a als Achsenton für das Wortende zu verstehen, strittig sein, da der «stofflich» tradierende Sänger Wörter nicht kennt, sehr wohl aber Abschnitte ausmachen kann. (Zu notieren ist, dass mir aufgrund von $B1-B6$ nicht verständlich wird, warum in $B2$ und $B5$ $g[w]$ vorkommen kann.) Interessant ist $M2$ in $B6$. Der Sänger hat zu wenig Wortmaterial, um die Achse c' hörbar zu machen – so scheint es jedenfalls – und nimmt mit d' ein noch nicht benutztes Symbol aus dem Vorrat der möglichen Nonterminalsymbole für die Tonsilbe.

Ungeklärt ist, wie Sänger für einen bestimmten Text Melodiemodelle wählen. Möglicherweise ist die Zahl der Silben ausschlaggebend: $B1, B2, B3$ und $B6$ haben jeweils 24 Silben, $B4$ und $B5$ jeweils 27; doch bleibt dabei das jeweilige Akzentmuster ausgeblendet. Unbekannt ist auch die Genese: lernt ein Sänger zunächst einen Gesang und lernt er *dann*, diese Melodie anderen Texten zu adaptieren?⁸⁵

So vorzugehen, ist eine von mehreren möglichen Vorgehensweisen. Eine Alternative: man fasst in $B1-B6$ jeden Eintrag auf einer Linie über einer Silbe als Knoten auf, wobei Knoten durch Pfade verbunden sind. Relevant sind Pfade, die Vorkommen von a und c' miteinander verbinden – ausgenommen am Anfang und am Ende eines Gesanges. In diesem Fall ist der erste (bzw. der letzte) Knoten immer relevant. Es ergeben sich für $B1-B6$ 16 Möglichkeiten, nämlich $(g g a) (a c') (c' a) (a g c') (c' c') (a g a) (a a) (a f a) (c' d') (g g g a) (a g g a) (a f g c') (g a) (c' g a) (c' h a) (c' d' a)$. Zu diskutieren wäre: wann wird ein bestimmter Pfad benutzt, wenn man als Kriterien «Betonung» und «Wortende» berücksichtigt?

Mit $B1-B6$ und der Skizze einer Formalisierung wollte ich zeigen, wie einfach erste Ansätze einer generativen Grammatik zu finden sind, wobei dann allerdings (1) die Nonterminalsymbole präziser zu formulieren und zu begründen wären, (2) sich die Frage stellt, was generative Grammatiken überhaupt erbringen, und (3) zum Problem wird, wie sich die Folge solcher Nonterminalsymbole zur «Gleichheit» von Silbenstrecken (die ja aus den Terminalsymbolen bestehen) verhält. Eine generative Grammatik ist ein einfacher Formalismus, der in unzähligen linguistischen Einführungen und in allen Büchern zur Auto-

85 Zu dieser Frage steuert Heidy Zimmermann wertvolles Material bei: *Tora und Shira. Untersuchungen zur Musikauffassung des rabbinischen Judentums*, Bern etc. 2000, Teil 1.

matentheorie oder zur Theorie formaler Sprachen mitbehandelt wird.⁸⁶ Nun gilt der Nachweis, «dass es für einen gegebenen Satz von Daten stets mehr als eine Grammatik gibt ...».⁸⁷ Zur Frage steht also nicht, ob es eine generative Grammatik gibt, sondern welche der möglichen Grammatiken Sinn macht (und was das im Falle von «Musik» heisst: «Sinn machen»). Die grundsätzlichen Probleme aus sprachwissenschaftlicher und sprachphilosophischer Optik behandelt Chr. Stetter (vgl. Anm. 69), dessen Arbeiten auch klarlegen, wie umfangreich ein Humboldt-Programm ist und wie wichtig bis heute sprachwissenschaftliche Ansätze vor der im Namen Chomsky's vertretenen «modernen Linguistik» sind.

Zur Information für LeserInnen, die sich mit generativen Grammatiken noch nie beschäftigt haben, zitiere ich einen Passus aus einer grundlegenden Arbeit Noam Chomsky's: «Unter einer generativen Grammatik verstehe ich einfach ein Regelsystem, das auf explizite und wohldefinierte Weise Sätzen Struktur-Beschreibungen zuordnet. Offenbar hat sich jeder Sprecher einer Sprache eine generative Grammatik vollständig angeeignet, die seine Sprachkenntnis ausdrückt. Das will nicht heissen, dass er sich der Regeln der Grammatik bewusst ist, nicht einmal, dass er sie sich bewusst machen kann, und auch nicht, dass seine Angaben über seine intuitive Sprachkenntnis notwendig richtig sind. Jede interessante generative Grammatik wird es grösstenteils mit mentalen Prozessen zu tun haben, die weit jenseits der Stufe aktueller oder selbst potentieller Bewusstheit liegen; es ist weiterhin ganz augenscheinlich, dass die Berichte und Ansichten eines Sprechers über sein Verhalten und seine Kompetenz irrig sein können. Somit stellt eine generative Grammatik den Versuch dar, das zu spezifizieren, was der Sprecher wirklich kennt, und nicht das, was er über seine Kenntnis berichten kann. Ähnlich wird eine Theorie der optischen Wahrnehmung eher das in Betracht ziehen, was eine Person wirklich sieht, sowie die Mechanismen, die das bestimmen, als die Angaben der Person, was und warum sie sieht, obwohl solche Angaben nützliche, sogar zwingende Evidenzen für die Theorie liefern können.»⁸⁸

Kommen wir von dieser Diskussion zur Diskussion der Diskussion. Worum geht es? Was haben die Beispiele gebracht?

1. Wenn gilt, dass die musikbezogene Ausbildung eine psychosomatische Gewissheit in einem Sozialisationsverfahren heranbildet, für das *Zeigehandlungen* typisch sind, steht zur Frage, wie *Zeigehandlungen* in *Zeichenhandlungen* überführt werden (vgl. S. 90). Der Schritt ist allerdings dann irrelevant, wenn bezüglich musikalischer Objekte – irgendwelche Noten-

86 Die kürzeste, brauchbare Übersicht, die ich finden konnte, bieten Volker Claus, Andreas Schwill, *Duden Informatik. Ein Sachlexikon für Studium und Praxis*, Mannheim etc. ²1993, S. 281–285. Eine mathematisch orientierte, sehr leserfreundliche Darstellung bieten Angelika Kratzer, Eberhard Pause, Arnim von Stechow, *Einführung in Theorie und Anwendung der generativen Syntax I: Syntaxtheorie (= Schwerpunkt Linguistik und Kommunikationswissenschaft 7/1)*, Frankfurt a.M. 1973.

87 Gisbert Fanselow, Sascha Felix, *Sprachtheorie 1: Grundlagen und Zielsetzungen (= utb 1441)*, Tübingen 1990, S. 102.

88 Chomsky, *Aspekte*, S. 19/20.

ketten, also Symbolketten – Merkmale aufgezählt werden. Abb. 1 und Abb. 3 stammen aus einem in der Choralforschung wohlbekannten Melodiemodell, von dem viele Merkmale bekannt sind.⁸⁹ Allerdings wird die Musikwissenschaft als Konglomeratswissenschaft verstanden, wenn solche «Merkmale», «Beobachtungen» und «Befunde» beim Vergleich vieler Melodien oder Stücke dem Verlauf einer entwicklungsgeschichtlich verstandenen Musikgeschichte entlang organisiert und dokumentiert werden. Denn Leserinnen und Leser solcher Arsenale von «Merkmalen», «Beobachtungen» und «Befunden» müssen den Zusammenhang, «die Entwicklung», kraft psychosomatischer Gewissheit herstellen.

2. Die Frage nach der *Bedeutung* der Segmente hat die Frage zur Folge, welchen *Gebrauch* die *chant community* von ihnen macht, wobei dieser Ansatz zunächst zur Untersuchung der Segmente als VKN-Bildungen führt. Bilden wir einen Gegenpol. Thomas Mann lässt im *Dr. Faustus* den Erzähler, Dr. phil. Serenus Zeitblom, von einem Vortrag Kretzschmars berichten, in dem beeindruckend die Gethsemane-Szene Jesu in den Zornesruf des tauben, vereinsamten Beethoven mündet «Könnt ihr denn nicht eine Stunde mit mir wachen?» (Matth. 26,40); der «Obersekundaner» Adrian Leverkühn «zeigte sich ergriffen von dem Gedanken, den der Vortragende gar nicht ausgesprochen, aber in ihm entzündet hatte, dass die Trennung der Kunst vom liturgischen Ganzen, ihre Befreiung und Erhöhung ins Einsam-Persönliche und Kulturell-Selbstzweckhafte sie mit einer bezuglosen Feierlichkeit, einem absoluten Ernst, einem Leidenspathos belastet habe, das in Beethovens schreckhafter Erscheinung im Türrahmen zum Bilde werde, und das nicht ihr bleibendes Schicksal, ihre immerwährende Seelenverfassung zu sein brauche. Man höre den jungen Menschen! Noch fast ohne praktisch-reale Erfahrung auf dem Gebiete der Kunst, phantasierte er im Leeren und mit altklugen Worten ...»⁹⁰ Wird «Musik» als in einen liturgischen Zusammenhang eingelagertes textabhängiges Medium gedacht, von dem sie sich zunächst einmal emanzipieren muss – Thomas Mann zeigt dem gegenüber den ironischen Gestus, indem er eben für den Moment Leverkühn «im Leeren und mit altklugen Worten» phantasieren lässt, – stellt sich nur die Frage, wie schnell man die Phase der «vom liturgischen Ganzen» ungetrennten Kunst hinter sich bringt, um zur wahren Kunst voranzuschreiten.

89 Die eingehendste Untersuchung in neuerer Zeit lieferte Bernard Ribay, «Les graduels en IIA», in: *EG* 22 (1988), S. 43–107.

90 Thomas Mann, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde* (= *Gesammelte Werke* 6), Frankfurt a.M. 1974, S. 82.

3. Wird das «liturgische Ganze» gegen eine Sozietät, eine *chant community*, eingetauscht, haben wir es mit Menschen zu tun, die handeln und die musikalische Handlungen eben auch billigen oder missbilligen. (Es scheint allerdings, dass viele Vertreter der Musikwissenschaft jederzeit gerne eine Stunde mit Beethoven wachen möchten, wenn sie dafür den Choral verschlafen dürfen.) Solche Handlungen führen zum Sänger. Wir haben bislang nur Ma'bad getroffen. Analogien zum *Buch der Lieder* kennt das lateinische Mittelalter nicht. Wenn wir fragen, was der Sänger tut, wie seine Handlung beschaffen ist, geraten wir in ein philosophisch höchst verzwicktes Gebiet, dessen Lesart als Verhältnis von *type and token* vielleicht die bekannteste ist. Verzwickt ist die Applikation der Theorie, da einerseits zu bestimmen ist, wie sich «Handlungen ... als Aktualisierungen von Handlungsschemata» vollziehen, wobei «ein und dasselbe konkrete Handlungsgeschehen ... mehrere Handlungsschemata aktualisieren» kann.⁹¹ Was ist denn so schwierig? Werner Stegmaier schrieb einmal: ««Schema» ... ist mehr Teil des alltäglichen Sprachgebrauchs geblieben als philosophischer Begriff geworden. Selbst undefinierbar, nur ersetzbar durch ebenso undefinierbare Begriffe wie «Gestalt», «Ordnung» oder «Struktur», diente «Schema» vornehmlich dazu, andere Begriffe zu definieren. Nur an einzelnen, aber empfindlichen Stellen der Philosophiegeschichte wurde «Schema» selbst zum Terminus, um dann rasch wieder durch andere Begriffe ersetzt zu werden. Doch dies war zugleich sein wichtigster terminologischer Sinn: die Vorzeichnung von etwas zu bezeichnen, das erst durch Begriffe bestimmt werden sollte. Als Mittel des Begreifens verwies Schema aber auch auf eine Grenze des Begreifens, und seit dem Ende des 19. Jahrhunderts wurde es zum Begriff der Grenze des Begreifens überhaupt.»⁹² Allerdings kann ich den von Stegmaier für nicht definierbar gehaltenen Begriff mit brauchbarer Präzision verwenden, wenn er nicht definiert, sondern der Idee einer *procedural epistemology* (vgl. Seite 109) verpflichtet ersetzt wird. Die Konstruktion ersetzt hier die Definition. Erweitern wir die Überlegung. Nelson Goodman arbeitet mit dem Begriff der «Exemplifikation», womit «diejenige semiotische Handlung» gemeint ist, «mit der der Übergang von Handlung über *Zeigehandlung* zur *Zeichenhandlung* als Zeichen ... geleistet wird.»⁹³ Zunächst: Abb. 3 zeigt, und das was sie zeigt, ist prozedural beschreibbar, da auch Abb. 3 Ergebnis einer Computersimulation ist. Meine Argumentation könnte nun so verlaufen: ich

91 Friedrich Kambartel, «Schema», *EPW* 3, 697.

92 Werner Stegmaier, «Schema, Schematismus», *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 8 (1992), 1246.

93 Dietfried Gerhardus, «Exemplifikation», *EPW* 1, 616.

verweise auf meinen Text zu Abb. 3 und beharre darauf, damit die erforderliche Zeichenhandlung erbracht zu haben, womit sich der Kreis schliesst, wenn konzidiert wird: «Eine Zeichenhandlung zielt auf etwas Allgemeines (sie «bezeichnet» ein Schema) ...». ⁹⁴

Nur zitiere ich meinen Versuch natürlich nicht darum, weil ich erborgte Bausteine stimmig geordnet als Lösung präsentieren möchte, sondern weil ich an einem Dilemma einige Aspekte der «kleinen Musikwissenschaft» formulieren will. Ich reihe solche Aspekte im Sinne von Folgerungen.

a. Um den «knower», den Sänger, zu erreichen, kann ich mit einer Ma'bad-Geschichte arbeiten. Odo Marquard zufolge beteilige ich mich damit als Geisteswissenschaftler erfolgreich an der Kompensationsrolle – «Denn die Menschen: das sind ihre Geschichten ... Geschichten aber muss man erzählen. Das tun die Geisteswissenschaften: sie kompensieren Modernisierungsschäden, indem sie erzählen; und je mehr versachlicht wird, desto mehr – kompensatorisch – muss erzählt werden: sonst sterben die Menschen an narrativer Atrophie.» ⁹⁵ Nun muss ich Ma'bad oder meine anonymen «knowers», die das altrömische Idiom durch die Jahrhunderte transportierten, nicht versachlichen, wenn ich mich frage, wie sie transportierten, sondern zunächst einmal achten. Es *sind* Menschen. Mit dem Rückgriff auf humanwissenschaftliche Ressourcen, die Marquard vielleicht nicht mehr den Geisteswissenschaften zurechnen möchte – ich denke neben Informatik an Entwicklungs- und Kognitionspsychologie – kann ich Verfahren *zitieren*, die in diesem Zusammenhang relevant sein mögen. ⁹⁶ Doch habe ich damit weder die Organisation meiner Materialien erklärt noch zur Erkenntnis von «Musik» und deren Überlieferung beigetragen, was als Geschäft nicht mehr dank der säuberlichen Trennung zwischen Natur- und Geisteswissenschaften abgewickelt werden kann, sondern nur durch den Gang quer durch alle Fakultäten, wenn ich nicht einer Musikwissenschaft, die sich als «Entspannungswissenschaft» anbietet, das Wort reden will. ⁹⁷ Darum arbeite ich mit einem Modell, das durch die Heuristik, welche computergestützte Arbeit

94 Kuno Lorenz, «Zeigehandlung», *EPW* 4, 827.

95 Vgl. Odo Marquard, «Über die Unvermeidlichkeit der Geisteswissenschaften», in: *Apologie des Zufälligen. Philosophische Studien* (= RUB 8351), Stuttgart 1986, S. 105 – mit weiterer Literatur zum Thema.

96 Vgl. etwa Rubin, *Memory in Oral Traditions*.

97 Jürgen Mittelstrass sieht eine von mehreren Gefahren des Kompensationsmodells von Marquard im Umstand, dass Geisteswissenschaften «zu Entspannungswissenschaften ... werden, zu Teilen eines «Kulturbetriebs», der keine wissenschaftlichen Probleme löst, sondern von diesen gerade ablenkt, andere Wirklichkeiten ins Auge fasst, unterhält, entlastet ...»: *Die unheimlichen Geisteswissenschaften*, S. 121.

ermöglicht, sinnfällig scheint – man *sieht* das Schema im Falle von B1-B6 – und dessen Genese prozedural mitteilbar ist. Dass ich vorläufig strandete, weil die musikwissenschaftliche Theoriebildung weder die Modellierung noch die Interpretation des erwogenen Modells erlaubt, ist als Schiffbruch mit Zuschauern unbehaglich und hoffentlich nicht das letzte Stadium einer solchen Untersuchung. Allerdings könnte man wohl bei der Geläufigkeit, mit der etablierte Geisteswissenschaften derzeit kompensierend gar nicht scheitern können, weil es nicht mehr um den Bedarf nach Erkenntnis geht, an der zu scheitern wäre, meinen Schiffbruch in der Rubrik der üblichen Forschungsprobleme verzeichnen. Ernsthafter gesagt: was Marquard vorschlägt, ist gegenüber der täglichen Praxis des in seine empirische Basis verstrickten Historikers weltfremd. Denn ich kann mir meine Methoden nicht wählen, sondern meine Stoffe suchen mich heim und nötigen mich, in allen Fachgebieten Hilfe zu suchen. Hier ist abzubrechen; denn meine Achtung vor Marquard verbietet die Frage, wie er seine Stoffe so organisieren kann, dass er in den Geisteswissenschaften verbleibt. (Oder ist das gar nicht so? Sitzt Marquard aufgrund seines Verständnisses von Philosophie so hoch, dass er über alles hinwegschaut?)

b. Unser Gebrauch von «Werk» bezieht sich auf das Notierte. Die Abb. 1–3 verursachen Beschwerden, weil sie nicht einfach den Sänger anmelden, sondern mit dem Produzieren eine dem «Werk» fremde Ebene. Abb. 5 veranschaulicht das Problem.

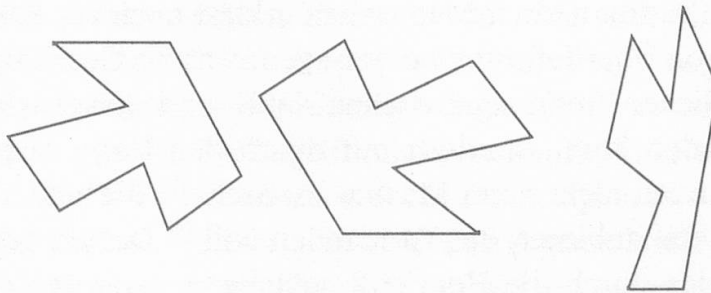


Abb. 5: Polygone und «Urgestalt»

Sie zeigt Polygone statt Melodien. Es dürfte keine unerwartete Einsicht sein, dass sich jede der drei Figuren in jede andere verwandeln lässt. Anders gesagt: Abb. 5 zeigt Transformationen einer «Urgestalt», die nicht sinnlich wahrnehmbar zu machen ist. Demnach gibt es von keiner Figur in Abb. 5 ein Original, was von den Abb. 1–3 ebenfalls gilt.

Die Folgerungen der Einsicht zu ertragen, dass es auch zu Zeiten von Schriftlichkeit mündliche Tradition gibt und dass dabei der Faktor des Produzierens dem Faktor des Produkts vorgeordnet ist – wir erinnern uns: der

«knower» ist noch gegenwärtig, er ist auch dann nicht verschwunden, wenn wir nur noch die «knowns» haben – meint, dass wir uns mit den Handlungen beschäftigen müssen, die der Begriff des «Produzieren» im Unterschied zum «Produkt» anzeigt.

c. Allerdings ist das Problem «Schriftlichkeit» – «Mündlichkeit» nur ein nebengeordnetes Problem. Wer «Musik» produziert, benutzt das Vermögen, das im Deutschen «Geist» und im Englischen oder Amerikanischen «mind» heisst. Dem entwicklungsgeschichtlichen Eifer, mit dem Merkmale und Merkmalskonstellationen ausgebreitet werden, liegt die unausgesprochene Annahme zugrunde, so etwas wie *B1-B6* in Abb. 3 sei «einfach» verglichen mit op. 106 von Beethoven oder einer Komposition von Boulez. Das ist eine *petitio principii* in der Annahme, Geschichte gehe von den Anfängen bis zur Gegenwart, vom Alten zum Neuen, vom Einfachen zum Komplizierten und von den Anfängern zu den Fortgeschrittenen. Ist das so? Oder könnte es sein, dass die mögliche Interaktion von Handlungsschemata in *B1-B6* exemplarisch einen Nucleus zeigt, der für op. 106 (oder Boulez oder Carter oder Monteverdi ...) ebenfalls relevant ist?⁹⁸ Was ist bezüglich der in der Geschichte vorhandenen Materialien zu «Musik» das «Gleiche»? Ich kann

98 Thomas Mann entfaltet zu Beginn des *Doktor Faustus* die Frage nach der Natur – prototypisch eröffnet mit dem einen Buch, der Bibel, in der Jonathan Leverkühn liest (S. 21: «einer umfangreichen, in gepresstes Schweinsleder gebundenen und mit ledernen Spangen zu verschliessenden Erb-Bibel») – und dem «Buch der Natur» (Jonathan Leverkühn, der neben der Bibellektüre «die elementa spekulieren» [S. 22] und die «Zeichenschrift ... auf der Schale einer neu-kaledonischen Muschel» entziffern will [S. 27], während Zeitblom schon «als Knabe» begriff, «dass die ausserhumane Natur von Grund aus illiterat ist» [S. 27/28]). (Zur Metapher vgl. Heribert M. Nobis, «Buch der Natur», *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 1 [1971], 957–959.) Die Frage taucht mehrfach wieder auf und ist eben dann (mit der auch auf solche Natur bezogenen Figuration der *Hetaera esmeralda*) virulent, wenn Adrian Leverkühn darüber nachdenkt, wie «aus den zwölf Stufen des temperierten Halbton-Alphabets grössere Wörter» zu bilden sind (S. 255). Auf einer anderen Ebene der komplizierten Komposition Thomas Manns sind die von ihren Gebrechen geplagten Gestalten des (tauben) Beethoven und des (stotternden) Kretzschmar gegenwärtig, der Zeitblom zufolge einmal äussert, «es liege im Wesen dieser seltsamen Kunst, daß sie jeden Augenblick imstande sei, von vorn zu beginnen, aus dem Nichts, bar jeder Kenntnis ihrer schon durchlaufenen Kulturgeschichte, des durch die Jahrhunderte Er-rungenen, sich neu zu entdecken und wieder zu erzeugen.» Ich habe mir von der Sprachmächtigkeit eines Thomas Mann Sätze geborgt, um hier als Musikhistoriker mit Kretzschmar zu fragen, ob nicht (im Zuge der «Tropfenanalyse») Schema-Analysen und -Erörterungen mehr in die «Musik» hineinführen als die «Kenntnis ihrer schon durchlaufenen Kulturgeschichte», um die sich die Musikgeschichtsschreibung so müht.

die Frage nicht lösen (weil ich nur daran arbeite, genau diese Frage genauer zu verstehen), aber darauf hinweisen, dass positivistisch zugeschnittene Entwicklungsgeschichte mit der fraglosen Konzentration auf das «Produkt» genau dazu führt, dass sich solche Fragen gar nicht stellen. Jürgen Habermas schrieb einst: «Dass wir Reflexion verleugnen, ist der Positivismus.»⁹⁹ Werkgeschichte, in der das «known» seine «knower» verloren hat und in der das «Produkt» ohne Bezug zum «Produzierenden» analysiert wird, verleugnet Reflexion, und das mit der besonderen Spielart, dass eine solche geisteswissenschaftliche Disziplin «Geist» nur noch zum Zwecke ihrer Einordnung, aber nicht mehr zum Gegenstand ihrer Reflexion nimmt.

d. Worum es bei der Handlungsanalyse geht, lässt sich beispielhaft vermitteln. Menschen debattieren, essen, lieben, streiten, fahren Rad und schreiben Aufsätze. Wir dürften uns darüber einig sein, dass Aktivitäten wie «debattieren», «essen», «lieben», «streiten», «Rad fahren» und «Aufsätze schreiben» irgendwie von der Verfassung menschlichen Geistes abhängig sind. Ist es nun so, dass «Geist» (*mind*) eine modulare Sache ist, in der es Module für «debattieren» oder «essen» gibt?¹⁰⁰ Unwahrscheinlich schon darum, weil ich meine Liste von Aktivitäten millionenfach verlängern kann, das millionenfach Vermehrte aber nur dann auf menschlichen «Geist» zu beziehen vermag, wenn ich so etwas wie eine Strukturierung vermute, die synthetisierend zwischen dem einen Geist und den vielen Handlungen vermittelt. Dann wären möglicherweise einige Module kombinatorisch am Produzieren beteiligt, und das zum Beispiel so, dass lineare Symbolketten im Falle von «Musik» wie Sprache von gleichen Prinzipien (von bestimmten Strategien gleicher Module) bestimmt würden. Ich habe zu wenig Material und zu wenig Erkenntnisse, um in eine solche Richtung zu plädieren; doch lege ich Wert auf die Feststellung, dass die Frage nach Handlungsschemata allgemein genug sein dürfte, um «Musik» aus der nicht befragbaren Sonderrolle eines nicht befragbaren Mediums herauszuoperieren – eines Mediums, zu dem Befunde tausendfach vorliegen, ohne dass klar wäre, wo sie an die Frage nach den Möglichkeiten menschlichen Handelns andocken. Was «Musik» ist, scheint mir eine unbrauchbare Frage, während das Anpeilen von Handlungsschemata den Kern der Vergleichbarkeit verschiedener Handlungen in sich trägt.

99 Jürgen Habermas, *Erkenntnis und Interesse. Mit einem neuen Nachwort (= stw 1)*, Frankfurt a.M. 21973, S. 9.

100 Vgl. Jerry A. Fodor, *The Modularity of Mind. An Essay on Faculty Psychology*, Cambridge, Mass./London 1983.

e. Die Frage nach dem Handlungsschema ist die Frage nach einer Befähigung des menschlichen Geistes, lineare Symbolketten zu organisieren und betrifft das Humboldt- wie das Cassirer-Programm gleichermaßen. Die Analyse von Abb. 3 wurde soweit vorangetrieben, dass Merkmale eines Schemas sichtbar werden: die Regularität, mit der der Ton *a* für das Wortende bzw. zur Markierung von Sinnabschnitten benutzt wird wie der Versuch, jeweils eine Anfangs- und Schlussphase zu artikulieren und neben diesen Plänen einen Plan (ein Schema) für das «dazwischen» zu entwickeln. Die knappen formalen Bemerkungen mögen verdeutlicht haben, dass die «endlichen Mittel», von denen der Sänger performativ «unendlichen Gebrauch» macht, aufzählbar sind, ohne dass allerdings eine generative Grammatik vorgelegt wurde oder beantwortet wäre, wie in diesen Fällen «Musik» analog zur Sprache als «System von Systemen» funktioniert.¹⁰¹ Trotz aller Mängel zeigen die Beispiele die Unmöglichkeit, mit der Dichotomie «artifizial – usuell» zu operieren, über die allgemeinen Bemerkungen in Abschnitt 4 hinausgehend am Einzelfall. Denn selbstverständlich benötigt der Sänger zur Gestaltung ein geistiges Vermögen. Wenn Eggebrecht gegenüber dem «artifizialen» Bereich den «usuellen» mit dem Attribut wie «naturwüchsig» versieht und als «seine Lehre die blinde Nachahmung» diagnostiziert (vgl. S. 106), unterschätzt, ja missachtet er kognitive Vermögen aufgrund der Annahme, dass nur *geschriebene* Lehre relevante rationale Standards bereitstellt. Dass im lateinischen Mittelalter die geschriebene Lehre in der Regel Praxis nicht lehrt, sondern legitimiert, terminologisches Material zum Ausweis einer gemeinverständlichen Lehre und deren Reflexion im Rahmen des Wissens (*philosophia*) bereitstellt, wird dann zur «Theorie», ohne dass der Focus der mündlich tradierten, sicher verbal wie non-verbal gelehrt Lehre als «ungeschriebene Theorie» zum Thema wird.

f. Schliesslich mag wichtiger sein, dass sich die «Tropfenanalyse» mit der «Pfüthenanalyse» verbindet, da unversehens die kleine Frage nach der Schemabildung in die Frage mündet, ob wir musikgeschichtlich «das Gleiche» untersuchen, wenn wir in verschiedenen Jahrhunderten arbeiten. Damit ist kein Rezept gegen die zu Beginn (S. 86) angemeldete Inflationsgefahr gefunden, aber vielleicht im Kleinen gezeigt, wie historische, ethnologische und systematische Fragestellungen zusammenkommen.¹⁰²

101 Vgl. S. 110.

102 Mit der Erwähnung ethnologischer Fragestellungen meine ich erstens die Berücksichtigung der unter «Ethnomusikologie» rubrizierten muslimischen Zeugnisse und zweitens die ungezwungene, weil naheliegende Berücksichtigung historischer und ethnologischer Parameter, wie sie Zimmermann (*Tora und Shira*, S. 211–218 u.ö.) beim Versuch zeigt, Lernprozesse von Sängern zu eruieren.

VI.

Damit sind wir wieder bei der Sprache und wechseln von der «Tropfen-» in die «Pfüthenanalyse». Wie spricht man im Mittelalter von «Musik»? Oft genug nicht dadurch, dass man sie «bespricht». Man zeigt sie. Von Ignatius von Antiochien heisst es nach 400, er habe gesehen, «wie die Engel wechselweise in Lobgesängen die heilige Trinität feierten. Und er überlieferte die Art des Singens, die er in dieser Vision gesehen hatte, der antiochenischen Kirche. Von da kam diese Tradition zu allen Kirchen.»¹⁰³ Dieser berühmt gewordene, auch einem Franchinus Gaffurius noch bekannte Mythos enthält drei wesentliche Aspekte zur Begründung musikalischer Praxis.¹⁰⁴ Der Mythos bezieht sich auf verbürgtes Geschehen, nämlich die Thronbeschreibung mit den Seraphim, die einander *zurufen*.¹⁰⁵ Das Verbum zeigt die Modalität des Singens. Zweitens *sieht* Ignatius, was dann berichtet wird. Gilt in einer Sozietät «Sehen» als Zeugenschaft, garantiert Ignatius durch die Tatsache, dass er kraft einer Vision weiss, die Authentizität der Sangesmodalität. Wird nun drittens die Vision als Begründungsmoment für eine Sangesmodalität eingeführt, wird klargestellt, dass hier nicht Menschen innovativ tätig sind, indem sie etwas einführen, sondern dass sie sich auf einen göltigen Prototypen beziehen.

Musikalische Handlungen, die unter den Verdacht illegitimer Innovation fallen, können auch anders legitimiert werden. Ezechiel (Hesekiel) wird zum Propheten berufen, indem ihm seine Prophetie in Form einer Buchrolle gegeben wird, die er *essen* muss (Ez. 2). Der Prophet verkündet nicht seine Ideen, sondern bezeugt, was ihm eingegeben ist, wird also tätig aufgrund des internalisierten Textes. Wenn vom für die Ostkirche so wichtigen

103 So berichtet es Socrates in seiner *Historia ecclesiastica*, PG 67, Sp. 692. Ich zitiere die Übersetzung, die Reinhold Hammerstein gibt: *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern/München 1962, S. 44/45.

104 Die Ignatius-Legende wird in der Tradition typischerweise nicht ausführlich erzählt, sondern als bekannte Vision vorausgesetzt – vgl. etwa Regino von Prüm, CS 2, S. 1; die *Summa musica* (hrsg. v. Christopher Page, *The Summa Musica: A Thirteenth-Century Manual for Singers*, Cambridge 1991, S. 147; Ugolino von Orvieto, *Declaratio musicae disciplinae* I, hrsg. v. Albert Seay, Rom 1959, S. 103 (= CSM 7.1); Franchino Gaffurio, *Apologia Franchini Gafurii Musici aduersus Ioannem Spatarium et complices musicos Bononienses*, Turin 1520 (Ndr. New York 1979), fol. Avr; Adam von Fulda, *Musica*, GS 3, S. 339b, 343b.

105 Jes. 6,3 – vgl. Apoc. 4,8. – «Singen» ist ein domestizierter Ausdruck, der nominal in der Form *cantus* als Abstractum für einen Tätigkeitsbereich eintritt. Es geht um *Verba dicendi*, die Modalitäten aussagen: «rufen» etwa, auch «schreien». Noch im byzantinischen Griechisch ist «kraugázein» – «schreien», «krächzen» – durchaus als Bezeichnung möglich für das, was wir heute «singen» nennen.

Sänger Romanos berichtet wird, er habe das Kontakion – eine bestimmte Hymnengattung – eingeführt, hat Romanos das Kontakion nicht «erfunden», sondern erhielt es von der Theotokos, der Gottesmutter, in Form einer Rolle, die er zu essen hatte.¹⁰⁶ Philologen reden von der Rolle des Romanos, eines aus Emesa gebürtigen Syrers, der zur Zeit des Kaisers Anastasios I. (491-518) wirkte, anders und untersuchen den Transfer syrischer Hymnen in die griechische Sprache. Der Mythos ist keine Gegenform zur philologischen Weisheit, sondern eine Form von Gewissheitsbildung. Wer *sieht* wie Ignatius, wer eine Rolle *isst* wie Ezechiel oder Romanos, weiss mit Gewissheit und macht andere mit Gewissheit wissen. Psychosomatische Gewissheit ist kein Privileg neuerer musikalischer Praktiken.

Bleiben wir noch beim Essen. Wenn die Karolinger das Programm der *septem artes liberales* übernehmen, zeigen sie damit analog zur *translatio imperii* eine *translatio studii* an: das seit der Antike verbürgte Wissen soll weiter gelehrt werden. Das Programm ist immer wieder durch die Tatsache gefährdet, dass keine geeigneten *textus* – Texte, textbooks, aufgrund derer die Lehre funktionieren kann – zur Verfügung stehen. Wohl gerade darum wird die nach 400 entstandene Enzyklopädie des Rhetors Martianus Capella vom 9. Jahrhundert an so intensiv verbreitet.¹⁰⁷ Sie behandelt in einer Rahmengeschichte die Hochzeit zwischen dem göttlichen Merkur und der irdischen Philologia und ist daher unter dem Titel *De nuptiis Philologiae et Mercurii* bekannt. In ihren neun Büchern wird zunächst die Rahmenhandlung vorgestellt, danach ist jedes Buch einer *ars* gewidmet. Die Asymmetrie zwischen göttlich und irdisch, Mann und Frau, wird ironisch auch als Asymmetrie zwischen der ungewöhnlich klugen, «schriftgesättigten» Philologia und dem etwas dummen Merkur entwickelt.¹⁰⁸ Damit die *artes* zustande kommen, muss Philologia sie hergeben – sie erbricht die einzelnen Bücher, da sie wie Ezechiel und Romanos das Wissen in sich hat. In diesem Sinne ist sie «schriftgesättigt». Der Vorgang wird anschaulich beschrieben und so kommt es, dass beim Erzählen dieser Geschichte von den spezifischen Büchern berichtet wird, in denen das zum Verständnis der *ars musica* Notwendige aufgeschrieben ist. Sie haben irgendwelche Zeichen, deren Ver-

106 Zum Romanos-Mythos: Marjorie Carpenter, «The Paper that Romanos Swallowed», *Speculum* 7 (1932), S. 3–22, 553–555.

107 Vgl. Claudio Leonardi, «I codici di Marziano Capella», in: *Aevum* 33 (1959), S. 443–489 und 34 (1960), S. 1–99, 411–524.

108 Zum ganzen Motiv: Horst Wenzel, *Hören und Sehen, Schrift und Bild, Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München 1995, S. 228–240; Wenzel verwendet S. 234 bezüglich der Philologia das anschauliche Adjektiv «schriftgesättigt», das ich übernommen habe. In Martians Text findet sich die Passage II, 135–140, hrsg. v. Adolf Dick (und Jean Préaux), Stuttgart 1978, S. 59.2–60.18.

fassung zu umschreiben dann auch noch den karolingischen Kommentatoren Mühe bereitet, da die Geschichte vor der Entwicklung von «Notation» dazu zwingt, so etwas wie «Notation» zu beschreiben.¹⁰⁹

Nachdem solche Notizen die Bruchstellen in Erinnerung gerufen haben, die sich zwischen der abgehobenen Sprechweise von «Kunst», «Autonomie», dem Wesen des «Künstlerischen» und anderen Versatzstücken der «grossen Musikwissenschaft» und dem alltäglichen Kram der «kleinen» mittelalterbezogenen Musikgeschichtsschreibung eingelagert haben, soll versucht werden, das Boethius-Programm durch vier Skizzen so anschaulich werden zu lassen, dass die Aspekte des Sehens und des Essens nicht als beliebige Anekdoten oder gar als «Geschichten» im Sinne von Marquards Kompensationsmodells zurückbleiben.

109 Die Stelle ist insgesamt nicht genau übersetzbar. Zwar lässt sich die syntaktische Folge klar konstruieren; doch ist die Semantik äusserst schwierig. Damit man sich selber ein Urteil bilden kann, gebe ich hier den Schlussparagrafen des einschlägigen lateinischen Textes im Zusammenhang (II,138 Dick) gefolgt von der vernünftigen englischen Übersetzung von William Harris Stahl, Richard Johnson with E.L. Burge (übers.) *Martianus Capella and the Seven Liberal Arts II: The Marriage of Philology and Mercury*, New York 1977, S. 47/48: *sed dum talia uirgo undanter euomeret, puellae quamplures, quarum Artes aliae, alterae dictae sunt Disciplinae, subinde, quae ex ore uirgo [i.e. Philologia] effuderat, colligebant in suum unaquaeque illarum necessarium usum facultatemque corripens. ipsae etiam Musae, praesertim Vrania Calliopeque, innumera gremio congestere uolumina. in aliis quippe distinctae ad tonum ac deductae paginae, in aliis circuli lineaeque hemisphaeriaeque cum trigonis et quadratis multiangulaeque formae pro theorematum uel elementorum diuersitate formatae; dehinc pictura animalium membra multigenum in unam speciem complicabat. erant etiam libri, quo sonorum mela signaque numerorum et cantandi quaedam opera praeferebant.* – But while the maiden was bringing up such matter in spasms, several young women, of whom some are called the Arts, and others the Disciplines, were straightway collecting whatever the maiden brought forth from her mouth, each one of them taking material for her own essential use and her particular skill. Even the Muses themselves, especially Urania and Calliope, gathered countless volumes into their laps. In some of these books the pages were marked with musical notation and were very long; in others there were circles and straight lines and hemispheres, together with triangles and squares and polygonal shapes drawn to suit the different theorems and elements; then a representation joined together the limbs of various animals into particular species. There were also books which contained the harmonies of music and the notations of rhythm and some pieces for singing. – Zum Satzteil: *erant etiam libri, quo sonorum mela signaque numerorum et cantandi quaedam opera praeferebant*: eine etwas unerwartete Brücke zwischen *numerus* und *neuma* schlägt einer der Schreiber, welche die *Ars grammatica* des Marius Victorinus kopierten. Der Text heisst bei Keil (*Art. Gram.* III 1 [*Grammatici latini* IV, S. 157.34/35]: *nam cum et numero et modulatione congruat, mutatione tamen pedum innovatum est*. In der Hs. A (Paris, BN, lat. 1753) steht, wie Keil vermerkt, statt *numero* allerdings *neumero*. Als Fehlleistung verstanden: der Schreiber schreibt *numerus* und denkt dabei an *neuma*.

1. Heinrich Fichtenau hat gesehen, dass das Quadrivium im Mittelalter immer wieder die grundlegende Funktion hat, illiterate Personen, die mit formalen Prozessen durch das Lernen von Lesen und Schreiben langsam vertraut werden, vom «wildem» Denken (dem Wissenserwerb in Form von *sehen*, *essen* oder *hören* durchaus zugänglich ist), vom alleinigen Gebrauch der «natürlichen Sprache» (vgl. S. 95) zu ersten Möglichkeiten abstrakten Denkens weiterzuführen.¹¹⁰ Damit wird das Quadrivium als Teil der *artes* bildungsgeschichtlich positioniert, scheinbar freischwebende «Theorie» erhält ihre kognitive Funktion in einer Gesellschaft, in der neben Kindern oft auch Erwachsene den Übergang vom illiteraten zum literaten Stadium erleben und erleiden. Im besonderen ist wichtig, dass das ubiquitäre Medium «Musik» als Anleitung zum Gewinn erster Abstraktion genutzt wird. (Es wird in der «grossen Musikwissenschaft» gerne übersehen, dass solche ältere Musiklehre nicht mit gütiger Nachsicht zu lesen ist, weil man damals halt noch nicht mehr wusste – die Verwechslung der «Anfänge» mit den «Anfängern» –, sondern dass die Musikwissenschaft bildungsgeschichtlich gesehen über den grössten Fundus an Texten verfügt, der Aspekte elementarer Abstraktionsbildung in der sekundären Sozialisation in historischer Dimension erforschbar macht.) Damit wird klar, dass Untersuchungen, wie sie zum Beispiel Aleksandr R. Lurija vorgelegt hat¹¹¹, für die Musikwissenschaft unmittelbar relevant sind. Ethnologie und Kulturanthropologie müssen hier nicht modisch mit der Geschichte verkoppelt werden; denn es fragt sich, wie ohne solche Interdisziplinarität überhaupt gearbeitet werden soll.¹¹²

110 Heinrich Fichtenau, *Lebensordnungen des 10. Jahrhunderts. Studien über Denkart und Existenz im einstigen Karolingerreich*, 2München 1992, 390 u.ö. Man berücksichtige v.a. den Abschnitt «Bildung und Schule im Kloster» (S. 376–396). – Der Ausdruck «wildes Denken» hat sich eingebürgert durch ein entsprechendes Buch des französischen Kulturanthropologen Claude Lévi-Strauss.

111 Aleksandr R. Lurija, *Cognitive Development. Its Cultural and Social Foundations*, Cambridge (Mass.)/London 1976.

112 Zum Aspekt der Visualisierung für den Unterricht vgl. Karl-August Wirth, «Von mittelalterlichen Bildern und Lehrfiguren im Dienste der Schule und des Unterrichts», in: *Studien zum städtischen Bildungswesen des späteren Mittelalters und der frühen Neuzeit. Bericht über Kolloquien der Kommission zur Erforschung der Kultur des Spätmittelalters*, Göttingen 1983, S. 256–370, hrsg. von Bernd Moeller, Hans Patze und Karl Stackmann (= *Abh. Akad. Wiss. Göttingen*, phil.-hist. Klasse, 3. F., Nr. 137); John Emery Murdoch, *Album of Science. Antiquity and the Middle Ages*, New York 1984; Martin Irvine, *The Making of Textual Culture. «Grammatica» and Literary Theory, 350–1100* (= *Cambridge Studies in Medieval Literature* 19), Cambridge 1994; Wenzel, *Hören und Sehen*.

2. Aus dieser Positionierung des Unterrichts in «Musik» wird verständlich, warum Texte oft mit grosser Redundanz ereigniszentriert, also einzelnen Beispielen entlang, den Stoff vorführen.¹¹³ Aus der Optik einer «Musiklehre als Kinderliteratur» werden auch bestimmte «Fehler» verständlich, die Frank Hentschel mich sehen lernte. Man betrachte die in Abb. 6 reproduzierte Visualisierung von Intervallen in der *Musica speculativa* von Johannes de Muris (1324/25).¹¹⁴

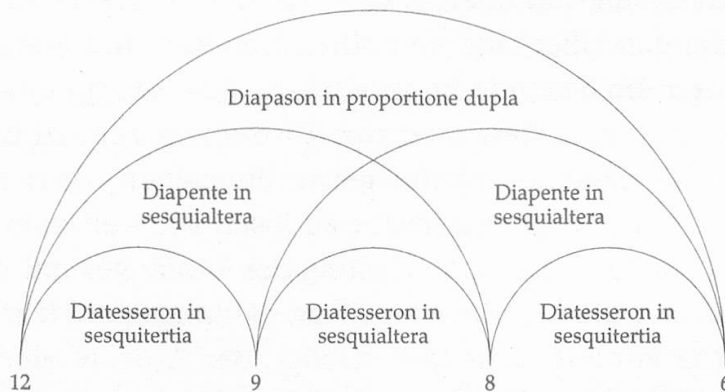


Abb. 6: Diagramm aus der *Musica speculativa* von Johannes de Muris (1324/25), nach Chr. Falkenroth (BzAfMw 34, S. 115)

Die geometrisch fassliche Symmetrie geht arithmetisch nicht auf: die Differenzen zwischen den Zahlen 6, 8, 9 und 12 sind nicht gleich gross, obwohl die Zeichnung mit der Gleichheit der Abstände genau das suggeriert. Ein Aspekt der Genauigkeit wird der Visualisierung geopfert. Man lernt

113 Vgl. Michael Walter, «Sunt preterea multa quae conferri magis quam scribi oportet». Zur Materialität der Kommunikation im mittelalterlichen Gesangsunterricht», in: *Schule und Schüler im Mittelalter. Beiträge zur europäischen Bildungsgeschichte des 9. bis 15. Jahrhunderts*, hrsg. v. Martin Kintzinger, Sönke Lorenz, Michael Walter, Köln etc. 1996, S. 111–143; Max Haas, «Die «Musica Enchiriadis» und ihr Umfeld: Elementare Musiklehre als Propädeutik zur Philosophie», in: *Musik – und die Geschichte der Philosophie und Naturwissenschaften im Mittelalter. Fragen zur Wechselwirkung von «musica» und «philosophia» im Mittelalter*, hrsg. v. Frank Hentschel, Leiden etc. 1998, 207–226 (= *Studien und Texte zur Geistesgeschichte des Mittelalters* 62). – Grundsätzliche Probleme der Sinneswahrnehmung unter Berücksichtigung curricularer Probleme behandelt F. Hentschel, *Sinnlichkeit und Vernunft in der mittelalterlichen Musiktheorie. Strategien der Konsonanzwertung und der Gegenstand der musica sonora um 1300*, Wiesbaden 2000 (= BzAfMw 47).

114 Wiedergegeben nach Christoph Falkenroth, *Die Musica speculativa des Johannes de Muris. Kommentar zur Überlieferung und kritische Edition* (= *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft* 34), Stuttgart 1992, S. 115. Man berücksichtige zusätzlich und vor allem Kapitel 2 der Arbeit von F. Hentschel (*Sinnlichkeit und Vernunft*).

ereigniszentriert in einem Stadium, in dem formal geometrische und arithmetische Aspekte noch nicht unterscheidbar sind. Wenn man den «Fehler» entdeckt, ist er belanglos.

3. Wie merkwürdig «Musik» sich mit Anschaulichkeit verschränken lässt, sei am einzelnen Beispiel skizziert. Will man in der mittelalterlichen Musiklehre erklären, wie man von *A* nach *B* kommt, sind Verben der Fortbewegung häufig: man schreitet voran (*procedit*), steigt ab (*descendit*) oder auf (*ascendit*), wobei der Vorgang selber als *processus* fasslich werden mag, während der Bereich, in dem man von *A* nach *B* gehen kann, auch als *structura* gelten kann, etwa der Bereich «Monochord» als Demonstrationsmittel des Tonmaterials. Fritz Reckow hat zu zeigen versucht, dass in *Conducten* prozessuales Geschehen nachweisbar ist, das sich von einer auf *structura* bezogenen Betrachtungsweise abhebt.¹¹⁵ Interessant ist allerdings der Umstand, dass *processus* und *structura* – wenn die beiden Begriffe für den Moment als Gegensätze aufgefasst werden – simultan vorkommen können.

115 Fritz Reckow, «processus und structura. Über Gattungstradition und Formverständnis im Mittelalter», in: *Musiktheorie* 1 (1986), S. 5–29, mit Belegmaterial zu *processus* S. 7/8. Typisch für *structura* scheint mir die Erörterung der *structura monochordi* in c. 2 der *Musica* des Wilhelm von Hirsau, hrsg. v. Denis Harbinson, [Rom] 1975 (= *CSM* 23). – Zur Typologie von Reckow vgl. zuletzt Wulf Arlt, «Denken in Tönen und Strukturen: Komponieren im Kontext Perotins», in: *Perotinus Magnus* (= *Musik-Konzepte* 107), München 2000, S. 55 u.ö. – Ich halte die Unterscheidung der beiden Aspekte *processus* und *structura*, wie Reckow sie erwägt, für nicht haltbar (obgleich Reckow natürlich recht hat, wenn er poetische und rhetorische Parameter, die oft genug erst für Belange der «Musik» seit der Renaissance gesehen werden, bereits für das Mittelalter geltend macht). Erstens scheint mir das Belegmaterial eher zwei verschiedene Aufsichten auf das Gleiche und nicht zwei Formprinzipien anzuzeigen: eine «Innenansicht» (oder ein «Binnenmuster») bei Metaphern aus dem Feld der «Bewegung» und eine «Aussenansicht», eine Aufsicht auf eine Ganzheit, im Falle der *structura* (wie auch bei einem ebenfalls aus der architektonischen Terminologie, insgesamt zur Hausmetaphorik gehörenden Begriff wie *fundamentum*). Zweitens scheint es mir unmöglich, in der metaphorischen Beschreibung von linearen sprachlichen oder musikalischen Abläufen den Fall zu konstruieren, der nicht prozessual auffassbar ist. Und drittens ist mir gerade diese Metaphorik zu unklar, weil sie möglicherweise gar nicht kulturspezifisch ist, sondern in verschiedenen Kulturen zur Verständigung benutzt wird und dabei zu einem Orientierungswissen gehört, dessen (anthropologische) Dimension mir unklar ist. Arnim von Stechow und Wolfgang Sternefeld arbeiten sicher ohne Anleihe bei mittelalterlichen terminologischen Usancen, wenn sie eine «Bewege-x»-Regel, aber mit dem Projektionsprinzip auch ein «gewissermassen ... architektonisches Prinzip» benutzen (A. von Stechow, W. Sternefeld, *Bausteine syntaktischen Wissens. Ein Lehrbuch der generativen Grammatik*, Opladen 1988, S. 84) – vgl. zur Raum-Zeit-Metaphorik Lakoff/Johnson, *Philosophy in the Flesh*, S. 151 ff.

Der von Reckow nur musikalisch, aber nicht textlich ausführlich analysierte Conductus *Consequens antecedente* beginnt mit einem Satz, der auf den ersten Blick als Satz des *Topik* genannten Teils der Logik erscheint. Er besagt im Conductus: die Folgerung «wenn *a*, dann *b*» wird aufgehoben, wenn *a* ungültig ist.¹¹⁶ Das wäre logisch falsch: richtig ist, dass *a* aufgehoben wird, wenn *b* ungültig wird.¹¹⁷ Nun dürfte die «fehlerhafte» Aussage im Conductus kein Fehler sein, sondern Ironie, da der Fehler viel zu offensichtlich ist, als dass er nicht sofort als bewusst «falsche» Umformulierung verstanden würde. Dieser Umstand ist darum so wichtig, da das Gedicht in seinem weiteren Verlauf (*processus*) nach der *structura* des «fehlerhaften» Ausgangsverses gestrickt ist. So heisst es etwa «Quod si dabis, dabitur», also «Wenn du gibst, wird dir gegeben».¹¹⁸ Der «fehlerhaften» Formulierung des *Topos* zufolge würde gelten: «wenn du nichts gibst, bekommst du auch nichts.» Alltäglicher Weisheit zufolge wird einem allerdings auch gelegentlich gegeben, ohne dass man selber gibt, was die richtige Formulierung des *Topos* auch besagt. Die «fehlerhafte» Formulierung ist also nicht einfach logisch falsch, sondern ermöglicht in ihrer ironischen Lesart, moralische Wertigkeiten *ad absurdum* zu führen.¹¹⁹ Soweit mit Reckow der Conductus prozessuale Faktur

116 Der nach Assonanzen zeilenweise numerierte Text lautet: 1. Consequens antecedente 2. Destructo destruitur, 3. Bene namque sequitur, 4. Nemine contradicente, 5. Quod si dabis, dabitur; 6. Sed si primum tollitur 7. Non cures de consequente, 8. Quoniam negabitur, 9. Si non approbabitur 10. Auro viam faciente. Für eingehende Diskussionen des Textes bedanke ich mich bei Melanie Kraus (München).

117 Ausführlich erörtert in der *Dialectica* Abaelards, hrsg. v. Lambert M. de Rijk, *Petrus Abaelard. Dialectica. First complete edition of the Parisian manuscript* (= *Philosophical Texts and Studies* 1), Assen 1970. Danach ist richtig *posito antecedenti ponitur consequens* (260.1, 262.15) mit der Aufhebung: *destructo consequenti destruitur antecedens* (260.10). Die Formulierung im Conductus – *Consequens antecedente destructo destruitur* – wäre nur richtig im Spezialfall der Äquivalenz zwischen *antecedens* und *consequens*. (Für Aufklärung bezüglich der logischen Probleme danke ich Klaus Jacobi herzlich.) Eine moderne Diskussion bietet Willard van Orman Quine, *Grundzüge der Logik*, Frankfurt a.M. 1969, S. 39 (*stw* 65).

118 Vgl. Matth. 7,7/8; Luc. 11,9. Diese prominente Stelle aus den beiden Evangelien dürfte im Kern die moralisch, aber nicht logisch triftigen Folgerungen enthalten, die der Conductus-Text aufs Korn nimmt.

119 Ich fühle mich in der Textgattung zu wenig sicher, um die letzte Zeile «Auro viam faciente» schlüssig zu interpretieren. Wenn unterstellt wird, dass es um eine ironische Aussage geht – wer ausreichend unmoralisch handelt, kommt sogar zu Gold – wäre an die *via aurea* bei Petrus Damian zu denken; denn passend wäre der Zusammenhang: Petrus, der an Widerspruchsproblemen so interessierte Gelehrte und Eremit empfiehlt die *via aurea* des Eremitendaseins, die der Conductus – so meine spekulative Konstruktion – durch den mit falscher Widersprüchlichkeit gesetzten Anfang ironisch empfiehlt – vgl. *Liber dominus*

hat, ordnet der *processus* eine *structura* – eine Wiederholung einer Aussageform – an.¹²⁰

4. Dass ein Conductus im Notre Dame-Repertoire mit einem (bewusst falschen) Lehrsatz der Topik beginnen kann, setzt eine Form der Gemeinverständlichkeit voraus. Damit die Pointe sitzt, muss anzunehmen sein, dass alle Hörer den Witz kapieren. (So wie die Ironie in der von Hanns Dieter Hüsch geprägten Wendung «Frieda auf Erden» allen klar ist, die den Ausdruck «Friede auf Erden» kennen.) Entscheidende Arbeiten zu solcher Gemeinverständlichkeit im Mittelalter sind dem Wissenschaftshistoriker John E. Murdoch zu danken.¹²¹ Er hat in eingehender analytischer Arbeit gezeigt, dass im Mittelalter *languages* als kognitive Strategien der Verständigung

vobiscum, c. 19: Laus Eremiticae vitae: Quandoquidem Salvator mundi in ipso redemptionis humanae primordio praeconem suum tui accolam fecit: quatenus sub ipsa jam saeculi venientis aurora ex te lucifer veritatis erumperet: post quem plenus sol veniens, mundi caliginem splendoris sui radiis illustraret. Tu scala illa Jacob (Gen. 28, 12), quae homines vehis ad coelum, et angelos ad humanum deponis auxilium. Tu via aurea, quae homines reducis ad patriam ... (PL 145, 248B).

120 Ich habe neben den in Anm. 115 angemeldeten Gründen Mühe mit dem *processus*-Konzept. Bekanntlich wird im Mittelalter immer wieder ein quadrivialer Bereich von einem trivialen unterschieden. Die Dichotomien können auf der diskursiven Ebene lauten: sapientia et ratio & similitudo facundiae et sermonis, sapientia & eloquentia, acumen rationis & facundia sermonis; personhaft gefasst: Philologia & Mercurius, Euridice & Orpheus, mit dichotomischen Attributen wie *profunda inventio* & *pulchra vox*, *inventio profundae artis* & *voces corporeae et transitoriae*; dann auch *numeri* & *voces*, (*grammaticus*) & *cantor (lector simplex)*, *ratio* & *artificium corporale*, *domina* & *serviens*, *scire quod quisque faciat* & *illud facere quod sciat*. Für den Fall der «Musik» wird der quadriviale und der triviale Bereich zusammengedacht in dem Sinne, dass das vernünftige Erwägen (Quadrivium) dem Tönenden (Trivium) vorangehen soll. Es ist bei dieser Sachlage naheliegend, dass Aussagen der trivialen artes für die klingende «Musik» beansprucht werden – vgl. F. Reckow, «Vitium oder color rhetoricus? Thesen zur Bedeutung der Modelldisziplinen grammatica, rhetorica und poetica für das Musikverständnis», in *Forum musicologicum* 3 (1982), S. 307–321. Die Annahme ist nun sicher zutreffend, dass für Gesänge *diversitas* und *varietas* (etwa als Mittel gegen *fastidium*) verlangt werden (vgl. Reckow, *processus und structura*, S. 8b); doch müsste heutige analytische Arbeit zeigen, wie «etwas» als Ausgangspunkt gefasst und variiert oder als das «Andere» dem Ausgangspunkt gegenübergestellt wird. Denn sonst verbleiben wir im Zitieren von Stilidealen und können alles mit allem vergleichen, ohne uns über Kriterien äussern (wann ist *b* eine *varietas* von *a* und wann steht *b* im Verhältnis der *diversitas* zu *a*?) oder die bewusste Vagheit der Kriterienbildung in der mittelalterlichen Musiklehre (vgl. S. 104) thematisieren zu müssen.

121 Genannt sei vor allem: John Emery Murdoch, «From Social into Intellectual Factors: An Aspect of the Unitary Character of Late Mediaeval Learning», in: J. E. Murdoch, Edith Sylla (Hrsg.), *The Cultural Context of Mediaeval Learning. Proceedings of the First International Colloquium on Philosophy, Science, and Theology in the Middle Ages– September 1973* (= *Boston Studies in the Philosophy of Science* 26), Dordrecht/Boston 1975, S. 271–348.

verwendet werden, wobei eine dieser languages der Verständigung über diskrete, eine andere der über kontinuierliche Systeme dient. Eine *language* in diesem Sinn kann von allen Mitgliedern einer *scientific community* benutzt werden, die entsprechend geschult sind und wird genau darum nicht fachspezifisch verwendet, sondern garantiert die Verständigung quer durch alle Fachgebiete. Es ist in der Musikwissenschaft immer wieder gesehen worden, dass in der Musiklehre keine Praxis in dem für uns heute naheliegenden, für das Einzelfach relevanten Sinn beschrieben wird. Natürlich kann man mit ein paar Regeln lernen, wie Mensuralnotation zu lesen (für uns heute: zu entziffern) ist. Gilt eine solche Notation aber im 14. Jahrhundert und später als Beschreibungssystem physikalischer Daten, mag verständlich werden, warum der Punkt als Zeichen so genau differenziert wird. Im Kontinuum «Ton», dessen Teile die Zeichen bezeichnen, gilt der Punkt als kleinste Einheit. Das Bezeichnungselement stammt also aus dem kontinuierlichen System. Dazu gehören ebenfalls Aussagen über Ähnliches (*similis*), während Verhältnisse dem diskreten System (Murdoch: *language of proportions*) zugeordnet sind. «Musik» ist innerhalb einer *scientific community*, die mit *languages* Gemeinverständlichkeit garantiert, im 14. Jahrhundert und danach ein Spezialfall. Denn die gemäss der Situierung von «Musik» als *scientia media* – als Wissenschaft zwischen Mathematik und Physik – mathematisch und physikalisch relevante Wissenschaft gilt nicht als besonders interessant oder gar als besonders problembeladen; doch kann an «Musik» exemplarisch gezeigt werden, wie die beiden Aspekte zusammenkommen. In diesem Sinne wird sie zusätzlich zur Rolle als Paradigma für Überlegungen zur elementaren Sinnesempfindung erneut eine Demonstrationswissenschaft.¹²²

5. Es scheint naheliegend, eine Folgerung zu versuchen. Wenn «Musik» im Boethius-Programm als paradigmatische Disziplin einsteht für die Pole «Sinneswahrnehmung», «Ereignis» einerseits und «Abstraktion» und «Struktur» andererseits und wenn *languages* als gemeinverständliche Strategien der Verständigung funktionieren mit einer speziellen Rolle für die «Musik» seit dem 14. Jahrhundert, fragt sich, wann eine solche «Struktur langer Dauer» bricht. Die S. 94 bereits eingeführte Wendung «von Aristoteles bis Leibniz» impliziert eine Antwort. Da das Problem so komplex ist, versuche ich gar nicht, mit einer Vielzahl von Belegen den Anschein gesicherter Erkenntnis zu erwecken, sondern bringe wiederum Arbeitshypothesen vor.

122 Diesen Aspekt hat André Goddu herausgearbeitet: «Connotative Concepts and Mathematics in Ockham's Natural Philosophy», in: *Vivarium* XXXI.1 (1993), S. 106–139.

Was wir «Mittelalter» nennen und wissenschaftsgeschichtlich bis zu Leibniz dehnen sollten¹²³ – entgegen den kunsthistorisch motivierten Usanzen der Musikwissenschaft – kennt einen Wissenschaftsbetrieb, den man als «Partizipationswissenschaft» kennzeichnen könnte. Eine Formel wie die vieltausendmal wiederholte Wendung, wonach Gott alles nach Mass, Zahl und Gewicht (Sap. 11,20b) geschaffen habe, ist weder Mathematik noch Physik. Aber sie gewährleistet, dass bereits Kinder, denen der Satz eingetrichtert wird, «Mass», «Zahl» und «Gewicht» als Konstituenten der Welt auffassen; wer von Weltenplänen hört, kann annehmen, dass wohl nicht alles verständlich ist, die Grundsatzlehre aber aufgrund antrainierter metrischer Vorstellungen fasslich ist. Eine solche elementare Gewissheit bricht aber im 17./18. Jahrhundert zweifach.

Erstens wird dann, wenn die beginnende Integral- und Differentialrechnung sich zu differenzieren beginnt, die «Partizipationswissenschaft» von der Zeitspanne an unmöglich, da mechanische Prozesse berechenbar werden und einer elementaren Metrik nicht mehr zugänglich sind. Ob im 14. Jahrhundert ein *infinitum in fieri* bedacht wird, ist die eine Sache, da auch ein solches *infinitum* als intensive Grösse in anschaulicher Weise denk- und besprechbar ist. Differenzierte Integral- und Differentialrechnung sind eine andere Sache. Denn sie verlangen zunehmend spezialisierte Kenntnisse, die nicht mehr als Verlängerung elementarer metrischer Gewissheit gedacht werden können.¹²⁴

123 Vgl. Karl-Ferdinand Werner, «Das «Europäische Mittelalter». Glanz und Elend eines Konzepts», in: *Geschichte Europas für den Unterricht der Europäer*, Braunschweig 1980, S. 23–35 (= *Studien zur Internationalen Schulbuchforschung* 27).

124 In einem sehr bekannten Text, der Rezension E.T.A. Hoffmanns von Beethovens 5. Sinfonie, heisst es in einer Version: Die Musik «ist die romantischste aller Künste, beinahe möchte man sagen, allein echt romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf ... Die Musik schliesst dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äussern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle bestimmten Gefühle zurücklässt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben.» (hier mit Kursivierung von M.H. in der Version aus: *Fantasie-Stücke in Callot's Manier. Mit einer Vorrede von Jean Paul*, Bamberg 1814: III. *Kreisleriana* Nr. 4, München 1960, S. 41.) Die Hintergründe des Textes bilden eine eigene Geschichte – vgl. etwa Ernst Lichtenhahn, «Über einen Ausspruch Hoffmanns und über das Romantische in der Musik», in: *Musik und Geschichte. Leo Schrade zum sechzigsten Geburtstag*, Köln 1963, 178–198. Hier sei nur – gleichsam als Fussnote in der Fussnote – die Bemerkung nachgereicht, dass das «Unendliche» wie die Ausdrücke «bestimmt»/«unbestimmt» («definit», «indefinit») wesentliche Ausdrücke einer sehr rationalen Debatte um das Infinitesimale sind (vgl. etwa Varignon an Leibniz, 1701, in: Oskar Becker, *Grundlagen der Mathematik in geschichtlicher Entwicklung* [= *stw* 114], Frankfurt a.M. 1975, S. 164). Anders gesagt: oft unter «irrational» gebuchte Aussagen in Poesie und Kunsttheorie haben latent ihre «anti»-Konnotation gegenüber mathematischen Bemühungen.

Zweitens galt Latein, wie bereits S. 103 erwähnt, als Sprache mit doppelter Funktion: man lernte lateinisch, um so sprechen und lesen zu können und erwarb damit gleichzeitig die Kenntnis der Struktur von «Sprache». Setzt sich aber mit der historischen Sprachwissenschaft die Einsicht durch, dass «Sprache» sich in Zweige teilt und dass Vertreter solcher Zweige – semitische oder indogermanische Sprachen – von sehr zweifelhafter struktureller Affinität sind, beginnt Sprachuntersuchung zu driften: Spezialisten kümmern sich um Grammatikalitätsfragen, während der einheitsbildende Begriff «Sprache» freigestellt wird. Ich frage mich, ob nicht im 19. Jahrhundert «Tonsprache» als der für ein breites Publikum fassliche Einheitsausdruck auch gerade darum brauchbar wird, weil der Begriff eine Einheit von «Sprache» bezüglich «Musik» garantiert.¹²⁵ («Musik» nimmt eine einheitsstiftende Position ein, die ehemals der «Sprache» zukam.) Damit könnte in anderer Weise der Anfang der Phase «von I. Kant über G.W.F. Hegel zu F.T. Vischer» der Kunsttheorie bestimmt werden, in der Dietfried Gerhardus zufolge «Kunst als künstlerisches Handeln lediglich in ihrem passiven, «kontemplativen» Aspekt diskutiert wird.»¹²⁶ «Werk» im emphatischen Sinne gehört zur Kontemplation. Das Produkt verdrängt (vorübergehend) das Produzieren als reflexive Zone. Ein denkwürdiger Zeitpunkt in der Geschichte jeglicher «Musik».

«Nach einer Weile fällt den Gästen auf, dass die Tiere nicht mehr hochfliegen,
wenn sie, die Gäste, mit ihren hochfliegenden Plänen einhergeprescht
kommen und die Tierchen in voller Fahrt wie Luftmaschen
aufnehmen. Die Luft ist bleiern geworden und
bedrückt die Urlauber»
Elfriede Jelinek, Die Kinder der Toten

125 Materialien sind bereitgestellt bei Arens, *Sprachwissenschaft*. Man vergleiche darin z.B. S. 164 den Auszug aus Fr. von Schlegel (1808: «Über die Sprache und Weisheit der Indier. Ein Beitrag zur Begründung der Altertumskunde»): «Vom Ursprung der Sprachen: Es würden die Hypothesen über den Ursprung der Sprache entweder ganz weggefallen sein oder doch eine ganz andre Gestalt genommen haben, wenn man sie, statt sich willkürlicher Dichtung zu überlassen, auf historische Forschung gegründet hätte. Besonders aber ist es eine ganz willkürliche und irrige Voraussetzung, dass Sprache und Geistesentwicklung überall auf gleiche Weise angefangen habe.» Dieser Sprachzugang ist nicht mehr mit einem Konzept von «Tonsprache» im Sinne einer «allgemeinen Sprache, durch welche die Seele frei, unbestimmt angeregt wird ...» (Schumann – vgl. Reckow, *Tonsprache*, 4b) vereinbar, die als «allgemeine Sprache» unmittelbar zugänglich ist. – Ich frage mich, wie weit die sehr differenzierte Sichtung der Belege bei Reckow, *Tonsprache*, unfreiwillig irreführend ist. Denn Reckow bucht, soweit ich sehen kann, sämtliche wichtigen Konnotationen des Begriffs, was der Zweck eines solchen Artikels ist. Gerade darum aber kann Reckow nur wenig gewichten, so dass vorhandene Konnotationen zwar angezeigt, in ihrer rezeptionsgeschichtlichen Geltung aber nicht fasslich werden.

126 Vgl. Anm. 15.

Die Handschrift 457 der Universitätsbibliothek Innsbruck

Jürg Stenzl (Salzburg)*

Im Jahre 1923 veröffentlichte Friedrich Ludwig im *Archiv für Musikwissenschaft* seine umfangreiche Studie «Die Quellen der Motetten ältesten Stils»¹. Seine stupenden Handschriftenkenntnisse erlaubten es ihm, über die «Motetten älteren Stils» hinausgehend, erstmals auch zahlreiche Quellen einer Art «einfacher» Mehrstimmigkeit in Handschriften vornehmlich des deutschen Sprachgebiets des 13. bis 16. Jahrhunderts zu beschreiben. Noch 1908 hatte er die Handschrift Engelberg 314 (CH-EN 314) aus dem letzten Drittel des 14. Jahrhunderts, eine der bedeutendsten dieser Handschriften, für den einzig bisher bekannten Kodex «unbestritten deutscher Provenienz, der zahlreiche mehrstimmige Stücke enthält», bezeichnet und darauf hingewiesen, dass die mehrstimmigen Stücke hier «in primitiver Weise in deutschen Neumen auf 4 und 5 Linien notiert» worden seien, «also ohne Wiedergabe mensuraler Valores»².

Im Zusammenhang mit der Aufzählung derartiger Handschriften kam Ludwig auch auf die Handschrift 457 der Universitätsbibliothek Innsbruck zu sprechen und inventarisierte deren 16 mehrstimmige Stücke erstmals in gedrängter Form.³ Zwei Jahre nach dieser bahnbrechenden Studie promovierte in Innsbruck Hans Zingerle mit einer nur 52 Blatt umfassenden und ungedruckt gebliebenen Studie über diese Handschrift.⁴ Vor Ludwig hatte jedoch bereits Johannes Wolf diese Handschrift 1913 in seinem *Handbuch der Notationskunde* in die Musikforschung eingeführt: Auf S. 163 reproduzierte er die erste Strophe des zweistimmigen Introitustropus *Flos de spina procreatur* (f. 80'–81, Nr. 13⁵) und auf S. 214 f. den zweistimmigen Vers *Constantes*

* Unter Mitarbeit von Stephanie Annies, Harald Schamberger und Christian Schleiss.

1 Ludwig, *Quellen*. – Die bibliographischen Abkürzungen der mehrfach zitierten Literatur werden in der Bibliographie (*Anhang B*) am Ende dieser Studie aufgelöst.

2 Friedrich Ludwig, «Die mehrstimmigen Werke der Handschrift Engelberg 314», in *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 21 (1908), 49–61, die Zitate S. 48.

3 Ludwig, *Quellen*, 302 f.

4 Zingerle. – Kollege Tilman Seebass hat mir freundlicherweise eine Kopie dieser Arbeit zur Verfügung gestellt. Nützlich ist Zingerles Dissertation durch die weitgehend zuverlässige Transkription jener Texte, die er andernorts nicht vorfinden konnte. Allerdings hat er beispielsweise die *Analecta hymnica* nur unzureichend ausgewertet und von Transkriptionen, insbesondere der zahlreichen Unica dieser Handschrift, abgesehen.

5 Ich führe hier eine Zählung ein, die alle Stücke der Handschrift umfasst.

estote des den Musikteil der Handschrift eröffnenden Responsoriums *Judea et Jerusalem* mit einer Übertragung.

1952 stellte dann Arnold Geering in seiner Habilitationsschrift die in der Zwischenzeit bekannt gewordenen Quellen zusammen und untersuchte deren Repertoire und Satztechniken;⁶ dass die Zahl der Quellen derartiger «peripherer Mehrstimmigkeit» noch ungleich grösser ist, erwiesen zwanzig Jahre später die beiden *RISM*-Bände von Kurt von Fischer und Max Lütolf⁷. Man kann davon ausgehen, dass sich auch in Zukunft noch vereinzelte weitere derartige Quellen finden werden. Von den Arbeiten insbesondere von Friedrich Ludwig, Jacques Handschin und Arnold Geering ausgehend sind in den letzten Jahrzehnten auch eine Reihe analytischer Studien und Editionen erschienen.⁸

Es hat lange Zeit gedauert, bis die Musikhistoriker in derartigen Formen einer «usuellen», vornehmlich klösterlichen Mehrstimmigkeit nicht nur Zeugnisse einer «primitiven», einer «zurückgebliebenen» und daher einer «peripheren» Mehrstimmigkeit sahen.⁹ Allerdings konzentrierte sich ihr Interesse auch weiterhin nicht auf die Untersuchung der Handschriften als je individuelle, eigenständige Einheiten; ihr Interesse galt fast ausschliesslich der in ihnen enthaltenen Mehrstimmigkeit, selbst wenn die mehrstimmigen Sätze meist nur einen geringen Teil des Inhalts dieser Handschriften ausmachen¹⁰. Es wurde, sozusagen auf tieferer Ebene, die traditionelle Musikgeschichtsschreibung, die die liturgischer Einstimmigkeit fallen lässt, sobald die Geschichte der abendländischen Mehrstimmigkeit quellenmässig greifbar wird, reproduziert: Ausgezeichnet war eine Quelle – und damit der Ort, wo und für den sie entstanden ist – durch Mehrstimmiges, selbst wenn dieses als «peripher» eingestuft wurde. Die Arbeiten, in denen Iu 457 – über Katalogisierungen hinausgehend – herangezogen worden sind, bilden da keine Ausnahme. Erst die vorbildlich kommentierte Faksimileausgabe der eingangs erwähnten Handschrift Engelberg 314 durch Wulf Arlt und Mathias Stauffacher hat 1986 mit aller wünschenswerten Deutlichkeit eine längst fällige Neuorientierung vollzogen und diese Quelle als eine kultur-

6 Geering.

7 *RISM* B IV, 3 und 4.

8 Vgl. die in der Bibliographie (Anhang b) unter Arlt, Dömling, Göllner 61 und Göllner 69 angeführten Arbeiten.

9 Erst Reinhard Strohm, *The Rise of European Music, 1380–1500*, Cambridge 1993, 321–374 hat diese Art Musik im Kapitel «Monophonic song, simple polyphony and instrumental music» in eine «Gesamtgeschichte» der Musik jener Zeit integriert.

10 Nur die von Wolfgang Dömling als Faksimile und in («Münchener») Transkription 1972 herausgegebene Handschrift GB-Lbm 27 630 (Ludwig gab ihr das Sigl «LoD») enthält fast ausschliesslich mehrstimmige Stücke. Deren Prager Herkunft hat jüngst Joseph Willmann überzeugend dargelegt, vgl. Willmann, bes. im Teil 2, Kapitel 2. II, 398–414.

geschichtliche Einheit mit einer eigenständigen Entstehungsgeschichte erschlossen und dargestellt.¹¹ Dabei ist auch sichtbar geworden, dass das in derartigen *Troparia tardiva*¹² enthaltene einstimmige Repertoire des 14. bis 16. Jahrhunderts erst teilweise durch die Hymnologie und Musikforschung erschlossen und ediert worden ist. Jede Studie, die eine derartige Quelle gründlich untersucht, wird auf bisher ganz oder fast unbekannte – und oft sehr eigenartige – spätmittelalterliche Tropen und Cantionen stossen.¹³ Die Bedeutung derartiger Cantionen für die Herausbildung des deutschen und des – utraquistischen – tschechischen Kirchenliedes ist mittlerweile erkannt worden.

Die vorliegende Studie hat zum Ziel, zunächst den Inhalt der Handschrift Iu 457 zu erschliessen und, darauf aufbauend, sie kultur- und musikgeschichtlich einzuordnen.

Die Handschrift Iu 457 stammt, wie zahlreiche andere Handschriften der Innsbrucker Universitätsbibliothek, aus der Tiroler Karthause Schnals. Sie trägt auf Blatt 1 einen entsprechenden Besitzvermerk aus dem 17. Jahrhundert («Carthusia Snals») und eine alte Schnalser Bibliothekssignatur «E 102» ist heute noch schwach auf dem Rücken der Handschrift erkennbar. Unter dieser Signatur ist sie auch, wie Zingerle erkannte, im *Verzeichnis der Bücher, welche aus dem aufgehobenen Karthäuser-Kloster zu Schnals in Tirol: anno 1783 bis inclusive 1784 in die k.k. Bibliothek nach Innsbruck übertragen worden*¹⁴, eingetragen. Deren Inhalt wird mit «*Dicta Haymonis de Sanctis, opus non integrum; accedit Cantus quidam Ecclesiasticus cum notis musicis, MS. membr. 4*» korrekt bezeichnet. Seither wird Iu 457 in der Hymnologie und Musikforschung fast ausnahmslos als aus Schnals stammend bezeichnet.

11 Arlt. – Parallel zu dieser Edition ist 1991 bei harmonia mundi auch eine CD mit ein- und mehrstimmiger Musik aus dieser Handschrift, gesungen von Dominique Vellard, Emmanuel Bonnardot, Georg Türk und dem Choralensemble der Schola Cantorum Basiliensis erschienen (Neuedition auf CD BMG 1995).

12 Haug.

13 Vorbildliche Erschliessungen haben – vor Arlt und Stauffacher – Wolfgang Irtenkauf für A-Gu 756 (Irtenkauf) und John A. Emerson für D-Mbs 716 (Emerson) vorgelegt. Leider enthalten beide Studien keine alphabetischen Register der in diesen Quellen enthaltenen Stücke. Weiter hat Marie Louise Göllner über die Handschrift D-Mbs 5539 eine ausführliche monographische Studie vorgelegt (Göllner).

14 A-Iu 915, 51'. – Dieses Bibliotheksinventar wurde ausführlich kommentiert und ediert in Walter Neuhauser, «Beiträge zur Bibliotheksgeschichte der Kartause Schnals», in *Die Kartäuser in Österreich*, Bd. I, Salzburg 1980 (*Analecta Cartusiana*, 83), 85–126, die Edition 104–118.

Ein kurzer Blick auf das im zweiten Teil der Handschrift enthaltene musikalische Repertoire mit den zahlreichen spätmittelalterlichen Tropen und Cantionen macht indes sogleich deutlich, dass der hier alleine bearbeitete zweite Teil von Iu 457 auf keinen Fall für den liturgischen Gebrauch in einer Kartause in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstanden sein kann. Handschriften der Kartäuser enthalten erst in ganz später Zeit derartige Gesänge oder gar Mehrstimmigkeit.¹⁵ Der beste Kenner der Innsbrucker Handschriftenbestände und Autor des entsprechenden, noch nicht abgeschlossenen Katalogs, Walter Neuhauser, hat in mehreren Studien dargelegt, dass die Klosterbibliothek der erst 1326 gegründeten Kartause Schnals eine grosse Anzahl geschenkter Handschriften besass;¹⁶ dabei seien «vor allem Beziehungen zwischen Brixen und Neustift mehrfach nachweisbar.»¹⁷ Walter Neuhauser hat 1980 Iu 457 dem bei Brixen in Südtirol gelegenen Augustinerstift Neustift zugewiesen und Rudolf Flotzinger hat diese Herkunftsbezeichnung in seine *Musikgeschichte Österreichs* übernommen.¹⁸

Da der musikalische Teil der Handschrift kein Stück enthält, das eine direkte liturgische Lokalisierung von Iu 457 erlaubt, muss versucht werden, durch die Untersuchung des Repertoires und der Konkordanzen den Entstehungsraum und eine mögliche Ordenszugehörigkeit einzugrenzen. Von einem eingehenden Vergleich mit für Neustift/Brixen gesicherten und – wenn irgend möglich – auch datierten Handschriften wäre schliesslich eine verlässliche Lokalisierung und Datierung zu erwarten.¹⁹

- 15 Eines der wenigen Beispiele, die Handschrift CH-Bu 46, hat Frank Labhardt eingehend untersucht (Labhardt). Diese Sammelhandschrift stammt bezeichnenderweise aus dem 16. Jahrhundert und entstand in einem städtischen Kontext. – Ob die Handschrift D-TRs 516, die auch Mehrstimmiges enthält, wirklich im 15. Jahrhundert für die Kartause Trier geschrieben wurde (vgl. Heinrich Hüsch in *MGG2*, Bd. 4, 1808), bedarf der Überprüfung.
- 16 Walter Neuhauser, a.a.O. (Anm. 14) und ders., «Die Bibliothek der Kartause Schnals und ihr Beitrag für ihre Umgebung», in *Der Schlern* 65 (1991), 405–419.
- 17 Schreiben von Hofrat Dr. Walter Neuhauser vom 11.1.1999 an den Autor. Ich danke Herrn Hofrat Dr. Neuhauser herzlich für seine Hilfe bei Fragen der Lokalisierung dieser Handschrift.
- 18 Walter Neuhauser, «Die Kartäuser...», a.a.O., 63f. und Anm. 42; *Musikgeschichte Österreichs*, hrsg. von Rudolf Flotzinger und Gernot Gruber, Bd. 1, 2., erweiterte Auflage, Graz 1997, 82 («aus Neustift, nicht Schnals», so bereits in der 1. Auflage von 1977).
- 19 Die mittelalterlichen lateinischen Musikhandschriften aus Neustift und Brixen sind bisher noch kaum inventarisiert und untersucht worden. Die älteste Quelle ist ein möglicherweise aus Brixen stammendes Plenarmissale des 11. Jahrhunderts dessen heutiger Standort m.W. unbekannt ist (vgl. *Le Graduel Romain. Edition critique par les moines de Solesmes*, II: *Les sources*, Solesmes 1957, 84). Zur Geschichte der Neustifter Bibliothek die

Wie bereits das erwähnte Innsbrucker Übergabeverzeichnis feststellte, besteht die 107 Pergamentblätter im Quartformat (24 x 16 cm) umfassende Handschrift Iu 457 aus zwei voneinander unabhängigen Teilen. Bei der Bindung sind sie gleich, aber ohne Textverluste beschnitten worden. Die f. 1-71' enthalten, auf dünnerem Pergament von hoher Qualität und in zweispaltigem Satz, die *Dicta Haymonis de Sanctis*.

Der Benediktiner Haimo (Hemmo) war angeblich Schüler von Alcuin und von 840 bis zu seinem Tode 853 Bischof von Halberstadt. Hrabanus widmete ihm sein enzyklopädisches *De rerum naturis*.

In der älteren Literatur galt er als Autor zahlreicher exegetischer Werke (Migne, *Patr. lat.*, Bd. 116–118). Davon stammen einige wohl von Haimo von Auxerre und weitere von anderen Autoren des 9.–12. Jahrhunderts. Bereits 812 kompilierte ein weiterer Heimo den *Liber de qualitate caelestis patriae ex sanctorum patrum opusculis excerptus* (so Franz Brunhölzl, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, Bd. 1, München 1975, 340f.)

Der folgende musikalische Teil der Handschrift umfasst, auf wesentlich größerem Pergament, 36 Blätter – f. 72–107' – in drei Lagen (Sextonen): I: f. 72–83'; II: f. 84–95'; III: f. 96–107'. Dabei ist bemerkenswert, dass der Übergang von der I. zur II. Lage inmitten eines Stückes (Nr. 20) erfolgt. Die Handschrift bestand, was die ersten zwei Lagen betrifft, also nicht aus zunächst voneinander unabhängigen «Libelli». Die Anlage der Seiten mit durchgehend acht roten Fünfliniensystemen ist in der ganzen Handschrift einheitlich, selbst auf jener rastrierten Seite, auf der kein Text- und Noteneintrag erfolgte (f. 86).

Die Aufzeichnungen bis f. 85' könnten von einer einzigen Hand stammen, die auch ab f. 86' die Haupthand zu bleiben scheint. Doch mit f. 86' beginnen zunächst Einträge von verschiedenen Händen: Eine Hand trug eine mehrstimmige Sequenz ein (f. 86'–88, Nr. 30), eine andere die kleinen *Improperia* (f. 90', Nr. 33) und eine weitere einige *Credo*-Melodien in Cantus-fractus-Notation (Nr. 32, 34 und 38–42, f. 90, 91', 93'–94'). Die beiden Nrn 67 und 68 am Ende der Handschrift in schwarzer Mensuralnotation stammen von einer weiteren Hand. Zwischen diesen unterschiedlichen

Beiträge von Walter Neuhauser, Martin Peintner und Franz Unterkirchner in *Beiträge zur Handschriftenkunde und mittelalterlichen Bibliotheksgeschichte. Referate der 7. Tagung österreichischer Handschriftenbearbeiter in Innsbruck/Neustift (Südtirol), Juni 1979*. Hrsg. von Walter Neuhauser, Innsbruck 1980 (*Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft*, Sonderheft 47). Auf diesen Band hat mich freundlicherweise Frau Irma Trattner vom Institut für Kunstgeschichte der Universität Salzburg hingewiesen.

Schreibern notierte offensichtlich die Haupthand eine grosse Anzahl weiterer Stücke. Gewisse charakteristische Unterschiede zwischen der ersten und zweiten Lage und den Einträgen der Haupthand in der dritten Lage könnten sowohl auf zeitlichen Abstand wie auf unterschiedliche Vorlagen zurückzuführen sein.²⁰

Unverkennbar ist Iu 457 in grossen Teilen planvoll angelegt worden; das zeigt die sowohl liturgische wie gattungsspezifische Abfolge der Gesänge. Iu 457 ist also keine «Sammelhandschrift». Auffallenderweise ist die Handschrift durchwegs nicht rubriziert; wo ausnahmsweise eine Rubrik erscheint (*Kirie* für Nr. 26, *In die Parascevere* auf f. 90'), ist sie nur im ersten Fall von der Haupthand geschrieben worden. Für Rubriken war kein Platz vorgesehen.

Am Beginn des Musikteils stehen Gesänge für das Stundengebet und die Messen des Weihnachtsfestkreises, in erster Linie die häufig in vergleichbaren Handschriften überlieferten (mehrstimmigen) Lesungen für die 1. und 2. Nocturn und tropierte Einleitungen zu derartigen Lesungen, eine tropierte Epistel und zwei Graduale-Tropen. Ergänzend dazu folgen zwei Introitustropen für Marienfeste und die Kirchweihe. Auf den f. 82–85' stehen Kyrietropen und, neben einem Responsoriumstropus, in erster Linie *Benedicamus-Domino*-Lieder.

Als Ergänzungen weiterer Hände erscheinen die bereits erwähnte zweistimmige Mariensequenz (Nr. 30), die Credo-Melodien Nr. 31, 32 und 34 und die kleinen *Improprien* der Karwoche (Nr. 33). Nach drei *Libera-me*-Tropen (Nr. 35–37) folgen die mensuralen Sanctus- und Agnus-Melodien.

Auch die Nrn 43–47 sind Gesänge für die Karwoche: Lamentationen, ein antijüdischer Tropus, eine strophische Cantio und eine lateinisch-deutsche Marienklage. Darauf folgt das umfangreichste, von der Haupthand geschriebene Corpus von 17 Strophenliedern, die Nr. 49–65. In den konkordanten Handschriften sind sie entweder als *Sanctus*-Tropen oder als Antiphonentropen (Tropen für marianische Antiphonen und das *Media vita*) oder in doppelter Verwendung, einmal als *Sanctus*-Tropen, ein andermal als Antiphonentropen nachgewiesen. Derartige Tropen und Cantionen spielen in den vergleichbaren deutschen und böhmischen Quellen des späten 14. und des 15. Jahrhunderts häufig eine gewichtige Rolle. Einige der in Iu 457 überlieferten Lieder sind – etwa gleichzeitig – in Engelberg 314 überliefert und durch die Faksimileausgabe dieser Handschrift leicht zugänglich. Fünf dieser Lieder, die Nr. 48, 52, 54, 61 und 64, sind bisher anderswo nicht nachgewiesen. Weitere Unica sind die Lectionseinleitung Nr. 4, das Strophenlied Nr. 18 und eine mehrstimmige Lesung für Märtyrerinnen (Nr. 19), der

20 Eine erste Untersuchung der Notenschriften unternahm bereits Zingerle, 33–38.

Libera-me-Tropus Nr. 37 und eine Reihe *Sanctus*- und *Agnus*-Melodien in Cantus-fractus-Notation²¹. Bisher anderswo nicht nachgewiesen sind auch die drei letzten Eintragungen Nr. 66–68. Der Anteil der Unica – ein knappes Drittel der hier enthaltenen Gesänge – erscheint in Anbetracht des Alters der Handschrift – die konkordanten Quellen sind meist jünger oder entstammen allenfalls ungefähr derselben Zeit wie Iu 457 – hoch.

Solange allerdings keine verlässliche Herkunftsbestimmung von Iu 457 möglich ist, wird es schwer fallen, die Handschrift genauer zu datieren. Die seit Friedrich Ludwig übliche Datierung «14. Jahrhundert» würde ich auf «letztes Drittel des 14. Jahrhunderts» eingrenzen und nicht ausschliessen, dass einzelne Stücke zu Beginn des 15. Jahrhunderts eingetragen worden sein könnten.²²

Inventar der Handschrift A-Iu 457

Im folgenden Inventar wird der Versuch unternommen, den Inhalt von Iu 457 detailliert und vollständig zu erschliessen.²³ Bei jenen Gesängen, die in zahlreichen anderen Handschriften überliefert sind, ist keine Vollständigkeit der Konkordanzen angestrebt worden. Weggelassen wurden, wenn sich die Konkordanzen häufen, in erster Linie Handschriften des späten 15. und des 16. Jahrhunderts²⁴. Eine ganze Anzahl Konkordanznachweise wurden aus der Sekundärliteratur übernommen und konnten angesichts der grossen Zahl der Konkordanzhandschriften nicht an den Quellen überprüft werden. Jene Handschriften, die die grösste Anzahl Konkordanzen mit Iu 457 aufweisen, sind eingesehen oder in Reproduktionen beigezogen worden.

- 21 Offensichtlich stand den Autoren der Kataloge der Ordinariumsmelodien in der Bruno Stäblein-Sammlung in Erlangen die Innsbrucker Handschrift nur teilweise (für die mehrstimmigen Stücke) zur Verfügung.
- 22 Wulf Arlt wies mich auf die Nähe des Schreibers «S 2» von CH-EN 314 zur Haupthand von Iu 457 hin. S 2 ist in EN 314 «eine der jüngsten Hände» und wird in der Einleitung zur Faksimile-Ausgabe (S. 34) «auf den Anfang des 15. Jahrhunderts» datiert. EN 314 wurde Ende der Sechzigerjahre, also wohl früher als Iu 457 begonnen, aber die Entstehungszeit von Iu 457 deckt sich ansonsten mit jener von EN 314. Allerdings dauerte die Entstehung von EN 314 «rund vierzig Jahre» (ibid., 62).
- 23 Eine erste Fassung dieses Inventärs entstand 1998 im Hinblick auf ein im Sommersemester 1999 an der Universität Salzburg durchgeführtes Seminar, in dem diese Handschrift als Beispiel eines spätmittelalterlichen Lektionar-Tropars und der in ihm überlieferten Musik im Mittelpunkt stand. Für zahlreiche Hinweise und Ergänzungen danke ich auch an dieser Stelle Wulf Arlt und Joseph Willmann in Basel herzlich.
- 24 So sind beispielsweise die späten ungarischen Quellen nur partiell angeführt worden. Für die Nr. 2, 11, 16, 24 und 63 werden die ungarischen Quellen in Szendrei angeführt.

Bei Stücken, für die ich keine Konkordanzen nachweisen kann, wurde die laufende Nummer *kursiv* gedruckt; in der Rubrik K(onkordanzen) steht «**bisher Unicum**».

Die Beschreibung folgt dem folgenden Schema und verwendet – neben den bibliographischen – die hier aufgelösten Abkürzungen:

Nr	folio	RUBRIK Incipit	liturg. Ort	Gattung
	mens	= schwarz mensural notiert; Nachtrag, spätere Hand		
	<i>N:</i>	= Nachweise (zuerst immer Zingerle. - RH, RISM etc. in alphabetischer Ordnung)		
	<i>T:</i>	= Textabdruck (zuerst immer Zingerle); bei Bibeltexten Identifikation		
	<i>K:</i>	= Konkordanzen		
	<i>Ed:</i>	= Musikeditionen		
	<i>L:</i>	= Sekundärliteratur		
	+	= 2stimmig		

Die aufgeführten Konkordanzhandschriften sind am Ende dieses Aufsatzes im *Anhang A* (zusammen mit einem Handschriftenregister) und die zitierte Literatur in *Anhang B* zusammengestellt. *Anhang C* ist ein alphabetisches Verzeichnis aller Incipits. (Es wurden hier jedoch nur die Incipits der jeweils ersten Strophe aufgenommen; das kann, wenn die Strophenfolge in den verschiedenen Handschriften abweicht, gelegentlich zu Identifizierungsproblemen führen.)

Nr folio	Ruprik Incipit	liturg. Ort	Gattung
1 72	[IN VIGILIA NATIVITATE DOMINI. IN I. VESPERIS] + <i>Iudea et Iherusalem</i> V + <i>Constantes estotes</i> + <i>Gloria patri</i>	nat.dom.	R
	<p>N: Zingerle, 4. - Arlt, 99; Geering, 10; IC 21000; Ludwig, <i>Quellen</i>, 303; RISM B IV 2, 334, Nr. 1; T: <i>Antiphonale Monasticum</i>, 1183f.; CAO Nr. 7040; K: CH-EN 314, 179'; GB-Lbm 27630, 38 (in beiden Hss. nur der V) Ed: Dömling, 38 L: Göllner 61, 42f., 135-137, 150; ders., «Tradition and Innovation in Early Polyphony», in <i>Le polifonie primitiva</i> [...], Roma 1989, 181-188 (mit Faks. von f. 72 = S. 188)</p>		
2 72-72'	[IN VIGILIA NATIVITATE DOMINI. IN I. VESPERIS] + <i>Procedentem sponsum de thalamo</i> [+] <i>Quem</i> <i>progressum divina</i> [+] <i>Prophetavit scriba</i> [+] <i>Stricta ligat</i> [+] <i>Ergo benedicamus</i>	nat.dom.	BD trp
	<p>N: Zingerle, 4. - Arlt, 94, 99; Geering, 10; IC 14773; Irtenkauf, 125; Ludwig, <i>Quellen</i>, 303; RH 15522; RISM B IV 2, 334, Nr. 2; T: Zingerle, 4. - GLG II, 1, Nr. 156, 172; Plocek Nr. 11, 81-85. K: A-GÖ 307, 3'; A-Gu 756, 218'; A-Rei, 99; CH-Bu 46, 25; CH-EN 314, 127, 180' (Strophenfolge: 1-3-2-4-5); CS-Pnm XIII E 8 (unvollstg.); CS-Pnm XVI A 18; CS-Pu V H 11, 54'-55; CS-Pu VI G 10a, 160-160'; CS-Pu VII G 16, 170'-172; D-BaB, 2'; D-B-T 190, 32; D-ETw 44, 48; D-Gu 220, 1; D-Heid, 3'; D-Lk, Einband; D-MüO [im RISM nicht erwähnt]; D-Mbs 5023, 24; D-Mbs 5511, 60; D-Mbs 6419, 109' (dreistg.); D-Mu 156, 250; H-Bn 243, 22; I-Rvat, 69'; Yu-Zn 10, 178; Ed: Celestini, 17 und 28f. (11 Quellen simultan); Handschin, Beil. 6 (nach CH-EN 314) L: Celestini, 16-18, 23f.; Irtenkauf, 125; Labhardt, 239 (mit Lit.)</p>		

3 72'

*Cum gaudio concurrite Dic iacet in presepio
Ergo laus angelica ~ lector inape jube bened-
icere*

Lect Einl

N: Zingerle, 4f.

T: AH 1, Nr. 16, 58 (die abweichende 3. Str. bei Zingerle, 5); weitere Text-Ed. werden in Hohenfurt, 31 genannt.

K: VB 42, 154' (mensural notiert)

In Hohenfurt, 31 werden die folgenden Quellen angeführt: Breslau, UB, Q 466 (um 1420); CS-Pnm II C 7 (Mitte 15. Jh.); Prag, Staatsarchiv, 376 (Mitte 15. Jh.); Trebon (Wittingau), Staatsarchiv A 4 (2. H. 15. Jh. [1459]); die AH 1 nennen ein hussitisches Kanzional von Jistebnez [= CS-Pnm II C 7]

4 72'

*O dos novum Assistentes socii O gloriose domine
~ jube benedicere*

Lect Einl

N: Zingerle, 5

T: Zingerle, 5

K: bisher Unicum

5 72'

Nascitur de virgine Cernitur a Moyse Ergo lector

Lect Einl

N: Zingerle, 5. - IC 11570; RH 11859

T: Zingerle, 5. - AH 2, Nr. 31, 163 [2. und 3. Str. abweichend]

K: CS-UO, Bezirksarchiv, A3 [gem.MGG2, Bd. 2, 391f.]

Ed: z.T. in MGG2, Bd. 2, 391/2

6 73-73' [IN NATIVITATE DOMINI. IN I. NOCTURNO]

+*Jube domine nos tuis benedictionibus* +*Primo nat dom.* Lect
tempore alleviata +*Et novissime agravata* Lec 1
+*Populus gencium* +*Habitantibus in*
regione +*Hec dicit dominus*

N: Zingerle, 6. - Celestini, 24; Ludwig, *Quellen*, 303; Geering, 10, 31; RISM B IV 2, 334, Nr. 3

T: Jes. 9, 1-2

K: A-GÖ 307, 1-1'; A-Rei, 255

CS-Ph 66, 1 (fragm.); CS-Pu V H 11, 55-55'

Ed: Göllner 69, I, 31f.

L: Göllner 69, II, 33 (Faks. XXIII = f. 73)

PS: Die Hs. CS-Pnm XIII E 8, 131-132 und D-Gu 220, 1-1' enthalten musikalisch abweichende Versionen.

7 73'-74' [IN NATIVITATE DOMINI. IN I. NOCTURNO]

+Jube domine benedicere +Consolamini **nat dom.** Lect
 +Loquimini ad cor +Vox dicentis +Quid clama- Lec 2
 bo +Hec dicit Dominus

N: Zingerle, 6. - Ludwig, *Quellen*, 303;
 Geering, 10, 31; RISM B IV 2, 334, Nr. 4
T: Jes. 40, 1-2a, 6a; Celestini, 24
K: A-GÖ 307, 1'-2'; A-Rei, 158;
 CS-Ph 66, 1'; CS-Pu V H 11, 55'-56'
Ed: Göllner 69, I, 57f.
L: Cerny, II; Göllner 69, II, 45f.;
 Schneider, 2. Tl., 37, Nr. 182 (z.T.)

8 74'-75' [IN NATIVITATE DOMINI. IN I. NOCTURNO]

+Jube domine nos tuis benedictionibus **nat dom.** Lect
 +Consurge consurge +Quia non +Quia hec Lec 3
 dicit

N: Zingerle, 6. - Celestini, 24; Geering, 11;
 Ludwig, *Quellen*, 303; RISM B IV 2, 334, Nr. 5
T: Jes. 52, 1; Celestini, 26f.
K: A-GÖ 307, 2'-3'; A-Gu 29, 194-196';
 A-Rei, 160
 CS-Ph 66, 1'; CS-Pnm XIII E 8, 132-132'; CS-Pu
 V H 11, 56'-57'
 D-Bds 40580, 43'-45; D-Mbs 5511, 63'-64;
 I-MM 28
Ed: Göllner 69, I, 90-98 (nach A-Gu 29, CS-Pu
 V H 11, D-Mbs 5511 und I-MM 28)
L: Göllner 69, II, 56-64

9 75-76' [IN NATIVITATE DOMINI. IN II. NOCTURNO]

+Jube domine hanc sacram +Maria candens lyli- **nat dom.** trp
 um +Qui natus es de virgine +Salvator noster Lec 1 Lect
 In deitate trinitas Gaude gaude Jherusalem
 +Nulla disparitas +Neque enim In terra nasci
 voluit Per Evam quod +Homo salvabitur +Que
 consumpto Hec dies est leticie Si Jhesum
 Christum queritis +Tu autem domine

N: Zingerle, 6-8. - Celestini, 21; Geering, 11, 31;
 Ludwig, *Quellen*, 303; RISM B IV 2, 334, Nr. 6;
T: Zingerle, 6-8. - Celestini, 21; Göllner 69, I, 321f.
K: A-Rei, 155
Ed: Göllner 69, I, 114-117 (nach A-Iu 457)
L: Celestini, 21f.; Göllner 69, II, 64-66;
 Schneider, 2. Tl., 37, Nr. 137f.;

- 10 76'-77' [IN NATIVITATE DOMINI. IN II. NOCTURNO]
 +*Jube domine lectionis nove* +*In principio erat* **nat dom.** Lect
verbum mit trop. Schlussformel. *Sacerdos dicat* Lec 2
 «*et reliquia*» et *legat usque «Tu»* +*Tu autem do-*
mine
- N:* Zingerle, 8. - Geering, 11, 31; RISM B IV 2, 334, Nr. 7
T: Joh, 1, 1-3. - Göllner 69, I, 321f.
K: bisher **Unicum**
Ed: (vgl. Göllner 69, I, 128f.); Schneider, 2. Teil, 37, Nr. 139
L: Göllner 69, II, 74-77
- 11 77'-79' [IN NATIVITATE DOMINI. AD PRIMAM MISSAM]
Laudem deo dicam *Leccio Ysaye Prophete* **nat dom.** trp
 +*In semper o pie* +*Nostre in laudem* Epist
 +*Rex regum domine*
- N:* Zingerle, 8. - Geering, 11; Irtenkauf, 118; Ludwig, *Quellen*, 303; RH 10281; RISM B IV 2, 334, Nr. 8
T: AH 49, Nr. 383, S. 169-173; Gesamttext Göllner 69, I, 330f.
K: A-Gu 756, 183'; D-Mu 156, 222'; die AH nennen weitere Quellen aus Admont und Prag.
Ed: Göllner 69, I, 148-151
L: Göllner 69, I, 84-87 (mit Lit. zur 1stg Fsg); Szendrei
- 12 79'-80' [IN NATIVITATE DOMINI. AD TERTIAM MISSAM]
 +*Viderunt omnes* [trp] *Vidit rex omnipotes* **nat dom.** Grad
 +*Notum fecit* 3. Messe Trp
 [OrgTrp]
- N:* Zingerle, 8f. - Geering, 11; Gennrich, Nr. 1; Ludwig, *Quellen*, 303; RISM B IV 2, 334, Nr. 9
T: Ps. 97, 3 und 2
K: laut Cerny, 114 nur Text in CS-OLu 719
Ed: Wolfh I, 163 (z.T.), Schneider, 2. Teil, 38f., Nr. 140f. (z.T.)

13 80'-81' [IN FESTIS BMV. AD MISSAM]

+*Flos de spina procreatur Gaudeamus.*
 +*Porta clausa per ransitur V Eructavit*
 +*Rore tellus irrigatur Gloria. +Chorus*
noster iocundetur Gaudeamus.

BMV Intr
Gaudeamus Trp
 [omnes in
 domino]

N: Zingerle, - Anderson, H29; Haug, 193f.;
 Irtenkauf, 117; Ludwig, *Quellen*, 303, 24f.;
 RH 6405; RISM B IV 2, 334, Nr. 10;
T: AH 20, Nr. 155, 122 [nur 1. Str. Flos de
 spina] und AH 49, Nr. 67, S. 46; Mone II, 38;
 Morel, 132

K: A-Gu 756, 179;
 CH-EN 102, 13 (nur Tt.);
 D-Mbs 716, 149';
 GB-Lbm 27630, 2'-4;

Musikalisch abweichend in den Notre-Dame-Hss.
 CH-SGs 383, 138; CH-So, B; D-W1, 161;
 E-Hu, 134; E-Ma, 74'; I-F, 304'

Ed: Anderson 3, 174-178 (Text mit engl. Übers.
 S. XXXIII, Krit. Bericht S. 226-228 [nach den
 Notre-Dame-Hss. und CH-EN 102]); Dömling, 3f.
 (nach GB-Lbm 27630); Irtenkauf, 130 (1stg nach
 A-Iu 457); Schneider, 2. Teil, Nr. 143, 151 (z.T.,
 nach A-Iu 457); Wolf, I, 163 (1. Str.)

L: Göllner 61, 46f.; Haug, 193f. (Faks. von
 A-Iu 457, f. 80'-81); Irtenkauf, 130-132;

14 81'-82 [IN DEDICATIONE ECCLESIE. AD MISSAM]

+*Salva, Criste, te querentes Terribilis. +Corde*
pio Quam dil[ecta]. +Unus trinus Gloria.
 +*Ergo dominum*

ded. eccl. Intr
Trp

N: Zingerle, 9f. - Geering, 11, 28;
 Ludwig, *Quellen*, 303; RISM B IV 2, 334, Nr. 11

T: Zingerle, 9

K: GB-Lbm 27630, 4'-5 und 19'

Ed: Dömling, 4f., 20 (nach GB-Lbm 27630)

15 82-82'

+*Kirie fons bonitatis* +*Christe unice dei patris*
+*Kyrie ignis*

trp
Kyr

N: Zingerle, 10. - Arlt, 90; Geering, 11, 24; IC 10044; Ludwig, *Quellen*, 303; Meln, 48, Nr. 95; RH 6429; RISM B IV 2, 334, Nr. 12
T: AH 47, Nr. 5, 53: 1a, 2a, 3c; GLG Nr. 10, 13f.: Str. 1a, 2c, 3c.
K: (hier nur die mehrstimmigen Quellen)
A-Gu 9, 167 und Gu 10, 178; A-Gu 756, 181; CH-Bero, 58'; CH-EN 314, 94-97 (unvollstg notiert);
D-Bds 40580, 24; D-Mbs 11764, 247'; D-Mbs 23286, 4; D-SSst;
GB-Lbm 27630, 33-34;
NL-Hb 21, 21;
Ed: Dömling, 21f. (nach GB-Lbm 27630); Federhofer in *AMl* 20 (1948), 24 (Teil-Faks. von A-Gu 9); Federhofer in *SMZ* 88 (1948), 417 (3. Str. nach A-Gu 9); Schneider, 2. Teil, 46-50, Nr. 161-166 (nach dens. Qu. und D-SSst); Sigl, Anh., 13-15 (nach D-Mbs 11764); Wolf, Fs. 228f. (nach A-Iu 457, D-Bds 4058, D-Mbs 11764);
L: Dömling, 71 (mit weiterer Lit.)

16 82'

Kirie sacerdos summe Christum hodie in altari
Kyrie qui tibi [o.Nt., d.h. zur Musik von Nr. 15, der dieselbe Melodie zugrunde liegt]

trp
Kyrie

N: Zingerle, 10 - Irtenkauf, 118; Meln, 48, Nr. 95; RH 40566
T: AH 47, Nr. 101, 161: 1a, 2a, 3a; GLG, Nr. 17, 21f.
K: A-Gu 756, 182.
Meln, 48 mit diesem Text in 5 N-, O-, S-deutschen, 1 böhmischen, 1 N-italienischen und 2 zisterziensischen Hss. aus dem 13. und 15.-16. Jh. [ohne A-Gu 756], alle 1stg; weitere Quellen in GLG
L: Rassegna Gregoriana 2 (1903), 297ff.

17 82'-83

+*Kirie magne deus potentie* +*Christe genite culpas ade*
 +*Kyrie cuius natus Emanuel*

trp
 Kyr

N: Zingerle, 10. - Arlt, 90; Geering, 11, 24; IC 10045; Körndle, 86-91; Irtenkauf, 118; Ludwig, *Quellen*, 303; Meln, 101, Nr. 78; RH 10933; RISM B IV 2, 334, Nr. 13; Spanke, 53
T: AH 47, Nr. 99, S. 158, Str. 1a, 2a, 3a
K: (nur mehrstimmige Quellen)
 A-Gu 9, 167'; A-Gu 756, 181; A-Wn 3617, 10'; CH-EN 314, 93-93'; CH-Fm 4, 146; CS-VB 42, 53-53' (2. und 3. Vers abweichend); D-B-T 190, 66; D-KA 1, 145; D-Mu 156, 255-255'; D-Mbs 9508, 279; D-Mbs 23286, 5; GB-Lbm 27630, 32; PL-WRk 411, 139'.

In den folgenden Quellen 2stg ohne Trp.:

A-Ssp 20, 274;
 CH-Bu 46, 130 (3stg); CH-Fco 3, 321;
 D-BAs 41, 158; D-Bds 40580, 27; D-DS 876, 8;
 D-ETw 44, 38; D-FRu 1133, S. 381; D-GOLb I 65, 254'; D-KA, 37'; D-Mbs 5539, 39';
 I-CF 56, 218; I-CF 58, 230; I-CF 79, 132';
 I-Vnm 125, 45';
 NL-Uu 406, 141'

Ed: Dömling, 21 (nach GB-Lbm 27630); Feldmann, Schlesien, 109 (nach PL-WRk 411); Göllner, 132 und 139 (nach D-Mbs 5539); Handschin, Beil 1 (nach CH-EN 314); Körndle, 87 (nach D-GOLb I 65); Wolf, Fs., 231 (nach D-Bds 40580, Str. 1a und 2a)

L: Dömling, 71 (dort weitere Lit.); Martin Keeser, *Die Mehrstimmigkeit im 'Moosburger Graduale'* (München, Universitätsbibl. cod. mus. 2° 156), Magisterarbeit Univ. München 1985, 84-112 (Ms.; mir nicht zugänglich); Körndle, 86-91

18 83

*Pater misit filium Demones obstruerunt Fratres
 benedicite Ad honorem nominis Regi nostro
 psallentes ~ gloria in excelsis.*[5 Str.]

Gloria-
 Trp (?)

N: Zingerle, 10
T: Zingerle, 10
K: bisher Unicum

19 83-83' [AD MISSAM. PRO VIRGINE ET MARTYRE]

+*Lectio libri sapientie. +Confitebor tibi,
domine rex*

Virg Mart. Lect

N: Zingerle, 10. - Geering, 11, 31;
Ludwig, *Quellen*, 303; RISM B IV 2, 335, Nr. 14
T: Eccl. Jesus Sir. 51, 1
K: **bisher Unicum**
Ed: Göllner 69, I, 170
L: Göllner 69, II, 97f.

20 83'-84 [IN RESURRECTIONE DOMINI]

+*Chorus nove Iherusalem nova resultet leticia
+Hec est dies glorie*

BD
Trp

N: Zingerle, 11. - Geering, 11, 26;
Ludwig, *Quellen*, 303; RISM B IV 2, 225, Nr. 15
T: Zingerle, 11
K: D-Mu 156, 248'-249';
GB-Lbm 27630, 18-19
Ed: Dömling, 19 (nach GB-Lbm 27630)
L: Dömling, 71; Göllner 61, 26, 47f.

PS: Mit f. 84 beginnt die 2. Lage des Musik-
Teils von A-Iu 457 inmitten dieses Liedes.

21 84 [IN NATIVITATE DOMINI]

*Evangelizo gaudium R Gaudeamus hodie cancio
leticie. Emanuel vocabitur
In excelsis gloria Egens in regno nascitur Pastores
ergo dicite Martyres pro domino*

Resp.-
Trp

N: Zingerle, 11. - Anderson, L 110; RH 5583;
T: Zingerle, 11 (mit einer in den AH fehlenden
Strophe). - AH 1, Nr. 23, S. 65; AH 20, Nr. 176,
S. 134
K: CS-Pu X E 2 (nur Tt.);
D-Mu 156, 243
Ed: AH 20, 252

PS: *In excelsis gloria* beginnt in A-Iu 457
mit einem Grossbuchstaben wie ein
selbständiges Stück.

- 22 84 [IN NATIVITATE DOMINI]
Nunc angelorum gloria Hec ergo cum gaudio
Acta sacro mysterio
Pastores palam dicite Per magnum nomen domini
Hec ergo cum gaudio, ut supra
- N: Zingerle, 11. - Anderson, L151; Irtenkauf, 123;
 RH 12454=12455;
 T: AH 1, Nr. 37, 76; Daniel I, 328; Wackernagel I, 209;
 K: A-Gu 756, 205; Böhm. Quellen laut AH und
 Anderson: CS-Pnm, o.S., «Gradual von Jistebnicz,
 Anfang 15. Jh.; CS-Pu VI B 24; CS-Pu X E 2 und
 Kantional von Jistebnicz [= CS-Pnm II C 7]
 Ed.: AH 1, S. 191 (nach dem Kantional von Jistebnicz;
 Quarte tiefer als in A-Iu 457)
 L: Blume, Rep.Rep., 239f.

- 23 84' [DE S. DOROTHEA]
Par contentu rogito Tulisti memoriam Fore mater
pauperum
- N: Zingerle, 12. - RH 31 476
 T: AH 21, Nr. 99, S. 68
 K: **bisher Unicum;**
 AH nur «Cod. Oenipontan. (ol. Carthusia in
 Schnalz) saec. XIV» (= A-Iu 457); es handelt sich
 um den einzigen Text, für welchen die AH A-Iu
 457 als Quelle verwendet haben.
 PS: S. Dorothea weist auf Augustiner
 Chorherren.

- 24 84' [DE SANCTO NICHOLAI]
Nicolai sollemnia sua prece familia Gaude, gaude
Iste puer amabilis Quarta et sexta feria Cantemus
hymnum glorie Uniterno sempiterno ~ benedicamus
domino [nur erste Str. notiert]
- N: Zingerle, 12. - Irtenkauf, 125
 T: Zingerle, 12. - Irtenkauf, 125 (mit abweichender
 3. Str.)
 K: A-Gu 756, 220
- BD
Trp

25 84'-85 [DE BEATA MARIA]

Benedicamus devotis mentibus domino O Sancta Maria

BD
Trp

N: Zingerle, 12. - Stenzl, 152, 215

T: Zingerle, 12. - GLG, Nr. 164, 177 (adaptiert auf S. Stephan); Plocek, 88

K: CH-GStB 2038, 66-66';

CS-Pnm XVI A 18, 78' (frag.); CS-Pu VI G 10b, 173'-174; CS-Pu VII G 16; weitere CS-Quellen - alle in einer Stephanus-Adaptierung - bei Plocek

+D-B-T 190, 30'-31;

+E-Hu, 22'-23;

+GB-OxfB, 85'-86;

I-AO 17, 67'-68; +(3stg) I-VEcap 690, 51'-52.

Weitere mehrstg. Fassungen als untropiertes *Benedicamus domino* bei Arlt (cf. L).

Ed: Anglès, Anderson 3 (beide nach Hu);

Arlt, 29-32 (nach CH-GSt, D-B-T, GB-OxB, I-Ecap und untrop. Fassungen); Stenzl, 296 (nach CH-GStB)

L: Wulf Arlt, «Benedicamus devotis mentibus - Eia pueri iubilo», in *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* N.F. 3 (1983), 21-39; Plocek I, 88f.; Plocek II, Nr. 13, 18f.

26 85

KIRIE

*Cum iubilo iubilemus In hac die Cum cantico
Criste deus homo Criste nos defende Criste natus
ex Maria Kyrie preces audi Kyrie nos tuere
Kyrie peccantes salva*

Kyrie
Trp

N: Zingerle, 12. - RH 3649; Irtenkauf, 118;

Meln, 113, Nr. 171; Spanke, 55

T: AH 47, Nr. 100, S. 160

K: A-Gu 756, 182'-183. - Melnicki verzeichnet nur 3 Belege der Melodie Nr. 171 mit diesem Trp:

Zist. (M 38, D-Mbs 7919 aus Kaisheim, 13. Jh.), ein dt. Kyriale (D 90 in Udine, 15. Jh.) und ein böhmisches Messkanzional des 16. Jh. (O 36).

Die AH nennen Regensburg (D-Mbs 5539, 102'-103) sowie Prager und böhmische Quellen.

Ed: Kyrie-Mel = Vat IX

27 85'

*Pangamus melos glorie Qui natus est de virgine
Nos emundans Nunc flamen Cujus nos Conjugat nos
O angelorum Et ora tuum Gaudete cum Sit benedicta*

BD
Trp

N: Zingerle, 12

T: AH 1, Nr. 174, S. 162; GLG, Nr. 196, 200f.

K: CS-Pu V H 11, 35'

Ed: AH 1, 196f., Nr. XX (nach CS-Pu V H 11)

28 85'

*Ve quod meruit proca Psallat cetus noster
Cedit vatum propter natum Expurgetur vetus fex
Rora commutantur nix Est audita pia vox
Fulget stella pacis lux*

BD
Trp

N: Zingerle, 12f.
T: Zingerle, 12f.
K: **bisher Unicum**

29 85'

Pater ingenite Mariam elegisti

(?)

N: Zingerle, 13
T: Zingerle, 13
K: **bisher Unicum**

86

leere Liniensysteme

PS: Von hier an bis zum Ende dieser zweiten
Lage auf f. 95' wechselnde Hände,
aber ohne die «Hauptband».

30 86'-88 [DE BEATA MARIA]

+*Salve, proles Davidis, salve virgo*

Seq

N: Zingerle, 13. - Geering, 11, 29; RH 18 133;
RISM B IV 2, 335, Nr. 16

T: AH 54, Nr. 224, 356 (Strophenfolge in
A-Iu 457: 1, 3, 2, 4-7, 9, 11, 10, 8, 13, 14,
wodurch diese Sequenz hier «aparallel» ist).

K: AH führen einstimmige Quellen u.a. aus Otto-
beuren (D-Mbs clm 27 130), St. Florian, Seckau,
Admont, Innichen (A-Iu 277) und Oxford, Misc.
lit. 341), Weingarten, Klosterneuburg, St. Lambrecht,
Erfurt und CH-SGs 546 an, aber keine aus Böh-
men. Laut AH wahrscheinlich aus St. Florian und
Ende des 11. Jh. entstanden.

Ed: Schneider, 2. Teil, 39, Nr. 142, 142a (z.T.)

31 88'

[CREDO]

Patrem omnipotentem

Credo

N: Zingerle, 13. - Miazga, 71, Nr. 241

K: CS-Pu I E 12, 86' (nach Miazga unvollstg.)

- 32 90 [CREDO]
mens Patrem omnipotentem ~ passus et sepultus est Credo
- N: Zingerle, 13. - Miazga, 99, Nr. 450+10
 K: Miazga: 18 Belege, 14.-17. Jh., u.a.
 CH-EN 1, 393; CH-SGs 546, 26;
 D-Mbs 9508, 286'; Iu 457 ältester Beleg. Dazu
 in PL-WRk 58, 210-212 (3. Melodie)
 L: Schmitz, 392f.
- 33 90' IN DIE PARASCEVERE
Ego propter te flagellavi [und alle neun
Ego-Anrufungen mit melodisch reicher **Feria VI in** «kleine»
Ps.-Formel] Sequitur Popule meus. **Passione** Impro-
dni peria
- N: Zingerle, 13
 T: *Officium Majoris Hebdomadae*, Regensburg
 1936, 332-334
- 34 91' [CREDO]
mens Patrem omnipotentem Credo
- N: Zingerle, 13. - Miazga, 57, Nr. 113+23
 K: Miazga, 56-58: 65 Belege aus dem 14.-
 18. Jh.; aus dem 14. Jh. nur Rom, Angelica
 1424, 110'. U.a. in CH-SGs 546, 20';
 D-Mbs 9508, 284'
 L: Miazga, 335
 PS: Notiert als Palimpsest über das Credo
 IV der Vaticana (Credo «cardinalis»),
 Miazga Nr. 279, 1-102
- 35 92'-93 [VERSUS SUPER LIBERA ME DOMINE]
[D]um venerit filius O felix vox felix promissio Libera
O proh dolor quanta tristitia In die illa. me
 Trp
- N: Zingerle, 14. - Hofmann, Nr. 169; RH 32 234
 T: AH 49, Nr. 781a, 383 [nur *O felix*, *O proh*]
 K: CH-SGs 546, 321-321'; CS-Pu I E 12, 34'-35
 L: Hofmann, Bd. 2, 34

- 36 93 [VERSUS SUPER LIBERA ME DOMINE]
*Factus [=Fletus] et stridor dentium inter turmas
gentium Terra tremet mare fremet Sol nigrescit
dolor crescit Terre superficies ardebit Rubra veste
spuma teste* Libera
me
Trp
- N: Zingerle, 14.- Hofmann, Nr. 230; IC 6625;
RH 6365; Spanke, 56
T: Zingerle, 14f. - AH 49, Nr. 789, 380
K: A-Gu 29, 356-358; A-Wn 3610 (ex Lambach CXIII),
173' (fragm.);
CS-Pmn XII F 14, 171'-173; CS-Pu I E 12, 54-54';
CS-Pu V H 11, 54-54';
D-Mbs 4612, 47 (kürzere Fsg, nur Text); D-Mbs 5539,
149-149' (NT 15. Jh.);
weitere Quellen in den AH
Ed: AH 49, 381f. (nach CS-Pu V H 11)
L: Hofmann, Bd. 1, 6, 10 (Anm. 68); Bd. 2, 47
- 37 93-93' [VERSUS SUPER LIBERA ME DOMINE]
*Cum celum mutatur et terra movetur
O quam felix anima quam levat iusticia
In die illa.* Libera
me
Trp
- N: Zingerle, 15
T: Zingerle, 15
K: **bisher Unicum**
- 38 93'
mens *Sanctus Benedictus Osanna* Sanctus
- N: Zingerle, 15. - Nicht bei Thannabaur
K: **bisher Unicum**
- 39 93'-94
mens *Agnus dei* Agnus
- N: Zingerle, 15. - Nicht bei Schildbach
K: **bisher Unicum**
PS: Nr. 38 und 39 sind melodisch und
rhythmisch identisch.
- 40 94
mens [*S*]anctus Benedictus Osanna Sanctus
- N: Nicht bei Thannabaur
K: **bisher Unicum**

- 41 94-94'
mens *Agnus dei* Agnus
N: Nicht bei Schildbach
K: **bisher Unicum**
PS: Nr. 40 und 41 sind melodisch und rhythmisch identisch.
- 42 94'
mens *Sanctus* mit unterlegtem *Agnus dei* Sanctus
Agnus
N: Nicht bei Thannabaur und Schildbach
K: **bisher Unicum**
- 43 95-95'
Alleph. Candidiores nazarei Heth. Denigrata est Lamena-
Theth. Melius fuit tionones
Jherusalem, Jherusalem convertere 4, 7-9
PS: Mit f. 95' endet die zweite Lage.
- 44 96-96' [FERIA V IN CENA. AD MATUTINUM. IN I NOCTURNO]
[E]t factum est postquam Lamena-
Alleph. Quomodo sedet sola Beth. Plorans ploravit tionones
Deleth. Migravit Iuda 1, 1-3
Jherusalem Jherusalem
96'-97 *Alleph. Dixerunt impii Iudei Zay. Venite percuciamus eum* Jer. 18, 18-20
lingua Lameth. Mun quid redditur pro bono malum [sic!]
Jherusalem Jherusalem
97-97' *Lameth. O vos omnes Mem. De excelso misit* 1, 12-13
Jherusalem Jherusalem
[FERIA VI IN PARASACEVERE. AD MATUTINUM. IN I NOCTURNO]
98 *Alleph. Vie Sion lugent Beth. Facti sunt hostes* 1, 4-5
Jherusalem Jherusalem
98'-99 *Zay. Expandit Syon Zadech. Justus dominus* 1, 17-19
Deleth. Vocavi amicos
Jherusalem Jherusalem
99-99' *Alleph. Ego vir videns Beth. Me minavit* 3, 1-4
Caph. Tantum ergo in me Delech. Vetustatem fecit
Jherusalem Jherusalem
[SABBATO SANCTO. AD MATUTINUM. IN I NOCTURNO]
99'-100 *Nun. Prophete tui Zay. Plauserunt manibus suis* 2, 14-16
Coph. Aperuerunt super me
Jherusalem Jherusalem
100-100' *Ayn. Propter peccata Recredite polluti* 4, 13, 15, 18
Lubricaverunt vestigia
Jherusalem Jherusalem

100-101 *Zay. Vigilavit iugum Abstulit omnes* 1, 14-16
Idcirco ego plorans
Jherusalem Jherusalem

K: Alle in CS-Pu V H 11:
 Feria V, 1. Lectio: 20-20' und 65-65';
 2. Lectio: 23'-24 und 64'-65';
 Feria VI, 1. Lectio: 20'-21;
 2. Lectio: 68'-69 (2. und 3. Vers ausgetauscht);
 3. Lectio: 21-21' und (nicht textl.) 64-64';
 Sabbato, 1. Lectio: 22'-23'.
L: (alte) MGG 8, 134

45 101' [INFRA HEBDOMADAM PASSIONIS] Trp (?)
O de Juda benedicte leo Sed tu. O Sophia veritas Sed.
O Maria genitrix et virgo Ergo. O Nazarene regum rex
Ergo. O Juda maledicte Ergo.

N: Zingerle, 19. - Schmitz, 409
T: Zingerle, 19. - GLG, Nr. 139, 156f.
K: CS-Pu V H 11, 29; CS-VB 42, 172 (NT, ohne Notation)
 PL-WRk 58, 228' (wie in CS-VB 42 zusammen mit der folgenden Nr. 46 *Alpha et O*)
PS: Das Initium *Sed tu.* ist nach GLG, 156 zu ergänzen *Sed tu, bone Iesu Christe, nostri miserere*, wie es in CS-Pu V H 11 notiert erscheint; das Incipit *Ergo* beginnt mit C D tongleich wie *Sed tu*; dieser Text steht nicht in den konkordanten Hss.

46 101' [INFRA HEBDOMADAM PASSIONIS]
Alpha et O tu finis Stella matutina ergo
Sol luciter mundi patris

N: Zingerle, 19. - Schmitz, 409
T: Zingerle, 19. - GLG, Nr. 139, 156-158; Irtenkauf, 123
K: A-Gu 756, 206-206'.
 nur *Stella matutina*: D-Mbs 716, 168
 CS-VB 42, 172 (Nachtrag, ohne Notation);
 PL-WRk 58, 228' (2 versch. Versionen)
L: Irtenkauf, 127f.; GLG, 157f., Anm.

47 102 [MATUTINAE TENEBRARUM /»FINSTERMETTE«:
PLANCTUS MARIAE]

[I] *O filii ecclesie O liben kint der cristenheit*

[II] *O dolor ineffabilis O wi ein yemerclicher slag*

[III] *O quantus luctus virginis O sunder wi pisttu
verstaint*

[IV] *O homo per te agitur O mensch das daz durch
die sunde dein*

[VI] *O vos judei perfidi O ungetrewe judischait*

[V] *O juda ductor sceleris O Judas ungetrewer man
Nu sich heut an des chreuczes ast*

Marien-
klage/
Leich

Notiert sind nur die erste lat. und der Beginn der
ersten deutschen Str. (mit ders. Melodie)

N: Zingerle, 19. - RH 12986; Schuler Nr. 212, 213,
130; Schmitz, 401, 412

T: Zingerle, 20-22. - AH 1, 78-81 [Str.] I-IV,
VI, V lat./dt. (andere Übersetzung) mit einge-
schobenen deutschen Übersetzungen; Wackernagel
II, Nr. 524, Str. a-e dt. und lat. (= oben Str. I-IV
und V, mit z.T. abweichenden Übersetzungen);
nur der dt. Text (in abweichender Übersetzung)
Schmitz/Ranke, 420f. (nach PL-WRk 58)

K: CS-Pu VII C 10, 56'-69;

D-Zr 119, 151';

PL-WRk 58, 247'; PL-WRu 233, 174-174'

I lat.: Erlauer Marienklage VI, 20'

I dt.: Alsfelder Marienklage, 62'; Erlauer Marien-
klage VI, 20'; Trierer Marienklage, S. 1

II dt. hat mit Schuler Nr. 111 nur den ersten
Vers gemeinsam.

III lat. hat mit Schuler Nr. 418 nur das Incipit
gemeinsam.

V dt.: Erlauer Marienklage VI, 23 (nur die erste
Hälfte der Str. und in anderer Übersetzung)

L: Johannes Janota, *Studien zu Funktion und
Typus des deutschen geistlichen Liedes im
Mittelalter*, München 1968 (*Münchner Texte
und Untersuchungen zur deutschen Literatur
des Mittelalters*, 23), 141, 165f.; Schmitz, 401
und 418-421 (F. Ranke)

48 102'

*Hodie. Hec virga yesse Hodie. Hodie
salutis via Hodie. Hodie die summa
ierarchia Hodie.*

[Sanct-
oder
Ant-Trp]

N: Zingerle, 22. - Bei Thannabaur und in
den AH als Sanctus-Trp nicht nachgewiesen

T: Zingerle, 22

K: **bisher Unicum**

PS: Das erste *Hodie*-Incipit auf E
(EFED GGFE DEE.), und die
nächsten drei *Hodie*-Incipits iden-
tisch auf G (G acc) kann ich nicht
identifizieren. (Inhaltlich: In die
Nativitatis Domini)

49 102'

[SUPER SANCTUS]

*Sanctus. Flos candens oritur Ros mundum
divinus Nos Jhesu dignare laudare*

Sanct
Trp

N: Zingerle, 22. - Arlt, 91; RH 37 412;
Thannabaur Nr. 29

T: Zingerle, 22f. - AH 47, Nr. 330, 338;
GLG, Nr. 49, 55f.

K: Thannabaur, 120: 7 Quellen, darunter
CH-EN 314, 108' und 6 böhm. Quellen, da-
runter CS-Pu V H 11, 46'.

Die AH erwähnen: A-Gu 756, 196'-197; CH-
SGs 546; D-Mbs 716

PS: Die als Incipit vermerkte Sanctus-Mel Nr. 29
steht auch im gedruckten Grad. Pataviense,
Wien 1511, f. 190

50 103

[VERSUS SUPER SANCTUS / SALVE REGINA]

*Salve mater pia celestis yerarchia Salve mater pia
egrotorum Salve patens [sic] via rosa [3 Str.]*

Sanct
= Ant
Trp

N: Zingerle, 23. - RH 40 689; Thannabaur, 176

T: Zingerle, 23. - AH 47, Nr. 335, 340;
GLG, Nr. 46, 53

K: Thannabaur weist S. 176 für diesen
Tropus zu Sanctus Mel. 150 nur 6 böhm.
Quellen aus dem 14.-16. Jh. nach (darunter
CS-Pu V H 11, 29' und 45'), desgleichen
die AH.

- 51 103' [VERSUS SUPER SALVE REGINA]
O florens rosula primula O Maria virgo Ant
singularis O Maria portus naufragantium Trp
 [3 Str.]
- N: Zingerle, 23. - Celestini, 8; Emerson, 55;
 Irtenkauf, 123; RH 41 892 (= 2. Str.)
 T: Zingerle, 23. - Irtenkauf, 123 (= 2., 1.,
 3. Str.)
 K: A-Gu 756, 207'-208; A-Rei, 64;
 D-Mbs 716, 129
- 52 103'
Te virgo casta Cum sis preclara Ergo tuo [Ant
nato [3 Str.] Trp]
- N: Zingerle, 24
 T: Zingerle, 24
 K: **bisher Unicum**
- 53 103' [VERSUS SUPER SALVE REGINA]
Tu es ille fons signatus Tu es illa quam Ant
rigavit Tu es ille salomonis Trp
- N: Zingerle, 24f. - IC 19481
 T: Zingerle, 24f.; GLG, Nr. 127, 131;
 Spanke, 55
 K: CS-Pu V H 11, 51 (nur 1. Str.);
 D-Mbs 716, 179'-180; D-Mbs 5539, 94'
 L: Marie Louise Göllner, «Migrant Tropes in the
 late Middle Ages», in *Festschrift zum 25-jährigen
 Bestehen der Capella Antiqua München (1956-
 1981)*, Tutzing 1988 (*Münchner Veröffentlichun-
 gen zur Musikgeschichte* 43), 176
- 54 104
Ex Jacob stella oritur Salutis per initium Ant
Quis audivit talia [3 Str.] Trp
- N: Zingerle, 25
 T: Zingerle, 25
 K: **bisher Unicum**

- 55 104 [VERSUS SUPER SALVE REGINA]
*Salve celi digna Salve Christi cella Salve
 pulchra liliu[m]* [3 Str.] Ant
 Trp
 N: Zingerle, 25f. - Irtenkauf, 122; RH 17853
 T: Zingerle, 25f. - GLG, Nr. 124, 125f.;
 Irtenkauf 122
 K: A-Gu 756, 198';
 CH-SGs 546, 10;
 CS-Pu V H 11, 30'-31;
 D-Lübeck
 Ed: Marxer, Tf. III (Faks. von CH-SGs 546)
- 56 104' [VERSUS SUPER ALMA REDEMPTORIS MATER]
*Ave de qua rivus pietatis Ave florens
 saltus virginalis Ave fave nobis mater pia*
 [3 Str.] Ant
 Trp
 N: Zingerle, 26. - Emerson, 55
 T: Zingerle, 26. - GLG, Nr. 121, 122f.
 K: CS-Pu V H 11, 12' und 31'-32;
 D-Mbs 716, 131 (Emerson, 55: «offenbar Unicum»)
- 57 104'
*Virgo mater consolatrix O lampas mundi
 lucidissima Flos pullulans* [3 Str.] [Ant
 Trp]
 N: Zingerle, 26f.
 T: Zingerle, 26f. - GLG, Nr. 140, 158f.
 K: CS-Pu V H 11, 31-31' und 71'
 Ed: hier unten, S. 179
- 58 104' [VERSUS SUPER MEDIA VITA]
*Salve Ihesu carens labe Salve Ihesu qui
 beatus Salve Ihesu qui per crucem* [3 Str.] Ant
 Trp
 N: Zingerle, 27. - Emerson, 55; RH 40 672
 T: Zingerle, 23. - AH 49, Nr. 786, 389;
 GLG, Nr. 122, 123f.
 K: CS-Pu V H 11, 29'-30;
 D-Mbs 716, 127'
 L: Emerson, 55
 PS: Emerson stellte in MüD melo-
 dische Identität zwischen dieser
 Nr. 58 und Nr. 62 (beide sind in Mbs
 716 enthalten) fest. Es handelt sich hier
 allerdings nicht um eine Contrafaktur,
 sondern beide Lieder verwenden densel-
 ben Melodietypus und weisen einen
 analogen Beginn auf.

- 59 105 [VERSUS SUPER NIGRA SUM]
Ego comparabilis Eius sub umbraculo Ant
Surgat ad me veniat Trp
- N: Zingerle, 27. - Arlt, 90; IC 5263; RH 5257;
 Schmitz, 410
 T: Morel, 130
 K: CH-EN 314, 86;
 PL-WRk 58, 146
 Ed: hier unten, S. 182
- 60 105 [VERSUS SUPER ALMA REDEMPTORIS MATER / SPECIOSA
 FACTA]
Marie virginis fecundat viscera Ardere Ant
cernitur Miratur ratio [3 Str.] Trp
- N: Zingerle, 28. - Anderson H 15; Arlt, 89;
 Falck Nr. 43; RH 11167 = RH 2358
 T: AH 20, Nr. 67, S. 79; Morel, 129
 K: A-Gu 756, 189' (*super Speciosa [facta]*);
 CH-Bu 46, 96; CH-EN 314, 83 (*super
 Alma redemptoris*); CH-SGs 388, 472;
 CH-SGs546, 10' (o.N.);
 D-Bds 40580, 48';
 F-Boulogne 107, 66'; F-Pn 18 571 (15. Jh.,
 laut AH), beide nur Tt.;
 GB-Lbm 22604, 17' (14. Jh., laut AH).
 Mit dem Beginn *Beatae virginis fecundat*
 zweistg. als zweiteiliger durchkomponierter
 melismatischer Conductus in den Notre-Dame-
 Hss. I-F, 283'-284', E-Ma, 54'-56, D-W1,
 128'-129 und Heid, 2' (unvollstg. Schluss);
 nur 1stg in OxfB Wood 5914, 4-4'.
 Als Text des - musikalisch von beiden Fas-
 sungen abweichenden - Motetus einer 3stg
 Motette in F-Mo, 376' (Mo 8, 326).
 Ed: Anderson 3, 107-111(nach den
 Notre Dame-Hss.); RoMo, 235 (nach F-Mo)
 L: Anderson 3, 211-213: Blume, Rep.Rep.,
 229; Labhardt, S. 163;
- 61 105-105'
Ave sidus angelorum Ad te clamat exul Ant
homo Audi vota nostra pia [3Str] Trp
- N: Zingerle, 28
 T: Zingerle, 28
 K: bisher Unicum

62 105' [VERSUS SUPER MEDIA VITA]
*Ach homo propende fragilis Heu nil valet
 nobilitas Ve calamitatis in die Ach seculi vana
 gloria Ve quare amatis talia Heu modo regnat
 symonia*

Ant
 Trp

- N:** Zingerle, 28 (liest *propende*). - Arlt, 90;
 Hofmann, Nr. 1; IC 285 und 10860; Labhardt,
 Kress, 174; RH 82; Schmitz, 404f.; Spanke,
 56
- T:** Zingerle, 28f. - AH 49, Nr. 784, 386f.;
 GLG, Nr. 125 B, 127-130; Mone 1, 398
- K:** A-Gu 29, 361-361'; A-KN 79; A-VOR 287,
 325;
 CH-Bu 46, 85; CH-EN 314, 87'-88;
 CH-SGs 388, S. 475; CH-SGs 546, 319'-320;
 CS-OLu M 406; CS-Pst, 114-117';
 CS-Pu I E 12, 31 und 49', 64-67-50; CS-Pu
 V H 11, 31 und 49'; CS-Pu VI C 20a; CS-Pu
 VII C 10, 54-55' [lat. und deutsch]; CS-VB 42,
 119-121;
 D-Karlsruhe B.15, 49-49'; D-Mbs 716, 169-169;
 D-Mbs 5539, 146-146' (NT 15. Jh.);
 GB-Lbm 27630, 43'-48 (NT jeweils auf unterstem
 System);
 PL-WRk 58, 119
- Die AH nennen weitere böhm. Quellen ab dem
 15. Jh.
- Mit dem deutschen Text *Ach myn hercze* (Schuler,
 Nr. 4) in der Trierer (um 1400) und der Alsfelder
 Marienklage (1501), cf. Schmitz.
- L:** H. Hofmann, Bd. 2, 1f. (m. Lit.); Labhardt,
 Kress, 174 (m. Lit);
- PS: Vergl. das PS oben zu Nr. 58

- 63 105' [VERSUS SUPER SANCTUS]
Rector celi immortalis Deus pacis et amator
Deus qui es summum et solacium [3 Str]
- Sanctus
[= Ant]
Trp
- N: Zingerle, 29. - Arlt, 92; Irtenkauf, 121;
 RH 17056; Thannabaur, 196f. (Tropus Nr.
 181 zu Sanctus Nr. 203)
 T: Zingerle, 29. - AH 47, Nr. 292, 319;
 CT VII, 173: Nr. 130; Mone I, 307
 K: A-Gu 756, 196'; +A-KN 1021, o. Zählung
 CH-EN 314, 118'; CH-SGs 382, S. 82
 (NT 13. Jh.); CH-SGs 546, 8';
 D-Karlsruhe Pm 16, 279;
 D-Mbs 9508, 287; D-Mu 156, 163;
 Die AH nennen zusätzlich CH-StGA (NT des
 15. Jh.), mit *Quam dulciter* verbunden in
 CH-SGs 383 (wo weder *Rector celi* noch
Quam dulciter stehen), GB-Lbm 27630 und
 Prager Quellen.
 L: Blume, Rep.Rep., 272
- 64 105'
Tu porta paradisi Te conditor celorum
Nos ergo clamamus [3 Str]
- [Ant
Trp]
- N: Zingerle, 30
 T: Zingerle, 30
 K: bisher Unicum
- 65 106 [VERSUS SUPER SALVE REGINA]
Felici signo regnasti in ligno Vis immolari clavo
vulnerari fuso cruore Ecce Maria in quem trans-
fixerunt
- Ant
Trp
- N: Zingerle, 31. - RH 6000;
 Szövérfy II, 366 («Böhmische Lieder»)
 T: AH 1, Nr. 26, 66; GLG, Nr. 123, 124f.
 K: CS-Pu V H 11, 30-30' und 52-53
- 66 106
[A]ve Maria sidus nitens Salve dux via
- N: Zingerle, 31
 T: Zingerle, 31
 K: bisher Unicum

67 106

*mens Ave decus mundi dulcissimum**N:* Zingerle, 31f.*T:* Zingerle, 31f.*K:* **bisher Unicum**

68 107

mens +Auctor vite virgine [Tenor ohne Tt]

[Mot]

N: Zingerle, 32. - Anderson H 13; Gröninger, 78, 106, 140; IC 1677; LR 130; RH 1442; RISM 11th/13th, 153, 248, 754; RISM B IV 2, 335, Nr. 17*T:* Zingerle, 32. - Anderson 3, 210; Milchsack Nr. 188*K:* 2stg musikalisch abweichend in den Notre-Dame-Hss. D-W1, 134-134'; I-F, 270'; E-Ma 38'

D-Würz, Deckelinnenseite (nur ein stark abweichender Text)

Ed: Anderson 3, 99-102 (nach den ND-Hss.)*L:* Anderson 3, 209f.

69 107' IN[...]

mens (unlesbares Textincipit mit einer Zeile notierter Musik)
Darunter (Federprobe?) *San* [?]

Fragen der Einordnung und Provenienz

Um die Stellung von Iu 457 im historischen Kontext genauer zu fassen, werden zunächst die Handschriften mit der höchsten Anzahl Konkordanzanzen tabellarisch zusammengestellt («Unicum» in der ersten Spalte heisst: Unicum in Iu 457):

<u>Pu V H 11</u>	<u>Gu 756</u>	<u>EN 314</u>	<u>SG 546</u>	<u>Lbm 27630</u>	<u>Mbs 716</u>	<u>Mu 156</u>
Prag 2. H. XIV.	Seckau 1345	Engelberg letztes Viertel XIV.	St. Gallen Anf. XVI.	süddt./ Prag? XIV./XV.	Tegernsee 2. H. XV.	Moosburg 1356-60
Film	CD-Rom	Faks.	–	Faks. & Ed.	–	Faks.
..		1		1		
2	2	2				2
..						
Unicum						
..						
6						
7						
8						
..						
Unicum						
..	11					11
..						
..	13			13	13	
..				14		
..	15	15		15		
..	16					
..	17	17		17		17
Unicum						
Unicum						
..				20		20
..						21
..	22					
Unicum						
..	24					
..						
..	26					
27						
Unicum						
Unicum						
..			30			
..						
..			32			

<u>Pu V H 11</u>	<u>Gu 756</u>	<u>EN 314</u>	<u>SG 546</u>	<u>Lbm 27630</u>	<u>Mbs 716</u>	<u>Mu 156</u>
..						
..			34			
..			35			
36						
Unicum						
Unicum						
Unicum						
Unicum						
Unicum						
Unicum						
44						
45						
..	46				46	
..						
Unicum						
49	49	49	49		49	
50						
..	51				51	
Unicum						
53					53	
Unicum						
55	55		55			
56					56	
57						
58					58	
..		59				
..	60	60	60			
Unicum						
62		62	62	62	62	
..	63	63	63	63		63
Unicum						
65						
Unicum						
Unicum						
(Unicum)						
<hr/>						
17	15	9	9	8	8	6

Der Handschrift Iu 457 stehen, zunächst rein quantitativ betrachtet, zwei durchaus unterschiedliche Handschriften am nächsten: Zunächst eine seit den Textpublikationen im ersten Band der *Analecta hymnica* bekannte Prager Sammelhandschrift Pu V H 11 aus der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts, deren zwei Teile von mindestens zwei Händen geschrieben wurden und die zahlreiche Stücke doppelt enthält, meist in durchaus unterschiedlicher Fassung. Dann, mit zwei Konkordanzen weniger, das bekannte Graduale und Cationarium der Augustiner Kanoniker in Seckau aus dem Jahre 1345, das aber nicht, wie die Prager und Innsbrucker Handschrift, auf Linien, sondern mit deutschen Neumen «in campo aperto» notiert wurde.

Die Handschriften mit neun und acht Konkordanzen entstammen anderen geographischen Räumen. Je neun Stücke finden sich in Iu 457 und in zwei Schweizer Benediktiner-Handschriften: Die bereits mehrmals zitierte Handschrift Engelberg 314 und – sehr viel später, erst zu Beginn des 16. Jahrhunderts geschrieben – im umfangreichen St. Galler Sammelband des Frater Kuontz. Nach der bereits in Anm. 10 zitierten jüngst fertiggestellten Arbeit von Joseph Willimann stammt die durch ihre Mehrstimmigkeit bekannte Handschrift GB-Lbm 27 630 (LoD) wahrscheinlich aus dem Umkreis von deutschsprachigen Prager Augustinereremiten und der Universität Prag und wurde dort Ende der sechziger Jahre des 14. Jahrhunderts geschrieben.²⁵ Auch im süddeutschen, nun allerdings bayerischen Raum, entstanden das zwischen 1356 und 1360 geschriebene Moosburger Graduale der Münchner Universitätsbibliothek und, erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in geographischer Nähe geschrieben, die Tegernseer Handschrift D-Mbs 716.

Will man die Relationen zwischen Iu 457 und diesen sieben Konkordanzhandschriften genauer untersuchen, bieten sich zunächst jene Konkordanzen an, die ausser in Iu 457 nur in *einer* dieser sieben Handschriften enthalten sind:

Pu V H 11 hat die Nr. 6, 7, 8, 27, 36, 44, 45, 50, 57 und 65 nur mit Iu-457 und keiner weiteren dieser Handschriften gemeinsam (die Nr. 44, 50, 57 und 65 sind in Prag je zwei Mal notiert). Allerdings finden sich die Nr. 6, 7, 8, 36, 45 und 50 auch in andern Quellen, so dass bisher nur die vier Stücke Nr. 27 (ein *Benedicamus*-Tropus), 44 (Lamentationen), 57 und 65 (zwei strophische Antiphonen-Tropen) alleine mit Pu V H 11 konkordant sind. Davon sind die Nr. 57 und 65 doppelt vorhanden.

25 Willimann, bes, 400–409. S. 413 weist Willimann ausdrücklich auf die Beziehungen zu Pu-V H 11 hin, also zu jener Hs., die Iu 457 besonders nahe steht. Allerdings unterscheiden sich LoD wie Pu-V H 11 hinsichtlich der Notationen deutlich voneinander.

Die Seckauer Quelle weist mit Iu 457 zwar 15 Konkordanzan auf, aber nur die Nr. 22, 24 und 26 sind auch in wenigstens einer weiteren der sieben wichtigsten Konkordanzhandschriften enthalten. Alleine der *Benedicamus*-Tropus für St. Nikolaus findet sich (wenn wir von sehr viel späteren ungarischen Quellen einmal absehen) nur in diesen beiden Handschriften. Allerdings weist A-Gu 756 eine andere dritte Strophe auf. Das ist ein deutlicher Hinweis darauf, dass zwischen diesen beiden Handschriften für dieses Stück kein besonderes Nahverhältnis besteht. Auffälligerweise stehen die drei Prager Konkordanzan in der Innsbrucker (nicht aber in der Prager) Handschrift sehr nahe beieinander.

Von den neun Engelberger Konkordanzan sind acht auch in wenigstens einer der sechs andern häufigsten Konkordanzanhandschriften nachgewiesen. Nur der Antiphon-Tropus Nr. 59, *Ergo comparabilis*, steht nur in EN 314, ist aber, gut ein Jahrhundert später, auch noch im schlesischen Kational aus Neumarkt (PL-WRk 58) aus dem Jahre 1474 enthalten. (Derartige Überlieferungsbefunde machen es wahrscheinlich, dass sich einzelne der in Iu 457 enthaltenen Gesänge auch noch in weiteren, bisher nicht genauer inventarisierten Handschriften des 15. und 16. Jahrhunderts finden lassen.)

Die heute in London liegende, mit Quadratnotation versehene Handschrift aus dem Umkreis von Prager Augustiner-Eremiten Lbm 27 630 weist acht Konkordanzan mit Iu 457 auf, doch nur der zweistimmige Introitus-Tropus zur Kirchweih Nr. 14 *Salva Criste, te querentes* (dort zwei Mal nicht gleichlautend notiert) ist alleine aus diesen beiden Quellen bekannt. Die zweite Aufzeichnung (f. 19') entspricht dabei – vom Schluss abgesehen – weitgehend der Fassung in Iu 457²⁶.

Die Tegernseer Handschrift D-Mbs 716 enthält schliesslich kein Stück, das nicht auch in wenigstens einer der häufigsten Konkordanzanhandschriften enthalten wäre.

Als einzige von acht Konkordanzan findet sich im Moosburger Graduale nur die Nr. 21 alleine hier. (Dieser Responsoriums-Tropus ist allerdings – ohne Notation – auch noch in einer Prager Texthandschrift überliefert.)

Von einem möglichen Nahverhältnis könnte – aus dieser Perspektive – also nur im Falle der Prager Handschrift Pu V H 11 gesprochen werden. Der höchsten Zahl an Konkordanzan entsprechen die vier nur in diesen beiden Handschriften nachgewiesenen Stücke. Allerdings stellt sich im Zusammenhang mit dieser wie auch mit anderen Prager Quellen, die alle kaum vor dem letzten Drittel des 14. Jahrhunderts zu datieren sind, die Frage, in welche Richtung die Überlieferungen gelaufen sind: Von Prag westwärts, oder nicht doch aus verschiedenen westlichen Orten nach Prag, wo sie dann über längere Zeit in mehreren Quellen immer wieder erscheinen.

26 Ediert in Dömling, 4 f. und 20.

Aufschlussreich sind in dieser Hinsicht die in Pu V H 11 doppelt überlieferten strophischen marianischen Antiphonentropen Nr. 57 (*Virgo, mater, consolatrix*) und Nr. 65 (*Felici signo regnasti in ligno*). Bisher ist noch nicht untersucht worden, wo derartige Lieder zuerst und gehäuft auftauchen und wie sich ihr Verbreitungsbild darstellt. Dass es sich dabei um «böhmische Lieder» handelt, ist angesichts der breiten Streuung zahlreicher dieser Stücke bereits in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts wenig wahrscheinlich.

Alle drei Versionen von *Virgo, mater, consolatrix* (in der Transkription S. 179 sind für die Prager Fassungen nur die Varianten gegenüber Innsbruck notiert) stehen sich nahe, wenn auch die zwei Versionen aus Pu V H 11 etwas häufiger gemeinsam gegen Iu 457 stehen; aber es gibt eben auch in dieser ersten von drei Strophen wechselnde Nähe, einmal Iu 457 mit der ersten, dann mit der zweiten Fassung (so auch textlich: *tu lapsorum* gegen *oppressorum*, wobei an dieser Stelle auf die Silbe *lap-* jede der drei Versionen anders lautet). Dieser Befund bestätigt sich auch im Vergleich der Texte der weiteren Strophen, die in Pu V H 11 «ausnotiert», in Iu 457 – wie in dieser Handschrift bei Strophenliedern üblich – nur textlich festgehalten sind. – Ganz ähnlich verhält es sich mit Nr. 65, *Felici signo*. Hier ist die erste Fassung in Prag V H 11 allerdings um eine Quinte nach oben transponiert. Gleichwohl stehen sich die drei Versionen näher als das bei den Überlieferungen in Gu 756 und Iu 457 der Fall ist.

Ganz allgemein zeigen detaillierte Vergleiche zwischen diesen wichtigsten Konkordanzhandschriften mit den Überlieferungen in Iu 457 – über das Beispiel von Pu V H 11 hinaus – ein uneinheitliches und vor allem vielschichtiges Bild, das sich durch geographische Ferne und Nähe, durch Handelswege oder durch Ordensgemeinschaften stets nur teilweise erklären lässt:

Von den 15 im Seckauer Cantionarium A-Gu 756 mit der Innsbrucker Handschrift konkordanten Stücken erweisen sich – nach Untersuchungen von Christian Schleiss²⁷ – nur die Nr. 60, der *Alma redemptoris mater*-Tropus *Marie virginis fecundat viscera*, und die als *Sanctus*- (wie gelegentlich auch als Antiphon-)Tropus verwendete Nr. 63, *Rector celi immortalis*, als in Text wie Musik in den beiden Handschriften einander sehr (Nr. 60) oder doch bemerkenswert (Nr. 63) nahestehend. Die Nr. 46, das Lied (in Gu 756 mit *super Versus* rubriziert) *Alpha et O tu finis*, hat in Iu 457 eine reichere Fassung derselben Melodie, aber textlich stimmen beide Quellen in allen drei

27 Die Konkordanzen aus dem Cantionarium der Handschrift A-Gu 756 zur Handschrift A-Iu 457, Seminararbeit Universität Salzburg, Sommersemester 1999.

Iu 457, 104'

Pu V H 11, 31 - 33'

71'

Vir - go, ma - ter, con - so - la - trix, mi - se - ro - rum re - le - va - trix

tu lap - so - rum do - mi - ne, gen - ci - um tur - ris for - ti - tu - di - nis,

op - pres - so - rum

tu lap - so - rum

no - stre fra - gi - li - ta - - - tis e - lec - ta, in - tac - ta, per - fec - ta

di - vi - ni - ta - - - tis o - pe - re, ma - - - nu sa - pi - en - ci - e

- ta - tis sa - pi -

- ta - tis sa - pi -

es de - co - ra - - - - - ta.

es de - co - - - - ra - - - - ta.

Virgo, mater, consolatrix in Iu 457 und Pu V H 11

Strophen vollständig überein. Bei den andern zwölf Gesängen sind grössere sowohl textliche wie musikalische Varianten feststellbar, so dass diese Stücke nicht zu einer gleichen Überlieferungstradition gehören. Vier davon, die Nr. 2, 13, 15 und 17, sind in Iu 457 zudem zweistimmig, in Gu 756 aber nur einstimmig überliefert. Auffallend oft ist die Melodik, wie bei der erwähnten Nr. 46, in Iu 457 reicher.

Dieser Befund ist, sollte Iu 457 tatsächlich aus dem südtiroler Augustiner Chorherrenstift Neustift bei Brixen stammen, überraschend. Seckau war wie Neustift ein Augustiner-Chorherrenstift. Sowohl die relative geographische Nähe (etwa 200 km Luftlinie) wie die Verbindung durch ausgebaute Reiserouten (etwa 250 km) lassen, über die Anzahl der Konkordanzen hinaus, höhere Übereinstimmungen der Texte und Melodien erwarten, ein «Variantenspektrum», wie es etwa der Vergleich der drei Versionen von *Virgo, mater, consolatrix* ergeben hat. Allerdings weicht das Seckauer Cationarium, wie bereits erwähnt, durch seine linienlosen Neumen grundsätzlich von der Hufnagelnotation auf Linien der Innsbrucker Handschrift ab.

Ebenso gross und zudem vielfältiger sind die Relationen zwischen den in Iu 457 und im Benediktinerkloster Engelberg in EN 314 gesammelten Sätzen, obwohl die Quellen gleichartig notiert sind. Wie eine Untersuchung von Stephanie Annies²⁸ gezeigt hat, lässt sich bei einem direkten Vergleich im Hinblick auf die musikalischen Differenzen «kein festes Schema, bzw. keine einheitliche Form erkennen, da beinahe jedes Stück einer individuellen Kategorie von Abweichungskriterien zugehört und damit unterschiedlichste Abstufungen von Nähe, bzw. Ferne der zwei Quellen entstehen».²⁹ Generell ist die Ferne von EN 314 hinsichtlich Iu 457 in jeder Hinsicht grösser zu A-Gu 756 – nicht zu reden von Pu V H 11. Überraschend ist das angesichts der Ordenszugehörigkeit von Engelberg und der möglicherweise grossen räumlichen Entfernung nicht.

Der oben erwähnte dreistrophige Antiphon-Tropus Nr. 59 *Ego comparabilis* (S. 182), weist textlich sechs Varianten auf, darunter in V. 4 der zweiten Strophe ein fehlendes *cum* (EN 314: *Dilectus quem cum videro*; Iu 457: *Dilectus quem video*), in der dritten statt *odoris* das inhaltlich verquere *pudoris sumens liliūm*. Dem entspricht die melodische Überlieferung der beiden Handschriften. Iu 457 ist melodisch gelegentlich (Beginn, *amandum, osculo*) – wie das auch die Vergleiche mit anderen Handschriften immer wieder zeigen – etwas reicher, andererseits ist dann auf *pulchra* im Schlussvers wiederum

28 Die Konkordanzen zwischen der Handschrift Innsbruck, Universitätsbibliothek, Codex 457 und dem Codex Engelberg 314. Edition und Vergleich, Seminararbeit Universität Salzburg, Sommersemester 1999.

29 St. Annies, a.a.O., 46.

EN 314 melismatischer. Charakteristisch ist für Iu 457 hier (und anderswo), dass bei strophischen Tropen – hier der marianischen Hohelied-Antiphon *Nigra sum* – in Iu 457 immer die Incipits fehlen. Diese Lieder sind in der Innsbrucker Quelle also offensichtlich nicht als Tropen, sondern als liturgieunabhängige Cantionen verwendet worden. Ein Hinweis darauf könnte auch die musikalische Aufzeichnung enthalten: In Iu 457 wurde bei derartigen (drei)strophigen Liedern konsequent nur die erste Strophe notiert.

Gerade *Ego comparabilis* ist ein schönes Beispiel für Überlieferungsvarianten, die unterschiedliche Realisierungen desselben Stücks darstellen: Gemeinsam ist den beiden Handschriften die Verwendung ständig wiederkehrender Melodiefloskeln; in Iu 457 ist es die Kadenzfolge *bagagf*, in EN 314 hingegen *agagf*. Iu 457 weist zudem mit *fgafgf* einen für F-Melodien charakteristischen, EN 314 mit *fagffe d* einen ungewöhnlichen Beginn auf. Auffallend zudem das Aussparen des *c* in EN 314 am Anfang: Iu 457 tendiert im ersten Vers zu einer Commixtio des 5. und 6. Tons, während EN 314 im Rahmen des erweiterten 5. Tones bleibt. Im weiteren Verlauf bleiben beide Versionen im herkömmlichen Rahmen des 5. Tones.

Iu 457 steht aber nicht nur den alemannischen Benediktinern in Engelberg und – wie man ergänzen darf – dem benediktinischen St. Galler Frater Kuontz zu Beginn des 16. Jahrhunderts ferne. Auch die Distanz zum süddeutsch-bayerischen Raum, sowohl zum benediktinischen Kloster Tegernsee wie überraschenderweise auch zum augustinischen Chorherrenstift St. Castulus in Moosburg ist offensichtlich. Harald Schamberger³⁰ konnte bei den sechs Konkordanzstellen zwischen Iu 457 und dem berühmten «Moosburger Graduale» (D-Mbs 156) alleine bei Nr. 63, dem *Sanctus-Tropus Rector celi*, nur geringfügige textliche wie musikalische Abweichungen feststellen. Beim zweistimmigen und weitverbreiteten *Procedentem sponsum*, das generell mit wenigen Varianten, fast «Opus-artig» überliefert wurde, zeigt sich zwischen Iu 457, Moosburg und der ersten Aufzeichnung in EN 314 (f. 127) nur eine relative musikalische Nähe bei gleichzeitig abweichender Strophenfolge (Iu: 12345, Moosburg: 13245 und EN 314: 13425). Bemerkenswert ist zudem, dass sich bei der tropierten Lesung Nr. 11 die Tropentexte in Iu 457 und Moosburg nahe, die Lektionstexte aber ferne stehen, eine Ferne, die sich bei der Musik noch viel nachhaltiger zeigt. Moosburg steht hingegen der Seckauer Augustiner-Handschrift A-Gu 756 erheblich näher als Iu 457.

30 A-Iu 457 und das «Moosburger Graduale» (D-Mbs 156), Seminararbeit Universität Salzburg, Sommersemester 1999.

[Versus super <Ant.> Nigra sum]

Iu 457,
105

E - go com - pa - ra - bi - lis

EN 314,
86-86'

E - - - - go com - pa - ra - bi - lis

ver - nans ro - se flos - cu - lo, ad a - man - dum a - bi - lis,

ver - no ro - se flos - cu - lo, ad a - man - - - dum ha - bi - lis,

per os - cu - le - tur os - cu - - - - lo me dul - cis o - ris su - - - i,

per os - cu - le - tur os - cu - - - - - lo me dul - cis o - ris su - - - i,

nam pul - cra sum ut fu - - - i.

nam pul - chra sum ut fu - - - i. Fi - li - e Je [sus]

* 2. und 3. Strophe f

Ego comparabilis in Iu 457 und EN 314

Es ist keineswegs überraschend, dass sich die Ordenszugehörigkeit nachhaltig auf die Überlieferungsbilder auswirkt. Dafür ist das Zisterzienserkloster Hohenfurt, sozusagen «auf dem Weg» vom süddeutschen Raum nach Prag, ein Beispiel. Mit Iu 457 hat das Hohenfurter Prozeßionar-Graduale-Kantional, das 1410 und später geschrieben wurde und auch tschechische Lieder enthält, zwar fünf Sätze gemeinsam. Doch zwei, die Nr. 45 und 46, stehen in dieser Handschrift VB 42 nur als textlicher Nachtrag, das sehr weitverbreitete tropierte *Kyrie* Nr. 17 hat grösstenteils andere Texte als in Iu 457 und die Marienklage Nr. 62 ist ebenfalls so weit verbreitet, dass sich schwerlich aus den Melodiefassungen weitere Schlüsse ziehen lassen. So bleibt nur die Lektionseinleitung Nr. 3, *Cum gaudio concurrite*, für die Iu 457 sowohl die älteste wie auch die «westlichste» Quelle ist. Das Stück ist in VB 42 jedoch zu einer mensural notierten Cantio umgearbeitet und dabei melodisch erweitert wurden. Von den östlichen Quellen weicht Iu 457 zudem textlich in der dritten Strophe stark ab – diese Strophe aber fehlt in VB 42 überhaupt.

Die eingehende Inventarisierung der Handschrift Iu 457 erlaubt keine eindeutige Lokalisierung und Datierung. Die dort verwendeten Notierungsweisen – Hufnagelnotation, Cantus fractus-Notation für Ordinariusmelodien und eine im letzten Teil der Handschrift verwendete «pragmatische» Mensuralnotation, die der Cantus fractus-Schrift so nahe steht wie beispielsweise der Notation von Cantionen in böhmischen Handschriften nach 1400 – legen nahe, Iu 457 ins letzte Viertel des 14. und die ersten Jahre des 15. Jahrhunderts zu datieren.

Die lateinisch-deutsche Marienklage Nr. 47 weist wahrscheinlich auf eine Herkunft aus dem deutschen Sprachgebiet – trotz aller Nähe zu Prager Quellen. Aber seit Joseph Willimanns Zuweisung von LoD in das augustiniisch-deutsche Prager Universitätsmilieu, sollte man mit vorschnellen sprachlichen Zuordnungen noch vorsichtiger sein.

Einen konkreten Hinweis auf die monastische Herkunft bietet alleine das nur hier überlieferte Lied auf Dorothea Nr. 23, *Par contentu rogito*. Der Dorothea-Kult ist in erster Linie – aber eben wieder nicht ausschliesslich – mit Augustiner Chorherren in Verbindung zu bringen.

Aus den liturgischen Zuordnungen der Gesänge lassen sich, wie bereits eingangs erwähnt, keine weiteren Indizien gewinnen; die hier enthaltenen Gesänge sind für die überall gefeierten grossen Feste, insbesondere für Weihnachten und für Marienfeste bestimmt. Das vielfältige Repertoire der Handschrift mit einem Schwerpunkt bei Antiphonen-Tropen, die häufig auch als *Sanctus*-Tropen Verwendung gefunden haben, auch der vergleichsweise hohe Anteil an «peripherer» Mehrstimmigkeit, passen dazu.

Der Vergleich der Überlieferung in jenen sieben Handschriften, die mit Iu 457 am meisten Konkordanzen aufweisen, ergibt nur generelle Hinweise auf mögliche Herkunftsregionen. Der alemannische und der süddeutsch-bayerische Raum stehen ferner als Seckau in der Steiermark. Die grösste – aber immer noch eine nur relative – Nähe zeigt die Prager Handschrift Pu V H 11, deren genaue Herkunft, der Aufbau und deren Datierung noch nicht gesichert feststehen. Diese Handschrift verdient eine eigene und ausführliche Studie. Ihre Notation verweist auf Prag oder dessen nahe Umgebung. Allerdings ist bisher ungeklärt, aus welchen Quellen die Reformen und Erweiterungen der Prager Liturgie seit der Erhebung zum Erzbistum im Jahre 1344 und der Universitätsgründung 1348 gespeist wurden.

Die engen Verbindungen der Karthause Schnals, von wo Iu 457 Handschrift Ende des 18. Jahrhunderts in die Innsbrucker Bibliothek gelangte, mit Südtirol, in erster Linie mit Brixen und Neustift, hat nahegelegt, auch die Herkunft der Handschrift Iu 457 in dieser Gegend zu vermuten. Um diese Herkunft sicherzustellen, bedürfte es einer sicheren Zuordnung zum Neustifter Skriptorium. Dann allerdings stünde Iu 457 (wenn die geneigten Leser – nach so viel «Philologischem» – eine Prise Spekulation zulassen) in musikhistorisch prominenter Nachbarschaft: In der Jugendzeit des um 1377 geborenen Südtirolers Oswald von Wolkenstein wäre sie angelegt worden – und Oswald liegt im Kloster Neustift begraben. Hundertfünfzig Jahre früher, zwischen 1230 und der Jahrhundertmitte, ist möglicherweise der *Codex Buranus*, die berühmte *Carmina Burana*-Handschrift der Bayerischen Staatsbibliothek, in Neustift geschrieben worden. Auch Sekau in der Steiermark und Maria Saal in Kärnten sind mit dieser Liedersammlung in Verbindung gebracht worden.³¹

Die mit Iu 457 konkordanten Handschriften stammen aus dem ganzen deutschen Sprachbereich und aus Böhmen und reichen bis nach Norditalien und Schlesien. Wo auch immer diese Handschrift herkommt: Von den 68 in ihr notierten ein- und zweistimmigen Gesängen sind zwanzig, also ein knappes Drittel, bisher in keiner anderen Quelle nachgewiesen worden. Das ist ein überdurchschnittlich hoher Anteil an «Eigengut», selbst wenn wir immer in Rechnung stellen müssen, dass viele spätmittelalterliche Quellen – insbesondere hinsichtlich ihres einstimmigen Repertoires – noch nicht ausreichend erfasst worden sind.

31 Zuletzt der zusammenfassende Artikel «Carmina Burana» in *MGG* 2, Bd. 2, Kassel etc. 1995 und die Aufsätze von Alfred Ogris, Ernst Hoetzl und Peter Revers in *Carinthia I. Zeitschrift für geschichtliche Landeskunde von Kärnten* 188 (1998), 253–272.

Anhang A

Zitierte Konkordanzhandschriften

Sigl	Signatur	Hs.-Typus Jh. Herkunft
A		
-GÖ 307	Göttweig, Benediktinerstift, 307 (olim 345)	Lektionar-Fasz. Göttweig (?), frühes XV.
-Gu 9 und 10 (GrC)	Graz, UB, IV 9 und 10	zwei Graduale Neuberg (Zist.), 1.H. XV.
-Gu 756 (GrA)	Graz, UB, II 756	Graduale und Cationarium Seckau (August. Can.), 1345
-Gu 29 und 30 (GrB)	Graz, UB, III 29 und 30	Antiphonar aus Lambrecht (Ben.), 1.H. XIV.
-KN 1021	Klosterneuburg, Stf.Bibl., 1021	Fragm., böhmisch (?), XIV./XV.
-Rei 60	Reichersberg, Stf.Bibl., 60	Antiphonar, Reichersberg(?), XV.
-Ssp 20	Salzburg, Stf. Bibl. St. Peter, a. VII. 20.	Graduale Salzburg, St. Peter (Ben.), frühes XIV.
-VOR 297	Vorau, Stiftsbibl., 287	Antiphonar Salzburg, 1. H. XIV.
-Wn 3610	Wien, ÖNB, n.s. 3610	früher: Lambach CXIII (NT XIII.)
-Wn 3617	Wien, ÖNB, 3617	Mondsee (Ben.) Orgel-Tabl., XV.
CH		
-Bu 46 (Kress)	Basel, UB, A.N.46	Cantionale des Thomas Kress (Karth.), XVI.
-Bero	Beromünster, Stf.Bibl., C 2	Cantatorium a. Beromünster, XII., NT XIV.
-EN 1	Engelberg, Stf.Bibl., 1	Graduale aus Offenburg, XV. (NT XV./XVI.)
-EN 102	Engelberg, Stf.Bibl., 102	Directorium chori aus Engel- berg mit Cationen-Anhang, XIII.
-EN 314	Engelberg, Stf.Bibl., 314	Engelberg (Ben.), letztes Viertel XIV.
-Fco 3 (Freib/Ü A)	Fribourg, Cordeliers, F. 3	Grad. Fribourg (Franzisk.), 2. H. XIV.
-Fm 4 (Maig)	Fribourg, Maigrauge, 4	Grad. Fribourg (Zist.innen), XIV.

-GSBh B	Grand Saint Bernard, Archiv des Klosters, Archiv-Nr. 2038	Prozess.-Tropar vom dortigen. August.-Kloster, 2. H. XV.
-So	Solothurn, Zentralbibliothek, S 231	Notre-Dame-Fragm., XIII.
-SGs 382	St. Gallen, Stf.Bibl., 382	Tropar-Prosar aus St. Gallen, Anf. XI. (NT XIII.)
-SGs 388	St. Gallen, Stf.Bibl., 388	Antiphonar aus St. Gallen, XII. und NT XIV.
-SGs 546	St. Gallen, Stf.Bibl., 546	Sammelhs. Kuonz aus St. Gallen, Anf. XVI.
-StGA	St. Gallen, Stf.Bibl., 383	Tropar, W-Schweiz, 2. H. XIII.

CS

(C = Cerny 1975)

-OLu 719	Olomouc, Statni vedecka Knihovna, 719	...
-OLu M 406	Olomouc, Statni vedecka Knihovna, M 406	...
-Ph 66 (C: L)	Prag, Archiv Pražského hradu, E LXVI	Metropolit. Kapitel Prag, Text-Hs. mit not. Vor- und Nachsatzbl., XIV./XV.
-Pnm XII F 14 (C: X)	Prag, Národní muz., XII F 14	Graduale aus Jistebnice, 2. H. XV.
-Pnm XIII E 8 (C: O)	Prag, Národní muz., XIII E 8	Graduale tschechisch, XV. (1-107) und XVI.(108-192)
-Pnm XVI A 18	Prag, Národní muz., XVI A 18	...
-Pu I E 12	Prag, UK, I E 12	Kyriale, Tropar (OFM), XV.
-Pu V H 11 (C: K)	Prag, UK, V H 11	Sammelhs. Univers. Prag, 2. H. XIV.
-Pu VI B 24 (C: Ii)	Prag, UK, VI B 24	Meß-Kanzional aus St. Castulus, Prag, 1. H. XVI.
-Pu VI C 20a (C: Dd)	Prag, UK, VI C 20a	liturg. Sammelhs., 2. H. XV./XVI.
-Pu VI G 10a (C: B)	Prag, UK, VI G 10b	Prozess. St. Georg Prag (Ben.), XIV.
-Pu VI G 10b (C: A)	Prag, UK, VI G 10a	Prozess. St. Georg Prag (Ben.), XIV.
-Pu VII C 10	Prag, UK, VII C 10	Kanzional, böhm., XVI., Abschrift einer Hs. aus Glatz, XIV./XV.
-Pu VII G 16 (C: C)	Prag, UK, VII G 16	Prozess. St. Georg Prag (Ben.), Anf. XIV.
-Pu X E 2	Prag, UK, X E 2	Texths.
-Pu XIII A 5d (C: N)	Prag, UK, XIII A 5d	Prager Brevier, XIV./XV.

- Pu XIII H 3c (C: D) Prag, UK, XIII H 3c Prozess. St. Georg Prag (Ben.), Anf. XIV.
 -Pu XIV G 46 (C: I) Prag, UK, XIV G 46 Officia u. Messen St. Georg Prag (Ben.), XIV.
 -UO (C: Bb) Ustí nad Orlicí, Okresní archív, A 3 Fragmente Tschech. Provenienz, 2. H. XV.
 -VB 42 (C: P) Vyssí Brod (Hohenfurt), 42 Prozess., Grad., Kational aus Hohenfurt (Zist.), 1410 und später

D

- BAs 41 (BaC) Bamberg, Staatsbibl., lit. 41 Missale des Dt.-Ordens, XIV.
 -BaB Bamberg, Staatsbibl., theol. 74
 -Bds 40580 (BerlA) Berlin, Dt. Staatsbibl., ms. mus. 4° 40 580 (heute in: PL-Kj) Messen, Offizien aus Wien (Franzisk.)XIV./XV.
 -B-T 190 (BerlB) Berlin, Dt. Staatsbibl., Preuss. Kulturbes., germ. 8° 190 lat. und niederld. Ges. und Tropar, niederrheinisch (Utrecht), um 1500
 -DS 876 Darmstadt, Landesb., 876 Grad. aus St. Kuniverth, Köln XIV. (vor 1346)
 -ETw 44 (ErfB) Erfurt, Wiss.Bibl., 8° 44 Sammelhss. aus Aachen 1. H. XIV.
 -FRu 1133 Freiburg i. Br., UB, 1133 Psalteriums-Frag. aus Freiburg, (Dominik.), 2. H. XV.
 -GOLb I 65 Gotha, Forschungs- und Landesbibl., Ms. Memb. I 65 Plenarmissale Wintertl. aus der Diöz. Hildesheim, Augustiner(innen)?, 1. H. XIV.
 -Gu 220 Göttingen, Niedersächs. Staats- u. UB, Ms. theol. 220g Psalt.-Frag. aus Hildesheim (?), XIII.
 -Heid Heidelberg, UB, 2588 Fragment einer ND-Hss. Ende XIII.
 -KA 1 Karlsruhe, Bad. LB, Wonnental 1 Graduale aus Wonnental (Zist.) 2. Viertel XV.
 -KA B. 15 Karlsruhe, Bad. LB, B. 15 Antif. aus St. Blasien, XV.
 -KA Pm16 Karlsruhe, Bad. LB, St. Peter perg.16 Grad., Tropar, Sequ. aus Erfurt, XIV.
 -KarA Karlsruhe, Bad. LB, St. Peter 29a Prozess. (Bened.) aus N-Frkr. od. England XIV.
 -Lk Lüneburg, Kloster Lüne, o.S. Einbandfrag. um 1400
 -Lübeck Lübeck, Landesbibl, lat. 2° 16 XV. (verschollen)
 -Mbs 716 (MüD) München, Bayer. Staatsbibl., Cgm 716 Sammelhs. aus Tegernsee, 2. H. XV.
 -Mbs 5023 (MüU) München, Bayer. Staatsbibl., Clm 5023 Sammelhs. aus Benediktbeuren, 1495

- Mbs 5511 (MüS) München, Bayer. Staatsbibl., Clm 5511 Sammelhs. aus Diessen (August.), um 1400
- Mbs 5539 (MüC) München, Bayer. Staatsbibl., Clm 5539 Musiktheorie und Tropar aus Regensburg, um 1300, später NT in Diessen (August.), ca. 1400
- Mbs 6419 (MüP) München, Bayer. Staatsbibl., Clm 6419 Graduale aus Freising XIV.
- Mbs 9508 München, Bayer. Staatsbibl., Clm 9508 Messen und Off. aus Oberaltaich (Bened.), 1452
- Mbs 11764 (MüR) München, Bayer. Staatsbibl., Clm 11 764 Graduale aus Polling (August.), XIV.
- Mbs 23286 (MüT) München, Bayer. Staatsbibl., Clm 23 286 Grad., böhm. (?) oder aus Moosburg, frühes XV.
- MüO München, Bayer. Staatsbibl., Clm 560 Astron. Hs. mit musik. NT, XI., NT XII.
- Mu 156 (MüUn, Moosburg) München, UB, 2° 156 Graduale aus Moosburg (St. Castulus) 1356-60
- Stutt Stuttgart, Württemb. LB, H 195 ...
- SSst Stralsund, Stadtbibl., o.S. (im 2. WK verschollen) Graduale aus St. Nicolai XIV.
- W1 Wolfenbüttel, Herzg August-Bibl., 628 Notre-Dame-Hs. aus St-Andrew, Schottland, 2. H. XIII.
- Würz Würzburg, UB, M.p.th.f.m.19 (verbrannt 1945) Graduale aus Neustadt a.S. (Carmel.), XV., Einband
- Zr 119 Zwickau, Ratsschulbibl., Ms. 119 Antiphonar und Ordinariumssätze aus Zwickau, 1. H. XVI.

E

- Hu Burgos, Monasterio de Las Huelgas. o.S. Notre Dame Hs. aus Las Huelgas, ca. 1325
- Ma Madrid, BN, 20 486 Notre-Dame-Hs. aus Toledo, Kathedr. (?), XIII.

F

- Boul Boulogne s/M, Bibl. Munic., 107 ...
- Mo Montpellier, Bibl. de la Fac. de Médecine, H. 196 Motettenhs., XIII.
- Pn 18571 Paris, Bibl. Nationale, lat. 18 571 ...

GB

- Lbm 22604 British Library, add. 22 604 ...
 -Lbm 27630 (LoD) British Library, add. 27 630 Trop.-Kanzionale, dt.,
 Prag? (Aug.-Erem.)
 XIV./XV.
 -OxfB Oxford, Bodleian Library, lat. Grad. aus Hauterive (CH)
 lat.liturg. d 5 (Zist.), XIII./XIV.
 -OxfB Wood Oxford, Bodleian Library, ...
 Wood 591

H

- Bn 243 (C: S) Budapest, Országos Széchényi Grad.-Kanzionale, böhm./
 Könyvtár, 243 moldaw.aus Trnava (früher
 Nagyszombat), 1. H. XV.

I

- AO 17 Aosta, Bibl. Semin. Maggiore, Tropar aus Aosta,
 9-E-17 XIV.
 -CF 56 Cividale, Mus. Archeologico Naz., Grad. aus Cividale,
 LVI 2. H. XIV.
 -CF 58 Cividale, Mus. Archeologico Naz., Grad aus Cividale,
 LVIII 1. H. XIV.
 -CF 79 Cividale, Mus. Archeologico Naz., Grad. aus Cividale,
 LXXIX frühes XV.
 -F Firenze, Bibl. Med.Laurenziana, Notre-Dame-Hs., Mitte oder
 plut. 29.1 2. H. XIII.
 -MM 28 Monte Maria (Marienberg), Bibl. Deckblatt, spätes XV.
 dell'Abbazia, Inc. XVIII, 2°, 28
 -Rvat (R P) Roma, Bibl. Apost. Vat., Pal.lat. Prozessionar aus Mainz,
 488 XIV./XV.
 -VEcap Verona, Bibl. Capitolare, DCXC Hymn. und Ant. zu versch.
 Festen; mehrstg BD, 1 Lekt.,
 3 Lament., XV./XVI.
 -Vnm 125 Venezia, Bibl. Naz. San Marco, Grad. aus Aquileia,
 LIII 125 XV.

NL

- Hb 21 (Haar) Haarlem, Bibl. d. Bisschoppelijk Graduale aus N-Holland,
 Mus., 21 ausg. XV. mit mehrstg. NT
 aus dem XVI.
 -Uu 406 Utrecht, Bibl. Rijksuniv., 406 Antiphonar aus St. Maria
 Utrecht, XI.-XVI., die 2
 mehrstg Kyrie XIV./XV.

PL

- | | | |
|----------|----------------------------------|---|
| -WRk 58 | Wroclaw, Bibl. Kapitulna, 58 | Sammelbd/Kantional aus Neumarkt (Schlesien), 1474 |
| -WRu 411 | Wroclaw, Bibl. Uniwers., I.F.411 | Grad. aus S. Maria in Kamenz, 2.H. XIII.; 1 Kyrie mehrstg = NT XIV./XV. |
| -WRu 233 | Wroclaw, Bibl. Uniwers., I.Q.233 | Psalterium aus dem Klarenstift Breslau, XV. |

Yu

- | | | |
|--------|--|-----------------------------------|
| -Zn 10 | Zagreb, Nacionalna i Sveucilisna Biblioteka, MR 10 | Antiphonar der Kath. Zagreb, 1499 |
|--------|--|-----------------------------------|

Register A-Iu 457 / Konkordanzhandschriften

Sigl Nr. in A-Iu 457 (Nr. in ()): textliche, keine musikalische Konkordanz)

A

-GÖ 307	2, 6, 7, 8
-Gu 9 und 10	5, 17
-Gu 756	2, 11, 13, 15, 16, 17, 22, 24, 26, 46, 49, 51, 55, 60, 63
-Gu 29 und 30	8, 36, 62
-KN 79	62
-KN 1021	63
-Rei 60	2, 6, 7, 8, 9, 51
-Ssp 20	17
-VOR 297	62
-Wn 3610	36
-Wn 3617	17

CH

-Bu 46	2, 17, 60, 62
-Bero	15
-EN 1	32
-EN 102	13
-EN 314	1, 2, 15, 17, 49, 59, 60, 62, 63
-Fco 3	17
-Fm 4	17
-GSBh B	25
-So	(13)
-SGs 378	63
-SGs 382	63
-SGs 388	60, 62
-SGs 546	30, 32, 34, 35, 49, 55, 60, 62, 63
-StGA	(13), (63)

CS

-OLu 719	12
-OLu M 406	62
-Ph 66	6, 7, 8
-Pnm XII F 14	36
-Pnm XIII E 8	2, (6), 8

-Pnm XVI A 18	2, 25
-Pst	62
-Pu I E 12	31, 35, 36, 62
-Pu V H 11	2, 6, 7, 8, 27, 36, 44, 45, 46, 49, 50, 53, 55, 56, 57, 58, 62, 65
-Pu VI B 24	22
-Pu VI C 20a	62
-Pu VI G 10a	2
-Pu VI G 10b	25
-Pu VII C 10	47, 62
-Pu VII G 16	2, 25
-Pu X E 2	21, 22
-Pu XII F 14	36
-UO	5
-VB 42	3, 17, 45, 46, 62

D

-BAs 41	17
-BaB	2
-Bds 40580	8, 15, 17, (60)
-B-T 190	2, 17, 25
-DS 876	17
-ETw 44	2, 17
-FRu 1133	17
-GOLb I 65	17
-Gu 220	2, 3
-Heid	2, (60)
-KA 1	17
-KarA	17
-KA B. 15	62
-KA Pm 16	63
-Lübeck	55
-Lk	2
-Mbs 716	13, 46, 49, 51, 53, 56, 58, 62
-Mbs 5023	2
-Mbs 5511	2, 8
-Mbs 5539	17, 26, 36, 53, 62
-Mbs 6419	2
-Mbs 9508	17, 32, 34, 63
-Mbs 11764	15
-Mbs 23286	15, 17

-Mu 156	2, 11, 17, 63
-MüO	2 (?)
-Stutt	2
-SSst	15
-W1	(13), (60), (63), (68)
(Würz)	68
-Zr 119	47

E

-Hu	(13), 25
-Ma	(13), (60), (68)

F

-Boul	(60)
-Mo	(60)
-Pn 18571	(60)

GB

-Lbm 22604	60
-Lbm 27630 (LoD)	1, 13, 14, 15, 17, 20, 62, 63
-OxfB	25
-OxfB Wood	(60)

H

-Bn 243	2
---------	---

I

-AO 17	25
-CF 56	17
-CF 58	17
-CF 79	17
-F	(13), (60), (68)
-MM 28	8
-Rvat	2
-VEcap	25
-Vnm 125	17

NL

-Hb 21	15
-Uu 406	17

PL

-WRk 58	32, 45, 46, 62
-WRu 411	17
-WRu 233	47

Yu

-Zn 10	2
--------	---

Anhang B

Bibliographie

- AH *Analecta Hymnica Medii Aevi*, hrsg. v. Guido Maria Dreves und Clemens Blume [und Henry Marriott Bannister], Leipzig 1886–1922, 55 Bde; dazu *Register*, hrsg. von Max Lütolf, Bern 1978, 3 Bde
- Anderson Gordon A. Anderson, «Notre Dame and Related Conductus. A Catalogue raisonné», in *Miscellanea Musicologica – Adelaide Studies in Music* 6 (1971/2), 153–229 und *ibid.* 7 (1975), 1–81
- Anderson 3 *Notre-Dame and Related Conductus. Opera Omnia*. Ed. and Transcribed by Gordon A. Anderson, Pars tertia, Henryville 1981 (*Gesamtausgaben*, X/3)
- Anglès Higini Anglès, *El Códex musical de Las Huelgas*, 3 Bde, Madrid 1931
- Arlt *Engelberg Stiftsbibliothek Codex 314*, kommentiert und im Faksimile hrsg. von Wulf Arlt & Mathias Stauffacher unter Mitarbeit von Ulrike Hascher, Winterthur 1986 (*Schweizerische Musikdenkmäler*, 11)
- Blume, Clemens Blume, *Repertorium Repertorii*, Leipzig 1901, Reprint Rep.Rep. Hildesheim 1971
- CAO *Corpus antiphonarium officii*, éd. René-Jean Hesbert, Rom 1963–1979
- Celestini Federico Celestini, «Herkunft und Inhalt der Handschrift Reichersberg 60», in *Studien zur Musikwissenschaft* 44 (1995), 7–29
- Cerny Jaromír Cerny, «Stredoveky vícehlas v českých zemích» (Mittelalterliche Mehrstimmigkeit in den böhmischen Ländern), in *Miscellanea Musicologica* 27/28 (1975), 9–116
- CT *Corpus Troporum*, Stockholm 1975ff. (bisher 9 Bde)
- Daniel H[ermann] A[lbert] Daniel, *Thesaurus Hymnologicus*, Halle a/S 1885–1856, 5 Bde
- Dömling *Die Handschrift London, British Museum, Add. 27 630 (LoD). Teil II. Übertragung der Organa und Motetten*. Hrsg. von Wolfgang Dömling, Kassel 1972 (*Das Erbe deutscher Musik*, 53)
- Emerson John A. Emerson, «Über Entstehung und Inhalt von Mü D (München, Bayer. Staatsbibl., Cgm 716)», in *KmJb* 61 (1964), 33–60
- Falck Robert Falck, *The Notre Dame Conductus; A Study of the Repertoire*, Henryville 1981 (*Wissenschaftliche Abhandlungen*, 33)

- Federhofer Hellmut Federhofer, «Archaische Mehrstimmigkeit im Mittelalter», in *Schweizerische Musikzeitung* 88 (1948), 416–419
- Feldmann Fritz Feldmann, *Musik und Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien*, Diss. Breslau 1938
- Geering Arnold Geering, *Die Organa und mehrstimmigen Conductus in den Handschriften des deutschen Sprachgebietes vom 13. bis 16. Jahrhundert*, Bern 1952 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie II, 1)
- Gennrich Friedrich Gennrich, *Bibliographie der ältesten französischen und lateinischen Motetten*, Darmstadt 1958 (*Summa Musicae Medii Aevi*, 2)
- GLG II,1 *Geistliche Lieder und Gesänge in Böhmen*, Bd. II, 1: *Tropen und Cantiones aus böhmischen Handschriften der vorhussitischen Zeit 1300–1420*, bearb. v. Brigitte Böse und Franz Schäfer, hrsg. v. Hans Rothe, Wien 1988 (*Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven*, 27, II,1)
- Göllner Marie Louise Göllner, *The Manuscript Cod. lat. 5539 of the Bavarian State Library*, Neuhausen-Stuttgart 1993 (*Musicological Studies and Documents*, 43)
- Göllner 61 Theodor Göllner, *Formen früher Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften des späten Mittelalters*, Tutzing 1961 (*Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, 6)
- Göllner 69 Theodor Göllner, *Die mehrstimmigen liturgischen Lesungen*, Tutzing 1969 (*Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, 15), 2 Bde
- Gröninger Eduard Gröninger, *Repertoire-Untersuchungen zum mehrstimmigen Notre Dame-Conductus*, Regensburg 1939 (*Kölner Beiträge zur Musikforschung*, 2)
- Handschin «Angelomontana polyphonica», in *Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft* 3 (1928), 64–96 und Anhang (26 S.)
- Haug Andreas Haug, *Troparia tardiva. Repertorium später Tropenquellen aus dem deutschsprachigen Raum*, Kassel 1995 (*Monumenta Monodica Subsidia*, 1)
- Hofmann Helma Hofmann-Brandt, *Die Tropen zu den Responsorien des Officiums*, 2 Bde, Diss. Erlangen 1971
- Hohenfurt *Die Hohenfurter Liederhandschrift (H 42) von 1410. Faksimileausgabe. Mit einleitenden Abhandlungen von L. Vácha, F. Schäfer und G. Massenkeil*. Hrsg. von H. Rothe. Köln, Wien 1984 (= *Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven*, Bd. 21)

- IC Hans Walther, *Initia carminum ac versuum medii aevi posterioris Latinorum. Alphabetisches Verzeichnis der Versanfänge mittellateinischer Dichtungen. Unter Benutzung der Vorarbeiten Alfons Hilkas*, Göttingen 2/1969 (*Carmina medii aevi posterioris Latina*, I,1)
- Irtenkauf Wolfgang Irtenkauf, «Das Seckauer Cantatorium vom Jahre 1345 (Hs. Graz 756)», in *AfMw* 13 (1956), 116–141
- Körndle Franz Körndle und Bernhold Schmid, «Neue Quellen zur Musikgeschichte des 14. und 16. Jahrhunderts aus Gotha», in *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 1991, Tutzing 1991, 71-113
- Labhardt Frank Labhardt, *Das Cationale des Kartäusers Thomas Kreß*, Bern 1978 (*Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft*, Serie II, 20)
- LR Friedrich Ludwig, *Repertorium Organorum recentioris et Motetorum vetustissimi stili, I: Catalogue raisonné der Quellen*, Halle a.S. 1910
- Ludwig, Quellen Friedrich Ludwig, «Die Quellen der Motetten ältesten Stils», in *Archiv für Musikwissenschaft* 5 (1923), 185–315, Reprint, besorgt von Friedrich Gennrich, Langen bei Frankfurt 1961
- Marxer Otto Marxer, *Zur spätmittelalterlichen Choralgeschichte St. Gallens. Der Codex 546 der St. Galler Stiftsbibliothek*, St. Gallen 1908 (*Veröffentlichungen der gregorianischen Akademie zu Freiburg in der Schweiz*, 3)
- Meln Margareta Melnicki, *Das einstimmige Kyrie des lateinischen Mittelalters*, Diss.phil. Erlangen 1954
- Miazga Tadeusz Miazga, *Die Melodien des einstimmigen Credo der römisch-katholischen lateinischen Kirche*, Graz 1976
- Milchsack Gustav Milchsack, *Hymni et Sequentiae*, Halle 1886
- Mone Franz J. Mone, *Hymni Latini Medii Aevi*, Freiburg i.Br. 1853–55, 3 Bde
- Moosburg *Moosburger Graduale. München, Universitätsbibliothek, 2° Cod. ms. 156. Faksimile. Mit einer Einleitung und Registern von David Hiley*, Tutzing 1996 (*Veröffentlichungen der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte*, o. Nr.)
- Morel Gall Morel, *Lateinische Hymnen des Mittelalters*, Einsiedeln 1866
- Plocek Václav Plocek, *Zwei Studien zur ältesten geistlichen Musik in Böhmen. Unter Mitarbeit von Andreas Traub*, Teil I: *Texte und Analysen*, Teil II: *Noten und Abbildungen*, Köln 1987 (*Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven*, 27, 1)

- RH Ulysse Chevalier, *Repertorium Hymnologicum. Catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'église latine depuis les origines jusqu'à nos jours*, Louvain-Bruxelles 1892–1920 (*Subsidia hagiographica*, 4), 6 Bde
- RISM RISM B IV 1: Gilbert Reaney, *Manuscripts of Polyphonic Music. 11th – Early 14th Century*, München 1966
RISM B IV 2: Gilbert Reaney, *Manuscripts of Polyphonic Music (c. 1320–1400)*, München 1969
RISM B IV 3 und 4: Kurt von Fischer, Max Lütolf, *Handschriften mit mehrstimmiger Musik des 14., 15. und 16. Jahrhunderts [...]*, München 1972, 2 Bde
- RoMo Yvonne Rokseth, *Polyphonies du XIIIe siècle*, 4 Bde, Paris 1935–1939
- Schildbach Martin Schildbach, *Das einstimmige Agnus Dei und seine handschriftliche Überlieferung vom 10. bis zum 16. Jahrhundert*, Diss.phil. Erlangen 1967
- Schmitz Arnold Schmitz (und Friedrich Ranke), «Ein schlesisches Cantional aus dem 15. Jahrhundert», in *Archiv für Musikforschung* 1 (1936), 385–423
- Schuler Ernst August Schuler, *Die Musik der Osterfeiern, Osterspiele und Passionen des Mittelalters*, Kassel 1951
- Sigl Maximilian Sigl, *Zur Geschichte des Ordinarium Missae in der deutschen Choralüberlieferung*, Regensburg 1911 (*Veröffentlichungen der gregorianischen Akademie zu Freiburg in der Schweiz*, 5)
- Spanke Hans Spanke, «Eine mittelalterliche Musikhandschrift», in *ZfdA* 69 (1932), 49–70
- Stenzl Jürg Stenzl, *Repertorium der liturgischen Musikhandschriften der Diözesen Sitten, Lausanne und Genf*, Bd. I: *Diözese Sitten*, Freiburg in der Schweiz 1972 (*Veröffentlichungen der gregorianischen Akademie zu Freiburg in der Schweiz*, N.F., 1)
- Szendrei Janka Szendrei, «Az Akadémiai Könyvtár T 256 jelzetű Töredéke. A «Laudem Deo» két hazai» [Das Fragment T 256 der Bibliothek der Akademie. Die Bedeutung der zwei einheimischen Aufzeichnungen von «Laudem Deo»], in *Zenetudományi Dolgozatok* [Budapest] 1978, 19–34
- Szövérfy Josef Szövérfy, *Die Annalen der lateinischen Hymnendichtung. Ein Handbuch*, 2 Bde, Berlin 1964 und 1965
- Thannabaur Peter Josef Thannabaur, *Das einstimmige Sanctus der römischen Messe in der handschriftlichen Überlieferung des*

11. bis 16. Jahrhunderts, München 1962 (*Erlanger Arbeiten zur Musikwissenschaft*, 1)
- Wackernagel Philipp Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts*, Leipzig 1864–1877, Reprint Hildesheim 1964, 5 Bde
- Willimann Joseph Willimann, *Die sogenannte «Engelberger Motette». Studien zu den Motetten des Codex Engelberg 314 im Kontext der europäischen Überlieferung*, (Habilitationsschrift Universität Basel), Ms., 3 Bde, Basel 1999
- Wolf, Hdb Johannes Wolf, *Handbuch der Notationskunde*, I. Teil, Leipzig 1913 (*Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen*, Bd. 8/I)
- Wolf, Fs. Johannes Wolf, «Eine Quelle zur mehrstimmigen kirchlichen Praxis des 14. bis 15. Jahrhunderts», in *Festschrift Peter Wagner zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Karl Weinmann, Leipzig 1926, 222–237
- Wolf Johannes Wolf, «Eine deutsche Quelle geistlicher Musik aus dem Ende des 15. Jahrhunderts», in *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1936*, 30–48
- Zingerle Hans Zingerle, *Die ein- und zweistimmigen Kirchengesänge des Codex 457 der Universitätsbibliothek Innsbruck der Karthause Schnals*, Diss.phil. Innsbruck 1925, Ms., 52 S.

Anhang C

Alphabetisches Register der Gesänge in A-Iu 457

Ach homo perpende fragilis	62
Agnus Dei	39, 41, 42
Alpha et O tu finis	46
Auctor vite virgine	68
Ave decus mundi dulcissimum	67
Ave de qua rivus pietatis	56
Ave Maria sidens nitens	66
Ave sidus angelorum	61
Benedicamus devotis mentibus domino	25
Chorus nove Iherusalem	20
Confitebor tibi, domine rex	19
Consolamini	7
Consurge, consurge	8
Cum celum mutatur et terra movetur	37
Cum gaudio concurrite	3
Cum iubilo iubilemus	26
Dum venerit filius	35
Ego comparabilis	59
Ego propter te flagellavi	33
Evangelizo gaudium	21
Ex Jacob stella oritur	54
Factus et stridor dentium inter turmas	36
Felici signo regnasti in ligno	65
Flos candens oritur	49
Flos de spina procreatur	13
Hec virga yesse	48
In deitate trinitas	9
In principio erat verbum	10
Jube domine benedicere	7
Jube domine hanc sacram	9
Jube domine lectionis nove	10
Jube domine nos tuis benedictionibus	6, 8
Iudea et Iherusalem	1
Kyrie fons bonitatis	15
Kyrie magne deus potentie	17
Kyrie sacerdos summe	16
Lamentationes Jeremiae Prophete	43
Laudem deo dicam	11

Leccio Ysaye Prophete	11
Lectio libri sapientie	19
Marie virginis fecundat viscera	60
Nascitur de virgine	5
Nunc angelorum gloria	22
Nycolai sollempnia sua prece familia	24
O de Juda benedicite leo	45
O dos novum	4
O filii ecclesie	47
O florens rosula primula	51
O liben kint der cristenheit	47
Pangamus melos glorie	27
Par contentu rogito	23
Pater ingenite Mariam elegisti	29
Pater misit filium	18
Patrem omnipotentem	31, 32, 34
Primo tempore alleviata	6
Procedentem sponsum de thalamo	2
Rector celi immortalis	63
Salve celi digna	55
Salve Criste te querentes	14
Salve Ihesu carens labe	58
Salve mater pia celestis yerarchia	50
Salve proles Davidis, salve virgo	30
Sanctus	38, 40, 42
Te virgo casta	5
Tu es ille fons signatus	53
Tu porta paradisi	64
Ve quod meruit proca	28
Viderunt omnes	12
Vidit rex omnipotens	12
Virgo mater consolatrix	57

«Dombaumeister in der Musik» Tradition und Funktionswandel der Metaphorik in der Bach-Deutung*

Hans-Joachim Hinrichsen

Als in Berlin im März des letzten Jahres (1998), wie um diese Jahreszeit üblich, eine der Passionen Johann Sebastian Bachs zur Aufführung gekommen war, fand sich der Konzertkritiker des Berliner *Tagesspiegels* – sicher auch angeregt durch die flämische Herkunft des Dirigenten – zu der folgenden Einleitung seiner Rezension inspiriert: «Wer in Gent oder Brügge die himmelstrebende Gotik der Kirchen und das verspielt steinerne Fassaden-Masswerk der alterskrummen Bürgerhäuser gesehen hat, der vermag durchaus zu verstehen, woher die schlichte, innig kontemplative Haltung kommt, mit der der Dirigent Philippe Herreweghe jetzt mit dem Berliner Philharmonischen Orchester Bachs *Johannes-Passion* aufgeführt hat.»¹ Hier sind die letzten Überreste eines altehrwürdigen Rezeptionsklischees zu einer neuen, freilich nicht mehr viel besagenden *Mélange* zusammengestellt worden: die «schlichte, innig kontemplative Haltung», die Bachsche *Johannes-Passion* und die «himmelstrebende Gotik» der Kathedralarchitektur. Vielleicht ist heute in der Tat der Tagesjournalismus der Bereich, in dem diese mittlerweile ausser Gebrauch gekommenen Bildelemente ihr letztes Reservat gefunden haben.

Es ist freilich ein Leichtes, diesem Sprachgebrauch seinen naiven Anachronismus vorzuwerfen; wichtiger wäre, sich um ein Verständnis dessen zu bemühen, was mit der Metapher eigentlich ausgedrückt werden soll. Dass sich Bachsche Vokalwerke gotischen Domen vergleichen lassen – eine Vorstellung, die recht besehen alles andere als einleuchtend ist – galt ganzen Generationen von Bach-Liebhabern als selbstverständliche Voraussetzung ihrer Beschäftigung mit Bachs Musik. Am Ende des 19. Jahrhunderts präsentierte sich die neue Ausgabe der vierstimmigen Choralsätze Bachs, die der Berliner Hochschulprofessor Woldemar Bargiel als Grundlage für Partiturspielübungen vorlegte, in einem Gewand, das nur vor dem Hintergrund

* Der vorliegende Text geht auf einen Vortrag zurück, der im November 1999 vor der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft in Basel gehalten wurde. Bei der Überarbeitung wurde ihm der Vortragscharakter belassen.

1 Manuel Brug, *Ganz zart bei sich*, in: *Der Tagesspiegel*, Berlin, 19.3.1998.

des genannten Rezeptionsklischees verständlich ist (Abbildung 1)². Als der grosse Bach-Interpret, Bach-Bearbeiter und Bach-Herausgeber Ferruccio Busoni am Beginn des 20. Jahrhunderts Bach einen «Dombaumeister in der Musik»³ nannte, benutzte er nichts anderes als ein zu seiner Zeit überaus geläufiges Bild. Und in den Entwürfen, die Busoni in den 1920er Jahren für eine szenische Realisierung der *Matthäus-Passion* vorgelegt hat, bilden wie selbstverständlich die Elemente gotischer Kathedralarchitektur den Hinter- und Untergrund der Szenerie (Abbildung 2)⁴.

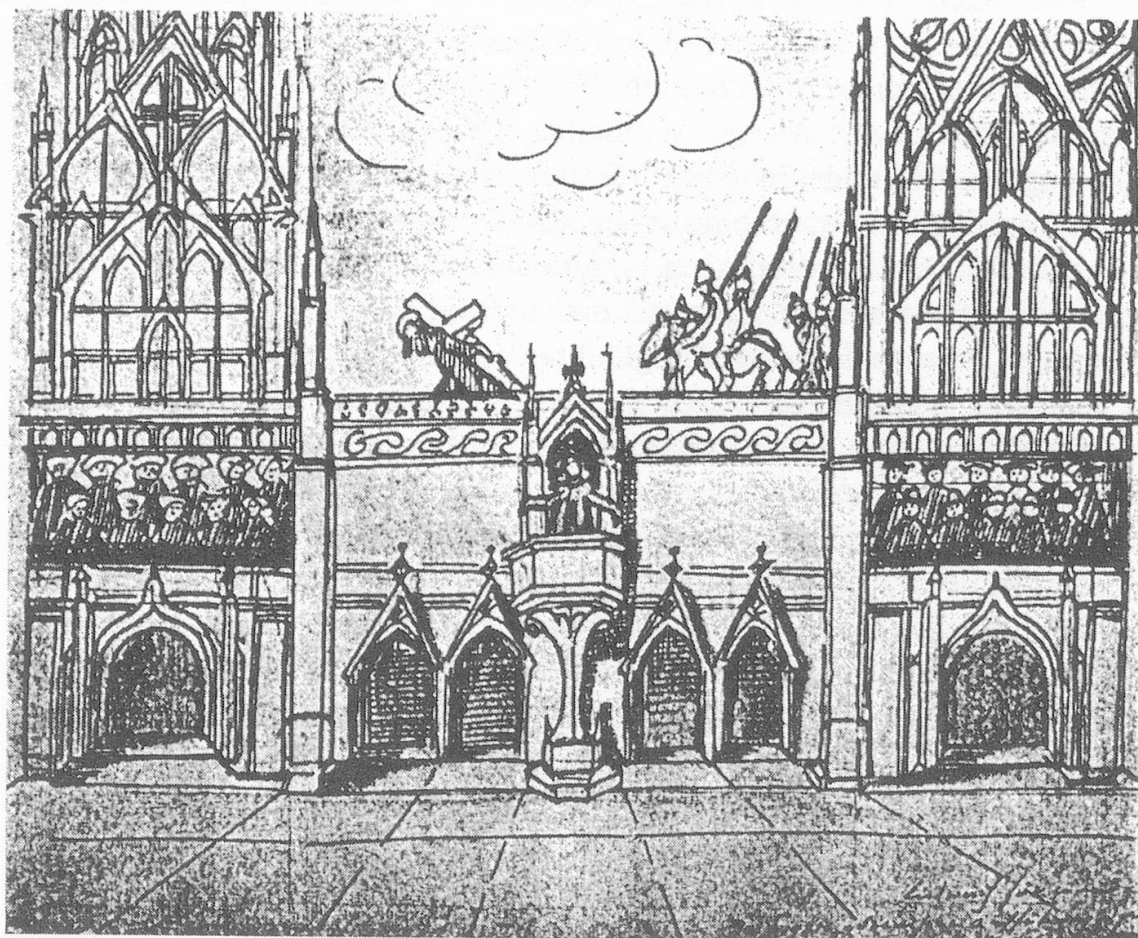


Abbildung 2

- 2 Woldemar Bargiel (Hrsg.), *Joh. Seb. Bach's vierstimmige Kirchengesänge*, 8 Bände, Berlin 1891–1893.
- 3 Ferruccio Busoni, *Die «Gotiker» von Chicago, Illinois*, in: ders., *Von der Einheit der Musik*, Berlin 1922, S. 135.
- 4 Ferruccio Busoni, *Zum Entwurfe einer szenischen Aufführung v. J. S. Bachs Matthäuspassion*, in: ders., *Von der Einheit der Musik*, S. 341–343 und Anhang, Skizze 4.

Eine andere prominente Bach-Interpretin, die Cembalistin Wanda Landowska, verwendete eben diese Bildvorstellung, um die Interpretationstendenzen der Neuen Sachlichkeit mit der lakonischen Bemerkung zurückzuweisen, diese würden Bachs Musik aus einer gotischen Kathedrale in einen modernen Wolkenkratzer verwandeln.⁵ Andererseits hat Igor Strawinsky in einer sarkastischen Interview-Aussage vor dem Ersten Weltkrieg weniger die Musik Bachs selbst als vielmehr die mit ihr verbundene Metapher ironisiert: «He [= Bach] is always said to be like a cathedral. Well, I am outside and cannot say what, if anything, is going on inside.»⁶

Aber auch in der wissenschaftlichen Bach-Literatur des 20. Jahrhunderts war die Dom-Metapher ohne Umstände einsetzbar, und zwar gerade an den hervorgehobenen Stellen. Man vergleiche etwa die emphatischen Schlusspassagen aus Werner Neumanns einflussreicher Studie über Bachs Chorfügen: «Nirgends findet der Meister so sehr zu sich selbst als dort, wo er unmittelbar aus metaphysischen Erlebnisquellen schöpfend alle Bindungen irdischer Ausdrucksweise kühn abstreift und jene stolzen, textfernen Dome polyphoner Chormusik errichtet, in denen man ein Abbild des tönenden Kosmos zu bemerken glaubt».⁷

In allen bis hierher zitierten Beispielen scheint es sich lediglich um die Spezialanwendung jener Architekturmetapher aus Schellings *Vorlesungen über Philosophie und Kunst* (1802/03) zu handeln, die wohl vor allem durch ihre aphoristische Formulierung bei Goethe berühmt geworden ist. «Ein edler Philosoph sprach von der Baukunst als einer erstarrten Musik und musste dagegen manches Kopfschütteln gewahr werden. Wir glauben diesen schönen Gedanken nicht besser nochmals einzuführen, als wenn wir die Architektur eine verstummte Tonkunst nennen» – so heisst es in Goethes *Maximen und Reflexionen*.⁸ Bach hat, wie der Kulturhistoriker Heinrich Riehl bereits im Bach-Jahr 1850 wusste, «gothische Dome aus Tönen gebaut, da man es schon längst verlernt hatte, sie aus Steinen auf-

5 «As for Bach, reducing to straightforwardness his involved, ornate and baroque lines would be like transforming a gothic cathedral into a skyscraper» (zitiert nach: Denise Restout [Hrsg.], *Landowska On Music*, New York 1981, S. 401).

6 Zitiert nach Vera Stravinsky/Robert Craft, *Stravinsky in Pictures and Documents*, London 1979, S. 95.

7 Werner Neumann, *J. S. Bachs Chorfüge. Ein Beitrag zur Kompositionstechnik Bachs* [1938], Leipzig²1950, S. 101.

8 Johann Wolfgang von Goethe, *Maximen und Reflexionen*, Nr. 776 (in: Goethes Werke. *Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, hrsg. von Erich Trunz, Bd. 12, München¹¹1989, S. 474).

zuführen».⁹ Architektur also als verstummte Musik, wie Goethe so schön sagt, Musik dementsprechend als verflüssigte Baukunst und Bach als bester Beweis für die Stichhaltigkeit dieser Metapher? Aber warum dann gerade, eigentlich doch alles andere als naheliegend, die Gotik?

Beim Versuch, die Gründe für diese Zusammenstellung aufzuspüren, lassen sich einige erstaunliche Entdeckungen machen. Gleich am Beginn steht die Erkenntnis, dass Bach und die gotische Kathedralarchitektur gar nicht auf dem Wege über die Assoziation von Musik und Baukunst, sondern eher durch einen Zufall zueinander gekommen sind, der freilich erhebliche rezeptionsgeschichtliche Folgen hatte.

* * *

1772 hatte Goethe seinen berühmten Aufsatz *Von deutscher Baukunst* veröffentlicht – einen hinreissenden Panegyrikus auf das Strassburger Münster, der bekanntlich einen Paradigmenwechsel im Umgang mit der (damals ausschliesslich für Deutschland) reklamierten Gotik eingeleitet hat. Auf diesen Aufsatz stützte wenige Jahre später Johann Friedrich Reichardt in seinem *Musikalischen Kunstmagazin* eine Argumentationsstrategie, die ein flamendes Plädoyer für die schwierige, komplizierte und weithin unbeachtete Musik Johann Sebastian Bachs begründete. Soweit ich sehe, werden hier erstmals Bachs Musik und die gotische Kathedralarchitektur in eine logische Beziehung gebracht. Dabei ist aber wohlgemerkt überhaupt nicht die Musik-Architektur-Metapher gemeint, sondern das *tertium comparationis* des Vergleichs liegt ganz woanders: nämlich in der Sperrigkeit und Widerständigkeit des ästhetischen Objekts. Reichardt liest Goethes Text – mit vollem Recht – als eindringliche Schilderung der Überwindung eines rezeptiven Vorurteils. Die Pointe des Vergleichs liegt darin, dass sich Goethes spontanes Erlebnis unter dem direkten Eindruck des Bauwerks bei der Begegnung mit Bachs Musik wiederholen lässt. Was, in Goethes Worten, der vorurteilsgeprägten Erwartung den «Anblick eines missgeformten krausborstigen Ungeheuers» bieten soll, löst sich überraschenderweise auf in «die grossen harmonischen Massen, zu unzählig kleinen Theilen belebt, wie in Werken der ewigen Natur, bis aufs geringste Zäserchen, alles Gestalt, und alles zweckend

9 Wilhelm Heinrich Riehl, *Musikalische Charakterköpfe. Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch*, Stuttgart und Tübingen 1853 (zitiert nach: Michael Heinemann, *Im Mittelpunkt: Der Thomaskantor*; in: Michael Heinemann/Hans-Joachim Hinrichsen [Hrsg.], *Bach und die Nachwelt*, Band 2, Laaber 1999, S. 413).

zum Ganzen». ¹⁰ So wie hier Goethe vor der als «barbarisch» und «gothisch» verrufenen Kathedrale ergeht es Reichardt vor der f-Moll-Fuge aus dem zweiten Band des *Wohltemperierten Klaviers*: Der rezeptive Widerstand löst sich auf und schlägt um in enthusiastische Identifikation mit dem Werk. Es sind also lediglich die bemerkenswerten Analogien in der Struktur des Rezeptionsvorgangs, die den Vergleich nahelegen. Es ist – nota bene – nicht einmal von Bachscher Vokalmusik die Rede, sondern, wie in dieser frühen Phase der Bach-Rezeption auch kaum anders denkbar, von einer Instrumentalkomposition.

Man vergleiche nun damit die Transformation, die dieses Gedankengut 30 Jahre später in den Kreisleriana aus Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns *Fantasiestücken in Callots Manier* (1813/14) erfahren hat: «Man stritt heute viel über unsern Sebastian Bach und über die alten Italiener, man konnte sich durchaus nicht vereinigen, wem der Vorzug gebühre. Da sagte mein geistreicher Freund: «Sebastian Bachs Musik verhält sich zu der Musik der alten Italiener ebenso wie der Münster in Strassburg zu der Peterskirche in Rom». Wie tief hat mich das wahre, lebendige Bild ergriffen! – Ich sehe in Bachs achtstimmigen Motetten den kühnen, wundervollen romantischen Bau des Münsters mit all den phantastischen Verzierungen, die, künstlich zum Ganzen verschlungen, stolz und prächtig in die Lüfte emporsteigen, so wie in Benevolis, in Pertis frommen Gesängen die reinen grandiosen Verhältnisse der Peterskirche, die selbst den grössten Massen die Komensurabilität geben und das Gemüt erheben, indem sie es mit heiligem Schauer erfüllen». ¹¹ Hier nun also funktioniert die Metapher direkt: So klar proportioniert und übersichtlich wie der Petersdom ist die Vokalpolyphonie der Italiener, so phantastisch verziert und kunstvoll verschlungen wie der Strassburger Bau ist Bachs Musik. Im Hintergrund der Vorstellung steht für Hoffmann, der das Strassburger Münster so wenig aus eigener Anschauung kannte wie Reichardt, natürlich Goethes berühmter Jugendaufsatz. Der Nationalcharakter – der angeblich deutsche Ursprung gotischer Baukunst wie Bachscher Musik – trägt über den offensichtlichen Anachronismus des Bildes hinweg.

10 Goethe, *Von deutscher Baukunst*; in: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe*, Band 12, S. 11 f. – Diese Passagen werden von Reichardt zitiert und auf Bach übertragen im ersten Band (1782) seines *Musikalischen Kunstmagazins* (vgl. *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*, vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze, Kassel und Leipzig 1972, S. 357–360).

11 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Fantasiestücke in Callots Manier*; in: E. T. A. Hoffmann, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, Band 1, Weimar 1982, S. 60.

Von nun an wurde der Vergleich von gotischer Kathedrale und Bachscher Musik ein Topos der Bach-Rezeption. Auch der Goethe-Freund Carl Friedrich Zelter hat, um nun noch ein drittes Beispiel anzuführen, ungefähr zur gleichen Zeit wie Hoffmann eben dieses Bild bemüht, um für eine ihn faszinierende Eigenschaft Bachscher Musik die passenden Worte zu finden. In seinem Handexemplar von Johann Nikolaus Forkels Bach-Biographie¹² findet sich unter einer Fülle kritischer Marginalien auch folgender bemerkenswerter Kommentar zu Forkels Formulierung von der ganz «eigene[n] Art von Harmonie» Johann Sebastian Bachs: «Unter eigener Art von Harmonie ist hier eine solche zu verstehen, die aus lauter obligaten Melodien zusammen gesetzt ist, etwa wie der Thurm der Münsterkirche zu Strassburg, der aus Acht Treppen zusammen gesetzt ist, welche hinauf führen und zugleich der Thurm selbst sind».¹³ Man erkennt, dass in dieser – nicht genau datierbaren – Randbemerkung Zelters die beiden Textstellen Goethes (bzw. Reichardts) und Hoffmanns (man denke an dessen Erwähnung der Achtstimmigkeit) zusammengeführt werden – freilich zu einer ganz eigenen Idee.

Diese drei frühen Beispiele von Reichardt, Hoffmann und Zelter lassen eine interessante Beobachtung zu: Alle drei verwenden sie die gotische Kathedralarchitektur – mehr noch: ein bestimmtes Exemplar, nämlich das Strassburger Münster – als Metapher für Bachsche Musik. Sie zielen jedoch auf ganz unterschiedliche ihrer Qualitäten und stehen damit jedes am Ursprung einer ganz eigenen Traditionslinie dieses Metapherngebrauchs:

Die Dom-Metapher wird *erstens* wie bei Reichardt eingesetzt, um das für die Nachgeborenen Fremdartige, Sperrige, Widerständige Bachscher Musik zu bezeichnen. In dieser Linie steht etwa auch der Publizist Franz Brendel, wenn er in seiner von 1852 an mehrfach aufgelegten *Geschichte der Musik* schreibt: «Wie es eine Zeit gab, wo die Dome des Mittelalters als Erzeugnisse eines barbarischen Kunststandpunctes völlig ignorirt wurden, so geschah es auch Bach, dessen Werke mit jenen Domen viel gemeinschaftliches haben, dass man seiner nicht mehr gedachte».¹⁴ Und noch Albert Schweitzer hat sein provokantes Aperçu, Bach sei kein Anfang, sondern ein

12 Johann Nikolaus Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802. Zelters reich annotiertes Handexemplar dieser Monographie befindet sich heute in der Houghton Library, Cambridge/Mass., USA.

13 Dieser Kommentar Zelters bezieht sich auf Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, S. 25–28. Zitiert wird hier nach einer Übertragung der Zelterschen Kommentare, die Erwin R. Jacobi kurz vor seinem Tod zur Publikation vorbereitet hatte (Typoskript im Privatbesitz, Hans Schneider, Tutzing).

14 Franz Brendel, *Geschichte der Musik* [1852], Leipzig 1878, S. 218.

Ende, mit der bewusst einen Anachronismus riskierenden Behauptung verbunden, Bach sei ein «Gotiker» der Musik – um, nicht anders als Reichardt fast eineinhalb Jahrhunderte zuvor, ein wesentliches Merkmal Bachscher Musik nicht nur in deren Sperrigkeit gegen ihre spätere Rezeption, sondern in ihrer Exterritorialität innerhalb ihres eigenen Zeitalters zu behaupten. Auf diesen Gedanken bezieht sich schliesslich auch die bekannte Formulierung Ernst Blochs, Bach sei «ein dunkler, üppiger, verwirrender, ganz und gar gotischer Meister».¹⁵

Bachs Musik wird auf dem Wege über die Dom-Metapher *zweitens* wie bei E.T.A. Hoffmann mit den Qualitäten der Monumentalität und der komplexen Strukturiertheit in Verbindung gebracht. Dabei kann zwar, wie schon Hoffmanns Beispiel vermuten lässt, ein erheblicher Nationalismus im Spiel sein. So wird das Deutsche an Bach von deutschen Autoren hervorgehoben und taucht besonders gern immer wieder im Zusammenhang mit der für die deutsche Kunstgeschichte vereinnahmten gotischen Kathedralarchitektur auf. 1938, ein Jahr vor dem Zweiten Weltkrieg, lässt Werner Neumann seine bereits zitierte Untersuchung mit der Behauptung enden, dass man mit der Erkenntnis des «Baumeisters» Bach (des Schöpfers gotischer Musikdome) «zugleich den deutschesten Wesenszug dieses unausschöpflichen Genius» erfasse.¹⁶ Andererseits jedoch sind ebenso viele einschlägige Äusserungen – etwa diejenigen Busonis oder Schweitzers – von jeglichem Nationalismus frei. (Auch der Franzose Julien Tiersot benutzt das geläufige Bild; nur vergleicht er eben 1934 Bachs *Matthäus-Passion* mit der Pariser Notre Dame.) Andererseits wird auch eine andere sehr naheliegende Konnotation dieser metaphorischen Traditionslinie häufig einbezogen: das Kirchliche der Vokalmusik Bachs. ««Zum Himmel hinan!» – das ist der grosse Grundcharakter beider Kunststile» (also der Bachschen Polyphonie und der gotischen Baukunst) – so heisst es bei Philipp Spitta über Bach.¹⁷ In der Prosa des Publizisten Albert Hahn findet sich die architektonische Struktur einer Bach-Kantate nachgerade zum metaphorischen Raum einer rituellen Handlung stilisiert: Den Eingangschor vergleicht Hahn der Fassade des Doms, der Schluss-Choral dagegen versinnbildlicht ihm den «Hauptaltar desselben»: «Nun knien wir an ihm nieder, die letzte Weihe zu empfangen.»¹⁸ Dies ist

15 Ernst Bloch, *Geist der Utopie. Erste Fassung*, München und Leipzig 1918, S. 89.

16 Neumann, *J. S. Bachs Chorfluge*, S. 106.

17 Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach. Ein im estländischen Provincial-Museum gehaltener Vortrag* (1866), wieder abgedruckt in: Ulrike Schilling, *Philipp Spitta. Leben und Wirken im Spiegel seiner Briefwechsel*, Kassel 1994, S. 363–378 (das o. g. Zitat steht auf S. 369).

18 Albert Hahn, *Johann Sebastian Bach's Cantate «Wer da gläubet und getauft wird» bearbeitet von Robert Franz. Allen Bachfreunden gewidmet*, Königsberg 1877, S. 76.

umso bemerkenswerter, als dem 19. Jahrhundert zur Kennzeichnung der typischen Bachschen Kantaten-Grossform natürlich auch eine andere (freilich auch auf ganz andere Weise anachronistische) Metaphorik zur Verfügung stand. So hat etwa der Thomaskantor und Editionsleiter der Bach-Gesamtausgabe, Moritz Hauptmann, der von der liturgischen Funktion der Bach-Kantaten durchaus wusste und selbst mit deren Wiederbelebung experimentierte, 1857 – also gerade 20 Jahre nach Eröffnung der ersten deutschen Eisenbahnlinie – in einem unkonventionellen Bild und gleichsam auf der Höhe seiner Zeit vom Eingangschor als der «Lokomotive» und vom Schlusschor als vom «Choral-Staatspostwagen» gesprochen.¹⁹

Jenen Verwendungsbereich der Dom-Metaphorik, den ich als *dritten* bezeichne, halte ich für den interessantesten und gehe ihm daher im folgenden als einzigem genauer nach. Hier wird, wie in Zelters Bemerkung über die acht ineinander gewundenen Treppen des Strassburger Münsterturms, die zugleich das Gebäude selbst seien, im Bild ein Aspekt von Bachs polyphonem Tonsatz erfasst, um dessen angemessene analytisch-begriffliche Fassung bis auf den heutigen Tag wissenschaftlich gestritten wird: das Verhältnis von Einzelstimme und Satzverbund, von Ornamentalem und Strukturellem, von Vertikale und Horizontale, von Harmonik und Kontrapunkt. Ich greife zwei repräsentative Beispiele aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts heraus, deren genauere Analyse sich deshalb lohnt, weil sie sich als ausserordentlich stimmig und durchdacht erweisen und gerade durch diese ihre Konsequenz – wahrscheinlich unabsichtlich – auf eine fundamentale Problematik ihres Gegenstandes aufmerksam machen. Sie stammen von zwei Schriftstellern, die in Fragen der Bach-Aufführungspraxis als scharfe Kontrahenten aufgetreten sind (was wir hier aber beiseite lassen können).

* * *

Das erste der beiden Beispiele entnehme ich einem Text Philipp Spittas – nicht seiner grossen Bach-Monographie, sondern einem Vortrag, den er 1866, also einige Jahre vor deren Fertigstellung, gehalten hat. «Tritt man an eine seiner grossen Chorschöpfungen, wie z. B. den Schlusschor des ersten Theiles der Matthäus-Passion», so führt Spitta hier aus, «so gemahnt es unwillkürlich an jene gothischen Wunderbauten, wie sie gotterfüllter Sinn im Mittelalter zur Ehre des Höchsten aufführte. Es liegt dem genannten Chore die Chormelodie: *O Mensch, bewein' dein Sünde gross* zu Grunde,

19 Moritz Hauptmann an Ludwig Spohr [...] und Andere, hrsg. v. Ferdinand Hiller, Leipzig 1876, S. 107.

welche, vom Sopran gesungen, in langsamen Schritten dahinwallt. Die übrigen Singstimmen aber, welche die harmonischen Grundsäulen der Melodie bilden sollen, sind selbst lebendig geworden; wie die gothischen Pfeiler gleich schlanken Bäumen in die Höhe streben, um im Gewölbe ihre Aeste wundersam zu verschlingen, dass man es nicht merkt, wie der ganze Bau durch sie gestützt wird, so schreiten die Unterstimmen selbständig und frei daher, und tönen eigene wunderbare Weisen, von tiefem Schmerz, überquellender Innigkeit und heiligem Danke erfüllt, sie führen es aus, was die einfache Choral-Melodie nur andeutet, und dabei bilden sie doch immer die harmonische Grundlage. Und wie Arabesken und Blumengewinde die himmelanstrebenden Pfeiler umranken, so schlingt hier das Orchester seine selbständig geführten, tief ergreifenden Gänge hinein.»²⁰

Das andere Beispiele stammt, wenige Jahre später und wohl ohne Kenntnis des an entlegenem Ort publizierten Spittaschen Vortragstextes formuliert, von dem Musiker und Journalisten Albert Hahn. Hahns metaphorische Beschreibung basiert auf dem seit Kirnberger und Forkel geläufigen Gedanken, in Bachs polyphoner Musik seien die Harmonien der «logische Untergrund», der aber als solcher an der Oberfläche nicht in Erscheinung trete. Indem nun auf diesem «Untergrund», so führt Hahn aus, indem er genau an dieser Stelle zur Metaphorik übergeht, «sich alle Melodien Bach's naturgemäss aufbauen, sind sie für das musikalische Gefühl ebenso real vorhanden, wie das Verhältniss von Last und Träger in der Kunst der Schwere (der Baukunst nämlich) gothischen Stiles; obwohl die niedersinkenden Linien der Last und die aufstrebenden der Träger so frei ineinander übergehen, dass es an ihnen nicht sichtbar wird. Bach's Musik in Harmonien einzuzwingen, hiesse dem gothischen Stile die Säulenbünde, Spitzbogen, Giebel, Strebebögen, Zinnen, Thürmchen, kurz: alles Charakteristische nehmen und durch die rohesten Elemente des cyclopischen Stils ersetzen.»²¹

Ich möchte diese metaphorischen Tonsatz-Beschreibungen mit zwei Bach-Beispielen konfrontieren und wähle dazu – wohl wissend, dass Spitta und Hahn sich eigentlich auf Bachs Vokalmusik beziehen – der Übersichtlichkeit halber Exempel zweistimmiger Instrumentalmusik. Die «harmonischen Grundsäulen» Philipp Spittas, den «logischen Untergrund» Albert Hahns hat wohl als erster Theoretiker, gut 20 Jahre nach Bachs Tod, Johann Philipp Kirnberger mit analytischem Ernst aus Bachs Polyphonie herauszupräparieren versucht. Seine vollständige harmonische Deutung des als analytisches Rätsel geltenden a-Moll-Präludiums aus dem zweiten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* (BWV 889) behauptet die Regulierung dieses chromatischen Ton-

20 Spitta, *Johann Sebastian Bach* (1866), zitiert nach Schilling, *Philipp Spitta*, S. 369.

21 Hahn, *Johann Sebastian Bach's Cantate «Wer da gläubet...»*, S. 55.

Praeludium und Fuga 20, a-Moll

BWV 889

Praeludium 20

di J. S. Bach



107

Praeludium.

The image shows a detailed musical score for the Prelude of BWV 889. It consists of three systems of staves. The first system has three staves: a treble clef staff and two bass clef staves. The second system also has three staves, with the bottom staff containing several chordal annotations: 7, x, 4/2, x, 5/4, 8, 7, 7, x, 4/2. The third system has three staves, with the bottom staff containing annotations: x, 5/4, 8, 7, x, 4/2, x, x, 4/2.

Abbildung 3

satzes durch einen harmonischen Stufengang, auf dessen Grundlage sich über jedem Ton des – bisweilen verschwiegenen – Bassfundaments in der Vertikaldimension eine Akkordsäule errichten lässt (Abbildung 3).²² Für Kirnberger besteht aus solchen freilich nur hinzugedachten Akkordsäulen (halb Meta-

22 Johann Philipp Kirnberger, *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*, Berlin und Königsberg 1773, S. 107 f.

pher, halb Begriff) das tragende Gerüst des vordergründig rein linearen Tonsatzes. Auf diese virtuosen Bach-Analysen Bezug nehmend, hat wenig später der Kirnberger-Bewunderer Johann Nikolaus Forkel seine berühmte Formel von der Harmonik als der «Logik der Musik» geprägt²³, die schliesslich in Albert Hahns Formulierung als «logischer Untergrund» wiederkehrt.

Allerdings ist gerade diese Komposition, das a-Moll-Präludium BWV 889, bis heute ein Gegenstand wissenschaftlicher Kontroversen geblieben. Weder über das Verhältnis vertikaler (harmonischer) und horizontaler (linearer) Anteile bei der Konstitution des Tonsatzes noch über die Deutung der harmonischen Dimension selbst ist (in zum Teil polemischen Debatten) eine grundsätzliche Übereinkunft erzielt worden.²⁴ Für unseren Zusammenhang entscheidend ist an Kirnbergers Analyse, dass auch hier schon die harmonische Dimension des Stücks wie in Albert Hahns späterer Beschreibung als «für das musikalische Gefühl real vorhanden», obwohl nicht wirklich sichtbar erachtet wird – ähnlich wie das Verhältnis von realen (wenn auch nicht sichtbaren) Gravitationskräften und sichtbar (wenn auch nur scheinbar) schwereloser Linearität im gotischen Baustil. Was das später geprägte Bild besagen soll, ist angesichts der axiomatischen Voraussetzung Kirnbergers unmittelbar verständlich.

Nicht mehr stichhaltig dagegen ist das Bild, wenn man unterstellt, dass der Tonsatz des a-Moll-Präludiums ein tradiertes Stimmführungsmodell aktualisiert, das die Lösung des Problems, eine chromatische und eine Ganztonskala miteinander zu kontrapunktieren, als sequenzierte Septimen-Syncopatio realisiert (Abbildung 4). Dieses alte, hier in die Tonart a-Moll eingepasste Intervallsatz-Modell liegt über 100 Jahre später auch noch der Einleitung zum dritten Akt von Richard Wagners *Tristan und Isolde* zugrunde. Ob man die metaphorisch oder begrifflich erfassten harmonischen Säulen realisieren mag oder nicht, ist nicht zuletzt eine Frage der Höreinstellung und der historisch-satztechnischen Perspektive. Die Realitätshaltigkeit der Dom-Metapher zur Beschreibung von Bachs Tonsatz hängt also von der Deutung dieses Tonsatzes selbst ab, wie sie diese umgekehrt auch wesentlich beeinflussen kann.

23 Johann Nikolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Band 1, Leipzig 1788, S. 24 (§ 38).

24 Vgl. Carl Dahlhaus, *Versuch über Bachs Harmonik*, in: *Bach-Jahrbuch* 1956, S. 83 f.; Peter Benary, *Zur Methode harmonischer Analysen bei J. S. Bach*, in: *Bach-Jahrbuch* 1960, S. 80 ff.; Hellmut Federhofer, *Bemerkungen zum Verhältnis von Harmonik und Stimmführung bei Johann Sebastian Bach*, in: *Festschrift Heinrich Bessler*, Leipzig 1961, S. 343 ff.; Carl Dahlhaus, *Bach und der lineare Kontrapunkt*, in: *Bach-Jahrbuch* 1962, S. 75 ff.; Christoph Bergner, *Studien zur Form der Präludien des Wohltemperierten Klaviers von Johann Sebastian Bach*, Neuhausen-Stuttgart 1986, S. 88–93; Alfred Dürr, *Johann Sebastian Bach. Das Wohltemperierte Klavier*, Kassel 1998, S. 396–398.

Praeludium und Fuga 20, a-Moll

BWV 889

Praeludium 20 di J. S. Bach

Abbildung 4

Überprüfen wir die Aussagekraft der Metapher bei der Betrachtung eines ähnlichen Beispiels aus dem ersten der vier Duette aus dem dritten Teil der *Klavierübung* (BWV 802). Es geht um jene schwer verständliche Stelle, an der sich die harmonische Schwerkraft des Satzes in der Tat in einzelne Linien aufzulösen scheint (Abbildung 5). Eine Analyse der vordergründigen Stimmverläufe der Takte 12 bis 18 kommt zunächst zu höchst irritierenden Resultaten. Ich zitiere die entsprechende Passage aus Diether de la Mottes *Kontrapunkt-Lehrbuch*: «h-Moll ist die tonale Situation bei Beginn unseres Ausschnitts. Mit dem letzten Ton des Takts ist die neue Zielrichtung klar: *Gis D H* sind Dominantseptakkord zur Tonalität A. Dabei hatte die vorangegangene Wechselnote *Cis* erkennen lassen, dass nur A-dur in Frage kommt. Nun aber der schockierende Sprung auf *C!* Es singe wer kann diese Folge *D Cis D Gis C!* Nach Bach klingt das nicht.»²⁵ Fast meint man, hier dem «missgeformten, krausborstigen Ungeheuer» aus Goethes Aufsatz über das Strassburger Münster wiederzubegegnen.

Wenn man nun jedoch auf der Basis der zitierten Bildvorstellung, die sich der statischen Prinzipien der gotischen Kathedralarchitektur bedient, ein ähnliches Verhältnis von im Hintergrund verborgener wirkender Struktur

25 Diether de la Motte, *Kontrapunkt*, Kassel und München 1981, S. 250.

Abbildung 5

Duetto I
BWV 802

Measures 1-5 of the first system. The right hand features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes, while the left hand provides a steady bass line with eighth notes.

Measures 6-10 of the second system. The right hand continues with intricate sixteenth-note passages, and the left hand maintains a consistent eighth-note accompaniment.

Measures 11-14 of the third system. The right hand shows a shift in texture with more sustained notes and slurs, while the left hand continues its rhythmic accompaniment.

Measures 15-18 of the fourth system. The right hand features a mix of sixteenth-note runs and longer note values, with the left hand providing a steady eighth-note accompaniment.

und im Vordergrund der Wahrnehmung sinnfällig erscheinender Aussen-
 seite auf diesen Tonsatz projiziert, dann entsteht in der Tat ein recht plasti-
 sches Bild des Sachverhalts (Abbildung 6): «wie die gotischen Pfeiler
 gleich schlanken Bäumen in die Höhe streben, um im Gewölbe ihre Aeste
 wundersam zu verschlingen, dass man es nicht merkt, wie der ganze Bau
 durch sie gestützt wird» (so Spittas Worte), sind die untergründig den Fort-
 gang regelnden Harmonien (in Hahns Beschreibung) «für das musikalische
 Gefühl ebenso real vorhanden, wie das Verhältniss von Last und Träger in
 der Kunst der Schwere (der Baukunst nämlich) gotischen Stiles; obwohl
 die niedersinkenden Linien der Last und die aufstrebenden der Träger so frei
 ineinander übergehen, dass es an ihnen nicht sichtbar wird.»²⁶ Festzuhalten
 bleibt, dass die Töne, in denen die harmonisch-akkordisch-architektonische
 Struktur der Stelle an die Oberfläche gelangt (im Notenbeispiel eingekreist),
 in der Minderzahl sind; sie sind auf das Allernotwendigste so weit reduziert,
 dass sie ihre statische Funktion gerade noch erfüllen können, um dafür einen
 linearen Vordergrund zu stützen, der die sinnfällige Realisierung eben dieser
 Funktion zugunsten eines ganz anders gearteten ästhetischen Eindrucks
 fast vollständig zurückdrängt. Die tragenden Pfeiler der Satzprogression er-
 scheinen der Wahrnehmung, kaum noch als solche erkennbar, in durch-
 brochener Figuration.²⁷

Versucht man also das Charakteristikum eines solchen Tonsatzes be-
 grifflich zu erfassen, dann zeigt sich, wie signifikant die Metapher vom goti-
 schen Baustil tatsächlich sein kann, sofern sie auf den Aspekt der Struktur
 zielt. Allerdings: Der Grat, auf dem die bildliche Erfassung der strukturellen
 Balance von Bachs Tonsatz gelingt, ist schmal. Die Vieldimensionalität der
 Metapher kann Stärke und Gefahr zugleich bedeuten. In Spittas breit aus-
 geführter Metapher lassen sich schliesslich doch die «Blumengewinde» und
 «Arabesken» von den ihre Stützfunktion erfüllenden Pfeilern als blosser
 Schmuck abheben, und bei Hahn erscheinen schliesslich die «Säulenbünde,
 Spitzbogen, Giebel, Strebebögen, Zinnen, Thürmchen» ebenfalls unter dem
 Aspekt des Ornamentalen – eine unwillkürliche Wendung des Bildes also,
 die vielleicht geeignet wäre, um das Verhältnis von komponierter Struktur
 und deren Kolorierung zu erfassen (wie zum Beispiel in den Sarabanden der
Englischen Suiten), nicht aber die nicht auf Anderes reduzierbare Stimm-

26 Siehe Anmerkungen 20 und 21.

27 Zugrunde liegt eine Quintfallsequenz (zweitaktiges Modell) mit Dreiklängen (in Sext-
 akkordstellung) und Sept- bzw. Sekundakkorden. In mehreren Fällen erscheinen nicht
 sämtliche Töne des jeweiligen Akkords. Am Ende von Takt 15 wird die Sequenz zugunsten
 des Einmündens in die Kadenz V-I aufgehoben.

Abbildung 6

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system covers measures 11 to 14, and the second system covers measures 15 to 18. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes melodic lines in both the right and left hands, with various chord symbols and accidentals. The first system begins with the instruction "in e:" and features a sequence of chords: V, I⁷, IV, VII⁷, III, and VI⁷. The second system continues with chords II, V⁷, I, IV⁷, VII, V, and I, with arrows indicating a progression from VII to V to I. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and various chord symbols.

führung des e-Moll-Duetts. Von Kirnberger bis Spitta gilt eben – oft unausgesprochen – der theoretische Primat des Harmonischen, der Vertikalität, die allenfalls unauffällig gemacht werden kann; die Melodik erscheint dann unter dem Blickwinkel geschickter ästhetischer Verbergung einer strukturellen Funktion.

Gegen diese Vorstellung hat bekanntlich zu Beginn des 20. Jahrhunderts Ernst Kurth seine Theorie der Bachschen Linearität entwickelt: «Es ist eine Gewaltsamkeit, Bachs Polyphonie lediglich als eine durch Stimmfigurierung entwickelte Verzweigung eines harmonischen Satzes darstellen zu wollen, sie ist das volle Gegenbild zu einem vertikal fundierten Satzbau, wie überhaupt im Kontrapunkt das akkordliche Bild, das jeder einzelne Takt gewinnt, den Rücksichten auf den melodischen Entwurf hintangestellt ist.»²⁸ Es ist überaus interessant zu beobachten, welcher Transformation bei Kurth der – bei den Schriftstellern des späten 19. Jahrhunderts ja bis in Details hinein durchdachte – Bildbereich des Gotisch-Architektonischen dadurch unterzogen wird. Durch häufige Zitierung bekannt geworden ist seine Charakterisierung der cis-Moll-Fuge aus dem ersten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* (BWV 849) durch die Dom-Metapher. Den Einsatz des zweiten Themas dieser Tripelfuge kommentiert Kurth wie folgt: «Lag im ersten Thema der Grundwille eines lastenden Baues, so ist in diesen Bewegungszügen, der Gleichförmigkeit einer ruhig wogenden Linienführung in hohen, hellen Tonlagen eine Art schwebende Bewegung enthalten, die erst selbst als Kontrast gegen den gedrunghenen Bau der Themenexposition und ersten Durchführung aufscheint und ihm gegenüber eine Art Höheempfindung enthält, vergleichbar der Vorstellung lichter Höhe über einem architektonischen Bauwerk von abwärtsstrebender Formbewegung, z. B. einem gotischen Dom [...].»²⁹ Indessen wäre nichts unangebrachter, als Kurths Bach-Auffassung ausgerechnet mit dieser Metapher zu charakterisieren, von der er sich im gleichen Atemzuge wieder distanziert: «Aber alle sprachlich möglichen Kennzeichnungen wie «Abwärtsdrängen», «Türmen», «Bauen», und welche immer hier gefunden werden könnten, vermögen das eigentlich Charakteristische höchstens in Andeutungen zu erfassen [...]».³⁰ Kein Zufall: Denn während Kurths eher beiläufiger Einsatz der Dom-Metapher bei der Besprechung der cis-Moll-Fuge in der Traditionslinie der Bilder für das Monumentale Bachscher Formen steht, ist im Kernbereich von Kurths energetischer Theorie jegliche Architektur-Metaphorik aufgrund ihrer statischen Konnotationen zwangs-

28 Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie*, Berlin³1927, S. 141.

29 Ebd., S. 212 f.

30 Ebd., S. 210.

läufig unbrauchbar. Dennoch bringt auch Kurth das förmlich in der Luft liegende Charakteristikum des «Gotischen» ins Spiel, allerdings auf der Grundlage der Stiltheorie des Kunsthistorikers Wilhelm Worringer, aus dessen *Formproblemen der Gotik* (1911) Kurth gelegentlich zitiert.³¹

Bachs melodische «Linie», die Grundlage für Kurths Tonsatztheorie, offenbart dieser Ansicht zufolge genau wie die Ornamentik des gotischen Stils in Worringers Stilpsychologie «einen Zug ins Unbegrenzte und Mystische».³² Ganz offensichtlich ist von Kurth die naheliegende Architektur-Metaphorik planvoll umgangen worden; nur an wenigen Stellen – die Passage über die cis-Moll-Fuge habe ich zitiert – gibt er der Versuchung nach. Die gleichwohl zu beobachtende Anleihe bei der «Gotik» ist in Wirklichkeit eine Wendung ins Stilpsychologische, die auch seine Charakteristik des «steil aufragenden, von gotischem Geist belebten Thema[s] der H-dur-Fuge vom II. Teil des Wohlt. Klaviers» erklärt.³³ Gotik erscheint hier nicht unter dem Blickwinkel einer strukturellen Analogie von Musik und Baukunst, sondern unter dem mit Kurths energetischer Musikpsychologie einzig kompatiblen Aspekt von Entgrenzung, Entkörperlichung, Abstraktion, Auflösung des Statischen ins Dynamische, des Massiven ins Filigrane – ein Aspekt, der wiederum in manchen späten Bach-Texten Albert Schweitzers (nach dessen Beschäftigung mit Kurth also) aufgegriffen wird – so etwa in einer Stichwortliste zu einem Vortrag im Jahre 1928: «an der Bau-Gothik [war] ganz Europa beteiligt. Ihre Vollendung überall erfahren. Aber die musikalische Gothik nur einer – sich vollendet im deutschen Geist in Bach. Weil nur der deutsche Geist das ganze mystische Erlebnis, die Vision des Geheimnisvollen. Entmaterialisierte Gothik. Das vergeistigte Material – die Steinlinie – die Tonlinie; das äussere Schauen – die Vision; die Mystik allein der letzte Schritt, wo die Gothik zur Mystik wird.»³⁴ Die vormalige strukturelle Analogie der Dom-Metapher weicht der angeblichen Vergleichbarkeit stilistischer Prinzipien; aus kunsthistorischer Argumentation wird Mentalitätsgeschichte.

* * *

31 Zum Einfluss Wilhelm Worringers auf die Vorstellungen von «Gotik» vgl. Susanne Fontaine, *Busonis «Doktor Faust» und die Ästhetik des Wunderbaren*, Kassel 1998, S. 38 ff.

32 Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, S. 154.

33 Ebd., S. 216.

34 Zitiert nach: Stefan Hanheide, *Johann Sebastian Bach im Verständnis Albert Schweitzers*, München und Salzburg 1990, S. 241.

Eine und dieselbe Komposition von Bach wird, wie die Beschreibungssprache deutlich macht, zum Teil extrem unterschiedlich gehört – je nachdem, welche offene oder verschwiegene Bildvorstellung ihre Rezeption steuert. Mehr noch: Es kommt offenbar darauf an, welcher Aspekt einer durch die Rezeptionsgeschichte hindurch zum Klischee verfestigten Metapher in den Vordergrund tritt. Der Schein nämlich ihrer Wandlungsunfähigkeit und Konstanz trägt. So ist mit Ernst Kurths radikaler, den linearen Kontrapunkt statt der Akkordharmonik betonenden Bach-Deutung die Rede vom «Dombaumeister in der Musik» zunächst ausser Kurs gesetzt worden. Es verwundert andererseits nicht, dass das Bild überall dort, wo gegen Kurth (oder an ihm vorbei) doch wieder der Harmoniker Bach ins Zentrum der Betrachtung geriet, auch die alte Architektur-Metapher eine Renaissance erfuhr. Eingangs habe ich Werner Neumann zitiert, der 1938 ganz offensiv diese Metaphorik gegen alle romantischen, expressionistischen und energetischen Bach-Deutungen wendete: «Es ist nicht jenes vielfältig verflechtende Kombinieren linearer Gebilde niederländischer Provenienz, sondern ein rationales Aneinanderfügen vertikalverfestigter polyphoner Baueinheiten. Wie gewaltige Quadern erscheinen bisweilen die Teile, die Bach zum Grossbau zusammenfügt. Es hat etwas von echt Handwerklichem an sich [...]. Das Notengesamt einer Partiturseite war für Bach zweifellos von weit grösserer architektonischer Realität, als wir Nachkommen eines romantischen Zeitalters uns vorzustellen vermögen.»³⁵ Aber auch dort, wo das verbrauchte Bild vermieden wird, taucht es zusammen mit der Vorstellung von Bachs harmonisch fundierter Polyphonie, die von Philipp Spitta oder von Albert Hahn so eloquent veranschaulicht worden ist, unwillkürlich wieder auf.

Es ist, als hätte die Dom-Metapher aufgrund der ihr eigenen Schlüssigkeit ein Eigenleben entwickelt, das ihre Wiederkehr selbst an unerwarteter Stelle garantiert. Bei Theodor W. Adorno etwa wird man wohl kaum einen Reflex des «Dombaumeisters in der Musik» erwarten – schon allein wegen der vielen Assoziationsmöglichkeiten an den von Adorno marginalisierten Kirchenkomponisten Bach nicht. So ist also in Adornos Bach-Deutung die alte Metaphorik durch Begrifflichkeit ersetzt. Statt poetischer Bilder begegnen dem Leser scheinbar präzise *termini technici*. Aber eben nur scheinbar – denn wie sich bei näherem Zusehen zeigt, enthüllen auch sie sich als die freilich kaum noch wahrnehmbaren Reste der hier dargestellten Tradition metaphorischen Sprachgebrauchs. Adorno steht in der auf Kirnberger zurückreichenden Tradition, die Bachs Tonsatz als harmonischen Kontrapunkt definiert. In einer bezeichnenden Passage der nachgelassenen *Ästhetischen*

35 Neumann, J. S. *Bachs Chorfluge*, S. 105.

Theorie wird an Bach die «Vereinbarung des Unvereinbaren» demonstriert, und wenn Adorno dies ausgerechnet mit dem in Bachs Tonsatz gelungenen Ausgleich harmonischen und kontrapunktischen Denkens begründet, so kehren – wohl kaum zufällig – die schon in Philipp Spittas und Albert Hahns Dom-Metaphorik begegnenden Begriffe aus der Baustatik wieder, die Schwerkraft und ihre scheinbare Überwindung durch entsprechende konstruktive Massnahmen, deren Herkunft von Adorno freilich planvoll verschwiegen wird: «Was er [= Bach] komponierte, ist Synthese des harmonisch generalbasshaften und des polyphonischen Denkens. Es wird in der Logik akkordischer Fortschreitung bruchlos eingepasst, diese aber, als reines Resultat der Stimmführung, ihrer lastenden, heterogenen Schwere entäussert; das verleiht dem Bachischen Werk das singulär Schwebende.»³⁶ Adornos Bach-Auffassung ist aus der Auseinandersetzung mit der Theorie Ernst Kurths hervorgegangen und betont gegen diese wieder stärker die Relevanz der Harmonik. Dass damit – man möchte sagen, fast zwangsläufig – auch eine Rückkehr zur Bildvorstellung der tradierten Kathedral-Metaphorik einhergeht, ist Adornos Ausführungen nur noch an wenigen verräterischen Vokabeln anzumerken. Die «lastende Schwere» der harmonischen Vertikale aus der *Ästhetischen Theorie* habe ich bereits zitiert, und entsprechend heisst es schon 30 Jahre früher in Adornos Polemik gegen den Zwölftonkontrapunkt, die sich in der *Philosophie der neuen Musik* auf Bach beruft: «die kontrapunktischen Kunststücke melden stets den Sieg der Komposition über die Trägheit der Harmonik an [...]. Die alten Bindemittel der Polyphonie hatten ihre Funktion bloss im harmonischen Raum der Tonalität».³⁷ Warum für Adorno, dem die Konzentration Bachs auf das Bild des Thomaskantors stets ein Greuel war, auch der explizite Rückgriff auf die bekannte Formel von Bachs instrumentalen oder vokalen Fugensätzen als komponierter gotischer Dome nicht in Frage kam, braucht wohl kaum begründet zu werden. Umso interessanter ist die in seinen Bach-Beschreibungen zu beobachtende Nahtstelle, an der Metaphorik in Begrifflichkeit übergeht, ohne dabei als solche ganz unkenntlich zu werden. Die Vorstellung von der Harmonik als einer Dimension der Schwere, der Massivität, der Trägheit und der Gravitation, scheinbar transzendiert und aufgelöst durch das lineare Filigran des Stimmgewebes: Sie bildet den bewährten metaphorischen Untergrund selbst noch der ihrem Anspruch nach rein technischen Terminologie. Vielleicht hat die seltsame Resistenz der Dom-Metaphorik gegen alle Versuche ihrer Abschaffung ihren Grund in dem von nüchtern-begrifflicher Erklärung un-

36 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (= *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main 1970–1986, Band 7), S. 163.

37 Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik* (= *Gesammelte Schriften*, Band 12), S. 89 f.

gelöst gelassenen Rest, in dem Widerstand, den Bachs Tonsatz solcher Erklärung bietet, und in der prinzipiellen Faszination, mit der bildliches Sprechen die Vorteile der Konkretion und der Vereinfachung zugleich suggerieren kann. Poetische Bilder und wissenschaftliche Begriffe sind komplementäre Versuche einer Annäherung an ihr Objekt.

* * *

Der letzte Exkurs hat nur scheinbar vom Thema abgeführt. In Wirklichkeit kann er deutlich machen, wie breit man eine Materialsammlung anzulegen hätte, die sich mit den Erscheinungsformen jenes bekannten, aber noch kaum ernsthaft analysierten Rezeptionsklischees vom musikalischen «Dombaumeister» befasst. Vor allem lassen sich kaum zwei Autoren finden, die, wenn sie vom «Dombaumeister in der Musik» sprechen, exakt das gleiche meinen. Es können im scheinbar selben Bild die Schwierigkeit, die Monumentalität, die Spiritualität, die Komplexität oder die spezifische Struktur Bachscher Musik angesprochen sein. Jede metaphorische Verbindung von Bachscher Musik und gotischer Kathedrale lässt die Vermischung und Überlagerung der an sich getrennten Vorstellungsbereiche zu, und manchmal – besonders virtuos in den zahllosen Bach-Texten Albert Schweitzers – wird mit dieser Durchlässigkeit und Aufnahmefähigkeit der Metapher auch bewusst gespielt. Keineswegs ist die Metapher eine defizitäre Aussageform. Oft genug handelt es sich um den begrifflich unhintergehbaren Versuch, einer offenbar auf andere Weise nicht erfassbaren Qualität Bachscher Musik habhaft zu werden. Und nur scheinbar handelt es sich bei diesem aus der Mode gekommenen Sprachgebrauch um eine Angelegenheit von nur noch historischem Interesse. Es kommt nicht darauf an, dem Umgang mit einem sprachlichen Bild seine Unschärfe, seine Grenzen und seine mangelnde Präzision vorzuhalten, sondern vielmehr darauf, sich bewusst zu machen, in welchem Grade wir – selbst dann, wenn wir präzise terminologisch uns zu äussern meinen – von metaphorischen Grundlagen und Vorstellungsbereichen ausgehen. Man stösst hier im Detail auf den Sachverhalt, dem Friedrich Nietzsche in seinem frühen erkenntnistheoretischen Text *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* grundsätzliche Bedeutung für das stets durch Sprache vermittelte Erkennen zugeschrieben hat: «Wir glauben etwas von den Dingen selbst zu wissen, wenn wir von Bäumen, Farben, Schnee und Blumen reden, und besitzen doch nichts als Metaphern der Dinge, die den ursprünglichen Wesenheiten ganz und gar nicht entsprechen [...]. Was ist also Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden, und die nach langem Gebrauch einem Volke fest, canonisch und verbindlich dünken: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind,

Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind, Münzen, die ihr Bild verloren haben und nun als Metall, nicht mehr als Münzen, in Betracht kommen.»³⁸

Nicht um einen prinzipiellen Illusionscharakter von «Wahrheit», auf den Nietzsche hinauswill, geht es mir, sondern um die Leistung des Sprechens über Musik bei der Konstitution von musikalischer Realität. Da häufig genug Metapher und Begriff «funktional heterogen» und infolgedessen auch «nicht aufeinander reduzierbar» sind³⁹, lohnt sich auch im Feld der Musikwissenschaft die systematische Verfolgung einer Metaphorologie als eine Art von Selbstthematization des musikalischen Denkens: gemäss der «Einsicht, dass der Bezug zwischen theoretischer Aussage und sprachlicher Gestaltung nicht bloss unvermeidlich, sondern auch eine aufschlussreiche Quelle der philosophischen Erkenntnis und Selbsterkenntnis ist».⁴⁰ Das angeführte Beispiel Adornos hat dies hinreichend deutlich gezeigt. Im Sinne Hans Blumenbergs, des Begründers einer philosophischen Metaphorologie, wäre bei diesem Beispiel von unausgewiesener «Hintergrundmetaphorik» zu sprechen, von «implikativem» Metapherngebrauch also⁴¹, der sich in diesem Falle übrigens auf eine explizite Tradition beziehen lässt. Und es gilt zu erkennen, im Kreuzungsfeld welcher geistesgeschichtlicher Traditionslinien sich begrifflicher wie metaphorischer Sprachgebrauch bewegt. Denn auf die Differenzen im Detail kommt es bei dem Rückblick auf diese Traditionen gerade an. Bei Reichardts, bei Hoffmanns und bei Zelters Dom-Metapher würde man sich auf den ersten Blick damit begnügen, generell von der frühen Erscheinungsform eines Topos zu sprechen. Das wäre indessen, wie ich zu zeigen versucht habe, sehr oberflächlich – erweist es sich doch, dass gleich diese chronologisch ersten Beispiele sehr verschiedene Aspekte ihres Bezugsgegenstands beleuchten und insofern auch ganz unterschiedliche Traditionen des Metapherngebrauchs begründen. Freilich kann es zwischen diesen jederzeit zu Kurzschlüssen, zu Assoziationen und zu unkontrollierter konnotativer Hereinziehung der jeweils anderen Vorstellungsbereiche kommen. Darin liegt aber begründet, dass das Sprechen über Musik nicht nur ein höchst notwendiger Akt, sondern auch ein höchst reizvoller Reflexions-

38 Friedrich Nietzsche, *Kritische Studienausgabe*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 21988, Band 1, S. 879 ff.

39 Ralf Konersmann, *Komödien des Geistes. Historische Semantik als philosophische Bedeutungsgeschichte*, Frankfurt am Main 1999, S. 146.

40 Ebd., S. 189.

41 Vgl. Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie* [1960], Frankfurt am Main 1998, S. 20 und S. 114.

gegenstand ist. Mehr noch, mit einer treffenden Formulierung von Carl Dahlhaus, mit der sich hier angemessen schliessen lässt: «Man versteht Musik genauer, wenn man die Mühe nicht scheut, sich die Struktur der Sprache, in der über sie geredet wird, bewusst zu machen.»⁴²

42 Carl Dahlhaus, *Das «Verstehen» von Musik und die Sprache der musikalischen Analyse*, in: ders., *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, S. 329.

Charles Bovy-Lysberg (1821–1873): musicien suisse ?

Rémy Campos

Aux Alpes grandioses et sauvages, Bovy-Lysberg préféra toujours le charme policé des jardins anglais¹. Formé à Paris auprès de Chopin et de Liszt², Bovy avait fuit la révolution de 1848 et s'était installé au château de Dardagny, non loin de Genève, sa ville natale. Il y mena une existence paisible, écrivant beaucoup de musique, donnant des leçons³ et se produisant avec parcimonie en concert⁴. Charles Read, auteur d'une brève biographie du musicien, termine son récit en citant les paroles prononcées peu après la disparition du pianiste par Charles Vogt, en hommage à son collègue de l'Institut national genevois :

«On peut bien dire que tout se convertissait chez lui en mélodie, le bruit de la ville comme le doux murmure de la campagne. Mais s'il n'était pas étranger aux impressions grandioses, sa nature se prêtait de préférence aux mélodies suaves, aux harmonies douces, aux expressions gracieuses. Il recueillait ses impressions et ses inspirations surtout à la campagne, dans ce domaine de Dardagny, tant chéri par lui, où il a voulu être enseveli. Le bruit du vent, qui secouait les hautes cimes des marronniers majestueux devant ses fenêtres, le gazouillement des oiseaux dans les haies et dans les buissons, le murmure des sources et des ruisseaux, se traduisaient pour lui en mélodies, qu'il fixait sur le

- 1 A sa mort, le *Journal de Genève* célèbre une existence «quasi pastorale» : «Admirateur de la nature, il repose, selon ses vœux, dans un cimetière de campagne, près du château de Dardagny, sa résidence aimée. Ses funérailles ont été celles du poète. Les images lugubres ont disparu sous les fleurs et les lauriers. Lysberg aimait les tableaux gracieux, mais non les pompes humaines ; les derniers devoirs lui ont été rendus selon ses vœux par ses plus chers amis. Dans notre temps d'activité fiévreuse et militante, cette vie pure, calme, étrangère aux influences de l'ambition et de l'orgueil, vouée au culte seul du beau et de l'idéal, nous émeut respectueusement» (23 février 1873). Sur le modèle genevois d'aménagement des espaces péri-urbain, on lira : Leila El-Wakil, *Bâtir la campagne*. Genève 1800–1860, 2 vol., Genève 1988.
- 2 Voir Jean-Jacques Eigeldinger, «Deux élèves suisses de Chopin, Daniel Heussler et Bovy-Lysberg», in : *Revue musicale de Suisse romande*, XXIX/1, (printemps 1976), p. 12–25.
- 3 Bovy-Lysberg, qui fut l'un des grands professeurs de piano de la Genève du milieu du siècle, enseigna à deux reprises au Conservatoire de Musique de la ville, de 1848 à 1849 et de 1872 à 1873.
- 4 Sur les activités de Bovy-Lysberg à Genève, on lira le quatrième chapitre du livre de Claude Tappolet : *La vie musicale à Genève au dix-neuvième siècle (1814–1918)*, Mémoires et documents de la Société d'histoire et d'archéologie de Genève, (45), Genève 1972, p. 57–63.

papier, pour en faire jouir un public constamment fidèle à ses productions. A Genève, Bovy-Lysberg était professeur et exécutant ; à Dardagny, il était compositeur et créateur». ⁵

Les Helvètes furent longtemps tenus pour un peuple de montagnards nostalgiques, ébranlés à la moindre audition d'un ranz des vaches. Mais depuis un siècle, l'image popularisée par Rousseau avait fait long feu. Un autre cliché l'avait remplacé. Celui d'un peuple «naturellement» sensible aux paysages sauvages qu'il trouvait à la porte de ses chalets⁶. Tout artiste confédéré se devait alors d'avoir la fibre alpine. Le discours de Vogt pose donc une question délicate : comment expliquer le peu de prédisposition d'un compositeur genevois à la peinture de fresques alpestres ? Avant d'y répondre, il faudra d'abord défaire quelques évidences.

A la recherche d'une musique suisse

La Suisse musicale du XIXe siècle est un pays sous influence. Les partitions y sont massivement importées et aucun style national n'y est digne de rivaliser avec ceux des trois grands voisins (France, Italie, Allemagne). Les hommes eux-mêmes affluent de l'extérieur. Les musiciens amateurs ont beau être nombreux, les rares professionnels sont surtout immigrés ou ont été formés, quand ils sont suisses, hors du pays. Deux choix étaient donc possibles : revendiquer fortement une identité nationale en suscitant des vocations indigènes ou travailler à la captation des nombreux talents traversant un pays placé au carrefour des Europes, séjour favori de riches touristes attirant à eux des cohortes d'artistes étrangers⁷. Jusqu'à la fin du siècle, la Suisse vivra essentiellement de parasitisme, négligeant de bâtir sur ses propres fonds.

5 Discours prononcé à l'ouverture de la séance générale de l'Institut genevois du 29 mai 1873, cité dans : Charles Read, «Charles Bovy-Lysberg», *Le Ménestrel*, 16 novembre 1873, p. 406 ; et repris en tête de l'édition des *Cœuvres posthumes pour piano* de Charles Bovy-Lysberg (1. *Bacarolle*, 2. *Scherzetto alla Mazurka*, 3. *Le Bateleur, capriccio*, 4. *Les bruits des champs, Idylle symphonique pour 2 pianos*, Paris, Au Ménestrel, s. d.).

6 Voir : François Walter, *Les Suisses et l'environnement. Une histoire du rapport à la nature du XVIIIe siècle à nos jours*, Carouge 1990, 294 p. ; Serge Desarnaulds, dir., *Le chalet dans tous ses états. La construction de l'imaginaire helvétique*, Genève 1999, 223 p.

7 Les «migrations» saisonnières, qui touchent aussi les artistes, accèdent rapidement au rang d'élément du folklore local : «L'été est pour nous la saison de passage des artistes ; à cette époque de l'année, ils sortent tout blêmes des salons de Paris et viennent en Suisse chercher le bon air et des oreilles fraîches. Beaucoup s'abattent sur Genève, et il en résulte une série effrayante de concerts plus ou moins bons, et, à dire vrai, le plus souvent médiocres » (*Le Fédéral*, 10 juillet 1835).

A Genève, ville de tradition cosmopolite, lieu de villégiature mondain ou asile pour exilés politiques, la revendication d'une identité locale n'est pas une priorité. On se contente de vendre le paysage et les signes d'une modernité clinquante (fortifications abattues, grands hôtels flamboyants neufs ou quais récemment alignés). Surtout, avant d'être folklorique, raciale ou coutumière, l'identité genevoise est politique et religieuse. Dépourvue de terroir, la cité-Etat lémanique revendique une vocation universaliste de «Rome protestante» et de République modèle. Aussi importera-t-il plus, pendant longtemps, de manifester son «helvétisme» que sa bourgeoisie. C'est le but que s'assignent les nombreuses sociétés fédérales qui prospèrent dans la première moitié du siècle.

La Société helvétique de musique, fondée en 1808 à l'imitation des associations anglaises qui popularisaient la musique de Hændel, avait pour but de diffuser la pratique instrumentale et chorale sur tout le territoire⁸ mais aussi de contribuer à raffermir les liens entre cantons. C'est ce que rappelle aux membres de la société, rassemblés en 1856 à Genève, le conseiller d'Etat Bonnet, après avoir prononcé un éloge de l'art musical :

«Félicitons-nous, très-chers amis, d'avoir été à même de jouir de ses bienfaits, et dans ce moment de lui devoir de nous trouver réunis, prêts à resserrer les liens d'une amitié fédérale, basée sur la communauté de nos goûts. [...] Oui, Messieurs, la musique chorale a toutes nos sympathies, elle est essentiellement démocratique et dans l'esprit de nos institutions».⁹

8 On peut lire dans le *Journal de Genève* du 26 juillet 1856 : «Ces fêtes musicales, en réunissant sur un seul point et pour l'exécution plus imposante et plus soignée des compositions des grands maîtres, bien des éléments qui, éparpillés dans différents cantons, se trouvaient ainsi frappés de stérilité, devaient singulièrement favoriser et propager le goût et l'intelligence de la musique sérieuse (1). Aussi vit-on les concerts helvétiques se succéder, à des intervalles assez rapprochés, dans les principales villes de la Suisse allemande, où la Société s'était fondée.» Et en note : «(1) Rien ne saurait mieux prouver l'heureuse influence de cette institution que ce qui s'est passé tout récemment dans le Valais, canton jusqu'alors déshérité de toute jouissance musicale, où le Concert helvétique de 1854 a inoculé, pour ainsi dire, le goût pour la musique d'ensemble et provoqué la création d'une société dont un grand nombre de membres sont venus prêter leur concours à notre concert.»

9 *Journal de Genève*, 11 juillet 1856. Le discours du conseiller (qu'encadraient ceux de l'abbé Hensen parlant pour la section valaisane et du président du Conseil administratif de la ville de Genève) furent suivis par de vives acclamations et par le chant en chœur du *Salut helvétique* dont les paroles étaient dues à Albert Richard et la musique au genevois Franz Grast (*Journal de Genève*, 10 juillet 1856).

Pendant les quelque jours de la fête, la presse répète le même message :

«Et n'oublions pas qu'elles offrent aussi leur enseignement civique ces belles fêtes dont la cause et l'effet sont un : l'harmonie ! Quel plus heureux symbole en effet peut être trouvé pour stimuler chez tous les citoyens cette parfaite entente qui provient d'un même amour pour le pays ? Et, bien que suranné, ce symbole ne vaut-il pas les discours qui ne cessent de se faire entendre partout où, sur le sol aimé de la libre Helvétie, quelque amusement national rassemble des membres de la patrie suisse ?»¹⁰

Il s'agit alors de la 28ème réunion de la Société¹¹, la troisième à Genève après celles de 1826 et de 1834. Le grand concert donné le 11 juillet dans la cathédrale devant près de 2 500 personnes (il sera repris le lendemain au Bâtiment électoral), proposait un programme peu suisse : la *Symphonie héroïque* de Beethoven et l'oratorio *Elie* de Mendelssohn. Ainsi, la «commune helvétude» se définit par les rites patriotiques accompagnant la rencontre des participants, par une pratique partagée assurant l'union des corps et des esprits, plus que par la programmation de compositeurs nationaux. N'y aurait-il donc, à défaut d'une musique suisse, que des Suisses faisant de la musique ?

S'il n'exista jamais dans la Confédération, à la différence de la Schola cantorum parisienne par exemple, de courant nationaliste assis sur de puissantes institutions, l'existence d'une musique suisse fit pourtant couler beaucoup d'encre au tournant du siècle – l'Exposition de 1896, dont la devise était : «Connais-toi toi-même», ayant beaucoup joué dans la cristallisation du débat¹².

Edouard Combe, rendant compte à cette époque d'un recueil de 10 mélodies publié par la maison Henn, *Nos compositeurs romands*, demande à son lecteur d'écarter «toute idée d'une école musicale romande. Dans ce volume,

10 *Journal de Genève*, 9 juillet 1856.

11 Bovy-Lysberg fait partie de la commission de musique, «brassard blanc» dans les défilés et les banquets, aux côtés d'autres gloires musicales genevoises comme Grast, Marcillac ou Martinet.

12 «C'est de cette époque que date en effet la première tentative de centralisation de nos éléments artistiques», écrit en 1901 E. Giovanna («La Renaissance musicale en Suisse», in : *La Musique en Suisse* [1er septembre 1901], p. 5), oubliant au passage le formidable élan des fêtes helvétiques de la première moitié du XIXème siècle. A propos de l'Exposition de 1896, on lira l'article de Jacques Tchamkerten, «Les concerts et les spectacles lyriques à l'Exposition nationale de 1896», à paraître dans les actes du colloque consacré au centenaire de cette manifestation. Nous remercions son auteur de nous avoir signaler plusieurs documents utiles à notre propos.

autant de morceaux, autant de tendances différentes. Ce que nous offre M. Henn est en quelque sorte un carnet d'échantillons des produits musicaux de notre Suisse occidentale et, comme dit la chanson, «il y en a pour tous les goûts.» Néanmoins, la tendance générale est franchement moderniste¹³. La nationalité est ici résiduelle, reposant non sur le langage musical mais sur l'estampille d'un objet : «tous les amateurs de musique de notre pays [...] voudront posséder ce petit ouvrage ; car, en dehors de sa valeur réelle, une publication de ce genre n'est-elle pas bien faite pour flatter notre amour-propre national».¹⁴

Adeptes d'une construction de l'histoire suisse comme vaste continuité remontant à la nuit des temps, le français Albert Soubies ne doute pas, lui, de l'existence d'un art helvétique, fruit des prédispositions «naturelles» de populations rustiques :

«Il est permis aujourd'hui, en considérant les efforts assidus et intéressants des jeunes compositeurs, de parler d'une école suisse. Le même terme, au commencement du XIXe siècle, n'aurait guère pu être employé. Mais alors vécurent quelques hommes très fortement imprégnés du sentiment national, local, et qui, surtout dans l'ordre de l'éducation artistique du peuple auquel ils appartenaient, accomplirent une œuvre des plus méritoires, et des plus riches, à longue échéance, en conséquences heureuses. [...]

L'aspiration à «nationaliser» l'art est sensible chez les musiciens que nous venons de passer en revue [Nægeli, Attenhofer, Grast, Heim, Hegar], comme chez ceux dont nous allons parler. Ces compositeurs ont peu à peu pris conscience de l'instinct musical, saillant et déterminé, qui existe en Suisse à un très haut degré. Ils ont compris que l'œuvre à faire pour eux consiste à transporter dans le domaine de la musique écrite, à réaliser sous des formes savantes, ce qu'a pu produire, traditionnellement, à l'état naïf et rudimentaire, l'aptitude harmonique si notable chez les peuples montagnards».¹⁵

La position de Gustave Doret sur le même sujet est beaucoup plus étonnante. En 1906, le compositeur et chef d'orchestre vaudois, qui avait eu beaucoup de mal à constituer dix ans plus tôt un échantillon de compositeurs helvétiques pour la vitrine de la musique moderne de l'Exposition¹⁶, récuse l'idée d'une «école suisse» dans un texte écrit à l'occasion de la 7ème fête de l'Association des musiciens suisses à Neuchâtel :

13 Edouard Combe, «Nos compositeurs romands», in : *Gazette musicale de la Suisse romande* (27 août 1896), p. 165.

14 Ibid., p. 167.

15 Albert Soubies, *Histoire de la musique par Albert Soubies. Suisse*, Paris 1899, p. 76 et 103.

16 Voir Georges Humbert, «La musique à l'Exposition», in : *Gazette musicale de la Suisse romande* (18 juin 1896), p. 113–116.

«Il faut un courage aussi héroïque qu'inconscient pour décréter un art national en un pays où la diversité des races est la raison même de son existence politique et sociale. [...] Lorsqu'on veut parler d'art national, il faut se placer à un point de vue très élevé, et l'on ne doit tenir compte qu'incidemment des œuvres de circonstances qui sont plutôt du domaine de l'art local, art de clocher si vous préférez. Ces œuvres-là, inspirées de traditions populaires généralement, ont leur raison d'être ; elles ont leur influence sur le développement du peuple, mais correspondent à une formule générale, malgré tout, limitée, dont l'unité consiste en la glorification patriotique. Elles sont une expression plus locale que nationale, j'insiste, malgré l'obligatoire chant national qui termine généralement toutes ces manifestations, fort belles parfois, de nos grands spectacles en plein air».¹⁷

Et, rêvant à la venue du messie (lui-même sans doute...) capable de résoudre l'impossible dilemme d'un art national qui puisse atteindre les sphères élevées de l'art tout court, Doret conclue sur l'espoir suscité par les démonstrations annuelles de l'Association :

«De ce chaos où viennent lutter tant d'éléments internationaux se dégagera peut-être un jour la formule saine et simple de l'œuvre émancipatrice attendue. Qu'il plaise au ciel de faire naître sur la terre helvétique l'homme de génie ! Ce jour-là, des traditions s'établiront d'une *Ecole suisse* ; mais en fait, le génie franchira les frontières. Il appartiendra à l'humanité. Craignons, pour l'instant, l'officialité, évitons les étiquettes, ne parlons ni d'étiquettes, ne parlons ni d'école ni de chefs d'écoles, gardons-nous du nationalisme comme de l'impérialisme ; conservons les traditions de sincérité et de beauté que la nature même de notre pays nous impose.

S'il y a lieu, l'avenir cataloguera l'Ecole suisse et classera ses représentants».¹⁸

Le nationalisme n'est donc pas forcément synonyme de chauvinisme et l'idée même d'un art suisse en musique est loin de faire l'unanimité à une époque pourtant portée à entendre partout l'expression des génies du sol et de la race. Les discours ne se durcissent, en fait, qu'après la Guerre. Ainsi le même Gustave Doret fera paraître en 1919 : *Pour notre indépendance musicale*¹⁹, manifeste exposant son souhait de voir la Suisse romande se détacher de la mère patrie pour devenir une réalité musicale à part entière. Son analyse de la situation ne distingue d'abord pas la région de la confédération :

«Notre petit pays, c'est entendu, ne peut vivre musicalement sur son propre fond ; il serait puéril, dans le domaine artistique, de prêcher le chauvinisme. Mais il est urgent de manifester des sentiments de nationalisme pour que la personnalité de nos artistes ne cède pas aux influences neutralisantes».²⁰

17 Gustave Doret, «Musique suisse», *Musique et musiciens*, Lausanne et Paris [1915], p. 81.

18 Ibid., p. 85.

19 Gustave Doret, *Pour notre indépendance musicale*, Genève [1919], 194 p.

20 Ibid., p. 11.

Pour conjurer la domination allemande, Doret glorifie le génie latin, ressource inespérée pour une musique romande à inventer. Car la Romandie musicale n'existait que potentiellement avant 1900, vidée de sa substance «naturelle», germanisée à tort. Il est donc indispensable de réorienter les attirances, de sélectionner les emprunts, en un mot de choisir son maître : «J'insiste sur ce point qu'il ne s'agit nullement d'exciter le chauvinisme en le compliquant de xénophobie. Tout élément introuvable chez nous, nous serons toujours trop heureux de l'accueillir venant de l'étranger, mais sans contrainte».²¹ Suit un programme d'action, combattant le relâchement qui a poussé la Suisse romande à céder aux sirènes germaniques. Il ne tient qu'à des hommes exceptionnels de corriger le présent. Dix ans plus tard, Doret consacra à ces héros de la romanité un autre ouvrage : *La musique en Suisse romande. Trois précurseurs, Hugo de Senger, G.-A. Koëlla, Henri Plumhof*²², qui développe certains chapitres de la brochure de 1919. Les premières lignes du livre ne manquent pas de justifier le paradoxe de ces trois étrangers ranimant le souffle de la musique romande. Ces pères fondateurs incarnent chacun le destin de la suisse française contrainte à appeler des auxiliaires pour forger sa propre identité²³. L'hagiographie rêvée ne pourra associer nation, race et sol dans les mêmes individus. Le pays romand est une région frontalière que Doret peine à construire en lieux national homogène – de même que la Suisse, à une autre échelle, se situe à la croisée de la France, de l'Allemagne et de l'Italie.

En 50 ans, la situation avait donc profondément changé. Du temps de Bovy-Lysberg, le matériau musical, le style, étaient encore tenus à l'écart du discours patriotique. Le politique s'incarnait dans une pratique collective spectaculaire – on l'a vu avec la Fête helvétique – et investissait, d'autre part, la chanson. Au moment de l'affaire de Neuchâtel en 1857 (où une guerre contre la Prusse manque éclater), la musique avait envahi la scène publique. Au Conservatoire de Genève, on prend des mesures radicales. Le Comité d'administration, afin que les jeunes soldats joignent leurs voix à

21 Ibid., p. 19.

22 Gustave Doret, *La musique en Suisse romande. Trois précurseurs, Hugo de Senger, G.-A. Koëlla, Henri Plumhof*, Lausanne 1930, 46 p.

23 «Hugo de Senger, G.-A. Koëlla, Henri Plumhof : trois hommes d'origine étrangère qui furent plus Suisses par leur adaptation et leur dévouement à notre pays que beaucoup de nos compatriotes [...]. Quelle étrange destinée les amena chez nous ? A l'heure où ils étaient indispensables, la nature – nous disons le hasard – qui n'est pas si aveugle qu'on veut bien le dire – les dirigea vers la Suisse romande où l'on était encore dans la période de bégaiement et où les malheureux amateurs faisaient tous leurs efforts pour sortir du marécage du dilettantisme où ils s'embourbaient» (ibid., p. 9).

celles de leurs concitoyens suisses allemands dans le chant national : *Rufst du mein Vaterland*, fait copier les parties de cet hymne (traduit par le professeur Amiel) et le fait apprendre «à tous ceux de nos concitoyens qui peuvent être appelés à entrer en campagne». ²⁴ En quelques jours, les titres patriotiques se multiplient dans les colonnes des journaux. A propos du *Chant guerrier*, «composé par un Bernois et dédié à ses frères d'armes suisses» (publié chez M. Krompholz, à Berne, et qu'on trouve dans tous les magasins de la Suisse et à Genève, chez Mme Frey-Popp), le *Journal de Genève* du 11 janvier écrit : «Cette composition, vrai type de nationalité suisse, se distingue par son esprit d'enthousiasme et son énergie, aussi devons-nous espérer que toutes les sociétés de chant, en souvenir des événements politiques de notre patrie, concourront à la faire étudier comme un de nos vrais chants patriotiques». ²⁵

On le voit, ce qui relève du caractère suisse n'est pas enraciné localement. Nul n'est besoin d'emprunter une mélodie traditionnelle : l'enthousiasme et l'énergie du dessin suffisent au nationalisme musical. Bovy-Lysberg lui-même sera récompensé dans les dernières semaines de son séjour parisien pour sa *Républicaine de 1848*, sur des paroles de E. Lacan ²⁶ ; mais jamais glorifié par la suite pour son inspiration helvétique quand il multipliera les pièces de piano alpestres. Ce sur quoi repose le patriotisme d'une œuvre musicale ce sont donc avant tout les paroles, généralement associées à un petit nombre de mélodies, les fameux timbres sur lesquels se chantent à Genève, par exemple, les chansons de l'Escalade. Une fois installé en Suisse, Bovy-Lysberg ne s'intéressa pas à ces thèmes interchangeableables, leur préférant des mélodies plus rustiques – locales à défaut d'être politiques.

Comme lui, beaucoup entendent la «véritable» musique helvétique dans les chants des montagnards. Le *Précis historique sur la musique* de François

24 *Journal de Genève*, 9 janvier 1857 et *Revue de Genève* du même jour.

25 On citera pour le seul *Journal de Genève* : *La Suisse aux Suisses, Chant national* (20 janvier 1857) ; *Allons, debout ! Chant militaire dédié à l'armée suisse* (13 janvier 1857) et *En avant ! Chant guerrier suisse pour 3 voix d'hommes*, paroles d'Albert Richard et musique du pianiste Pierre-Emile Wolff (15 janvier 1857), tous deux vendus au profit de la souscription nationale ; «Chant militaire suisse : *Roulez tambours !* paroles et musique de M. le professeur Amiel» (24 janvier 1857) ; *Souvenirs de la Suisse, Chants nationaux* par Ferdinand Huber (3 février 1857) ; *Chant national sur l'air du Rufst du mein Vaterland* (3 février 1857). La *Revue de Genève* annoncera quant à elle : *Enfants de la Suisse* chant national avec chœur suivi du *Chant du retour* (paroles de Dufernex, musique de Pepin, orné d'un dessin de Sauterlander) vendu au profit de la souscription nationale (11 février 1857). Le 12 février 1857, on exécute au théâtre en guise d'apothéose le *Salut du retour*, cantate de Dufernex et Pepin.

26 Voir *Revue et Gazette musicale* (1848), p. 105 et 234.

Landrock (1810–1843)²⁷, qui fut professeur de violoncelle au Conservatoire de Genève, dresse un tableau assez complet de la musique des différents peuples : Égyptiens, Hébreux, Grecs et Romains bien sûr mais aussi hommes du midi et du Nord, français ou slaves. Un chapitre, que reproduira le *Journal de Genève*²⁸, est même consacré aux : «Chants des Alpes» où Landrock construit un déterminisme de l'espace et du sang :

«En général, la musique est peu cultivée dans les pays de labour ; elle s'y ressent toujours de la pesanteur des habitants ; elle y va terre à terre comme eux. Mais si, quittant les plaines, nous gagnons le Jura, les Alpes ou les Pyrénées, la musique populaire change totalement de caractère. Les mélodies s'épurent, s'animent, se poétisent, et les paroles elles-mêmes se relèvent au ton du paysage, surtout dans les chansons jurassiennes, où brille une poésie naturelle».²⁹

Les chants des Basques, «ces tribus exilées entre le ciel et la terre», les chansons des pâtres Corses, sont donnés en exemple avant que l'auteur ne se demande : «de tout ce que les races gothiques ou celtes, latines ou germaniques, ont semé de chants sur le sol de France, que nous reste-t-il aujourd'hui ?» C'est dans les Alpes helvétiques qu'on trouvera des airs «d'un caractère réellement primitif, original, populaire». La Suisse, «isthme avancé du continent scandinave», est par sa position un conservatoire des premières musiques de la «race germanique» :

«Dans les chants suisses, tout porte le cachet d'une nature simple, forte et belle. Les airs du pâtre, du chèvrier, du chasseur de chamois ne sauraient être modulés, on le pressent d'avance, comme les canzoni que le Napolitain murmure sous un ciel énervé ; ce sont des notes hautes, pleines, qu'il faut au montagnards, des notes espacées à de longs intervalles, qui puissent dominer le bruit des torrents, et retentir comme un cri d'appel d'une cime à la cime prochaine».³⁰

27 François Landrock, *Précis historique sur la musique. De son origine et de ses développements chez les Égyptiens, les Hébreux, les Grecs et les Romains, jusqu'à nos jours. Chants populaires, nationaux et sacrés...* [faisant partie de la *Grammaire musicale* à paraître], Genève 1842, 24 p.

28 *Journal de Genève*, 30 décembre 1841. Le filet d'introduction parle d'un article «remarquable par sa couleur tout helvétique».

29 Landrock, *Précis*, p. 20. Pour un aperçu sur la façon dont les mêmes problèmes se posent dans le domaine littéraire, on lira : Daniel Maggetti, *L'invention de la littérature romande, 1830–1910*, Lausanne 1995 ; et particulièrement le chapitre VII : «Des Suisses et des races», p. 139–158.

30 Landrock, *Précis*, p. 20.

Les airs suisses viennent se loger dans le paysage qui leur imprime en retour sa forme. On comprend alors la nécessité d'écouter ces chants sur leur lieu de naissance. Landrock cite ensuite un texte de Ph. S. Bridel³¹, lui-même très proche d'un célèbre récit de Viotti³², tissé de lieux communs et racontant sa première rencontre avec un ranz des vaches :

«Moi-même, continue Bridel, dans ma première jeunesse, étant au fond du vallon pastoral, les Plans, je l'entendis exécuter par deux hautbois, au milieu d'une nuit orageuse et du bruit des airs agités. Je manque de termes pour rendre les impressions, ou plutôt les émotions mélancoliques que cet air excita dans tout mon être ; à quarante ans de distance il retentit encore dans mon cœur. Son influence physique et morale sur nos montagnards, est dès longtemps connue. Plus un Suisse est fidèle aux goûts de la nature, plus son habitation est élevée, solitaire et sauvage, plus les scènes et les accidents des paysages qui lui sont familiers sont sévères et fantastiques, plus il est sensible au *Ranz des vaches*». ³³

Tout serait-il affaire d'altitude ? L'émergence d'une musique nationale résultant de l'empathie du Suisse avec les paysages alpins. Les thèses de Landrock prospéreront tout au long du siècle et Emile Jaques-Dalcroze sera plus tard l'un des tenants de cette explication des musiques par la terre : «Il semble prouvé d'une façon scientifique que l'art de chaque pays soit issu du sol même : que, – de même que l'Anglais est généralement roux, le Hongrois noir, l'Allemand blond, le nègre crépu et le Parisien... chauve, – les formes de l'art soient naturellement créées par la configuration des ter-

31 Tiré de : Philippe-Sirice Bidel, «Note sur le Ranz des vaches», *Le Conservateur suisse ou Recueil des étrennes helvétiques...*, Lausanne, Knab, 1813, t. 1, p. 423–437. Daniel Maggetti voit dans la publication du Doyen Bridel (qui parut entre 1783 et 1831) «l'une des principales manifestations nationales de récupération et d'appropriation du mythe suisse» (Maggetti, *L'invention*, p. 20).

32 Le violoniste Giovanni Battista Viotti (1755–1824) est l'auteur du monument fondateur de cette littérature de la révélation : un texte paru dans la *Décade philosophique* (an VI, 4ème trimestre) sous le titre «Anecdotes sur Viotti, précédées de quelques réflexions sur l'expression en musique, par A. M. Eymar» et cité par Georges Tarenne, *Recherches sur les ranz des vaches ou sur les chansons pastorales des bergers de la Suisse ; avec musique par Georges Tarenne*, Paris 1813, p. 26.

33 Landrock, *Précis*, p. 21.

rains, par les altitudes et les climats». ³⁴ On comprend alors que la pré-destination des peintres suisses pour le genre du paysage n'ait fait, quant à elle, aucun doute au XIXe siècle.

Bovy-Lysberg peintre de genre ?

En 1855, le *Journal de Genève* reproduit le jugement de E.-J. Delécluze (rédacteur parisien du *Journal des Débats*) sur l'Exposition suisse des Beaux-Arts. Le publiciste apprécie particulièrement le talent de Léopold Robert, né à la Chaux-de-Fonds et ayant étudié en France sous la direction de David, puis en Italie. Sa critique évoque les deux explications habituelles du génie helvétique, sous forme de prudentes hypothèses :

«Cette disposition de l'âme chez l'artiste était-elle produite par l'habitude de vivre dès l'enfance au milieu de pays agrestes, où la vie pastorale tient une si grande place, et doit-on ajouter à l'effet de ces habitudes journalières celui d'un culte religieux presque complètement intérieur, et qui semble interdire toute expression expansive ? Que d'autres cherchent à éclaircir ces mystères ; pour nous, il nous suffit de constater cette disposition à la modération chez les artistes de la Suisse». ³⁵

Un an plus tard, Henry Subit rend compte d'une exposition genevoise de peinture. Après avoir qualifié l'histoire de «genre le plus noble, le premier quant à la dimension des cadres, mais aussi d'ordinaire le plus maltraité chez nous», ³⁶ et expliqué les raisons de cette infériorité, le feuilletoniste aborde la spécialité nationale : «Les tableaux de genre affluent dans notre exposition

34 Emile Jaques-Dalcroze, «La musique en Suisse», *La musique en Suisse. Organe de la Suisse française* (1er juin 1901), p. 1. La suite du texte est cependant un éloge du métissage : «dans chaque pays, la littérature musicale n'est arrivée à la perfection de la forme et à l'originalité du style qu'à la suite d'études comparatives des styles étrangers, d'emprunts et d'imitations» (p. 1). Dalcroze refuse ensuite tout déterminisme absolu. Il n'y a pas de nations privilégiées : «Chaque peuple possède en germe des facultés générales qui se développeront ou dépériront momentanément selon le plus ou moins de désir de travail, de constance ou de goût. [...] La pratique continue d'un art, imposée par l'individualisme, peut rendre cet art si populaire dans la masse, que l'on finira par le considérer comme un *don naturel*, alors que le peuple n'a fait en somme que rentrer en possession de soi-même, sur l'initiative de quelques-uns» (p. 2). Dalcroze en prend pour preuve le cas suisse, pays réputé sans tradition musicale mais dont on aurait découvert récemment, qu'il avait dans des temps anciens connu une importante activité dans ce domaine.

35 «Variétés», *Journal de Genève*, 27 octobre 1855.

36 Henry Subit, «Variétés. L'exposition suisse des beaux-arts à Genève. I», *Journal de Genève*, 16 septembre 1856.

suisse. Cela se comprend. Cette peinture est plus à la portée de la plupart de nos artistes, comme aussi à la portée des bourses, des goûts et des convenances des amateurs». ³⁷ La propension au petit genre vient cette fois de l'heureuse rencontre entre capacité des peintres, faiblesse des coûts et désirs des clients. Suit une diatribe contre les modes de fabrication industriels des peintres de genre allemands, dont les images sont tout juste dignes de figurer sur des objets produits en série ³⁸.

Poussons la porte entr'ouverte par Subit. En Suisse, en effet, pas d'Etat achetant comme chez le voisin français les grands formats de la peinture d'histoire pour meubler ses palais ou ses églises. Le marché est constitué de «petits porteurs» aux bourses modestes, se contentant de petits tableaux d'intérieur ³⁹. La situation musicale n'est pas très différente. Les grandes fresques dramatiques équivalentes à la peinture d'histoire sont rares. Les Fêtes des Vignerons de Vevey, célébrant les valeurs du terroir, ne se tiennent que de loin en loin. Jusqu'à la fin du siècle, les rares théâtres de Suisse romande, qui occupent de petites salles, importent des grands centres européens (Paris et quelques villes italiennes et allemandes) un répertoire ajusté à leur taille, essentiellement composé d'opéras-comiques et de vaudevilles. En revanche, des armées de musiciens domestiques consomment des partitions adaptées à leurs moyens et à leurs pratiques, par la dimension des pièces, leur difficulté technique ou encore la facilité d'accès de leur langage. Dans la fabrication quasi industrielle de ce répertoire de salon, les musiciens locaux ont leur place, concurremment aux créateurs des centres déjà cités.

37 Henry Subit, «Variétés. L'exposition suisse des beaux-arts à Genève. II», *Journal de Genève*, supplément du 21 septembre 1856. L'opinion de Subit était partagée par le parisien Delécluze : «Après le paysage, la peinture de genre est le mode que les artistes suisses cultivent avec le plus de succès» («Variétés», *Journal de Genève*, 27 octobre 1855).

38 «D'ailleurs l'Allemagne nous a envoyé un très-fort contingent de cette sorte de tableaux, et nous avons pu étudier à l'aise ces écoles de Dusseldorf, de Cologne et surtout de Munich, dont on nous parlait tant. [...] Tout ce qu'ils nous ont envoyé sent plus ou moins la fabrique. On dirait que l'Allemagne est une grande manufacture de tableaux de genre, dont l'exécution est d'une désespérante uniformité et d'une certaine habileté d'exécution qui ne dépasse pas la limite du médiocre. [Les Allemands choisissent généralement des] sujets qui prêtent à une certaine sentimentalité ; ils peignent les affections douces et tristes, les vertus domestiques, la piété, l'amour paternel et maternel, ou bien l'amour filial. [...] Beaucoup de ces sujets allemands figureraient très bien dans des lithographies peintes ou sur des pipes en porcelaine, mais elles ne s'élèvent pas plus haut» (ibid.).

39 Voir Christian Klemm, *La peinture suisse entre réalisme et idéal (1848–1906)*, catalogue de l'exposition du Musée Rath, Genève, Musées d'Art et d'Histoire, 225 p.

Bovy-Lysberg appartient à ces faiseurs de musique si proches des peintres allemands dénoncés par Subit⁴⁰. Alors que le politique investissait la chanson patriotique ou les pratiques collectives, le piano suisse du milieu du siècle s'était saisi d'une autre catégorie, esthétique celle-là : le pittoresque. La définition du mot par le *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle* de Pierre Larousse mérite d'être citée : «(pittoresco, de pittore, peintre, du latin pictor, même sens). Qui concerne la peinture, qui appartient à la peinture [...] Se dit d'une peinture qui a une tournure piquante, frappante, point banale ni froide./ Se dit d'un objet qui, par sa disposition, est éminemment propre à fournir un sujet de tableau ou autre composition artistique. [...] Si vous courez après le Pittoresque, allez en Suisse (Michel Chevalier)».⁴¹ Le pittoresque c'est donc ce à quoi s'accroche la représentation, un point saillant que peut saisir l'artiste pour donner couleur à son discours, qu'il soit pictural, littéraire ou musical⁴².

La partie encyclopédique de l'article du Larousse, extrêmement dense, donne la préoccupation du pittoresque comme «l'une des tendance du romantisme, en Allemagne et en France», succédant à des périodes davantage portées «vers les expressions abstraites de la pensée». Le rédacteur de la notice, refusant toute nouveauté au procédé, rappelle sa présence dans la poésie antique, qui, obéissant à l'axiome d'Horace : *Ut pictura poesis*, était autant image que pensée. Bien qu'Homère fût déjà de ses récits des tableaux, les XVIIe et XVIIIe siècles marquent pourtant un tournant. Chez Rousseau et Bernardin de Saint-Pierre, le paysage – et le pittoresque avec lui – prirent une place inédite dans la littérature française :

«Ce n'est plus cette description classique, dont les anciens cours de littérature fournissaient les règles et les modèles, cette imitation factice de certains bruits de la nature au moyen de mots choisis et savamment combinés, et qu'on appelait

40 En 1844, Alexis Azevedo trouvait naturel de situer quelques-unes des pièces d'un autre pianiste-compositeur, Emile Prudent, parmi le système générique pictural : «Au reste, le nom d'études de genre indique assez que l'auteur voulait présenter au public un peu plus que des esquisses, un peu moins que des grands tableaux, et qu'il avait l'intention de résumer, dans un cadre restreint, sous une forme pittoresque et saisissante, ses principales idées sur le style et sur l'expression» [à propos de : *Ballade, Regrets, Marine, le Feu follet, le Ruisseau, un Conte d'autrefois*] («Emile Prudent et ses études de genre», *La France musicale*, 17 novembre 1844, p. 332). Certains sous-titres de partitions de Bovy-Lysberg appuient eux aussi sur la parenté avec le système des Beaux-Arts, tel celui du *Réveil des bergers* (op. 73) : «morceau de genre pour piano».

41 Pierre Larousse, art. «Pittoresque», in : *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle...*, op. cit.

42 Une imposante anthologie récemment parue aborde l'ensemble des problèmes esthétiques posés par la Suisse aux voyageurs et aux Suisses eux-mêmes : Claude Reichler et Roland Ruffieux, éd., *Le Voyage en Suisse. Anthologie des voyageurs français et européens de la Renaissance au XXe siècle*, Paris 1998, 1745 p.

l'harmonie imitative. C'est une véritable irruption de sentiments, d'impressions, d'idées, qui entraîne dans un courant impétueux tous les mots pêle-mêle de la langue, archaïsmes oubliés, néologismes inconnus. Le procédé est celui de l'amplification à outrance. S'il s'agit de vagues, de rochers, d'écueils, de bruit, d'ombre, de lumière, de pluie, de vent, d'orages, de trombes, etc., l'objet décrit sera montré sous tous ses aspects, pris à son origine, suivi dans toutes ses transformations. La langue poétique, la langue scientifique seront tour à tour épuisées». ⁴³

C'est donc la vague pittoresque, scansion séculaire de la doctrine aristotélicienne de l'imitation (la *mimesis*), qui rendit caduque les façons policées de l'ancien régime descriptif. Le passage d'une époque à l'autre n'est toutefois pas aussi brutal que le laisse entendre le dictionnaire de Larousse. Bovy-Lysberg lui-même, on y reviendra, maintient en plein XIXe siècle l'ancienne façon d'imiter la nature : «Rien, en ce sens, n'est plus brillant, plus perlé, que sa *Romanesca*, son idylle intitulée le *Réveil des oiseaux* et sa *Fantaisie pastorale*. Nous déclarons n'avoir jamais entendu donner au piano un éclat plus luxuriant, il y a là l'harmonie imitative dans toute son expression la plus véritable». ⁴⁴

Si le fondement poétique de l'œuvre du compositeur est ancien, l'exploitation du pittoresque qui le caractérise relève, elle, d'un penchant tout à fait moderne.

Le catalogue le plus complet à ce jour de la musique de Bovy-Lysberg figure au dos de plusieurs partitions publiées par son éditeur de Leipzig : Friedrich Hoffmeister. Il ne recense que les pièces pour piano, soit 159 numéros qui représentent en fait l'écrasante majorité d'une production de 164 opus. Les pastorales, musiques sur des thèmes suisses, idylles, scènes de genre ou pièces florales, sont nombreuses (un quart du total) :

- op. 1 – *Les Suissesses, suite de [cinq] valse*.
- op. 4 – *Le Lac de Brientz. Quadrille [4 mains]*.
- op. 5 – *Le Lac Léman. Quadrille [4 mains]*.
- op. 6 – *Les Amaranthes, 4 valse* brillantes.
- op. 8 – *Les Roses d'Automne, valse*.
- op. 9 – *La Reine des Prés, valse* brillante.
- op. 16 – *Fantaisie sur Guillaume Tell*.

43 Pierre Larousse, op. cit.

44 «Feuilleton. M. Bovy-Lysberg, son concert annuel au Casino», *Revue de Genève*, 4 mars 1853.

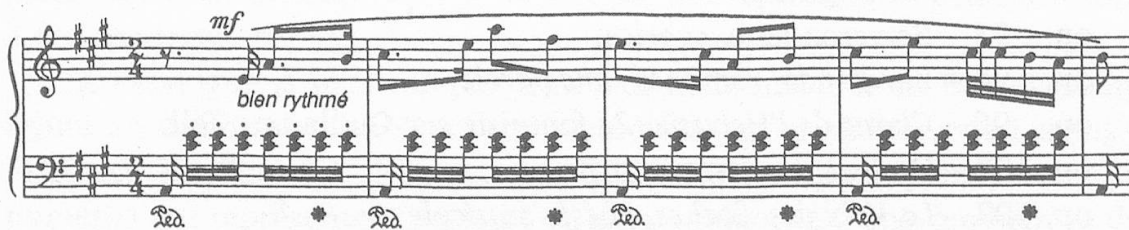
- op. 17 – *Rose des Alpes, valse brillante.*
- op. 19 – *Les Eglantines, 4 vales.*
- op. 33 – *Carillon, impromptu.*
- op. 34 – *La Fontaine, idylle.*
- op. 39 – *Le Réveil des oiseaux, idylle.*
- op. 41 – *Fantaisie sur des airs suisses.*
- op. 52 – *Fantaisie alpestre.*
- op. 54 – *Chant d'Appenzell, bluette.*
- op. 59 – *Le Tic-Tac du moulin.*
- op. 62 – *Idylle.*
- op. 71 – *Les Batteurs en grange.*
- op. 72 – *Pastorale, fantaisie.*
- op. 73 – *Le Réveil des bergers, morceau de genre.*
- op. 83 – *Airs savoisiens variés.*
- op. 84 – *Andante-Idylle.*
- op. 87 – *Au bord du lac, marche des Bersaglieri.*
- op. 89 – *Le Départ du hameau.*
- op. 91 – *Souvenirs d'Annecy, fantaisie pour piano sur des airs montagnards.*
- op. 93 – *Bergeronnette, caprice.*
- op. 94 – *Sur l'onde, romance sans parole.*
- op. 95 – *Chant de l'Helvétie, 2e fantaisie sur Guillaume Tell.*
- op. 102 – *Ombres du soir, nocturne.*
- op. 103 – *La Voix des cloches, poésie musicale*
- op. 107 – *La Chasse.*
- op. 108 – *Le Chant du rouet, caprice.*
- op. 109 – *Souvenir d'Auvergne, la Bourrée.*
- op. 115 – *Retraite helvétique [arrangement à 4 mains].*
- op. 123, n° 2 – *Dans les bois.*
- op. 125 – *Dans les Alpes, grande fantaisie sur des airs suisses.*
- op. 133 – *Le Batteleur.*
- op. 137 – *Ranz des vaches.*
- op. 138 – *La Bergère des Alpes.*
- op. 141 – *Mazurka villageoise.*
- op. 152 – *Les Soirées de Dardagny.*

Mais le catalogue comprend aussi des musiques rétrospectives (comme les menuets op. 43 et 60) ou exotiques (*Danse arménienne*, op. 42 ; *Caprice silésien*, op. 44 ; *La Bayadère, caprice de genre*, op. 66 ; *La Coucaratcha, fantaisie*, op. 74 ; *Les Minarets, orientale*, op. 162), des transcriptions d'opéras en vogue (fantaisies sur *Mireille*, op. 98 ou sur *Faust*, op. 99, réminiscences de *l'Africaine* de Meyerbeer, op. 104), des danses de salon (*Valse brillante*,

op. 22 ; *Boléro*, op. 82 ; *Quadrille*, op. 150 ; *Mazurka*, op. 160) ou des musiques moins typées (séries de romances sans paroles, de nocturnes ou d'études). Bref, un bric-à-brac éclectique formant un *Magasin pittoresque* sonore, pour reprendre le titre d'un périodique à succès de l'époque, qu'un triumvirat éditorial (Cocks à Londres, Hoffmeister à Leipzig, Lemoine ou Grus à Paris) diffuse aux quatre coins de l'Europe.

On sait les liens étroits unissant, par exemple, le piano de Chopin aux mélodies de Bellini. L'univers esthétique de son élève est, lui, fortement attaché au genre lyrique moyen : l'opéra-comique. «Donnons, écrit Charles Read, une mention spéciale à l'opéra 71, *les Batteurs en grange*, autre scène pastorale digne d'un opéra-comique, où un large et beau motif se trouve combiné avec une pittoresque imitation rythmique, le tout formant une excellente étude de piano»⁴⁵ (exemple musical n° 1). L'emploi d'une échelle déficiente achève de planter le décor. La pastorale bovine se repaît d'une modalité approximative, dégageant ce soupçon de couleur locale tant apprécié salle Favart :

Exemple musical n° 1



Extrait des *Batteurs en grange*, morceau caractéristique pour piano de Charles Bovy-Lysberg.

La parenté des œuvres de Bovy-Lysberg avec le genre moyen s'observe aussi dans les frontispices de ses partitions. Ainsi l'illustrateur Barbizet trouve-t-il légitime de reprendre une image très proche pour la comédie villageoise de Massé et pour une pièce pour piano de Bovy, toutes deux éditées chez Grus (Illustrations n° 1 & 2).

Des *Bruits des champs*, morceau posthume pour deux pianos écrit pour M. et Mme Jaël, Charles Read écrira encore qu'ils sont une «œuvre pastorale, peinte d'après nature».⁴⁶ Cette image d'un Bovy-Lysberg en artiste de plein

45 Read, *Bovy-Lysberg*, p. 406.

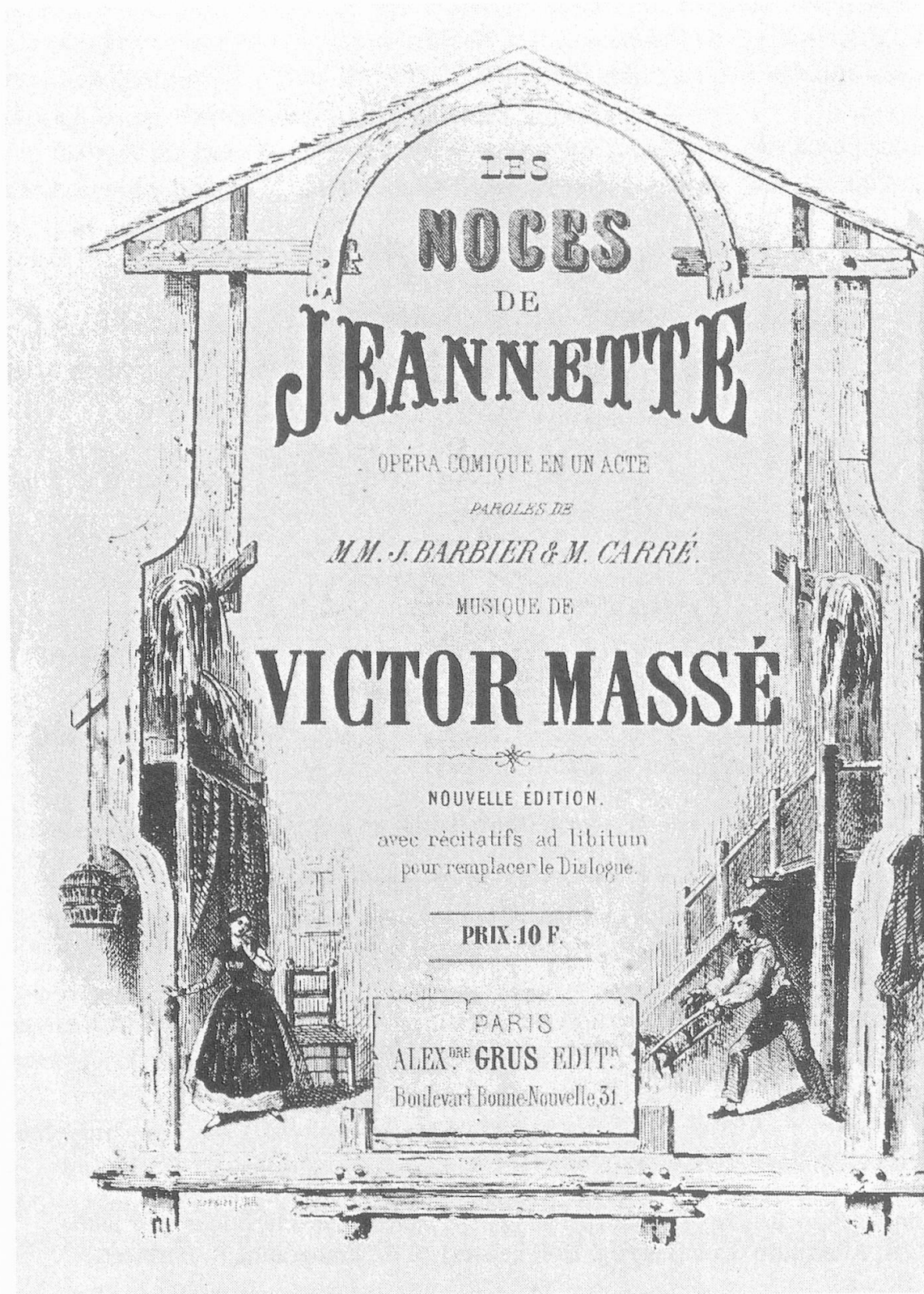
46 Ibid.

Illustration n° 1



Charles Bovy-Lysberg, *Les Batteurs en grange*, morceau caractéristique pour piano, Paris, Alexandre Grus (Leipzig, Hoffmeister), s. d., lithographe A. Barbizet.

Illustration n° 2

Victor Massé, *Les Noces de Jeannette*, Paris, Grus, s. d., lithographe A. Barbizet.

air, saisissant le réel instantanément, ne doit cependant pas masquer les innombrables truchements sur lesquels repose son entreprise d'imitation de la nature. On a déjà entrevu l'effet de filtre des genres, le musicien coulant ses inspirations «dardagniennes» dans le creuset de la pastorale lyrique. Avant d'atteindre les paysages alpestres ou rustiques, le voyageur-auditeur trouvera encore beaucoup d'autres choses sur son chemin, qui ne sont pas forcément des obstacles.

De quelques étapes nécessaires à l'ascension des Alpes

Lorsqu'un village suisse fut reconstitué au cœur de l'Exposition nationale de 1896, on ne manqua pas d'y placer un facteur de cor des Alpes, M. Marti. Georges Becker évoque dans un article passionnant ce *Alphorn* que la civilisation tendrait à faire disparaître malgré son rôle autrefois «considérable dans la vie de nos montagnards» :

«Pour bien comprendre l'influence tant physique que morale qu'il exerçait sur ces natures d'un goût simple, vivant dans des endroits élevés et sauvages, il faut avoir entendu exécuter sur cet instrument ces airs où chaque note est pour ainsi dire saturée de parfums agrestes, dans la solitude, dans les lieux pour lesquels ils étaient faits, c'est-à-dire au milieu des montagnes et des troupeaux, et accompagnés par le bruissement des sapins et le bouillonnement des eaux».⁴⁷

Un siècle après les enthousiasmes de Viotti (que Becker cite dans le même article), l'idée d'une musique alpestre ne pouvant s'écouter qu'au fond de sa vallée natale est encore vivace. Contre la pratique policée du concert, Becker prône une fois de plus une authenticité primitiviste. Loin de ces déclarations catégoriques, la réalité du concert ou des usages domestiques des partitions est placée sous le signe du compromis. La montagne, en effet, ne s'incarne pas seulement dans la «musique elle-même». Des auxiliaires de toute sorte contribuent à la rendre présente, comme les frontispices illustrés qui ornent la plupart des partitions de Bovy-Lysberg⁴⁸.

47 Georges Becker, «Le cor des Alpes», *Journal officiel illustré de l'Exposition nationale suisse. Genève 1896* (n° 18, 22 mai 1896), p. 214.

48 Les études sur les frontispices de partitions sont rares. Depuis les travaux pionniers de John Grand-Carteret (*Les titres illustrés et l'image au service de la musique*, Turin 1904, 296 p.) peu de chercheurs se sont intéressés à ce problème. On trouve une bibliographie sommaire dans l'article «Printing and publishing music» du *New Grove Dictionary for Music and Musicians*, (15), London 1980, p. 273–274.

Certains critiques dénoncent au milieu du siècle l'épuisement des clichés montagnards dans les paysages peints. La répétition des sujets, qu'elle résulte de spéculations commerciales ou de prédispositions nationales, finit par lasser du plus suisse des genres⁴⁹. Le vocabulaire des illustrateurs musicaux se réduit souvent lui aussi à quelques «mots visuels», à un petit nombre de signes indéfiniment agencés et parfois très proches de ceux utilisés par les peintres. Qu'on compare les toiles de Calame ou de Rhyer⁵⁰ à l'image de Barbizet illustrant *Chant de l'Helvétie, deuxième fantaisie sur Guillaume Tell* de Bovy-Lysberg⁵¹ : la même scène y est indéfiniment reproduite (Illustration n° 3). Au seuil de la partition, la Suisse et son incarnation héroïque la plus célèbre se résument à une série de métonymies : deux sapins, un rocher et une montagne dans le lointain. Le raccourci est saisissant : Tell c'est la Suisse, la Suisse c'est la montagne. Toute la geste de la libération est négligée par Barbizet. La foule de personnages qui peuplent l'opéra de Rossini, et dont la fantaisie de Bovy s'inspire, a disparu. Le lieu représenté est un désert humain. Un morceau de nature suffit à suggérer la nationalité helvétique et le poncif a englouti la particularité du sujet...

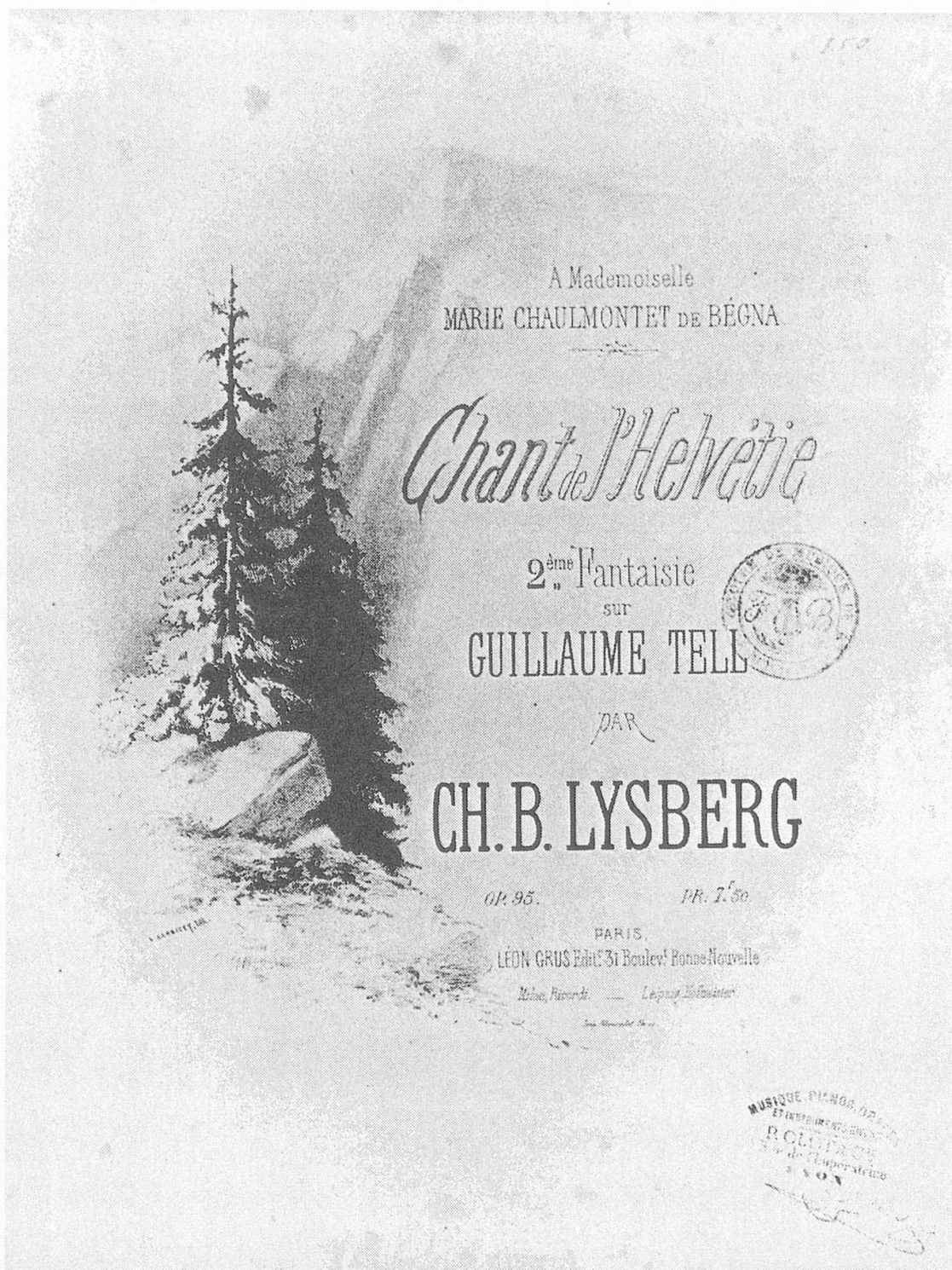
Est-on encore dans le registre du pittoresque quand ce qui devrait n'être que visions inattendues et détails surprenants se réduit à l'agencement des sempiternels mêmes accessoires ? Ce recyclage est d'autant plus voyant lorsqu'il s'opère au sein d'un même genre. Car les images circulent également d'un frontispice à l'autre (Illustrations n° 4 & 5).

49 En 1868, commentant l'Exposition de la société suisse des Beaux-Arts au Palais électoral, un rédacteur du *Journal de Genève* écrit : «Qu'on s'en afflige ou qu'on s'en réjouisse, il faut bien convenir que notre école suisse est avant tout une école de paysage ; des bois, des montagnes, des torrents aux ondes furieuses, des rochers perçant le bleu du ciel ou se perdant dans les replis des nuages, des glaciers aux crevasses béantes, l'Alpe avec ses troupeaux et ses fleurs, voilà le domaine un peu étroit, malgré sa grandeur, qu'à la suite d'illustres modèles, elle n'a cessé d'exploiter, depuis bientôt trente ans». Et l'auteur propose une façon originale de sortir des «ruines de l'école alpestre» par l'insertion de personnages (bergers, etc...) qui pourraient peu à peu devenir les sujets principaux (M. D., «Variétés. Exposition de la Société suisse des Beaux-Arts. III», Supplément au *Journal de Genève*, 25 mai 1868).

50 Alexandre Calame, *Lac des Quatre-Cantons et Urirotstock*, 1857–1861 et Jost Meyer-am Rhyer (1834–1898), *Soir (Crépuscule dans l'Eigenthal)*, 1855 – tableaux reproduits dans le catalogue de l'exposition du Musée Rath : Klemm, *La peinture suisse entre réalisme et idéal*, p. 55 et 64.

51 Charles Bovy-Lysberg, *Chant de l'Helvétie. Deuxième fantaisie sur Guillaume Tell*, opus 95, Paris, Léon Grus, (Milan, Ricordi ; Leipzig, Hofmeister), s. d., 12 p.

Illustration n° 3



Charles Bovy-Lysberg, *Chant de l'Helvétie, 2ème fantaisie sur Guillaume Tell*, Paris, Léon Grus, (Milan, Ricordi ; Leipzig, Hofmeister), lithographe A. Barbizet.

Illustration n° 4



LE LAC DE GENÈVE
Helvétique
Paroles de M. Petit Jean
 Musique de
F. GRAST

Prix: 2 fr.

D^o de l'Auteur.

a Paris

au Magazin de Musique de PUCHET, Boulevard des Capucines N° 41
 et chez les principaux Marchands de Musique de la Suisse

Franz Grast, *Le lac de Genève*, romance, Paris, Pacini, s.d., 3 p.

Illustration n° 5



Charles Bovy-Lysberg, *Le lac Léman, quadrille*, Paris, S. Richault, s. d.

Sur la première page du quadrille pour piano à quatre mains de Bovy-Lysberg, *Le Lac Léman* (1843)⁵², un «morceau de peinture» caractéristique. Sur la couverture d'une autre partition, *Le Lac de Genève*, romance de Franz Grast antérieure de plusieurs années (publiée vers 1830), un dispositif visuel extrêmement proche : ovale identique, même séparation du texte et de l'image, composition semblable (deux personnages conversant au premier plan, zone intermédiaire occupée par le lac et par des éléments d'architecture sur la droite [château ou silhouette de Genève] enfin dans le fond la chaîne des Alpes décomposée elle-même en trois plans).

Ces images-lieux communs ont beau être surchargées d'allusions à leurs titres, les musiques qu'elles introduisent sont, elles, parfaitement neutres.

52 Charles Bovy-Lysberg, *Le Lac Léman, quadrille composé par Ch. B. de Lysberg (arrangé pour piano par Maxime Alkan)*, opus 5, Paris, S. Richault [etc...], s. d., 5 p.

Le quadrille de salon de Bovy n'est pas plus suisse que la romance de Grast n'est «helvétique» au-delà de ses paroles (exemples musicaux n° 2 & 3).

Exemple musical n° 2

Andante grazioso
dolce.

Met : $\text{♩} = 50$

Piano
ou
Harpe

Onde azu - ré - e, on - de lim - pi - de

Qui bai - gnes ce ri - ant sé - jour,

p

sfz

Extrait du *Lac de Genève*, romance de Franz Grast.

Exemple musical n° 3

Primo

dolce

Secondo

dolce

Extrait du *Lac Léman*, quadrille de Charles Bovy-Lysberg.

Pour suggérer les Alpes, l'image est donc un auxiliaire utile et non un accessoire encombrant qui s'interposerait entre la musique et son sujet. Ne vient-on pas de la voir s'y substituer parfois et être plus pittoresque que la composition proprement dite ? De même, contre l'opinion de Bridel ou de Landrock condamnant les salles de spectacles et les transcriptions comme des obstacles gênants, un examen des pratiques du concert attentif à leurs spécificités fait ressortir des modes particuliers d'appréhension des réalités alpestres, pas moins nobles que certaines transes extatiques.

Prenons le programme d'un récital donné par Bovy-Lysberg dans les premiers temps de son séjour genevois (le 5 avril 1850). Il ne comporte que des œuvres de sa composition. On y retrouve la même disparité que dans son catalogue : *Le réveil de la nature* (chœur), *Fantaisie sur un motif de Niobé* (piano), *Les cloches* (chœur), *Nocturne* (piano), *Etude* (piano), *L'oiseau, mélodie* (chant), *La chasse* (chant), *Etude pour la main gauche seule* (piano), *Etude pour la légèreté* (piano), *Cantique* (chant) et *Grande valse brillante* (piano)⁵³. Interprète de musiques hétérogènes et cosmopolites, Bovy n'a rien d'un militant nationaliste transformant le concert en arme de propagande. A cette époque où une soirée «normale» entremêle fragments d'opéras et de symphonies, pièces pour piano et morceaux de chant⁵⁴, le concert est un espace de divertissement, et pas encore le temple entièrement dédié au culte des génies du lieu (les nationalités) ou des héros magnanimes (les maîtres de la grande musique) qu'il deviendra à la fin du siècle.

Les mises en garde de Bridel et de Landrock contre la transplantation des ranz viennent se briser contre la réalité : artistes et publics furent plutôt sourds au chant des origines. En 1842, dans son *Précis historique*, Landrock avait évoqué la formidable diffusion européenne des mélodies alpestres tout en réaffirmant l'inutilité des essais d'acclimatation :

«Depuis que les versans du Rigi et les côteaux du Montanvert ont des bancs comme les Tuileries pour asseoir les voyageurs, les chansons des batelières de

53 *Journal de Genève*, 26 mars 1850.

54 Ainsi du programme si peu suisse du concert du 22 avril donné dans la salle du Casino de Genève par Bovy-Lysberg, Eichberg et, pour la partie vocale, Centemeri, Cazaux, Killy, et Mmes Pretti et Beauchêne, accompagnés par des amateurs et des professeurs de l'orchestre du Conservatoire : extraits de la symphonie en ut mineur de Beethoven, air de Mahomet II du *Siège de Corinthe* de Rossini, air du *Cheval de Bronze* de Auber, *Chant maritime*, morceau des *Noces de Figaro* de Mozart, *Concerto-fantaisie pour violon* écrit et joué par Eichberg, en entracte l'ouverture de l'opéra-comique de Bovy-Lysberg : *La Fille du Carillonneur* ; puis ouverture de *Semiramide* de Rossini, *Le Chant du Proscrit* (cantate de Franz Grast), «Casta Diva» tirée de la *Norma* de Bellini, cavatine de la *Dame blanche* de Boïeldieu, *Le Hamac* et la *Tarentelle* de Bovy-Lysberg par l'auteur, enfin le grand duo des *Puritani* de Bellini (*Journal de Genève*, 22 avril 1854).

Brientz et des cantons environnants sont connues de tous les salons de Paris et de Londres ; mais aucun de ces airs, néanmoins, bien qu'ils soient gracieux, n'obtiendra la célébrité méritée du *Kuhreihen*, ou Ranz des vaches, ce chant qui est à lui seul tout le mal du pays pour les Suisses, et comme la voix naturelle du canton rappelant à soi ses enfants. Depuis Viotti jusqu'à Lafont, la plupart des virtuoses de nos jours ont essayé de l'introniser dans les concerts. Mme Stockhausen s'est fait une réputation en Europe par ces airs que personne peut-être avant elle ne savait si bien et si purement chanter. La reine Anne d'Angleterre avait fait aussi de vains efforts pour le naturaliser à sa cour ; mais le *Ranz des vaches* est pareil à une fleur bien indigène, qui ne veut briller que sur le sol où Dieu l'a mise, et qui se fane partout ailleurs». ⁵⁵

Constat polémique évidemment, auquel on pourrait opposer qu'il se chanta et joua plus de ranz des vaches dans les salons et les salles de concert (même «défigurés») qu'on n'en entendit jamais au sommet des montagnes... De plus, les musiques pittoresques n'eurent jamais l'ambition de restituer littéralement la réalité. Les ranz des plaines dans lesquels Landrock voit des fleurs transplantées sont plutôt des mutants, êtres ne rougissant pas de leur forme monstrueuse. La pratique musicale des gens d'en-bas leur réserve en effet une place à part entière. Les fantaisies, variations et paraphrases sur des thèmes suisses participent, lorsqu'elles sont exécutées en public, d'une esthétique de la *varietas* dont la forme même des concerts, florilèges d'airs et d'artistes bigarrés est l'expression. Piquantes, elles attrapent l'oreille de l'auditeur qu'elles ne prétendent pas retenir plus d'un moment.

On oublie souvent que les réunions musicales du milieu du XIXe siècle font encore une large place à la légèreté, à un esprit de conversation ennemi des lourdeurs, dont le feuillet d'album est sans doute la quintessence ⁵⁶. Les programmes des concerts de Bovy-Lysberg autant que son catalogue ne pouvaient que combler des dilettantes goûtant le papillonage.

Hors des salles de concert, il existe des usages domestiques des partitions qui n'ont, eux aussi, que peu de choses à voir avec le culte contemplatif réclamé par certains pour apprécier les paysages sonores. Le journal intime tenu entre 1856 et 1859 par Adrienne Privat ⁵⁷, fille de Caroline Privat-

55 Landrock, *Précis*, p. 20.

56 «L'esprit de conversation [...] consiste dans un dialogue ordinairement gai, dans lequel chacun, sans s'écouter beaucoup, parle et répond, et tout se traite d'une manière coupée, prompte et vive», Ch. L. de Secondat, baron de la Brède et de Montesquieu, *Mes Pensées*, n° 1740. Cité par Marc Fumaroli, «La conversation», *Les Lieux de mémoire*, Pierre Nora, dir., Paris 1997, réédition « In Quarto », vol. 3, p. 3621.

57 Journal d'Adrienne Privat (ép. Barry), 1er janvier 1856–18 novembre 1859, 3 carnets, Bibliothèque Publique Universitaire de Genève (BPU), Département des Manuscrits [Arch. Baud-Bovy 241] f. 19–278.

Bovy, nous montre des musiciens amateurs et des artistes de métier ne dissociant pas la musique d'autres plaisirs :

«11ème anniversaire de mariage des oncle et tante Darier. Le soir grande réunion à la Boissière [...] La soirée été très-gaie, très-animée. On a porté plusieurs santés, oncle Daniel a chanté 2 ou 3 de ses jolies chansons, Lysberg en a chanté une (*Le vin, le vin*). Mr Alméras aussi et Mme Alméras celle des amants (1, 2, 3, 4, etc). Lysberg a joué l'air de *Sans gêne*. Ce n'est qu'à minuit que pour [mot illisible] il a dit un sergent comme il n'en avait jamais dit, de toute force (*Mr Stourm et son arithmétique*) et à 11 1/2 heures on se séparait. Avant de partir Lysberg a bu du Bischoff dans la cloche à fromage» (16 janvier 1856).

«Le soir on a essayé de faire tourner des tables. – Concert. – Je joue l'étude en la bémol de Moschelès et je chante, une romance suivie d'un petit duo (avec Marie) de la *Dame de pique*. – Châtaignes et vin nouveau» (20 janvier 1856).

«Le soir les Lysberg et les Fazy soupent ici ; ils ont apporté un pâté au gibier et du vin blanc de leur vigne. [...] Nous chantons avec Marie le duo du *Prophète* qui est très-peu goûté» (30 mars 1856).

«Au goûter on donne la fête aux Louis et Louise c'est-à-dire, l'oncle Louis, et Louise Janin. Après goûter on fait un peu de musique : je chante le trio de Mr Bonoldi (*Felice donzella*) avec Lucy et Marie Carteret et nous jouons Lucy et moi la grande valse à 4 mains de Lysberg. – Avant de nous séparer, Antony nous offre un verre de champagne» (24 août 1856).

Dans les salons de la Boissière, l'apparition de pièces alpestres dans les programmes ne suscite pas de mentions spéciales ou tremblements patriotiques dans les voix :

«Lysberg vient à 5 heures et reste à souper ; après il nous joue de bien jolies choses, entr'autres sa *Fantaisie sur des airs suisse[s]* (la 2e). On trinque aux 22 ans de Lucy» (5 août 1856).

«Après le café, Lysberg nous joue un nouveau galop, et son *Air suisse* (le dernier fait)» (18 janvier 1857).

«A midi, Lysberg vient dîner avec sa femme, Arnold et John. Après dîner Lysberg nous joue des airs suisses et sa mosaïque» (26 février 1857).

Le sacré Tell n'échappe pas à l'irrespect : «Dans la soirée Louise se met au piano et parcourt la partition de *Guillaume Tell* à notre grand plaisir et nous chantollons [sic] tous en même temps qu'elle joue» (11 janvier 1857). La fête nationale elle-même est traitée avec désinvolture. Le jeune fille écrit, le 12 décembre 1856 :

«Nous faisons l'escalade le soir ; au souper étaient présents : tous les habitants de la Boissière plus, les Fazy, Lysberg, Mayor, Carteret, Janin, Mr Menn, et les 3 Suisses. Mes parents n'avaient pas pu venir. Les jeunes filles et les jeunes garçons étaient déguisés pour danser après souper et Lysberg nous improvisa un quadrille tout entier, plus une polka ; avant la nuit, Louise Janin est venue me jouer son concerto de Mendelsohn [sic] sur mon piano [...]».

Au concert, chez soi, la musique de genre est à mille lieues de la religion du grand art qui commence à se répandre en Europe. Le compositeur lui-même, pas plus que ceux qui jouent sa musique, n'est seul face à la grandeur inspirante des paysages alpestres. Chez Bovy-Lysberg, la création emprunte des voies moins solennelles. Plusieurs personnes habitent son atelier, qui mettent elles-aussi la main à la pâte.

Tandis qu'il vient de terminer sa *Fantaisie sur des airs suisses*⁵⁸, le musicien écrit à son éditeur Henry Lemoine pour régler quelques problèmes de dernières minutes. Pressé par le temps, le pianiste doit partir en tournée quelques jours plus tard, il demande à son correspondant de procéder lui-même aux dernières corrections : «Je vous donne carte blanche pour toutes les coupures que vous voudrez faire et je m'en remets avec la confiance la plus grande à votre goût et à votre expérience⁵⁹». Le compositeur se contente de donner (au conditionnel) quelques indications :

«Donc n'ayez aucune arrière pensée à cet égard et je puis d'abord vous indiquer une coupure très naturelle qui serait de retrancher tout le commencement de la coda du final lorsque cela vient en triolet



et aller de suite à la reprise déjà abrégée de ce passage qui revient après cette gamme chromatique. Voilà donc déjà une abréviation. Maintenant il y a une ou deux phrases qui se répètent dans le final. Retranchez y ce que vous voudrez. Je pense que ce ne peut être ni dans l'introduction ni [dans] la seule variation, ni dans la très courte jonction entre le premier thème et le second en la bémol. Maintenant, il y aurait encore possibilité de retrancher ce petit rappel du 2ème thème qui dans le final est accompagné par ce petit dessin de main droite



58 Charles Bovy-Lysberg, *Fantaisie sur des airs suisses pour piano*, opus 41, Paris, Henry Lemoine et fils (Londres, Cocks ; Leipsick, Hofmeister), [1854], 11 p.

59 Lettre de Charles Bovy-Lysberg à un éditeur, s. d., Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, [Lettres autographes, Lysberg, 1].

Un alpiniste par procuration ?

L'excursion savoyarde de Liszt (accompagné de la comtesse d'Agoult, de son élève Hermann, de Georges Sand et du professeur Pictet) en septembre 1836 est devenue célèbre par les récits qu'en firent ces deux derniers (dans les *Lettres d'un voyageur* et dans *Une course à Chamounix*)⁶³. Le compositeur fit plusieurs autres voyages à travers la Suisse à la même époque, ce dont ses partitions, «gorgées» de ranz, portent les traces.

Qu'en est-il de Charles Bovy-Lysberg ? Ses passages par la demeure familiale de Gruyères, acquise en 1848, laissent penser que s'il n'affronta pas les neiges, à l'image d'un autre Bovy (le peintre Auguste Baud-Bovy [1848–1899]⁶⁴), il dut entendre des ranz «à la source» et sonner des cors en situation. Parmi les nombreux documents laissés par le compositeur, aucun ne fait mention de telles expériences. Beaucoup de lettres en revanche, nous disent son attachement à sa campagne de Dardagny, célébrée en exergue des «trois mélodies pour piano» intitulées *Reflets intimes* :

«Mystérieusement voilé par tes épais ombrages, ô Manoir de Dardagny, que ta solitude m'enchant ! Là, tout est bonheur, là tout parle Poésie, et la vie s'écoule comme un Rêve heureux. C'est sous le charme de cette douce retraite, que j'essaie de rendre le Reflet de mes plus intimes Pensées».⁶⁵

L'installation de Bovy-Lysberg en Suisse est tardive. Né à Genève le 1er mars 1821, il était parti en 1835 pour Paris où, après avoir reçu les conseils de Chopin et de Liszt, il avait commencé une carrière de pianiste-compositeur. La révolution de Février le ramena sur les bords du Léman⁶⁶. Retour aux sources ? Charles Read se plaît à le présenter ainsi :

«Elevé dans le village de Dardagny, il avait conservé pour cette partie du canton natal, située entre le Rhône et le Jura, à quelques heures de la ville, une prédilection qui était comme un pressentiment. C'est là, en effet, qu'il rencontra le bonheur, tel qu'il le rêvait : son mariage, bientôt résolu, avec la fille aînée

63 Voir Robert Bory, *Une retraite romantique en Suisse. Liszt et la comtesse d'Agoult*, Lausanne 1930, p. 70–78.

64 Voir Valentina Anker, *Auguste Baud-Bovy (1848–1899)*, Berne 1991, 259 p.

65 Charles Bovy-Lysberg, *Reflets intimes. Trois mélodies pour piano. n° 1, Céleste quiétude. n° 2, Mes Rêves chéris. n° 3, Au Printemps*, Paris, Henry Lemoine, s. d. [1858], 9 p.

66 Une lettre écrite de Lyon le 31 mai 1848 à son père le graveur et sculpteur Antoine Bovy demeuré à Paris, raconte avec de nombreux détails son voyage (6 lettres autographes de Charles Bovy-Lysberg à divers membres de sa famille, Lausanne, Paris et Lyon, 1848–1865, BPU, Dpt des Ms [Autographes Bovy-Lisberg]).

de M. Jean-Louis Fazy, membre du grand conseil de Genève, l'enleva de son plein gré à la carrière parisienne et le fixa pour toujours au château de Dardagny». ⁶⁷

Au milieu d'une nature arcadienne, le musicien vit une idylle domestique où la pastorale circule de la vie aux œuvres. Bovy est un homme des plateaux. Quand il ne rêve pas à Dardagny, ses tournées le conduisent de Genève à Zurich en passant par Lausanne, Fribourg ou Neuchâtel. Et il y a fort à parier qu'il ne vit le Mont-Blanc que depuis la fenêtre de son appartement du quai des Bergues :

«Et puis cette vue, ah ma foi, il n'y a rien de plus beau surtout à présent. Tout a des teintes si fines : ce beau coteau de Cognoy à notre gauche, ce Salève en face au pied duquel se détache toute cette ville si pittoresquement entassée et dont le toit est surmonté par ces trois tours de St Pierre, puis ces premiers plans c'est à dire les quais si beaux avec leurs grandes maisons et le lac qui vient clapotter contre tout ça. Vraiment, c'est un spectacle dont on ne se rassasie pas». ⁶⁸

Bovy-Lysberg n'arpena pas non plus les montagnes du pays fribourgeois qu'appréciaient tant alors les membres du familistère fouriériste fondé par Jean-Samuel Bovy en 1825 et qui passait l'été au château de Gruyères et l'hiver dans celui de la Grande Boissière, près de Genève. La «Colonie» aimait la musique, mais ses goûts la portaient plus vers les classiques viennois ou la musique des virtuoses modernes que vers les chansons suisses⁶⁹. Bovy-Lysberg lui-même n'eut jamais l'âme d'un folkloriste. S'il regarda les pâtres et les vaches, ce fut toujours de loin – sans doute même en Gruyères. La chasse

67 Read, *Bovy-Lysberg*, p. 405.

68 Lettre de Charles Bovy-Lysberg à des membres de sa famille, [Genève], datée du dimanche 1er mai, BPU, Dpt des Ms [Autographes Bovy-Lisberg], f. 4.

69 Valentina Anker, dans son livre sur *Auguste Baud-Bovy* cite de larges extraits des souvenirs de Daniel Baud-Bovy (édités en 1957 chez Jullien à Genève) : «Alors que la faveur générale allait aux Italiens, les dieux de la Colonie étaient Bach, Gluck, Beethoven, Haydn et bientôt Liszt et Chopin. Ceux-ci étaient les professeurs de Charles Bovy, qui allait devenir le musicien Bovy-Lysberg» (p. 22). Et à propos du salon de la Boissière : «On y jouait dans des décors composés par Daniel [Bovy] et exécutés par des jeunes neveux, des fragments d'opéras de Mozart et de Gluck, des ouvrages de Bovy-Lysberg» (p. 22).

aux mélodies alpestres pratiquée au tournant du siècle par Tiersot⁷⁰ ou les excursions montagnardes d'un Alexandre Calame, très lié aux Bovy⁷¹, sont pour lui des exercices incongrus. Tout comme l'option radicale de son parent, Auguste Baud-Bovy, qui quitta Paris en 1885 «pour un village de l'Oberland bernois, Aeschi, où il mena une vie simple, sur le modèle villageois et de la société des bergers». ⁷² Baud-Bovy ne fut pas le seul : «Cette forme de primitivisme entendait renouer avec une idée de l'origine, écrit Valentina Anker, échapper à l'industrialisation et retrouver des valeurs ancestrales, à la fois archaïques et éternelles. Pour Baud-Bovy, la démarche était avant tout personnelle : ses motifs préférés en peinture concernaient le paysage. La montagne le fascinait par sa dimension imposante et la vie rurale l'attirait comme une façon de fusionner avec le lieu et le sujet de la peinture». ⁷³

Du panorama pittoresque de Genève et des Alpes vu depuis une fenêtre aux paysages entrevus par le cadre des toiles d'une collection de tableaux, il n'y a qu'un pas. La longue description que Bovy-Lysberg donne de son refuge du quai des Bergues, dans une lettre adressée à des parents, nous renseigne avec une grande précision sur ses goûts picturaux. Aux murs de son appartement, arrangé «avec le plus de tableaux possible», ⁷⁴ on trouve entr'autres : autour de la cheminée, deux batailles de Huttinbourg, «deux ravissants Paulembourg». En face du piano une Sainte-Cécile «avec son entourage de petits bons hommes qui lui tiennent la musique», un Christ de Lebrun. Ailleurs, une nativité, un saint d'Hanibal Carache [sic], une grande vierge et l'enfant Jésus de Guerchin [sic], un portrait de Zurbarant [sic] fait par lui-même, une Lucrece attribuée au Guide [sic]. Et au milieu

70 La préface du monumental ouvrage de Julien Tiersot : *Chansons populaires recueillies dans les Alpes françaises (Savoie et Dauphiné)* (Grenoble, Librairie Dauphinoise, Moutiers, Librairie savoyarde, 1903) commence par cette phrase : «C'est une manière d'alpinisme assez inédite que celle qui consiste à courir la montagne à la recherche des chansons populaires. Loin de s'en tenir à une observation superficielle, d'ailleurs sans négliger de contempler en passant les merveilles de la nature, l'on entre dans les chaumières, l'on s'entretient avec les habitants, on apprend à connaître leur vie, leurs mœurs, on évoque avec eux les souvenirs du passé de la race, et l'on pénètre ainsi dans la complète intimité du pays» (p. IV).

71 Voir Anker, *Auguste Baud-Bovy*.

72 Valentina Anker et Matteo Bianchi, dir., *Viaggio verso le Alpi. Le voyage vers les Alpes. Die Reise zu den Alpen*, Bellinzona 1997, p. 289.

73 Ibid.

74 Lettre de Charles Bovy-Lysberg à des membres de sa famille, [Genève], datée dimanche 1er mai, BPU, Dpt des Ms [Autographes Bovy-Lisberg], f. 2 verso.

de ces figures peintes, «un joli Poussin qui m’amuse infiniment parce que lorsque je veux voyager dans un joli paysage, je regarde ça et ça me donne des idées pastorales». ⁷⁵

La nature idéale de Bovy n’a donc pas les sublimes grandeurs des compositions de Calame. Pas de précipices, de torrents, ou de tempêtes lacustres, mais des scènes idéalisées, un univers d’images bucoliques Grand Siècle ⁷⁶, que viennent couronner les débris de nature morte éparpillés dans l’appartement : «Avec ça des jolies fleurs posées soit sur la cheminée, soit sur la table». ⁷⁷

A quoi bon alors se déplacer quand les images, et mêmes les sons, viennent au musicien ? Comme tout genevois, Bovy-Lysberg voit en effet passer dans sa ville des morceaux de réalité montagnarde – passablement mis en scène... En 1854, on trouve dans les colonnes du Journal de Genève un avis pour un étrange spectacle :

Concert National
donné par
Des chanteurs des Alpes styriennes,
venant de Paris, où ils ont chanté dans les grandes soirées,
au théâtre des Variétés, à la salle Pleyel, etc. ⁷⁸

L’annonce précise encore que les artistes porteront le «costume national styrien». ⁷⁹ Des massifs alpins se détachent ainsi quantité de fragments rustiques plus vrais que nature, ou plutôt ressemblant parfaitement à l’idée qu’on se fait dans les villes d’authentiques montagnards.

75 Ibid., f. 3.

76 L’étude que Samuel Baud-Bovy consacra au compositeur rappelle qu’en 1832, Antoine, le père de Charles, repart pour Paris sans son fils : «il le confie à son ami, le pasteur Dufour, qui habite Dardagny, pour qu’il y reçoive une bonne éducation classique. Charles lit déjà *Télémaque* [*Les Aventures de Télémaque* de Fénelon (1699)] quand il ne le cite pas : «Lorsque tu m’as quitté près du pont du Châtelet, je t’ai encore vu paraître bien loin, dans le petit sentier je voyais ton gilet blanc et moi j’étais sur le grand chemin, tu ne me voyais plus mais moi je pouvois encore un peu te distinguer. Alors je faisais comme Calypso dans ce morceau : Elle demeurait souvent immobile sur le rivage de la mer qu’elle arrosoit de ses larmes, elle étoit sans cesse tournée du côté où le vaisseau d’Ulysse fendait les ondes avoit disparu à ses yeux... » (*Un aimable musicien*, p. 15).

77 Ibid., f. 3 verso.

78 *Journal de Genève*, 17 novembre 1854.

79 Ibid. Une nouvelle annonce, le 23 novembre, signale que tous les jeudi, dimanche et lundi, des soirées styriennes seront données par les mêmes dans la brasserie Nusser.

L'apprentissage d'instruments «nationaux» sous la direction de ceux qui les pratiquent est un autre aspect des contacts entre habitants des cités et ceux des hauteurs. Comme pour ces étonnantes leçons proposées pendant deux hivers consécutifs par un dénommé Hauser, «chanteur tyrolien et professeur de zitter styrienne, [qui] prévient les amateurs de cet agréable et nouvel instrument, ni difficile, ni long à apprendre, qu'il en donnera des leçons d'après une méthode simple et facile, garantissant aux amateurs des prompts et rapides progrès. Il jouera aussi de cet instrument, si on le demande, dans les soirées de familles».⁸⁰

Bovy-Lysberg approcha-t-il de tels musiciens ? On peut en douter. L'homme de Dardagny poursuit à Genève une carrière mondaine. Il se fait volontiers rare (un récital par an au maximum et quelques participations amicales aux concerts de ses collègues), profitant des revenus que lui assurent la vente de sa musique, les recettes de tournées triomphales et ses leçons hebdomadaires pour jouir du luxe de pouvoir se faire désirer... Introduceur à Genève du culte de la personnalité *alla* Liszt, dont il a pu apprécier l'efficacité lors de son séjour parisien, sa position d'artiste d'élite le pousse à instaurer une relation privilégiée avec le public choisi qu'il s'est attaché :

«Aussi, chaque année, ce concert est-il comme un rendez-vous de la bonne compagnie genevoise : les fleurs, les lumières, les jolies femmes, ces trois éléments indispensables de toute fête qui ait un véritable éclat, se réunissent à profusion dans la salle de bal du Casino, et s'y étaient réunies le 28, comme pour célébrer un anniversaire.

C'est une innovation à tout autre concert que la méthode suivie par M. Lysberg, et il faut le dire, cette méthode est la meilleure. Ce qui préoccupe le public, convié à ces soirées musicales par l'artiste, c'est bien l'artiste lui-même. Tout morceau de musique qui n'est pas de sa composition est un hors-d'œuvre, et nous comprenons parfaitement que M. Lysberg ait voulu, dans ses concerts, former un jury d'élite qui vint pour l'apprécier : son programme est donc franchement la liste offerte de ses qualités, ou de ses défauts ; en sorte que, du moins, on est bien sûr, en le quittant, de le connaître. Ajoutons, tout de suite, qu'il gagne toujours à être connu».⁸¹

Trois ans plus tard, le 26 avril 1856, *La Démocratie* qualifie un concert de Bovy-Lysberg de «rendez-vous de l'élite de la société genevoise ; c'était le Longchamp de notre petit Paris.» Comme son public, les élèves de l'artiste

80 *Journal de Genève*, 24 novembre 1858. On trouve une nouvelle annonce le 12 octobre 1859 dans le même journal.

81 «Feuilleton. M. Bovy-Lysberg, son concert annuel au Casino», *Revue de Genève*, 4 mars 1853.

se recrutent dans les milieux aisés, voire aristocratiques, de la ville⁸². Rien de moins «peuple» donc que ce musicien, dont les rares emprunts aux répertoires «populaires» sont destinés à un usage exclusivement mondain...⁸³

Le piano pour corps des Alpes

Brise montagnarde et roses embaumées, Bovy-Lysberg dispense avec la même délectation le fromage de chèvre et le sucre d'orge :

«*L'Union chorale*, avec son ensemble imposant de (60 à 80) chanteurs, vint entonner le chœur mélodieux : *Sur la montagne*, paroles d'Ecoffey, musique de Bovy-Lysberg. Ce chœur viril, parfaitement réussi, fit courir de banc en banc le souffle matinal et l'alpestre poésie du *Ranz des vaches*. Enfin, le compositeur virtuose, M. Bovy-Lysberg, exécuta deux de ses morceaux pour le piano, et ses doigts de fée, d'où s'échappent, pétillantes comme un bouquet d'étincelles électriques, ou ruisselantes comme les mille gouttelettes d'une cascade, les gammes vives et perlées, les notes capricieuses et argentines, suspendirent et charmèrent l'assemblée, tout en fermant le cycle des concerts officiels».⁸⁴

En quelques accords, le pianiste-compositeur a transporté ses auditeurs parmi les vaches et les sapins. L'opération a un nom : représentation. Pour rendre présent des objets absents, le musicien s'est appuyé sur des corps, fragments sonores prélevés dans le réel qu'il a tissé avec ce qui donne habituellement chair à son art : son piano, un chœur ou le langage tonal. Le ranz, certainement la figure majeure de la mythologie musicale helvétique⁸⁵, est l'un des éléments privilégiés de la représentation du monde alpestre.

Avant d'étudier en détail la façon dont Bovy-Lysberg «met en piano» des mélodies suisses, on s'arrêtera un instant sur un lieu où leur adaptation est réputée moins mutilante : une collection imprimée.

82 Le *Journal de Genève* annonce ainsi «qu'une habile pianiste, élève de M. Bovy-Lysberg, Mme la princesse Mezczerka», donnera (le 14 avril) un concert pour soulager la famine régnant dans une partie de l'empire russe (22 mars 1868).

83 A propos des fréquentations mondaines de Bovy-Lysberg, on lit dans une lettre du 24 mars 1851 (signée Laure) : «Charles avait été déjeuner chez Mme Tronchin et il devait y passer la soirée [...]. Il passe maintenant presque toute ses soirées dans l'aristocratie» (lettre recopiée par Samuel Baud-Bovy dans des notes de travail manuscrites pour sa biographie : *Un aimable musicien*).

84 C. L., «Quatrième concert du Conservatoire», *Journal de Genève*, 18 mars 1858. Un rectificatif, publié le 20 mars, précisait que c'était la *Société chorale* qui avait entonné le chœur «*Sur la montagne*» et non *l'Union chorale*.

85 On trouve une excellente synthèse et une bibliographie sur les ranz dans : Max Peter Baumann, «Kuhreihen», in: MGG, Ludwig Finscher, ed., Kassel 1996, (5), col. 810-817.

Le *Sammlung von Schweizer kuhreihen und volksliedern/Recueil de Ranz et de chants nationaux suisses* publié par Johann Rudolf Wyss au début du XIXe siècle connut un immense succès dont attestent plusieurs rééditions. La préface du volume explique en détail les modalités de sa fabrication. Le travail d'arrangement des chants, confié à Ferdinand Huber⁸⁶, a consisté à écrire deux accompagnements, l'un pour piano et l'autre pour guitare. Les chansons passent donc par un premier filtre : celui du tempérament égal, première étape vers leur tonalisation. Mais l'objet n'est pas violenté de façon inconsciente. Wyss prétend que son arrangeur a respecté son matériau, qu'il a placé ses interventions sous le signe de la simplicité qui caractérise ces mélodies :

«Mr Huber a revu toute la musique et y a fait des corrections essentielles. En composant les accompagnements pour le piano et la guitare, il a évité les grandes difficultés, comme étant absolument incompatibles avec le chant simple et naturel qui caractérise le ranz-des-vaches et la chanson suisse. [...]

Il était important de conserver le type national à toutes nos chansons ; il est caractéristique et leur imprime le mérite dont elles jouissent. Mr Huber a scrupuleusement rempli cette tâche, en évitant avec grands soins d'altérer les airs et les paroles. Compositeur facile, doué d'une excellente oreille musicale et enthousiasmé pour la mélodie nationale qu'il a si souvent entendue dans ses différentes excursions sur les montagnes habitées par les pâtres ; il a travaillé d'inspiration et de souvenirs récents».⁸⁷

Huber est un Hermès. Messenger liant ceux de la plaine à ceux de la montagne, il est celui qui transmet la réalité alpine en l'abîmant le moins possible, sa compétence musicale et sa passion pour les ranz garantissant au lecteur l'authenticité du produit fini⁸⁸. Malgré toutes ses précautions, le problème de la transcription de musiques rebelles à toute stabilisation reste entier :

86 Ferdinand Huber (1791–1863), compositeur et pédagogue suisse, spécialiste des musiques populaires dont il publia plusieurs recueils, partagea sa carrière entre Saint-Gall et Bern. Liszt emprunta plusieurs de ses mélodies pour son *Album d'un voyageur* (n° 5 et 8 des «Fleurs mélodiques des Alpes») ainsi que deux ranz, des vaches et des chèvres, pour ses «Paraphrases».

87 Johann Rudolf Wyss, éd., *Sammlung von Schweizer kuhreihen und volksliedern/Recueil de Ranz et de chants nationaux suisses*, Bern, Bürgdorfer, 1826, p. I. Wyss écrit encore que Huber «n'a pas entendu sans surprise les deux *Danses appenzelloises*, insérées dans notre recueil, qui ont été jouées en sa présence sur le tympanon» (p. II).

88 «Il faut entendre *un ranz des vaches* pour en saisir la mélodie ; toute explication, toute théorie, ne sont que des notions incomplètes, auxquelles la musique notée ne peut pas même suppléer. Nous croyons toutefois que Mr Huber a aplani les difficultés autant qu'elles peuvent l'être, en simplifiant la méthode du chant sans lui ôter son originalité» (Wyss, *Sammlung*, p. II).

«Le grand nombre de tons particuliers, de modulations flexibles et de transitions subites qui caractérisent le chant du Suisse, ne peuvent être exécutés que par le gozier ; mais ne sont point susceptibles d'être notés en musique. L'expérience a prouvé que l'art détruit l'originalité et le charme qui s'y rattache ; effectivement comment serait-il possible de reproduire sur le papier ces transitions variées et rapides d'un ton dans un autre qui qualifient ce que nous nommons en Suisse yodlèn et que les Français comparent au chant tyrolien ? Le berger des Alpes, libre comme l'air qu'il respire, parcourt d'une haleine toute la gamme et provoque d'une voix ferme et sonore l'écho des rochers dont il est entouré. Sans s'astreindre à des règles qui lui sont inconnues et qui gêneraient l'effusion de son âme, il profère les tons que sa fantaisie lui inspire et que son gozier module ; jamais il ne les répète exactement, si même il en est prié. Inspiré par les lieux, les circonstances et guidé par un talent inné, il crée de nouveaux sons, de nouvelles modulations et varie sa mélodie sans s'en douter. Quelque fois même il use d'un moyen particulier pour renforcer sa voix ou pour lui donner certaines inflexions. C'est ainsi qu'en chantant la chanson appenzelloise, dite le Rougouser, il appuie le plat de la main gauche sur l'oreille du même côté, tandis qu'il introduit le pouce de la droite dans l'autre ; par ce moyen il donne plus d'énergie à sa voix».⁸⁹

Un fragment du *Tableau des peuples montagnards de la Suisse* de J. G. Ebel, cité un peu plus loin par Wyss, confirme la résistance des ranz à leur fixation «contre-nature» : «On rencontre rarement deux pâtres qui chantent un même ranz de la même manière [...]» La technique propre d'improvisation compte en effet autant que le «texte» interprété : «Ce qui caractérise encore particulièrement ce chant national sont les transitions subites des sons de poitrine aux sons gutturaux, que les habitants de nos montagnes exécutent avec une précision et une facilité inconcevable. Toute personne qui n'aura pas cette habitude ou qui ne pourra pas la contracter, ne chantera jamais un ranz des vaches sans le dénaturer».⁹⁰

Se dessine ainsi, au fil de la préface de Wyss, un objet insaisissable, une musique toujours réinventée par ses musiciens que l'écriture ne peut que trahir. Huber a beau protester de son innocence, la seule mise en collection (rapprochant dans l'espace d'un livre des éléments normalement éparpillés ou groupés selon d'autres critères) transforme profondément les ranz. Avec ses conventions éditoriales, ses accompagnements standards ou son «diktat tonal», elle les découpe selon un patron unique qui appuie l'effet de style – helvétique évidemment.

89 Wyss, *Sammlung*, p. II. Une note renvoi à la vignette de la page de titre représentant «cette manière de chanter.»

90 Ibid., p. III.

Illustration n° 6

Appenzellerlied. N°10. Chanson d'Appenzell.

Hörte dich nicht zu gebend

Bin i nit e lustige Schwyzerbue, bin i nit e lustige Bue? Bin i nit e lustige Schwyzerbue, bin i

mit e lustige Bue? Do nimm i mei Dair se li und me Bren se li und dann geh i zue mein

Dann se li, una da milli milli glei mei Chue, bin i nit e lus ti ge Bue

L'usage que fait Bovy-Lysberg de ces ranz ne les préserve évidemment pas plus des supposées agressions de la civilisation que les manipulations de Huber.

On ignore (le saura-t-on jamais ?) où le compositeur a pu lire ou entendre les thèmes suisses et savoyards qui parcourent quelques-unes de ses œuvres. Faute de pouvoir remonter à leurs sources pour étudier les modèles et leurs copies, on peut comparer (sans chercher à les associer dans un rapport d'antériorité) des mises en œuvre différentes du même air chez Bovy et dans le recueil de Wyss. Autrement dit, tenter plutôt que de déterminer des influences, d'observer des pratiques d'appropriation différentes.

La forme donnée au *Appenzellerlied* par Ferdinand Huber (Illustration n° 6) est minimaliste. L'harmonisation ne s'écarte des alternances d'accords de tonique et de dominante que dans la quatrième et dernière phrase, où une pédale de tonique est prétexte à quelques sages fantaisies (quarte et sixte ou glissement chromatique). La ligne mélodique semble avoir conservé

Illustration n° 6 (suite)

nüt e lustige Bue? jo... tra ho utli uci dui to all ho jo doli o a lo lue ho utli
 utli utli hu utli ho jodl do lue hu udl do lue hu udl do... la dui to hu a
 lo...

«Appenzellerlied. N° 49. Chanson d'Appenzell», dans le recueil de Johann Rudolf Wyss, *Sammlung von Schweizer kuhreihen und volksliedern / Recueil de Ranz et de chants nationaux suisses*, Bern, Bürgdorfer, 1826.

quelques traces des *yodle* décrits dans la préface de Wyss⁹¹ : aux cadences (soulignées par des points d'orgue), les intervalles s'étirent considérablement (treizième, dixième et octave), le débit s'accélère, la ligne se déhanche. La coda porte à son paroxysme ces traits typiques : montée dans le suraigu, multiplication des sauts, accélération du débit et *do dièse* au parfum modal.

Modestie dans le sacrilège, telle pourrait être la devise de Huber, violentant la modalité de sa «victime», lui infligeant la régulière raideur des rythmes «savants» et substituant à l'accompagnement des cors celui d'un piano ou d'une guitare.

91 Le passage a été cité plus haut : «[...] ces transitions variées et rapides... si même il en est prié» (Wyss, éd., «Discours préliminaire», *Sammlung*, p. II).

La *Bluette* que Bovy-Lysberg compose sur le même thème est, malgré son titre, beaucoup plus ambitieuse⁹². Rien à voir avec la pseudo-neutralité instrumentale de Huber, évidemment. Bovy utilise tout le clavier et varie à l'envie les figurations. Une pédale de tonique, dès l'exposé du thème, enrichit à peu de frais l'harmonie sur chaque dominante. A la reprise, des accompagnements syncopés (en accords plus fournis aux deux mains) et le passage à l'octave supérieure pour le chant donnent de la chair à la mélodie. Pas de point d'orgue aux cadences, mais une sorte de césure (deux accords arpégés à contre-temps) qui n'interrompt pas le mouvement. Bovy a conservé l'écart au même endroit que Huber mais en le traduisant dans la langue de son instrument (exemple musical n° 4).

Allegretto. ♩ = 72

p
Ben marcato e misurato.

Extrait du *Chant d'Appenzell. Bluette brillante pour piano* de Charles Bovy-Lysberg.

Ce sont encore des procédés purement pianistiques qui rendent perceptibles les articulations structurelles. Des sortes d'improvisations miniatures, faites de traits rapides parcourant le clavier dans toute son étendue, forment deux virgules a-thématiques qui signalent le passage d'une section à l'autre. La figuration définitive du thème principal, après son exposé initial à nu est, elle aussi, directement issue de formules instrumentales. Jouée dans l'aigu, la mélodie est enrubannée de broderies en contre-champ (exemple musical n° 5).

Più mosso.
♩ = 88

Dolce e leggiero.

Extrait du *Chant d'Appenzell. Bluette brillante pour piano* de Charles Bovy-Lysberg.

92 Charles Bovy-Lysberg, *Chant d'Appenzell. Bluette brillante pour piano*, opus 54, Paris, Henry Lemoine, (Londres, Cocks ; Leipsick, Hoffmeister), s. d., 7 p.

Les *yodle* résonnent dans la partie centrale, sans parenté thématique avec ceux de Huber. L'accent modal de l'un des motifs (dont les secondes augmentées regardent plus vers Istanbul que vers les prairies de Gruyères...) est le seul écart à l'orthodoxie tonale que s'autorise le musicien.

Jean-Jacques Eigeldinger a montré combien pesaient sur Bovy-Lysberg certains procédés de son maître Chopin⁹³. De façon générale, les formules instrumentales idiomaticques, les gestes «réflexes» du pianiste-compositeur, donnent en grande partie sa forme au matériau emprunté ou non, comme dans ces quatre fragments de pièces où la même figuration digitale donne chair à des motifs aussi variés qu'un ranz des vaches, un extrait du *Faust* de Gounod, une chanson populaire du val d'Aoste ou une mélodie originale (exemples musicaux n° 6, 7, 8 & 9).

Le poids du langage pianistique est évidemment tout aussi fort lorsque les tournures populaires sont imitées. Dans la *Fantaisie alpestre*⁹⁴, aucune mélodie n'est ouvertement puisée dans le vivier des musiques locales, mais un matériau de synthèse crée l'illusion du *yodle* (exemple musical n° 10). Le dessin des mélismes de la main droite est engendré à la fois par les formules issues du modèle vocal et par les contraintes du doigté, la main devant conserver sa stabilité malgré l'amplitude de plus d'une octave du motif.

Exemple musical n° 6

Andante ♩ = 88

[leggere] e sostenuto il canto

Rca

«Ranz des vaches» extrait de la *Grande fantaisie pour le piano sur des airs suisses*, op. 125, de Charles Bovy-Lysberg.

93 Voir Jean-Jacques Eigeldinger, «Deux élèves suisses de Chopin...».

94 Charles Bovy-Lysberg, *Fantaisie alpestre pour piano*, opus 52, Paris, A. Grus [1857], 11 p.

Exemple musical n° 7

Adagio (♩ = 60)

il canto distinto ma piano

leggiero.

pp

Red.

Red.

Red.

Extrait de la *Fantaisie sur Faust*, op. 99, de Charles Bovy-Lysberg.

Exemple musical n° 8

Allegretto ben moderato ♩ = 63

Red.

♩

Red.

♩

«Chanson du berceau (Vallée d'Aoste)» extraite d'*Au bord du lac. Marche des Bersaglieri*, op 87, de Charles Bovy-Lysberg.

Exemple musical n° 9

il canto un poco marcato *e malinconico*

p *f* *p* *f*

Extrait du *Chant du rouet*, op. 108, de Charles Bovy-Lysberg.

Exemple musical n° 10

Allegro moderato (♩ = 88)

p Leggeramente.

Rit. *A Tempo.*

p *f* *p* *f*

Extrait de la *Fantaisie alpestre pour piano* de Charles Bovy-Lysberg.

La mémoire digitale du pianiste-compositeur n'est pas la seule à imprimer sa marque au discours musical. Les pièces de Bovy empruntent aussi à des structures discursives pré-existantes. La plus fréquente d'entre elles est la division tripartite avec épisode central contrastant. Mais on rencontre aussi des formes plus «narratives». Bovy-Lysberg n'est pas familier du grand récit rhapsodique. Il lui préfère habituellement des historiettes sans pathos. Aussi l'album d'un voyageur en miniature intitulé *Dans les Alpes*⁹⁵, est un cas exceptionnel. Cette «Grande fantaisie pour le piano» exploite la veine de la pastorale dramatique qui raffole d'orages minuscules, de couplets de bergers et de chœurs de villageois guillerets. Le ranz est ici la cerise sur le gâteau, ancrant dans les Alpes une pièce qui aurait tout aussi bien pu être berrichonne ou polonaise.

Ce kaléidoscope ressemble à s'y méprendre à une introduction d'opéra-comique avec son intrigue sommaire faisant une large place aux intermèdes musicaux. Il se déroule comme un film muet dont le compositeur aurait soigneusement disposé les cartons. Entre les portées, défilent les titres : «Le Tonnerre se répercute dans les Vallées/Les Bergers s'appellent pour rentrer leurs troupeaux/L'ouragan éclate/Le calme renaît/Rang [sic] des Vaches/Chanson de fiancé/Les amis s'appellent pour se rendre à l'Eglise/Carillon/Défilé et joie du cortège/Chanson suisse, *Als ich an einem Sommertag Falle ri dum da*». Le procédé n'est évidemment pas rare à une époque où fleurissent les musiques à programme. La définition de la pastorale donnée par le *Dictionnaire de musique* d'Escudier confirme une nouvelle fois la perméabilité des frontières entre musique dramatique et musique instrumentale :

«Pastorale. Opéra champêtre, dont les personnages sont des bergers, et dont la musique doit être en harmonie avec la simplicité de goût et de mœurs qu'on leur suppose. [...] Une pastorale est aussi un morceau de musique instrumentale, dont le chant imite celui des bergers, en a la douceur, la tendresse, et nous rappelle les effets de leurs instruments rustiques. Le troisième concerto de Steibelt est terminé par une pastorale dont le sujet est une danse villageoise interrompue par un orage».⁹⁶

Dans la fantaisie de Bovy, pas de véritable action, mais une succession de tableaux dont quelques-uns sont colorés par des musiques empruntées, tels la chanson *Als ich an einem Sommertag Falle* ou le ranz du Jorat, et d'autres remplis par des lieux communs : inévitables gammes chromatiques

95 Charles Bovy-Lysberg, *Dans les Alpes. Grande fantaisie pour le piano sur des Airs suisses*, opus 125, Paris, E. et A. Girod (Leipzig, Hoffmeister), s. d., 13 p.

96 Léon et Marie Escudier, *Dictionnaire de musique d'après les théoriciens, historiens et critiques les plus célèbres qui ont écrit sur la musique par MM. Escudier frères*, Paris 1844, 2 vol.

suggérant l'orage ou quintes à vide (signal obligé de la ruralité) servant de fond au ranz. Dans ce pot-pourri bucolique, la mélodie accompagnée règne sans partage⁹⁷. La narration chez Bovy-Lysberg n'est pas plus épique que symphonique. En exergue de ses pièces, ni vers de Victor Hugo, ni fragments de Shakespeare mais la poésie d'auteurs plus obscurs, à l'inspiration plus élégiaque : Paul Privat pour le *Réveil des oiseaux* ou A. Ecoffey pour le *Réveil des Bergers*.

Si Bovy-Lysberg est bel et bien un ménestrel de salon, la palme poétique revient autant au compositeur qu'à l'interprète :

«M. Bovy est un excellent musicien, dont les compositions et le jeu sont également remarquables, les unes par la pensée et le sentiment profond qui les distinguent, l'autre par le naturel, par l'expression, la grâce et la légèreté. Le piano prend sous ses mains une souplesse extraordinaire, dont il n'abuse point, comme tant d'autres, pour étonner par des tours de force, mais qu'il emploie avec beaucoup d'art à rendre de la manière la mieux sentie des mélodies touchantes et simples, dont les accents vont à l'âme».⁹⁸

Impossible de confondre ce pianiste subtil avec un vulgaire batteleur. Le refus du spectacle qui le distingue est balancé par un culte immodéré du raffinement : «Doué d'une grâce de doigté merveilleuse et, si l'on peut ainsi parler, pleine de conscience, M. Lysberg touche le clavier avec une telle délicatesse qu'il semble que les sons tombent de ses doigts, tant il met d'habileté à dissimuler le toucher lui-même».⁹⁹ L'art sans les signes de l'art : Bovy est sur la route qui conduit au Parnasse...¹⁰⁰

La plénitude de ce talent aristocratique semble faite pour combler le public d'élite qui se presse à chacune de ses apparitions :

«Le concert de M. Bovy-Lysberg a été, cet hiver, ce qu'il est toujours, un modèle d'élégance et de bon goût. Auditoire d'élite, musique exquise de distinction et de fraîcheur, exécution dont la perfection même exclut tout effort ; autour du

97 Le *Journal de Genève*, commentant un concert où le compositeur avait fait entendre quelques-unes de ses «délicieuses compositions», y retrouve «les qualités exquises de cette école de pianistes-fantaisistes chez lesquels le charme de l'expression mélodique est relevé par la richesse du coloris et le fini des détails» (*Journal de Genève*, 6 mars 1856).

98 *Journal de Genève*, 8 mars 1850. Le concert fut donné le 1er mars 1850 au Casino.

99 «Feuilleton. M. Bovy-Lysberg, son concert annuel au Casino», *Revue de Genève*, 4 mars 1853.

100 Facilité confirmée par Ch. Vogt : «nous avons tous entendu, Messieurs, ce pianiste élégant, dont le jeu perlé et pur ne laissait soupçonner aucune difficulté vaincue, mais nous avons tous entendu aussi ces compositions charmantes, douces et mélodieuses, par lesquelles il savait captiver, seul, pendant toute une soirée, un auditoire de connaisseurs qui ne se lassaient pas de lui prêter une oreille attentive» (op. cit.).

maître, un groupe d'aimables auxiliaires, une salle, enfin, coquettement décorée de fleurs rares, et embaumée de leur parfum, voilà ce que le bénéficiaire excelle à réunir». ¹⁰¹

On chercherait en vain dans les compte-rendus de presse la moindre allusion à une identité genevoise ou helvétique. Bovy est avant tout un poète du clavier semant autour de lui des bouquets de mélodies sentimentales. Lors de la création de son opéra-comique *La Fille du Carillonneur* en 1854, le *Journal de Genève* parle «du plus aimable et du plus gracieux de nos compositeurs» qui s'est posé en maître dès son premier essai dramatique, malgré un livret «d'une nullité désespérante.» La partition : «se distingue par la fraîcheur, la mélodie, la suavité» :

«M. Bovy n'a point trop sacrifié au bruit et à l'effet ; en cela, il a fait preuve de bon goût. Sa musique est bien celle qui convient au genre de l'opéra-comique. Tout le monde peut la comprendre et l'apprécier, et elle n'en a pas moins son cachet original». ¹⁰²

L'adéquation est parfaite entre cet «aimable musicien» – titre du mémoire que lui consacra Samuel Baud-Bovy¹⁰³, et le genre emblématique du juste-milieu : l'opéra-comique, perpétuant une tradition séculaire de «bon goût» musical et dont on avait vu que beaucoup de scènes pastorales pour piano du pianiste-compositeur étaient parentes.

L'hédonisme, la légèreté, le goût du divertissement, sont tout ce qui sépare Bovy-Lysberg des artistes romantiques tels qu'on a pris l'habitude de les imaginer. Le musicien semble issu d'un «entre-deux-mondes» stylistique, entre tapages d'estrades ou introspections modernes et sociabilité galante d'un autre âge. L'identité publique de Bovy-Lysberg finit par se résumer à une étiquette qui le précède en toutes circonstances. Quoi qu'il joue, le public entend la même chose : un être d'une amabilité charmante dispensant des musiques «parfumées». Que peuvent alors représenter les Alpes pour ce grand pontife du Joli ? Un simple sujet de conversation musicale prenant le piano pour corps.

* * *

101 *Journal de Genève*, 27 mars 1863.

102 *Journal de Genève*, 15 avril 1854.

103 Samuel Baud-Bovy, *Un aimable musicien*. L'épithète est d'ailleurs d'époque : le *Journal de Genève*, parmi beaucoup d'autres, parle d'un «aimable artiste» (27 février 1856).

Charles Bovy-Lysberg n'aurait-il de suisse qu'une moitié de nom ? Ce pseudonyme si alémanique ajouté à l'illustre patronyme bovien. Sur les raisons de cette rebaptisation patriotique, on dispose de plusieurs versions dont l'une de l'intéressé lui-même, répondant à la musicographe Pauline Long des Clavières qui lui avait demandé une notice autobiographique :

«Ch. B. Lysberg – Pianiste-Compositeur né à Genève en 1821 – Fils d'Antoine Bovy, le célèbre graveur en médailles = En 1836 il se rendit à Paris, où il travailla le piano avec Chopin, et la composition, dans la classe de Mr Delaire, premier élève de Reicha. Il prit pour ses publications le pseudonyme de Lysberg, qui est le nom d'un village suisse, situé dans le nord du canton de Berne. Il réside maintenant à Genève». ¹⁰⁴

Sur les frontispices, aux côtés des titres connotés et des images pittoresques, le nom du compositeur authentifiait l'helvétude. Bovy ne fut pourtant pas un Dufour musical. Comment s'en étonner d'un artiste qui n'eut aucun intérêt pour la politique et qui produisit le même type de musique et de concerts (coulés dans les standards internationaux) qu'un musicien étranger en villégiature ?

Dépourvu de la prétendue lenteur des montagnards, le pianiste qui traverse la Suisse en tournée est un homme pressé, courant du vapeur à la diligence et trouvant sur sa route plus de rentiers que de Tyroliens. Il est peu probable que l'auteur des *Suissesses* ait jamais gravi un sommet et ses «alpestreries» sont certainement toutes de seconde main. Ses paysanneries aussi. Dardagny, et la campagne qui l'entoure, ne sont pas en effet un conservatoire champêtre où Bovy trouverait intacts des bergers-Trianon jouant chalumeaux et tambourins. Les pratiques urbaines débordaient alors largement leur «cadre naturel». Et les fanfares défilaient, tueuses de mythes :

«Les Sociétés de chant et de musique instrumentale de notre canton se sont réunies hier en un banquet fraternel. Plus de 400 personnes composant une

104 Lettre autographe de Charles Bovy-Lysberg à Pauline Long des Clavières, s. d. (la seule indication est : «Château de Dardagny / près Genève»), BPU, Dpt des Ms [Ms mus. 213], f. 52–53. Dans sa notice parue dans le *Ménestrel* peu de temps après la disparition du compositeur, Charles Read raconte : «Il avait, afin de réserver prudemment l'avenir, adopté pour ces premiers essais un pseudonyme, celui de *Lysberg*, qui est le nom d'un joli village suisse situé au nord du canton de Berne, et il l'avait tout d'abord inscrit au titre de ses premières valse, *les Suissesses*. Succès oblige : il fallut garder ce pseudonyme heureux qui ne faisait plus qu'un désormais avec son nom et devait lui donner sa célébrité.» Et Read ajoute en note : «On a dit parfois, mais bien à tort, que ce pseudonyme avait été formé avec les noms de Liszt et de Thalberg. Pareille prétention n'était guère le fait de notre pauvre ami ! Ajoutons qu'à son grand regret il n'eut pas le bonheur de connaître l'illustre Thalberg» (Read, *Bovy-Lysberg*, p. 405).

dizaine de Sociétés sont parties en cortège, à 2 heures après midi, avec cinq drapeaux, et se sont rendue à Chêne pour se joindre, dans cette localité, aux membres de l'Union chênnoise et se diriger de là sur Carouge, où les attendait un charmant repas». ¹⁰⁵

A l'instar de ces populations rurales «contaminées» et fières de l'être, Bovy demeura sans états d'âme ce qu'il était : un délicat musicien de salon. A sa disparition, les épithètes rappellent la joliesse de son talent plus que ses vertus patriotiques. Le *Journal de Genève* (16 février 1873) parle de «notre excellent compositeur de musique, M. Bovy-Lysberg» et le 23 février suivant de «notre célèbre concitoyen». Dans ce dernier article, il n'est à aucun moment question d'une récupération chauvine. Seul le texte paru le 14 mars de la même année, évoque sans insister «notre très-regretté compositeur national Bovy-Lysberg». ¹⁰⁶

Le musicien est un «pianiste-palladien», chantre des jardins bien taillés et d'une montagne d'opéra-comique, réalités pasteurisées à mille lieues des fulgurances de Liszt et de ses ego-paysages. Bovy, on l'a vu plusieurs fois, est insensible au sublime romantique et sa technique pianistique n'a rien de transcendant. Henri-Frédéric Amiel, adepte des hautes cimes (qu'on lise, pour s'en convaincre, son *Journal* à la date du 8 mars 1856), qualifie son concert du 16 mars 1863, de «très joli, gracieux et délicat». Il se fait cinglant le 30 avril 1871 à propos d'un hommage rendu à Franz Grast (1803–1871) auquel il reproche son éternel «manque de caractère et de vigueur». Excepté sa musique pour la *Fête des Vignerons* : «Le reste est d'une grâce molle et féminine, qui n'assure la durée à rien. Des barcaroles et des romances à l'eau de fleurs d'oranges ne survivent pas à leurs auteurs ou même à l'année qui les a vues éclore». ¹⁰⁷ Et de trancher à propos de celui dont il qualifie la gentillesse de «flasque» :

105 *Revue de Genève*, 26 avril 1859.

106 Tout au long de la carrière du compositeur, les commentateurs, on l'a vu à plusieurs reprises, soulignèrent avec insistance son amabilité. L'allusion à ses sentiments patriotiques (malgré tout pleins de tendresse et de délicatesse...) faite par un rédacteur de la *Revue de Genève* en 1853 est d'autant plus exceptionnelle : «Il faut être doué d'une grande délicatesse musicale pour ne pas répéter dans une mélodie qui doit se rapprocher de la barcarolle, ces mouvements de la rame et de la gondole que fait naître l'idée des bords d'un lac. M. Lysberg, tout en conservant à son premier chœur l'harmonie qui nécessairement lui doit être spéciale, y a ajouté un sentiment de tendresse patriotique, suave et limpide, comme la belle eau du Léman» («Feuilleton. M. Bovy-Lysberg, son concert annuel au Casino», *Revue de Genève*, 4 mars 1853).

107 Henri-Frédéric Amiel, *Journal intime*, éd. intégrale sous la dir. de Bernard Gagnebin et Philippe M. Monnier, t. VIII, Lausanne 1988, p. 743 (dimanche 30 avril 1871).

«Il était inoffensif mais incolore. [...] Ce qui lui manquait c'était bien l'élément viril, générateur, polémique, la poigne, la carrure, la solidité, la férocité mâle. Il était doux, mou et flou. Du reste nos musiciens sont tous au sucre d'orge : Bov[y]-Lisb[erg], John Prad[ier] sont comme Grast des gracieux doucets, entendant les roulades, les chatteries mieux que les coups de patte et les rugissements du lion. Il faut souhaiter le diable au corps et la *vis test[iculi]* dont parlait Petit-Senn ; leurs compositions sont dodues et grassottes mais chaponnées et femmelines. Elles tiennent des petits abbés de cour». ¹⁰⁸

En assimilant les gloires locales à des musiciens-perruques, anachroniquement poudrés, Amiel souligne un chevauchement temporel qui n'est pas sans rappeler les réflexions du londonien William Coxe (1747–1828) s'étonnant, lors d'un voyage en Suisse, que les propriétaires des maisons de campagne des bords du lac de Neuchâtel soient restés attachés à une idée révolue du jardin : «Je ne puis m'empêcher de trouver extraordinaire que des hommes qui ont sans cesse devant les yeux des sites également majestueux et pittoresques, qui vivent dans un pays auquel la nature a prodigué avec luxe ses variétés les plus contrastantes et ses formes les plus singulières, que des Suisses enfin, aient adopté la maussade et froide uniformité des jardins français». ¹⁰⁹

Il n'est donc pas surprenant que Bovy-Lysberg, au cœur du siècle romantique, continue à aimer Poussin ou que son public aille au concert comme à un agréable divertissement. Les pastiches de musiques rétrospectives sont cependant rares dans son catalogue. La relation qu'entretint l'auteur du *Tic-tac du moulin* avec l'Ancien Régime fut plus variée et plus profonde à la fois, véritable tissu de connivences au centre duquel on trouve un «pilier de civilisation» : la conversation, que Jules Janin, continuateur anachronique du *Neveu de Rameau*¹¹⁰, définit comme : «une espèce de murmure capricieux, savant, aimable, caressant, moqueur, poétique, toujours flatteur, même dans son sarcasme ; c'est une politesse réciproque que se font les hommes les uns les autres». ¹¹¹ Le talent du «seul pianiste peut-être au monde dont les compositions et le jeu n'ennuient jamais et charment toujours»¹¹² est certainement empreint de cet art d'être au monde dont on sait qu'il dépassa largement la seule sphère des échanges verbaux.

108 Ibid., p. 744 (même date).

109 Voir : Walter, *Les Suisses et l'environnement*, Ibid., p. 39.

110 Jules Janin, *La fin d'un monde et du Neveu de Rameau*, Paris 1861, 345 p. (rééd. par J.-M. Bailbé, Paris 1977, 329 p.).

111 Jules Janin, «Conversation», *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, W. Duckett, dir., 1832–1851, cité par Fumaroli, p. 3657.

112 H. D., «Concert de M. Prokesch», *Revue de Genève*, 28 avril 1858.

Jean-Jacques Eigeldinger a montré la parenté digitale et esthétique de Chopin et de Couperin partageant une même intimité dans la relation entre le piano et soi, un attachement identique à la qualité du son, une culture commune du toucher¹¹³. Bovy-Lysberg ne joue peut-être pas du clavier mais son art baigne dans un bon goût suranné où la Belle Nature, on l'a vu, pointe parfois son nez.

Pour esquisser ses paysages, Bovy-Lysberg consomme quantité de lieux communs. Ces clichés ne sont pas une facilité de style, une méprisable paresse de l'invention, mais des points d'appui, des anfractuosités rendant possible l'escalade vers les sommets – et le plus souvent la promenade dans les jardins arcadiens. Car notre élégant pianiste ne sut jamais le patois musical suisse, ancré dans le sol natal dont il exhale les vapeurs. Il devisa par contre avec un indéniable talent dans une langue universelle, connue dans tous les salons d'Europe, et qu'il agrémentait d'accents pittoresques. Aux portes de Genève, à Dardagny, Bovy conversait avec la nature – et en parlait autour de lui. Partageant en bonne compagnie des cocktails de sensations rares, il inventait une musique qui avait peut-être quelque chose à voir avec le bonheur.

113 Jean-Jacques Eigeldinger, «Chopin et Couperin : affinités sélectives», *Echos de France et d'Italie. Liber amicorum Yves Gérard*, textes réunis par M.-Cl. Mussat, J. Mongrédién et J.-M. Nectoux, Paris, 1997, p. 175–193.

Zwölftonreihenstruktur und satztechnische Disposition: Überlegungen zu Anton Weberns Streichtriosätzen M. 273 und M. 278¹

Felix Wörner

Mit nachdrücklich apologetischer Diktion charakterisierte Theodor W. Adorno in seinem 1929 veröffentlichten Aufsatz *Zur Zwölftontechnik* Anton Weberns *Streichtrio* op. 20 als ein «schmählich unverstandenes Meisterwerk der Neuen Musik»². Die musikwissenschaftliche Forschung hat seither durch zahlreiche analytische Untersuchungen und mit durchaus kontrastierenden Interpretationsansätzen versucht, zu einem tieferen Verständnis von Weberns *Streichtrio* zu gelangen. Dabei wurde überraschenderweise das 1926/27 entstandene Werk fast immer isoliert betrachtet. Die beiden von Webern im Frühjahr bzw. Herbst 1925 komponierten Stücke für dieselbe Besetzung, nämlich das *Streichtrio-Fragment* M. 273³ und der *Satz für Streichtrio* M. 278, wurden hingegen in der Forschungsliteratur kaum in die Diskussion einbezogen oder kurzerhand zu «Vorstudien» degradiert.⁴ Dieses so etablierte wie stereotype Urteil scheint dabei weniger durch wissenschaftliche Unter-

- 1 Der Beitrag geht auf einen Vortrag zurück, den ich im Rahmen der 80. Jahreshauptversammlung der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft in Luzern gehalten habe. Ausdrücklich danke ich der Paul Sacher Stiftung für ein Forschungsstipendium, durch das mir die Durchführung der notwendigen wissenschaftlichen Studien ermöglicht wurde. Der Abdruck der Übertragungen aus Quellen der Sammlung Anton Webern der Paul Sacher Stiftung erfolgt mit freundlicher Genehmigung. Eine ausführliche Diskussion des hier exponierten Materials innerhalb eines breiteren Kontextes bleibt meiner Dissertation vorbehalten, die z. Zt. an der Universität Basel entsteht.
- 2 Theodor W. Adorno, *Zur Zwölftontechnik*, in: *Gesammelte Schriften* Bd. 18 (Musikalische Schriften V), Frankfurt a. M. 1984, S. 363–369; hier S. 368.
- 3 Hans Moldenhauer bezeichnet in seinem Werkverzeichnis das Stück M. 273 als «Streichtrio-Satz» (vgl. Anm. 4). Um den fragmentarischen Charakter des Stückes zum Ausdruck zu bringen, bevorzuge ich hier und im folgenden die Bezeichnung «Streichtrio-Fragment» M. 273.
- 4 So z. B. Hans und Rosaleen Moldenhauer, *Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes*, Zürich und Freiburg i. Br. 1980, S. 284; auch Hubert Unverricht formuliert in seinem Essay *Traditionelles in neuer Struktur. Zu Weberns Streichtrio op. 20*, in: *Altes im Neuen. Festschrift Theodor Göllner zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. Bernd Edelmann u. Manfred Hermann Schmid, (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte Bd. 51), Tutzing 1995, S. 377–385 eine ähnliche Auffassung. Zu berücksichtigen ist allerdings auch, dass die Skizzen des *Streichtrio-Fragments* M. 273 der Forschung bis Mitte der 1980er Jahre nicht zugänglich waren.

suchungsergebnisse als vielmehr durch eine schriftliche Äusserung Weberns begründet zu sein. 1926, während der Arbeit an seinem *Streichtrio* op. 20, liess er Schönberg wissen, er hoffe, diesmal mit seinem Streichtrio «über den Berg zu kommen»⁵, und scheint damit implizit die Resultate seiner kompositorischen Auseinandersetzung mit derselben Besetzung aus dem Vorjahr, und insbesondere seinen vollendeten *Satz für Streichtrio* M. 278, als gescheiterte Versuche zu verwerfen. Wie weiter unten ausgeführt wird, gibt es aufgrund des philologischen Befundes jedoch triftige Gründe für die Annahme, dass Webern unmittelbar nach Abschluss der Komposition des *Satzes für Streichtrio* M. 278 das Stück als ein gelungenes und abgeschlossenes Werk beurteilt hat und es mit seiner späteren, an Schönberg gerichteten Bemerkung erst im Nachhinein für obsolet erklären wollte.

Unabhängig von dem ästhetischen Urteil kommt den Streichtrioentwürfen des Jahres 1925 für die Untersuchung von Weberns Aneignung der Zwölftontechnik eine herausragende Bedeutung zu. Die ersten Experimente mit der neuen Kompositionstechnik lassen sich in Weberns Skizzen mit Unterbrechungen seit Sommer 1922 im Bereich der Vokalmusik verfolgen;⁶ als sein frühestes instrumentales Zwölftonwerk gilt das bekannte *Kinderstück* M. 267 aus dem Jahr 1924. Neben einigen kurzen Stücken und Fragmenten für Klavier⁷ und weiteren Skizzen, die keinem bestimmten Werk zugeordnet werden können, stellen die beiden Entwürfe für Streichtrio aus dem Jahr 1925 aufgrund ihres Umfangs und der Qualität ihrer Ausarbeitung die ambitioniertesten Projekte im Bereich von Weberns früher instrumentaler Zwölftonmusik dar. Für den Historiker handelt es sich daher keineswegs um beliebige kompositorische Fingerübungen oder zu vernachlässigende «Vorstudien» für ein grösseres Werk, sondern zweifellos um faszinierende Dokumente eigenen Rechts, die Einblicke in die zumindest mittelbar durch die Adaption der Zwölftontechnik ausgelösten kompositionstechnischen und kompositionsästhetischen Entwicklungsprozesse bei Webern im unmittelbaren zeitlichen Vorfeld der Komposition seines *Streichtrios* op. 20 geben.

Wie bereits angedeutet, hat sich Webern seit 1925 während einer längeren Zeitspanne mit bemerkenswerter Hartnäckigkeit der Streichtriobesetzung zugewandt. Schon ein flüchtiger Blick auf die betreffenden Stücke zeigt,

5 «Ich bin unentwegt an der Arbeit. Das Trio geht zwar sehr langsam, aber ich hoffe bestimmt, diesmal 'über den Berg' damit zu kommen», Webern an Schönberg am 26. August 1926, zitiert nach Moldenhauer, *Webern*, S. 288.

6 Vgl. z. B. Anne C. Shreffler, «Mein Weg geht jetzt vorüber»: *The Vocal Origins of Webern's Twelve-Tone Composition*, in: JAMS XLVII (Summer 1994), S. 275–339, bes. S. 288 ff.

7 Insbesondere das *Kinderstück* M. 266 (1924) und die *Klavierstücke* M. 277 und M. 280 (beide 1925).

dass Webern – im Unterschied zu der weitgehend auf barocke Satztypen bzw. das Charakterstück des 19. Jahrhunderts bezogenen Anlage seines etwa zeitgleich projektierten, jedoch bald aufgegebenen Zyklus kleinerer Kinderstücke für Klavier⁸ – in seinen Streichtrioentwürfen keineswegs versuchte, an etablierte Satzmodelle anzuschliessen oder an eine ohnehin nur schwach ausgeprägte und wenig zwingende Gattungstradition anzuknüpfen. Denn weder Werke des klassischen Kanons noch die Streichtrios von Max Reger⁹ – die Webern gekannt hat – oder das 1924 abgeschlossene erste Streichtrio op. 34 von Paul Hindemith haben – sieht man von der nie auszuschliessenden, jedoch kaum überprüfbaren Möglichkeit einer Inspiration im weiteren Sinne ab – einen nachweisbaren Einfluss auf die Gestaltung der Streichtriosätze; die Tradition, die Webern in seinen Vorträgen zur Neuen Musik zu einer massgeblichen Instanz seines kompositorischen Selbstverständnisses erhebt,¹⁰ stellt in diesen frühen Zwölftonstücken für ihn noch keine Modelle bereit, mit denen er sich kompositorisch – sei es affirmativ oder negativ dialektisch – auseinandersetzte. Es liegt daher die Annahme nahe, dass der mehrfache Rückgriff auf die gleiche Besetzung ursprünglich in einer spezifischen kompositorischen Problemstellung begründet liegt, die in einem engen Zusammenhang mit dem für Webern auch 1925 noch nicht abgeschlossenen Prozess der Aneignung der Zwölftontechnik steht. Diese These soll im ersten Teil des Essays untersucht und anhand einiger analytischer Bemerkungen zu dem *Streichtrio-Fragment* M. 273 und dem *Satz für Streichtrio* M. 278 ausgeführt werden. Im Mittelpunkt des Interesses steht dabei die wechselseitige Bezogenheit zwischen der individuellen Zwölftonreihenform und der konzeptionellen Anlage des musikalischen Satzes, eine Interdependenz, die sich insbesondere durch eine Untersuchung des Kompositionsprozesses anhand des vorhandenen Skizzenmaterials aufzeigen lässt. Dass Weberns kompositorische Ideen im betreffenden Zeitraum nicht

8 Wie bereits Hans Moldenhauer mitteilt umfasst die in Weberns Skizzen notierte Auflistung möglicher Satztypen für den geplanten Klavierzyklus «alte Gattungen wie Präludium, Variation, Fuge, Passacaglia und Kanon (...) wie auch Tanzsätze von der Musette und dem Menuett bis hin zu Mazurka, Walzer, Polka, Ländler und Reigen», zitiert nach Moldenhauer, *Webern*, S. 282. Der entsprechende Eintrag findet sich auf demselben Skizzenblatt wie das *Kinderstück* M. 266 (Paul Sacher Stiftung, Sammlung Anton Webern).

9 Max Reger, *Trio* für Violine, Viola und Bratsche c-Moll op. 77b (1904) und *Trio* für Violine, Bratsche und Violoncello d-Moll op. 141b (1915).

10 In Weberns berühmtem Zitat «über die Formen der Klassiker sind wir nicht hinaus» (Anton von Webern, *Der Weg zur Neuen Musik*, hrsg. v. Willi Reich, Wien 1960, S. 37) manifestiert sich exemplarisch sein ausgeprägtes Traditionsbewusstsein. Inwiefern Webern ein Anknüpfen an traditionelle Formen in seinen Zwölftonkompositionen tatsächlich hat realisieren können, kann an dieser Stelle nicht diskutiert werden.

nur im Zusammenhang mit zwölftontechnischen Problemen um rein kompositionstechnische und strukturelle Fragen des Tonsatzes kreisten, sondern sich auch Belege für eine musikästhetische Neuorientierung in den Quellen der Streichtriosätze finden lassen, werde ich anschliessend anhand eines kursorischen Vergleichs der ersten Niederschrift seines *Satzes für Streichtrio* M. 278 mit der autographen Reinschrift des Stückes demonstrieren.

I. Der dreistimmige Satz als kompositorische Problemstellung

Zu den wenigen Quellen aus den 1920er Jahren, in denen der Versuch gemacht wird, wesentliche Grundsätze der «Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen» schriftlich zu fixieren, gehört ein vermutlich zu privaten Zwecken angefertigtes 13seitiges Typoskript eines nicht identifizierten Autors, das sich im Nachlass Alban Bergs befindet.¹¹ Wie Rudolf Stephan in der Einleitung zur Edition dieses Textes ausgeführt hat, kann der Verfasser mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit dem engeren Kreis der Zweiten Wiener Schule zugeordnet werden; gleichzeitig schliesst Stephan wohl zu Recht die Autorschaft Alban Bergs oder Anton Weberns aus.¹² In gedrängter Form werden in den Aufzeichnungen grundsätzliche und im Wiener Umfeld vermutlich allgemein diskutierte Probleme der Zwölftontechnik skizziert.¹³ Tatsächlich gibt eine Passage des

11 Die Quelle befindet sich in der ÖNB, Musiksammlung, Signatur F 21 Berg 121 (vgl. *Katalog der Musikhandschriften, Schriften und Studien Alban Bergs im Fond Alban Berg und der weiteren handschriftlichen Quellen im Besitz der Österreichischen Nationalbibliothek*, hrsg. v. Franz Grasberger u. Rudolf Stephan [= Alban Berg Studien Bd. 1], Wien 1980, Katalognummer 312).

12 Rudolf Stephan, *Ein frühes Dokument zur Entstehung der Zwölftonkomposition*, in: Festschrift Arno Forchert zum 60. Geburtstag am 29. Dezember 1985, hrsg. v. Gerhard Allroggen u. Detlef Altenburg, Kassel 1986, S. 296–302. Neil Boynton hat jüngst die Auffassung geäußert, das Manuskript gehe auf Aufzeichnungen zurück, die ein nicht identifizierter Autor im Anschluss an Vorträge, die Berg 1932 in der Wiener Urania gehalten habe, notiert habe (vgl. Neil Boynton, *A Webern Bibliography*, in: *Webern Studies*, hrsg. v. Kathryn Bailey, Cambridge 1996, S. 298–362, hier S. 305).

13 Diese Einschätzung wird z. B. durch einen Vergleich des Textes mit dem 1924 veröffentlichten, grundlegenden Aufsatz *Neue Formprinzipien* Erwin Steins gestützt, über den der unbekannte Autor inhaltlich nicht hinausgeht. Martina Sichardt weist auf die Ähnlichkeit der hier beschriebenen Kompositionsprinzipien mit dem Entstehungsprozess von Schönbergs 1921 entstandenem *Präludium* aus seiner *Suite* op. 25 hin, ein Satz, den Schönberg als seine erste Zwölftonkomposition bezeichnet hat, und nimmt an, dass Schönberg selbst den Text verfasst hat. Eine nähere Begründung für diese Zuweisung gibt sie allerdings nicht (vgl. Martina Sichardt, *Die Entstehung der Zwölftonmethode Arnold Schönbergs*, Mainz 1990, S. 72 f.).

Textes für die Rekonstruktion der Kompositionsprinzipien von Weberns *Streichtrio-Fragment* M. 273 einen wichtigen, ja entscheidenden Hinweis:

Man schafft sich eine Anordnung der zwölf Töne, nicht nach Zufall (Hauer) sondern nach folgendem Prinzip: es wird eine Grundgestalt gebildet, die so beschaffen sein muss, dass sich zu ihr eine komplementäre Gestalt herstellen lässt; zu dieser Gestalt wird der Rest der zwölf Töne dazugearbeitet, so dass ein dreistimmiger Satz entsteht. Diese Gestalten sind in jeder Richtung verwendbar, teils als Stimme horizontal, teils als Akkorde. Sie sind die motivische Grundlage für alle Entwicklung.

Die zwölf Töne haben sich zuerst als ein Nacheinander dargestellt, aus dem sich dann ein dreistimmiger Satz entwickelt hat. Die zweite Stimme verhält sich komplementär zur ersten. Die dritte ist der Rest, teils Ergänzung, teils Fehlendes, das zur Ergänzung herausfordert.¹⁴

Unabhängig von der Frage, wie der Begriff «Grundgestalt» im gegebenen Zusammenhang genau aufzufassen ist,¹⁵ sind die Aussagen des Textes zum Verhältnis zwischen Zwölftonreihe und mehrstimmigem Satz für eine Untersuchung von Weberns Streichtriosätzen von erheblicher Relevanz. Besondere Bedeutung kommt dabei der Idee der Komplementarität der Stimmen zu. Betrachten wir zunächst, welche Schritte Webern zur endgültigen Konzeption des Beginns seines *Streichtrio-Fragments* M. 273 und zur Fixierung der Zwölftonreihe geführt haben.

Das Skizzenmaterial dieses Fragments, das sich in der Sammlung *Anton Webern* der Paul Sacher Stiftung befindet, scheint vollständig erhalten zu sein;¹⁶ der Kompositionsprozess lässt sich jedenfalls lückenlos dokumentieren. Den Ausgangspunkt für die Entstehung der Zwölftonreihe bildet ein zwölf-töniger melodischer Gedanke, den Webern in zwei verschiedenen Formulierungen notiert hat (vgl. Beispiel 1, oberste Akkolade).¹⁷ Die Widersprüchlichkeit der Angaben, die sich auf diesen melodischen Gedanken be-

14 Rudolf Stephan, *Ein frühes Dokument*, S. 298 f.

15 Vgl. zur Problematik des Begriffs «Grundgestalt» die Überlegungen von Rudolf Stephan, *Zum Terminus «Grundgestalt»*, in: *Zur Terminologie der Musik des 20. Jahrhunderts* (Zweites Colloquium der Walcker-Stiftung März 1972), hrsg. v. Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart 1974, S. 69 ff; Wiederabdruck in: Rudolf Stephan, *Vom musikalischen Denken*, hrsg. v. Rainer Damm u. Andreas Traub, Mainz 1985, S. 138–145. Eine umfassendere begriffsgeschichtliche Untersuchung dokumentiert Michael Beichte in seinem Eintrag *Grundgestalt* im HmT (1983).

16 Paul Sacher Stiftung, Sammlung Anton Webern, Film-Nr. 103, Aufnahmen 834–841. Auf eine detaillierte Beschreibung des Skizzenkonvolutes wird im gegebenen Zusammenhang verzichtet.

17 Beide Versionen sind bezüglich Tonfolge und -höhe identisch. Eine Ausnahme stellt nur der letzte Ton *c* dar, der in der ersten Version eine Oktave höher notiert ist (*c'* entgegen *c''* in Version zwei).

ziehen, belegt, dass Webern im Moment der ersten Inspiration weder Besetzung noch Gattung eindeutig fixiert hatte. Auf zwei Systemen notiert, die mit Violin- und Bassschlüssel bezeichnet sind, vermerkt Webern gleichzeitig «Geige» und «arco». Der Tonraum des nachfolgenden Einfalls mit dem tiefsten Ton *f* überschreitet den Ambitus der Geige jedoch um einen Ganzton nach unten. Auf demselben Skizzenblatt schreibt Webern dann im vierten System eine Zwölftonreihe nieder, die in Tonfolge und Tonhöhe (!) mit dem darüberstehenden melodischen Gedanken identisch ist.¹⁸

Die Untersuchung der Intervallklassen der Reihe weist eine deutliche Bevorzugung der Intervallklasse 1 (insgesamt 8 x) und der Intervallklasse 6 (insgesamt 2 x) auf (vgl. dazu auch die Zusammenstellung der Intervallklassen in der Tabelle, S. 290). Weberns offensichtlicher Versuch, Intervallketten der Intervallklasse 1 zu bilden, wirkt sich insbesondere auf die Tetrachordstruktur der Reihe aus. Notiert man die Struktur der drei Tetrachorde als pitch-class sets, so ist die Anordnung der drei ersten Elemente [0, 1, 2, X] jeweils identisch.¹⁹ Obwohl sich diese Reihenstruktur in den Kontext anderer, zeitgleich entstandener Reihen Weberns problemlos einfügen lässt, findet sich in dem Konvolut zum *Streichtrio-Fragment* keine Skizze, in der er versucht, diese Reihe in einen Kompositionsentwurf umzusetzen. Stattdessen vollzieht Webern an dieser Stelle des Kompositionsprozesses einen konzeptionellen Schritt und leitet aus der bereits im ersten Reihenentwurf angedeuteten, aber noch nicht erfolgreich umgesetzten Idee, der Zwölftonreihe eine identische Tetrachordstruktur zugrundezulegen, einen für die Entstehung der Streichtriosätze des Jahres 1925 zentralen kompositorischen Einfall ab. Aus der vermutlich anschliessend niedergeschriebenen Passage, den ersten zwei Takten des Fragments der ersten Niederschrift (Verlaufsskizze I), kann mit einiger Sicherheit abgeleitet werden, dass Weberns Überlegungen an diesem Punkt des Kompositionsprozesses

18 Die für eine Zwölftonreihe ungewöhnliche Notationsweise – Webern schreibt behalste Noten – erklärt sich aus der direkten Ableitung aus dem melodischen Gedanken, bei der nur von der rhythmischen Gestalt abstrahiert wird. Das Verfahren wurzelt in Weberns frühesten Zwölftonskizzen, die in engem Zusammenhang mit vokalen Einfällen stehen. Vgl. zu diesem Komplex auch Shreffler, *Vocal Origins*, S. 316.

19 Eine eingehendere Analyse der Reihenstruktur lässt weitere Vermutungen über das intendierte Bauprinzip der Reihe zu. Offensichtlich versuchte Webern, die Intervallfolge der Reihentöne 1–4 ausgehend vom fünften Reihenton *es* zu wiederholen. Die Wahl des fünften Reihentones *es* erklärt sich dabei durch den Tritonusabstand zum vorhergehenden vierten Reihenton *a*. Nach dem siebten Reihenton *f* musste Webern dieses Konstruktionsprinzip aufgeben, da andernfalls auf den Ton *f* der bereits zuvor verwendete Ton *fis* gefolgt wäre. Stattdessen verwendet Webern an dieser Stelle erneut den Tritonus und lässt auf *f h* folgen. Die Reihenfolge der fehlenden vier Reihentöne *b-d-cis-c* bestimmt sich dann offenbar nach dem Prinzip der möglichst häufigen Verwendung der Intervallklasse 1.

Beispiel 1

The image shows a handwritten musical score for strings, consisting of three staves. The notation includes various rhythmic values and accidentals. Handwritten annotations in black ink are present: a circled '7' above a note in the first staff, and other markings such as 'y' and 'i' above notes. The score is annotated with interval classes and pc-sets below the staves.

Intervallklassen: 1 1 1 6 1 1 6 1 4 1 1
 pc-set: [0,1,2,3](4-1) [0,1,2,6](4-5) [0,1,2,4](4-2)

Anton Webern, Skizze zum *Streichtrio-Fragment* M. 273;
 PSS, Film 103; Aufnahme 841, (Teilübertragung; die Eintragungen der Intervallklassen und pc-sets sind Hinzufügungen.)

eine neue Richtung einschlugen und sich zum ersten Mal um die Frage drehten, welche Struktur die Tetrachorde einer Zwölftonreihe besitzen müssen, um in einem dreistimmigen Satz vertikal miteinander kombinierbar zu sein.²⁰

In den ersten beiden Takten der Verlaufsskizze I (vgl. Beispiel 2, Takt 1 und 2a) kombiniert Webern drei identisch gebaute Tetrachorde (Vl: *g-fis-cis-d*; Va: *e-f-c-h*; Vc: *gis-a-e-es*), die Vertreter des pc-sets [0, 1, 5, 6] (4–8) sind, miteinander. Als weitere Folge der Struktur der Tetrachorde ergibt sich,

Beispiel 2

Str.-Trio (Frühjahr 1925)

[0, 1, 6, 7]

[0, 1, 5, 6]

pp

pizz

Takt 1 2a (gestrichen) 2b 3

[0, 1, 4] [0, 1, 4] [0, 2, 5]

[0, 1, 4] [0, 1, 4] [0, 1, 3]

Streichtrio-Fragment M. 273; Verlaufsskizze I, Blatt 1 (Ausschnitt).
PSS, Sammlung Anton Webern, Film 103, Aufnahme 838.

20 Die neue Kompositions-idee, die drei Tetrachorde der Zwölftonreihe auf einen dreistimmigen Satz zu verteilen, macht hier einen neuen Reihenentwurf notwendig, da nur das letzte der vier Trichorde des ersten Reihenentwurfs, die bei einer vertikalen Kombination der Tetrachorde des ersten Reihenentwurfs entstehen (d. h. die Reihentöne 4-8-12; *a-h-c*, als pc-set [0, 1, 3] (3-2)), die für Weberns Tonsprache charakteristische Kleinsekundstruktur aufweist. Gleichzeitig käme es beim ersten Trichord der Reihentöne 1-5-9 (*fis-es-b*) zu einem tonalen (!) «es-Moll» Klang.

Beispiel 3



pc-set: [0, 1, 5, 6] (4–8)

Fragment der Zwölftonreihe M. 273 nach Verlaufsskizze I, Takt 1+2a.
PSS, Sammlung Anton Webern, Film 103, Aufnahme 841 (Ausschnitt)

Beispiel 4



pc-set: [0, 1, 6, 7] (4–9)

Endfassung der Zwölftonreihe M. 273 nach Verlaufsskizze I, Takt 1+2b.
PSS, Sammlung Anton Webern, Film 103, Aufnahme 840 («Reihen zum
Streichtrio»)

dass die dabei entstehenden vier vertikalen Zusammenklänge ebenfalls nur einem, nämlich dem pc-set [0, 1, 4] (3–3), angehören (vgl. Beispiel 2). Offenbar erst bei dem anschliessenden Versuch, aus diesem Entwurf des Kompositionsbeginns eine Zwölftonreihe zu abstrahieren (Beispiel 3), realisierte Webern, dass es in den niedergeschriebenen Takten 1 und 2a der Verlaufsskizze I zur Wiederholung des Tons *e* bei gleichzeitiger Auslassung des Tons *b* kommt.²¹ Daraufhin veränderte Webern den zweiten Takt (d. h. Takt 2a) des dreistimmigen Partiturentwurfs unter Beibehaltung der Bewegungsrichtung der Intervallschritte so, dass innerhalb der ersten zwei Takte

21 Die Übertragung des Kompositionsbeginns in eine Zwölftonreihe auf dem erstem Blatt des Konvoluts (vgl. Beispiel 3 «Reihenskizzenfragment») bricht nach dem achten Ton ab; der nicht mehr ausgeführte neunte Ton wäre erneut der bereits an siebenter Stelle gebrachte Ton *e* gewesen. Webern übernimmt hier wie im vorherigen Reihentwurf die melodischen Elemente der Komposition in der originalen Tonhöhe. Die Reihentöne 1–4 entsprechen der Oberstimme des Entwurfs (Verlaufsskizze I), Reihentöne 5–8 der Unterstimme. Die Abfolge der Tetrachorde (zuerst Oberstimme, dann Unterstimme) orientiert sich wiederum an dem Bestreben, zwischen den Tetrachordgrenzen, d. h. zwischen dem vierten und fünften Reihenton, einen Tritonus zu bringen.

ein vollständiges chromatisches Feld erklingt.²² Die drei in jeder Stimme erklingenden neuen Tetrachorde der Takte 1 und 2b (vgl. Beispiel 2) sind wie in der ersten Fassung strukturell identisch und gehören einem symmetrischen pc-set an: pc-set [0, 1, 6, 7] (4–9). Aufgehoben ist hingegen die gemeinsame Zugehörigkeit der vertikalen Zusammenklänge zu einem einzigen pc-set; auf die beiden unveränderten Trichorde des pc-set [0, 1, 4] (3–3) folgen ein Trichord des pc-set [0, 1, 3] (3–2) und ein Trichord des pc-set [0, 2, 5] (3–7).²³ Aus dieser, nun definitiven Version des Beginns des *Streichtrio-Fragments* formt Webern die dem Stück zugrundeliegende Zwölftonreihe (vgl. Beispiel 4), die, mit einigen abgeleiteten Reihenformen, auf dem mit der Bemerkung «Reihen zum Streichtrio» versehenen Blatt des Skizzenkonvoluts niedergeschrieben ist.²⁴

Ähnlich wie in der ersten Version der Reihe findet hier eine direkte Übernahme einzelner Tetrachorde aus der Kompositionsskizze (Verlaufsskizze 1) in die Zwölftonreihe statt. Tetrachord 1 der definitiven Zwölftonreihe entspricht der Oberstimme, Tetrachord 2 in seiner Tonfolge (aber nicht Tonlage) der Mittelstimme, und Tetrachord 3 in der Tonfolge der Unterstimme; gleichzeitig ist die Oberstimme Takt 3 f. mit Tetrachord 3 ton- und lagenidentisch.²⁵ Die Ausarbeitung der Reihe, die dem *Streichtrio-Fragment* zugrundeliegt, ist an diesem Punkt abgeschlossen. Der entscheidende Schritt von einer aus einem melodischen Entwurf abgeleiteten Zwölftonreihe hin zu einer abstrakter konzipierten Reihenstruktur, deren Tetrachorde in einem dreistimmigen Satz vertikal kombiniert werden können, erfolgt zwischen dem ersten, aus einem melodischen Gestus abgeleiteten Zwölftonreihenent-

22 Die Streichung des Taktes 2a deutet Webern nach seiner Gewohnheit durch eine Einkreisung der betreffenden Stelle an.

23 Die Möglichkeit, im ersten Entwurf statt einer Neufassung des Taktes 2a lediglich den verdoppelten ersten Ton *e* der Mittelstimme in den fehlenden Ton *b* zu korrigieren, wird von Webern offenbar verworfen. Dafür kann folgender Grund geltend gemacht werden: Tragender kompositorischer Einfall der Takte 1 und 2a ist die in allen drei Stimmen identische Folge der Intervallklassen 1-5-1, aus der die gemeinsame Zugehörigkeit der Stimmen zu dem symmetrischen pc-set [0, 1, 5, 6] resultiert. Eine Korrektur des Tons *e* in den Ton *b* hätte diese strukturelle Identität der drei Stimmen durchbrochen. Bei der von Webern gewählten Neuformulierung bleibt die Zugehörigkeit der Tetrachorde zu einem symmetrischen pc-set erhalten, auch wenn sich in der Mittelstimme die Folge der Intervallklassen von 1-5-1 zu 1-6-1 verändert.

24 PSS, Sammlung Anton Webern, Film 103, Aufnahme 840. Eine Reproduktion des Originals dieses Skizzenblatts einschliesslich einer Übertragung ist bei Shreffler, *Vocal Origins*, S. 317 f., veröffentlicht.

25 Webern war sich, wie die hier nicht wiedergegebene verworfene Zwölftonreihe im obersten System auf Skizzenblatt «Reihen zum Streichtrio» beweist, über die endgültige Anordnung der Tetrachorde allerdings nicht sofort im klaren.

wurf (Beispiel 1), und dem Zwölftonreihenfragment von Beispiel 2, Takte 1+2a, bzw. Beispiel 3, ungeachtet der Tatsache, dass die Tonstruktur in diesem Entwurf noch defizitär ist und erst im korrigierten Entwurf des Kompositionsbeginns (Beispiel 2, Takte 1 + 2b), der am Endpunkt der Entwicklung steht, alle zwölf Töne verwendet werden. Neben dem melodischen Einfall als Ausgangspunkt des Kompositionsprozesses spielt also bei der Formulierung der Zwölftonreihe die Komplementarität der Tetrachorde eine entscheidende Rolle, und für die Einschätzung der Bedeutung des Fragmentes im Kontext der frühen Zwölftonwerke ist es nicht unwesentlich zu erwähnen, dass Webern an der linearen Zuordnung der vollständigen, als Einheit aufgefassten Tetrachorde zu den einzelnen Stimmen in der gesamten Ausführung strikt festgehalten hat. Im Ergebnis hat Webern hier erstmals eine Reihe entworfen, deren Aufbau aus der Kombination mehrerer gleichstrukturierter Tetrachorde (subsets) hervorgeht.

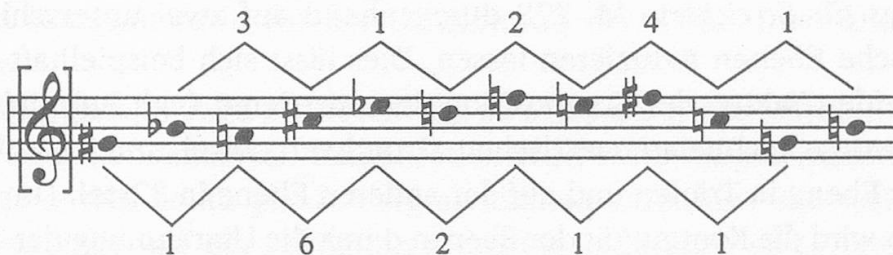
Beispiel 5a



Intervallklassen: 2 1 4 2 1 3 1 2 6 5 4

Zwölftonreihe des Satzes für Streichtrio M. 278

Beispiel 5b



Zwölftonreihe des Satzes für Streichtrio M. 278.

Eingezeichnet sind die Intervallklassen zwischen den Tönen «n» und «n+2».

In vergleichenden Betrachtungen von Weberns Zwölftonreihen wird in der Forschungsliteratur häufig mit den Kategorien «systematisch» bzw. «unsystematisch» gearbeitet.²⁶ Aufgrund der regelmässigen Struktur wird z. B. die soeben diskutierte Reihe des *Streichtrio-Fragments* M. 273, die auch als eine sechsfache Folge von Zweitongruppen der Intervallklasse 1 interpretiert werden kann, der Kategorie «systematisch» zugeordnet, während die dem *Satz für Streichtrio* M. 278 zugrundeliegende Zwölftonreihe (Beispiel 5) dieser Einteilung zufolge trotz der klar erkennbaren Dreitongruppenstruktur weniger klar disponiert erscheint und daher tendenziell als «unsystematisch» charakterisiert werden muss.²⁷ Tatsächlich weist die Reihe des späteren Stückes eine grössere Anzahl von unterschiedlichen Intervallen auf, die auf den ersten Blick ohne ein erkennbares verbindliches Ordnungsprinzip angeordnet sind. Dennoch verfehlt eine nach den oben genannten Kriterien vorgenommene Kategorisierung ein wesentliches strukturelles Moment, da die Gestalt der Zwölftonreihe auch im *Satz für Streichtrio* M. 278 untrennbar und – wie gezeigt werden soll – durchaus mit einem systematischen Zug mit der Anlage des musikalischen Satzes verknüpft ist.

Webern arbeitet in seinem *Satz für Streichtrio* M. 278 ausschliesslich mit der Originalform der zugrundeliegenden Zwölftonreihe, die im Verlauf des 24taktigen Stückes insgesamt 36 Mal erklingt. Bis auf wenige, für die Analyse nicht relevante Ausnahmen, bei denen es sich vermutlich um Versehen handelt, hält Webern die durch die Reihe festgelegte Abfolge der Töne in der Komposition strikt ein. Hinter der im Vergleich mit dem *Streichtrio-Fragment* M. 273 zunächst erratisch erscheinenden Verteilung der Reihentöne auf die drei Stimmen lässt sich allerdings ein kompositorisches Prinzip erkennen, das dem gesamten Stück zugrunde liegt. Das angewendete Verfahren erschliesst sich durch die Beobachtung, dass sich die drei Stimmen des *Satzes für Streichtrio* M. 278 durchgehend auf zwei unterschiedliche rhythmische Ebenen reduzieren lassen. Dies lässt sich beispielhaft an den ersten beiden Takten der Komposition demonstrieren (vgl. Beispiel 6).

Den vorgezeichneten metrischen Grundwert 16tel unterteilt Webern auf einer Ebene in Triolen und auf der anderen Ebene in 32stel. (Im Notenbeispiel 6 wird die Kontinuität der Ebenen durch die Umrahmung der Triolen-

26 Diese Kategorisierung legt z. B. Kathryn Bailey ihrer Diskussion von Weberns Zwölftonreihen zugrunde; vgl. Kathryn Bailey, *The twelve-note music of Anton Webern. Old forms in a new language* (= Music in the Twentieth Century Bd. 2), Cambridge 1991, S. 13 ff.

27 Klar erkennbar ist, dass Webern zunächst die Intervallfolge der ersten Dreitongruppe ausgehend vom Ton *cis* wiederholt. Anschliessend gibt er dieses Prinzip – vermutlich wegen der drohenden Tonwiederholungen – auf.

Beispiel 6

Ruhig fließend (♩ = ca 52)

The musical score consists of three staves: Violin I (top), Violin II (middle), and Viola (bottom). The time signature is 4/16. The tempo is 'Ruhig fließend' with a metronome marking of ca 52. The key signature has one sharp (F#). The score includes various dynamics such as *p*, *pp*, and *ppp*. There are also articulations like *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco). Fingerings are indicated by numbers 1-4. Boxed annotations highlight specific rhythmic patterns in the first and second staves, showing the distribution of notes across the staves.

Satz für Streichtrio M. 278, letzte Fassung, Takt 1–2 (U.E. 13019. Grundlage der – allerdings fehlerhaften – Ausgabe ist die autographe Reinschrift des Satzes für Streichtrio M. 278. Die Quelle befindet sich in der PSS, Sammlung Anton Webern, Film 103, Aufnahme 80–83. Nach dem Autograph ist der Ton *h* im Vc in Takt 1 in *b* zu verbessern).

einheiten in den jeweiligen Stimmen verdeutlicht). Auf die verschiedenen Stimmen verteilt und von kurzen Pausen durchbrochen, laufen diese beiden rhythmischen Stränge simultan ab. Aus diesem Gestaltungsprinzip zieht Webern Konsequenzen für die Distribution der Reihentöne und für den Tonsatz:

1. Das gleichzeitige Eintreten von zwei, in der Zwölftonreihe (notwendigerweise) benachbarten Reihentönen wird stark eingeschränkt, und im Tonsatz werden damit gleichzeitig als Einheit aufzufassende vertikale Zusammenklänge auf ein Minimum reduziert zugunsten einer linear dominierten Stimmführung dreier gleichberechtigter Stimmen.²⁸

2. Innerhalb der einzelnen Stimmen folgen äusserst selten zwei oder mehrere benachbarte Reihentöne aufeinander.

28 Im mittleren Drittel des Stückes kommt es zu einer generellen Verdichtung des Tonsatzes und damit zu einer Zunahme von simultan eintretenden Reihentönen. Das oben beschriebene Prinzip bleibt jedoch davon unberührt.

Der zweite Befund bietet einen wichtigen Aspekt für die Erklärung der Gestaltung der Zwölftonreihe. Analysiert man die Intervallstruktur der einzelnen Stimmen in der Partitur, so wird deutlich, dass Webern – ähnlich wie z. B. im *Streichtrio-Fragment* M. 273 – auch im *Satz für Streichtrio* M. 278 bevorzugt mit Intervallen der Intervallklasse 1 operiert. Diese Intervallklasse steht ihm aufgrund der Reihenstruktur jedoch insbesondere dann zur Verfügung, wenn er in der Komposition nicht benachbarte Reihentöne aufeinander folgen lässt. Damit wird ein satztechnisches Prinzip, nämlich die wechselseitige Bezogenheit zweier rhythmischer Ebenen, die Bedingung der Möglichkeit, bestimmte Intervallklassen innerhalb einzelner Stimmen in der Komposition zu realisieren. Diese Schlussfolgerung bestätigt sich, wenn man die Intervallstruktur derjenigen Töne der Zwölftonreihe, die jeweils durch einen Zwischenton voneinander getrennt sind, untersucht. Wie Beispiel 5b und die vergleichende Auflistung der Intervallklassen der Zwölftonreihen in der Tabelle demonstrieren, ist die Zahl der Intervalle der Intervallklasse 1 von Reihentönen, die durch je einen Reihenton voneinander getrennt sind, signifikant höher als diejenige der unmittelbar aufeinanderfolgenden Reihentöne.

Tabelle der Intervallklassen

Intervallklassen	1	2	3	4	5	6
M. 273						
(erster Entwurf; Beisp. 1)	8	–	–	1	–	2
(Endfassung; Beisp. 4)	6	1	–	1	1	2
M. 278						
(direkt; Beisp. 5a)	3	3	1	2	1	1
(indirekt; Beisp. 5b)	5 (7*)	2	1	1	–	1

* Die Zahl 7 der Intervallklasse 1 ergibt sich, wenn auch die in der Komposition regelmässig auftretenden Intervalle zwischen dem 11. und 1. (*g-gis*) sowie 12. und 2. (*h-b*) Reihenton gezählt werden.

Der scheinbar «chaotisch» organisierten Zwölftonreihe des *Satzes für Streichtrio* liegt ein folgerichtiges und systematisches Gestaltungsprinzip zugrunde, das allerdings nur dann erkennbar wird, wenn man den Zusammenhang zwischen der Struktur der Zwölftonreihe und der des musikalischen Satzes

begreift. Die Tatsache, dass Webern in den Skizzen zum *Satz für Streichtrio* keine separaten Entwürfe für die Konstruktion der Zwölftonreihe niedergeschrieben hat, könnte sogar die These nahelegen, dass in diesem Fall die spezifische Konstruktion des Tonsatzes den wesentlichen kompositorischen Einfall abgegeben hat und die Zwölftonreihe keine Voraussetzung, sondern vielmehr das Ergebnis der Ausarbeitung des Werkanfangs war.

II. Erste Niederschrift und autographe Reinschrift des Satzes für Streichtrio M. 278: Indizien für einen kompositionsästhetischen Umbruch

In meinen Ausführungen habe ich mich bisher ausschliesslich auf die Relation von dreistimmigem Satz und Zwölftonreihe in Weberns Entwürfen für Streichtrio aus dem Jahr 1925 konzentriert. Andere interessante und für das Verständnis der Stücke wichtige Aspekte wie z. B. die Frage nach der formalen Anlage der Sätze oder nach der konkreten Gestaltung der Stimmen, ohne die jeder Kommentar zu den Werken unvollständig bleibt, müssen an dieser Stelle ausgeklammert bleiben, da ihre Erörterung den Rahmen dieses Essays sprengen würde. Ich möchte im folgenden nur noch einen weiteren Punkt skizzieren, der nachdrücklich illustriert, dass Weberns kompositorische Ideen um 1925 neben der angedeuteten Bewältigung kompositionstechnischer Probleme, die mit der «Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen» zusammenhängen, auch um Fragen einer musikästhetischen Neuorientierung kreisten. Es ist vielfach darauf hingewiesen worden, dass in Weberns ersten Zwölftonwerken eine deutliche Nähe zu seinen freiatonalen Partituren spürbar ist. Das bis zur *Symphonie* op. 21 (1927/28) weitgehende Fehlen von kanonischen und symmetrischen Bildungen, die im allgemeinen mit Weberns persönlichem Zwölftonstil assoziiert werden, ist dabei nur eine offensichtliche Differenz zwischen seinen frühen und späten Zwölftonwerken. Etwa zeitgleich mit der Adaption der Zwölftontechnik lässt sich bei Webern die Ausbildung einer neuen Klangästhetik beobachten, die nachfolgend alle Bereiche seines Schaffens tangiert. Die neue Klangvorstellung spiegelt sich sowohl in den Revisionen seiner freiatonalen Werke, die er anlässlich der Publikation der Stücke durch die Universal Edition vorgenommen hat,²⁹ als auch in Bearbeitungen anderer Komponisten wie z. B. in seiner berühmten Instrumentation des *Ricercare*

29 Vgl. dazu insbesondere den Aufsatz von Felix Meyer und Anne Shreffler, *Weberns revisions: some analytical implications*, in: *MusA* 12/3 (1993), S. 355–379.

Johann Sebastian Bachs (1934/35) wider. Nicht zuletzt beeinflussen diese neuen Ausdrucksmöglichkeiten auch die Ausarbeitung seiner neuen Kompositionen. Dabei dürfte die fortdauernde Motivation für diese Neuorientierung, deren Leitidee Webern 1928 im Zusammenhang mit der Bearbeitung seiner Orchesterstücke op. 6 als die Fähigkeit, «Alles viel einfacher sagen zu können»³⁰, beschrieben hat, auf die Kombination mehrerer Faktoren zurückzuführen sein. Neben den allgemeinen Veränderungen des musikgeschichtlichen Kontextes in den 1920er Jahren haben mit Sicherheit Erfahrungen, die Webern bei seinen Bearbeitungen symphonischer Werke für Kammerensemble im Rahmen seiner Tätigkeit für den *Verein für musikalische Privataufführungen* gemacht hat, sowie seine umfangreiche Dirigiertätigkeit in diesem Zeitabschnitt eine wichtige Rolle bei dieser Entwicklung gespielt.

Das Abrücken von einer expressionistischen Klangästhetik kann in Weberns kompositorischer Entwicklung nur als ein langwieriger und komplexer Prozess beschrieben werden, dessen Stationen nicht notwendigerweise auf einer linearen Zeitschiene verortet werden können. Symptomatisch für die Situation der 1920er Jahre ist vielmehr die Möglichkeit eines fast gleichzeitigen Nebeneinanders kontrastierender Realisierungsvorschläge eines Stückes, wie die Gegenüberstellung der ersten Niederschrift (Verlaufsskizze) und der vermutlich unmittelbar anschliessend niedergeschriebenen autographen Reinschrift des *Satzes für Streichtrio* zeigt. Die erste Niederschrift des *Satzes für Streichtrio* M. 278 umfasst drei Seiten in Weberns erstem Skizzenbuch³¹ und zeigt die typischen Charakteristika einer Verlaufsskizze. Webern notiert einzelne Abschnitte von durchschnittlich ein bis drei Takten Länge in unmittelbarer Folge in verschiedenen Formulierungen, wobei im allgemeinen die jeweils spätere Version eine Differenzierung bzw. Revision der vorherigen darstellt. Die diastematischen und rhythmischen Komponenten des Tonsatzes sind als Skelett der Komposition in der Verlaufsskizze weitgehend fixiert, während die Ausarbeitung der Dynamik, Artikulation und Spieltechnik einem späteren Arbeitsgang vorbehalten bleibt.³² Entgegen seiner generellen Arbeitsweise notiert Webern zu Beginn des *Satzes für Streichtrio* M. 278 allerdings sehr detailliert alle Parameter der Komposition; vermutlich wollte er so die ästhetische Grundhaltung des Stückes im Hinblick auf die

30 «Nun fällt alles Extravagante [...]. Jetzt kann ich Alles viel einfacher darstellen. [...]», Webern an Schönberg am 20. August 1928, zitiert nach Moldenhauer, *Webern*, S. 113.

31 Pierpont Morgan Library, Robert Owen Lehman Collection, Skizzenbuch I, S. 12–14.

32 Allerdings sind im Einzelfall auch immer wieder signifikante Veränderungen auf der diastematischen bzw. rhythmischen Ebene zwischen Verlaufsskizze und Reinschrift zu beobachten.

Zwölftonfeldes in vielen freiatonalen Kompositionen durch eine Zäsur markiert werden sollte. Diese wenigen Bemerkungen deuten an, dass Webern zunächst beabsichtigte, jeden Einsatz im Stück als ein individuelles Ereignis herauszuarbeiten, und dabei ganz bewusst Artikulation, Dynamik und Klangfarbe als Gestaltungsmittel einsetzte. Das Ergebnis rückt die frühe Fassung in die Nähe seiner expressionistischen Klangästhetik, während es Webern in der autographen Reinschrift zu gelingen scheint, im Sinne des später formulierten Ideals «Alles viel einfacher» zu sagen.

III. Ausblick und Schluss

Mit dem zweisätzigen *Streichtrio* op. 20³³ setzte Webern einen Schlussstrich unter seine kompositorische Auseinandersetzung mit dem dreistimmigen Satz. In dem «unverstandenen Meisterwerk» überbot er seine früheren Arbeiten für dieselbe Besetzung und realisierte erstmals erfolgreich mit den Mitteln der Zwölftontechnik eine grosse musikalische Form. Die Voraussetzungen dafür liegen zweifellos in einem qualitativen Sprung gegenüber seinen Kompositionen aus dem Jahr 1925. Dieser lässt sich jedoch kaum allein mit der höheren Anzahl der eingesetzten Ableitungen der Zwölftonreihe im *Streichtrio* op. 20 oder mit der nie zuvor zu beobachtenden Orientierung an den klassischen Formmodellen der Sonate bzw. der Rondoform, die sich in der Disposition der Zwölftonreihenformen widerspiegeln, begründen. Während nämlich Webern – wie oben dargestellt – in seinem *Streichtrio-Fragment* M. 273 und seinem *Satz für Streichtrio* M. 278 ein den gesamten Ablauf des jeweiligen Stücks dominierendes kompositorisches Konzept konsequent entfaltet, gelingt ihm in seinem *Streichtrio* op. 20 durch einen vielseitigen und flexiblen Umgang mit der Zwölftonreihe die Integration zahlreicher, unterschiedlicher Satzbilder in eine geschlossene Form. Diese Satzbilder knüpfen teilweise an die in den früheren Werken erprobten Modelle an, belegen aber in der Mehrzahl Weberns Suche nach weiteren neuen Möglichkeiten. Nur der Versuch, jedes der für die Streichtriobesetzung komponierten Stücke zunächst als eigenständigen Kompositionsentwurf zu interpretieren, wird der historischen Situation um 1925 gerecht und ermöglicht zur selben Zeit die Rekonstruktion derjenigen spezifischen kompositorischen Problemstellung, auf die Webern in den einzelnen Stücken mit einem je individuellen Lösungsvorschlag reagierte. Zwischen den Kompositionen wird damit aufgrund ihres ähnlichen Ausgangspunktes gleichzeitig

33 Einen begonnenen dritten Satz liess Webern bekanntermassen unvollendet.

ein verbindender Konnex sichtbar, der es sinnvoll erscheinen lässt, Weberns Werke bzw. Entwürfe für dreistimmige Streicherbesetzung über alle individuellen Unterschiede hinweg auf einer übergeordneten Ebene als einen in sich begründeten Streichtriokomplex zu begreifen.

