

DANSK
AARBOG
FOR
MUSIK
FORSKNING

1966-67

UDGIVET AF

DANSK SELSKAB FOR
MUSIKFORSKNING

UNDER REDAKTION AF NILS SCHIØRRING OG SØREN SØRENSEN

Dansk aarbog for musikforskning 1966-67

Under redaktion af

NILS SCHIØRRING OG
SØREN SØRENSEN

UDGIVET AF
DANSK SELSKAB FOR MUSIKFORSKNING
KØBENHAVN 1968

Indhold

POUL ROVSING OLSEN, komponist, musikvidenskabelig assistent ved Dansk Folkemindesamling	
An Aulos in the Danish National Museum	3
POVL HAMBURGER, dr. phil., lektor ved Københavns Uni- versitet	
Akkordtone eller gennemgangstone, en musikpsykologisk studie	11
BODIL ELLERUP NIELSEN, cand. mag., universitetsad- junkt, Århus	
Les grands oratorios bibliques de Marc-Antoine Charpen- tier	29
FRIEDHELM KRUMMACHER, dr. phil., videnskabelig assistent ved universitetet i Erlangen	
Orgel- und Vokalmusik im Oeuvre norddeutscher Orga- nisten um Buxtehude	63
PETER RYOM, cand. mag., kandidatstipendiat ved Københavns Universitet	
La comparaison entre les versions differentes d'un con- certo d'Antonio Vivaldi transcrit par J. S. Bach	91
JAN BOUWS, dr. phil., Stellenbosch, Sydafrika	
Frederik Carl Lemming, Musikmeister in Kapstadt (1805 –1817)	113
HENNING NIELSEN, cand. mag., kandidatstipendiat ved Aar- hus Universitet	
Zentraltonprinzipien bei Anton Webern	119
Recensioner	
HENRIK GLAHN, dr. phil., professor ved Københavns Uni- versitet	
Christian Thodberg: Der byzantinische Alleluriarionzyklus	139
Finn Mathiassen: The Style of the Early Motet	152
Det 5. nordiske musikforskermøde, Århus, den 16.–19. august 1966	165
Foredrag holdt i Dansk Selskab for Musikforskning . .	187

*Udgivet med støtte af Undervisningsministeriet
og Rask-Ørsted Fondet*

An Aulos in The Danish National Museum

By POUL ROVSING OLSEN

In 1961 the Danish National Museum purchased two pipes of sheep bone at an auction in Lucerne. The similarity of the two pipes is very great, and there can be little doubt that they constitute the connected pipes of an aulos. The instrument is well preserved. According to the information obtained from the vendor it has been excavated in Athens and must presumably belong to the first part of the fifth century BC. Both these statements may be disputed. Thus the exact provenance place of the find remains unknown, and it can only be said that probably the pipes really have been discovered in Athens. The dating cannot be sustained by archeological indications; it has been determined through a comparison with pictures on Greek pottery¹. At any rate the specimen is a rarity. As consequence of its undeniable antiquity and its good state of preservation, it will perhaps be of a certain importance for elucidation of musical conditions in pre-classical Hellas.

The Greek word "aulos" means "pipe" or "tube". Here it will be used as the name of the double-oboe or double-clarinet of Greek antiquity which is cylindrical in form and has a varying number of finger-holes. The oldest Greek literature contains no reference to the aulos, nor is any representation of it known from the oldest ceramic decorations. It is commonly thought that the instrument came to Greece from Asia Minor in the seventh or eighth century BC. In Greece it played an important part even in the period of Hellenism. Aulos-like instruments, furthermore, were known in other parts of the Mediterranean area. The Romans knew them under the name of "tibia". And double-pipes were pictured by the Egyptians long before Greece became acquainted with the aulos. It is almost certain, too, that some of the "Egyptian flutes",

1. I am indebted to professor dr. German Hafner of Mainz for the information here given concerning the place of the find and the dating of the instrument.

2. V. Loret: "Les flûtes égyptiennes antiques II" (*Journal Asiatique* 8 série XIV 1889 p. 197-237). This is probably true at least of the two pairs of similar "flutes", Loret no.s 7-8 and his no.s 30-31. In both these cases Loret believes "reconnaître deux exemplaires d'un type d'instrument bien déterminé".

described by Victor Loret² were double-pipes. As a matter of fact, the aulos was no more exclusively Greek than, for instance, the shanaï of today is exclusively Indian.

It has been a subject of controversy whether the Greek aulos had a single or a double reed, or if possibly both could have been used. Most scholars suppose that the instrument belonged to the oboe-family, but in one of the very few extensive studies of the subject Kathleen Schlesinger argues against this supposition³. The question cannot be answered directly because the reeds have since long vanished from the few remaining instruments. In this connection it ought to be stated that the descendants of the aulos or aulos-like instruments in the Mediterranean area are clarinets, as for example, the Egyptian double-clarinet, arghul, which by the way may be more closely related to the long-lived zummara than to the aulos. Also, the triple-clarinet of Sardinia, launeddas, which abstractly speaking could be looked upon as a combination of the aulos and the arghul. But decisive conclusions cannot be based on the characteristics of these contemporary instruments. An instrument can change during the course of time, just as the aulos changed during the last six centuries BC. Thus it must still be reasonable to listen to Theophrastos, who in his "History of Plants" indicates that the reeds of his epoch—that is to say: about 300 BC—were of the oboe-type⁴.

We have learnt quite a lot about the aulos from the pictures of auletes on pottery and from the ancient Greek authors; something about the making of the instrument, something about the playing of it and something about the social position of its players and the function of the instrument. One literary source which has been interesting to scholars studying the preserved examples tells us that the Greek aulos originally had relatively few finger-holes—as few as four—but that the number increased to fifteen through the centuries⁵.

As already mentioned, only a few preserved examples have been excavated to date. Some archeological finds have been made, the richest in Pompeji and Meroë⁶. These represent a late period when the instrument had many finger-holes and thus had to be equipped with refined mechanical devices. Both the Pompeji- and the Meroë-findings can be dated to the first century BC. It goes without saying that these late instruments from the marginal areas of the Greek

3. Kathleen Schlesinger: "The Greek Aulos" (London 1939).

4. Also A. Baines: "Woodwind Instruments and their History" (London 1957 pp. 194 f) "As for its reeds, it is certain, that the Greeks used the double reed. Theophrastus mentions, in his History of Plants, that a pair of aulos reeds was made from a single internode of cane — —".

5. The information has come down to us from Pollux (second century AD) and via Acro from Varro (first century BC). The worth of the information concerning the early period must thus be problematic.

6. The Pompeji-findings have been described by Albert A. Howard: "The aulos or tibia" (Harvard Studies in Classical Philology IV. Boston 1893), the Meroë-findings by N. B. Bedley: "The Auloi of Meroë" (American Journal of Archeology L. 2 1946 pp. 217 f.).

sphere of influence do not give us trustworthy information about what an aulos was in the pre-classical and classical times in Greece itself.

Among the finds of the early period—from Hellas—at least three should be named. First the so-called Elgin auloi from a tomb near Athens⁷. The two pipes are of sycamore and have six finger-holes each, one of which is situated on the underside of the pipe. It must be supposed that the pipes belong together. It has been suggested that this aulos belongs to the fourth century BC, but it may be considerably younger, possibly even from the first century BC. Another find has given us an aulos-pipe in such a poor state of preservation that many essential details of its form must remain unknown. It has been excavated from Artemis Orthia in Sparta and is supposed to belong to the seventh century BC⁸. On the basis of the remaining parts of the instrument one scholar has concluded that this Sparta-aulos probably has had five finger-holes, one of them on the underside “so dass den fünf Fingern einer Hand natürlich und sinnvoll vier Löcher an der Oberseite des Rohres und ein fünftes an der Gegenseite für den Daumen entsprachen, was als die Regel anzusehen ist”⁹. Finally two pieces of an aulos made of bone have been found in 1961 at Braron on the East coast of Attica¹⁰. One of these pieces has four finger-holes, one of which is underneath. The other has two holes. This aulos can with certainty be dated to the late sixth century or early fifth century BC¹¹.

Now the example belonging to the Danish National Museum can be added to our sparse knowledge of early Greek auloi. This specimen was purchased at an *Ars Antiqua*-auction in Lucerne in 1961 and come from the estate of Mr. J. Hirsch¹². The two pipes have many traits in common. Both of them are made of sheep-bone. Both of them consist of a bulb (*holmos*) and a tube (*bombyx*). Each pipe has five finger-holes, two of which are on the underside. The distribution of the finger-holes is also nearly identical on the two pipes—one of the under-holes is found on the last section of the pipe, while all the other holes are found on the first section. On the middle section no holes are found. On both pipes the finger-holes are almost circular; the edges are quite sharp, but in a few instances the edges have been rounded, an effect which is probably due to use rather than intent.

Measurements of the two pipes are as follows:

7. A. Baines: “Aulos” in *Grove’s Dictionary* I (1954 pp. 262 f) and K. Schlesinger: “The Greek Aulos” pp. 411 f. I am indebted to Mrs. Jean Jenkins for additional information about these Elgin-auloi.
8. R. M. Dawkins: “Artemis Orthia” (London 1929 pp. 236 f).
9. M. Wegener: “Griechenland” in *MGG* 5. (1956. pp. 866 f).
10. D. G. Landels: “The Brauron Aulos” (*The Annual of the British School of Athens* no. 58. London 1963. p. 116–19).
11. Two minor finds of pieces of auloi are described by C. R. Davidson in “Corinth. Result of Excavations” XII pp. 196 f. and by C. Blinkenberg: “Lindos, Fouilles de l’Acropole 1902–1914” p. 154 (Berlin 1931).
12. *Ars Antiqua* Auktion III am 29. April 1961 in Luzern. (*Ars Antiqua* A. G. Varia 144).

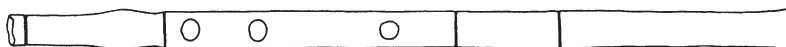
PIPE I: (Nat. Mus. nr. 14.411)

Total length:	33,4 cm
Length of holmos:	6,5 –
Length of first section:	12,6 –
Length of second section:	4,4 –
Length of third section:	9,9 –
Diameter at the mouth-piece opening:	1,2 –
Diameter at the end of the pipe:	1,1 –

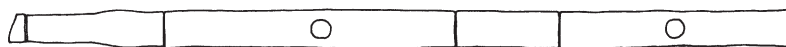
Near the mouth-piece opening the holmos shows a ring-cut, which divides it in two parts, respectively 0,6 cm and 5,9 cm.



14411



14411



Distance from the mouth-piece opening to the fingerholes:

	Far edge of hole.	Near edge of hole.	Center of hole.	Distance to preceding hole.
First hole:	8,1 cm	7,3 cm	7,7 cm	– cm
Second hole:	10,9 –	10,1 –	10,5 –	2,8 –
Third hole (u):	13,7 –	12,9 –	13,3 –	2,8 –
Fourth hole:	16,6 –	15,9 –	16,25 –	2,95 –
Fifth hole (u):	28,8 –	28,0 –	28,4 –	12,2 –

As can be seen here, the diameter of the finger-holes is consistently about 0,8 cm.

PIPE II: (Nat. Mus. nr. 14.412)

Total length:	35,4 cm
Length of holmos:	6,6 –
Length of first section:	11,1 –
Length of second section:	7,6 –
Length of third section:	10,1 –
Diameter at the mouth-piece opening:	1,1 –
Diameter at the end of the pipe:	0,9 –

This pipe has a double ring-cut near the mouth-piece opening. It divides the holmos in two parts, respectively 0,5 cm and 6,0 cm. To this must be added the distance between the two ring-cuts: 0,1 cm.



I4412



I4412



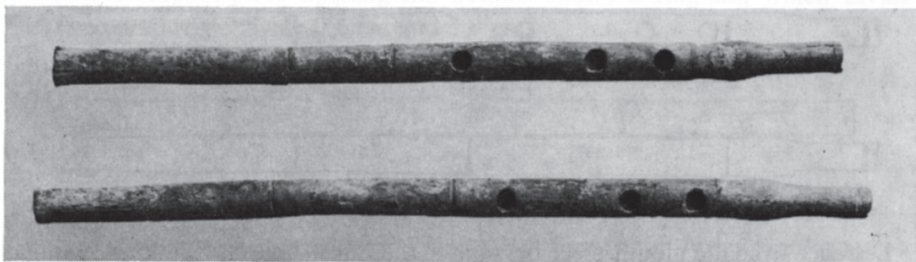
Distance from the mouth-piece opening to the finger-holes:

	Far edge of hole.	Near edge of hole.	Center of hole	Distance to preceeding hole.
First hole:	7,7 cm	6,9 cm	7,3 cm	— cm
Second hole:	10,5 —	9,7 —	10,1 —	2,8 —
Third hole (u):	13,2 —	12,4 —	12,8 —	2,7 —
Fourth hole:	15,6 —	14,9 —	15,25 —	2,45 —
Fifth hole (u):	27,5 —	26,7 —	27,1 —	11,8 —

On the second pipe, too, the diameter of the finger-holes is consistently about 0,8 cm.

The measurements show that the distance between the holes is almost equal on both pipes, being c. 2,85 cm. on pipe I and c. 2,65 cm. on pipe II. Both of the pipes contain a hole which could not be covered by the fingers during the playing as it is too far away from the other holes. These holes have probably served as vent-holes and thus given a necessary correction to the scales of the pipes. In this connection it is interesting to note that pipe II, which presents the shortest distance between the play-holes, has the shortest distance to the vent-hole, and it should be mentioned that the distance to the vent-holes on both pipes is approximatively ten times the average distance between the finger-holes. The immediate consequence of this is not that the two pipes would produce the same tones. Even if several facts must be considered as influencing the pitches (such as the length of the original mouth-pieces), one should nevertheless be permitted to think that the two isolated holes effectuated a certain coordination of the scales playable on the two pipes.

An aulete has thus had two sets of four finger-holes at his disposal on this instrument. This corresponds with the information from hellenistic times about the ancient Greek aulos, and would tend to place our aulos in the period between the fourth and the seventh centuries BC. This evidence is further supported by the fact that the pipes are made of sheep-bone. Taken separately none of these pieces of circumstantial evidence is decisive, but taken together they have considerable weight. The aulos belongs certainly to a pre-classical period and the fifth century should indeed be a reasonable suggestion.



The two pipes in The National Museum.

We know very little about the playing technique which was used. But we may consider it probable that the aulete of antiquity, using the four finger-holes, produced the tones of a scale which filled a tetrachord—the basic scale-concept of the Near East.

It would be surprising if the aulos had ever been used to produce a real two-part polyphony. This would have been considered undesirable or even unnatural by musicians with modal ideas. Furthermore an ancient two-part playing would unquestionably have left its traces in later music from the Near East—and a real two-part polyphony has apparently no tradition in this area. Two-part polyphony plus a drone is, on the other hand, a characteristic of the Sardinian *launeddas*-music; but until the contrary has been proved we should be allowed to think that this kind of polyphonic playing has been inspired directly or indirectly by western art-music.

Let us return to the Copenhagen aulos. We must then admit that the most natural explanation of the similar distribution of finger-holes on the two pipes is that they have produced the same tones at the same time. The small deviations from the absolute identity in the distribution of the holes have not necessary had the consequence of producing different pitches, but it is quite believable that there really were small differences between the scales of the two pipes. We must remember that the sharp sonority, which in this case could be the result of a simultaneous blowing of the two pipes, might have been the effect that was sought, just as it is even to-day in the case of, for instance, the double-clarinet, *zummara*.

The possibility should not be overlooked that one of the two aulos-pipes occasionally may have served as a drone-pipe—in that case with closed holes. The drone—which does not create a real two-part polyphony—has been used in the area since ancient times and both arghul and launeddas use a drone-pipe. But the similarity of the two pipes makes the drone idea improbable in this case, and we cannot forget that the pictures of the ancient auletes normally seem to represent a parallel use of the two pipes.

My intention has been to give a first and in many ways preliminary presentation of the aulos in the possession of the Danish National Museum. As yet it has not been possible to make copies of the two pipes for research work, but I admit frankly that I look upon the possibilities of obtaining important information through this procedure with some scepticism. More regrettable is the fact that it has not been possible to obtain precise information about the excavation of the instrument. Perhaps others will be more lucky than I have been. At any rate, it is my hope that some specialist in the history of musical instruments may be inspired to make a thorough investigation of this Copenhagen-aulos and bring to light further information, which will elucidate this area of scholarship.

Akkordtone eller gennemgangstone?

En musikpsykologisk studie

Af POVL HAMBURGER

Ved udarbejdelsen af min afhandling *Subdominante und Wechseldominante. Eine entwicklungsgeschichtliche Untersuchung* (Kopenhagen u. Wiesbaden 1955), der var tænkt som et bidrag til den harmoniske kadences historie, valgte jeg som udgangspunkt for emnets behandling de otte første takter af Beethovens sonate op. 31, nr. 3:

Eks. 1.

Allegro

a tempo

p

rit.

cresc.

sf

p

Es: S⁶

(D⁹)

D^f D^f T

Som det fremgår af de under eksemplet anførte funktionsbetegnelser, opfattede jeg den i t. 4-5 anbragte akkord som ufuldstændig noneakkord med sænket none og med vekseldominantisk funktion. Virkningen af den sænkede none i denne sammenhæng er som bekendt den øgede spænding mod den påfølgende dominantarmon, hvis grundtone såvel som kvint indføres ved et halvtone-trin henh. stigende og faldende, – som Ernst Kurth så træffende har udtrykt det: »Dieser (dominantakkorden) erscheint dadurch wie mit Zangen an seinen Um-rissen gefasst und scharf herausgehoben«¹.

Nu sker det imidlertid i dette tilfælde (som i mangfoldige andre inden for klassisk musik), at nonen ikke opløses umiddelbart i D-akkordens kvint, men går omvejen dertil over den store sekst i det mellem (D⁹) og D indskudte 6/4-forudhold, altså midlertidigt føres halvtonevis opad. Svækkes eller ligefrem op-

1. Jfr. »Die romantische Harmonik«, 2. Aufl., 1923, p. 109.

hæves derved nonens gravitation, dens spænding mod D-kvinten? Efter min opfattelse ikke: Den nedadrettede spænding består fremdeles i 6/4-forudholdet, ja vokser yderligere en grad ved den anvendte forhalings-teknik. I øvrigt bør det erindres, at tonen *ges* i denne (dur-) sammenhæng for såvidt er toneartsfremmed, som den optræder som lån fra varianttonearten *es-mol*, hvorfor det ved indskydelse af 6/4-forudhold naturligt har været foretrukket at *tilbagealterere* med stor sekst som følge. Mellem følgende tre fremgangsmåder består der således funktionsharmonisk ingen principiel forskel, det er blot tre forskellige – og voksende – grader af samme spænding-udløsnings-proces:

Eks. 2.



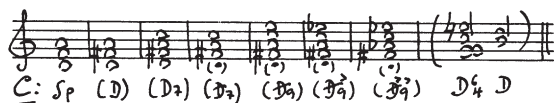
Da denne min opfattelse af fænomenet mindre beroede på det rent optiske indtryk af notationen end på, hvad simpel høren syntes mig at diktere, fandt jeg ingen anledning til i min afhandling at belægge den med væsentligt flere argumenter end ovenfor anført. Når jeg imidlertid har følt mig tilskyndet til på ny at tage emnet op til drøftelse og denne gang under videre perspektiv og med støtte i en mere omfattende dokumentation, skyldes det, at min fortolkning af funktionsforløbet i eks. 1 siden da lejlighedsvis – såvel under mundtlig diskussion som på tryk – er blevet imødegået som værende for kategorisk og følgelig kunne tiltrænge en vis modificering eller »liberalisering«.

Klarest og mest udførligt er en sådan indvending blevet fremført af Jan Maegaard i en artikel »Subdominant og Vekseldominant«². Om det af mig citerede Beethoven-eksempel erklærer Maegaard, at det »føles som en meget kraftig og sluttet kadenceudvidelse«, men stiller derefter spørgsmål om, hvorfor forbindelsen mellem S6/5 og (D9) fornemmes så tæt. »Formentlig ikke som følge af noget DD-præg hos S6/5, og om kvintslægtskab mellem S og DD er der heller ikke tale«. Medens jeg naturligvis er enig med Maegaard, hvad det sidste punkt angår, har jeg vanskeligere ved at følge ham, når han tillige afviser tanken om et vekseldominantisk præg hos den subdominantiske kvintsektakkord. Allerede i min afhandling gav jeg udtryk for opfattelsen af S6/5 som værende dobbeltfunktionel: Idet seksten tilføjes subdominanttreklangen, opstår der en art grundtonekonflikt beroende på, at seksten da møder med samme krav som bastonen på rang af grundtone – *as-c-es-f* = omvendning af *f-as-c-es*. Sam-

2. Anmeldelse af min afhandling i Nordisk Musikkultur IV, 1, p. 11 ff.

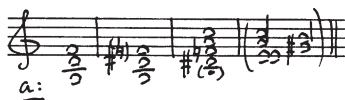
klangen fremtræder således i lige grad som S og som – latent – DD. Der kræves da også kun det ene indgreb: bastonens kromatiske forhøjelse for helt at udslette det subdominantiske element og gøre det vekseldominantiske enerådende. DD må således slet og ret opfattes som forstærket afledning af S6/5. At den »sejrende« grundtone eventuelt samtidig erstattes af den sænkede none, forøger – som ovenfor berørt – kun akkordens drift mod D-akkorden³.

Eks. 3.



I mol er såvel den sænkede none som den sænkede kvint på forhånd (skalemæssigt) givet.

Eks. 4.



Det springende punkt bliver imidlertid, som Maegaard vil gøre gældende, om der i sidste tilfælde under alle omstændigheder skal regnes med none, (altså med akkordbestanddel), eller om der ikke gives situationer, hvor man – uanset notationen – bedre opfatter tonen som kromatisk gennemgående, altså som forhøjet grundtone. En sådan situation skulle da foreligge i det af mig anførte eks. 1 såvel som i alle andre dermed umiddelbart beslægtede tilfælde. Som Maegaard udtrykker det: »Sopran og bas glider fra en stor sekst ind i en formindsket septim, intervaller, der i ligesvævende temperatur er akustisk ens, men at opfatte vidt forskelligt; bl. a. er det ene konsonans, det andet disso-

3. Helt uenig er jeg med Maegaard, når han i indledningen til sin artikel vil hævde eksistensen af en stik modsat rettet harmonisk energi mod T i enh. S og DD. Opstillingen: »S et skridt i krydsretning (as-es), DD to skridt i be-retning (f-b-es)« synes mig nemlig ganske imaginær. S rummer ingen funktionel stræben mod T – men omvendt: T står som latent D til S (der kræves kun tilføjelse af den lille septim – i mol kun forhøjelse af tertsen – for at gøre D-forholdet fuldt effektivt. Den plagale kadence har da også, hvor den endnu træffes indenfor klassisk musik, nærmest arkaiserende karakter – som levn fra den funktionelt set svagere kirketonale harmonik og virker da også i almindelighed mindre slutkraftig end den autentiske. At plagalslutninger på ny bliver mere yndet i det 19. årh's musik, forklares formentlig ved romantikernes hang til det mere ubestemte – »svævende«. – Overhovedet er S i den simple kadence T-S D-T funktionelt set noget af en »fisk«, idet denne kadenceform jo består af to analoge underkvintskridt med en følelig hiatus mellem S og D, en kløft, over hvilken først den tilføjede sekst som DD-grundtone slår bro. Til syvende og sidst er »2. trins« akkord – skønt teoretisk opfattet som »bitrins«-akkord – nok så vigtig funktionsmæssigt som »4. trin«, hvilket ikke mindst træder for dagen gennem dens mange forskellige tilstandsformer, således som disse lader sig gengive ved følgende »stige«:

nans«. Men da altså den stigende bevægelse fortsætter ind i en ny stor sekst i stedet for omgående at gå ned til D-kvinten, finder Maegaard det problematisk, hvorvidt den mellemliggende formindskede septim eentydigt høres som sådan og ikke som gennemgående sekst. Følgelig kan han ikke opfatte det som nogen grov forsyndelse, om der i det pågældende tilfælde havde været noteret *fis* i stedet for *ges* – »begge høremåder er mulige, ja faktisk samtidig til stede«. Mod den sidste af disse to påstande vil jeg dog sætte spørgsmålstegn, da det vel må betragtes som psykisk umuligt på samme tid at høre – opfatte – i to stik modsatte retninger – der må her træffes et valg. Og naturligvis *kan* man efter behag indstille sig på den ene eller den anden af de to høremåder, det beror simpelthen på eksistensen af den ligesvævende temperatur, uden hvilken enharmonisk omtydning jo overhovedet ville være utænkkelig. Spørgsmålet er da kun, hvilken af de to indstillingsmåder, der i den her drøftede situation må betragtes som relevant. Da dette problem: akkordtone eller gennemgang efter Maegaards opfattelse synes endog »meget nøje overvejelse« værd, skal jeg i det følgende forsøge det nærmere belyst ⁴.

Som bekendt opbygges den ufuldstændige noneakkord eller – som den generalbasmæssigt betegnes – formindskede septimakkord af lutter små tertser, hvorved den klinger akustisk ens i samtlige fire positioner. Heraf følger, at hver af dens fire toner lader sig opfatte som ledetone – altså med dominant- resp. bi- eller vekseldominantfunktion – i fire forskellige moltonearter samt – ved lån af den formindskede septim – i fire forskellige durtonearter. Denne den »formindskede septimakkords« tonale labilitet var man fuldt på det rene med såvel i teori som i praksis allerede i det 18. årh. og den udnyttedes da også som middel til modulation ad enharmonisk vej ved behørig omtydning af en eller flere af akkordens toner ⁵. I så fald anvendte man undertiden dobbeltskrivning ⁶, men

4. Når Maegaard med henblik på den eks. 1 meddelte kadenceform med den noterede none videreført stigende til seksten i 6/4-forudholdet går så vidt som til at erklære, at den »funktionsharmonisk så at sige bærer dødens mærke i panden«, kan jeg i og for sig give denne patetisk udtrykte karakteristik min tilslutning. Kun vil jeg da tilføje, at dette »mærke« faktisk kan siges at pryde hele den funktionelle harmonik – i alt fald fra det øjeblik, det kromatisk-enharmoniske element var begyndt at gøre sig gældende. Dette elements på bunden destruktive egenskaber trådte da også åbenlyst for dagen omtrent så snart tallet 1800 var passeret.

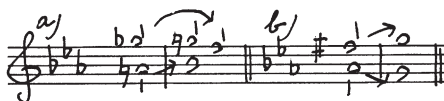
5. Indtil midten af det 18. årh. var, så vidt min erfaring rækker, den formindskede septimakkord endnu det eneste i praksis anvendte middel til enharmonisk modulation. Med sænket kvint forekom den allerede omkring 1700 som DD, men skønt den akustisk er identisk med D 7 inden for tonearten en halv tone højere, synes denne modulatoriske mulighed først at være blevet udnyttet i wienerklassisk tid. – Et kuriøst vidnesbyrd om den formindskede septimakkords modulatoriske anvendelse under en *pædagogisk* instruktion findes i A. E. M. Gréty »Memoires«, Tom I, p. 29: »Il (læreren) m'arrêtoit tout-à-coup sur un accord dissonant de septième diminuée ... Ne bougez pas, mon ami ... vous allez de cette note sensible, portant accord de septième diminuée, à l'accord parfait mineur, un demiton plus haut. – Oui. – Ne pourriez-vous pas me renvoyer bien loin? – Oui, Monsieur, je puis prendre une des quatre notes de l'accord pour sensible, et en prenant la tierce j'irois dans ce ton«.

6. Jfr. f. eks. Gavotte af J. S. Bachs »engelske« suite nr. 3, t. 17–18.

indtræder dog, såfremt man i eks. 1 forestiller sig et *fis*, melodisk på nøjagtig samme måde? Det beror naturligvis for en del på, at 6/4-forudholdet i eks. 1 klinger i dur, i eks. 5 i mol, dog ingenlunde i første række. I eks. 5 står højtonen som grundtonens oktavfordobling og er følgelig i sig selv konsonant til bassen – 6/4-spændingen ligger her i mellemstemmerne – og højtonens indtræden fornemmes derfor slet og ret som »smertefri« udløsning af den forudgående ledetonespænding, – en »kuglelejegang«, der forløber så meget glattere, som bassen her ikke som i eks. 1 altereres til *a*, men bliver liggende på *as* som sænket kvint med sekundær (nedadrettet) ledetonevirkning til grundtonen.

Anderledes i eks. 1. Højtonen er her sammen med den i næstøverste stemme liggende kvart selv led i 6/4-spændingen og er følgelig i denne forbindelse blevet berøvet sin (akustisk) konsonante karakter og ladet med samme drift mod kvinten som kvarten mod tertsen. Højtonen skaber m. a. o. i dette tilfælde ikke udløsning, idet den – som allerede indledningsvis berørt – tværtimod ikke blot overtager, men gennem forhaling yderligere forøger den nonen iboende gravitation. Den fundamentale forskel i behandlingen af yderstemmerne i henh. eks. 1 og eks. 5 lader sig følgelig anskueliggøre således:

Eks. 6.



I a) følgen formindsket septim – skinkonsonant sekst – ren kvint; i b) følgen forstørret sekst – oktav. Jeg konkluderer derfor: At indstille sin høre-måde på *fis* i eks. 1 forekommer mig ligeså misvisende, som ville man underskyde et *ges* i eks. 5 – man ville derved simpelthen konfundere to hinanden modsatrettede energier.

Den distinktion i skrivemåden, som eks. 1 og 5 viser, kan da næppe bero på »tilfældighed«, men må tages som et klart udtryk for, at Beethoven selv har været sig den forskellige »vilje« hos de to akustisk ens toner fuldt bevidst. Min overbevisning herom styrkes da også ved de talrige paralleler dertil hos Beethoven selv som hos de øvrige klassiske mestre, særlig anskueligt, hvor man i mol-satser i sonateform finder (Ø9) D anvendt i såvel ekspositions- som i repriseslutning, altså i henh. Tp og T. Som talende eksempler herpå kan bl. a. henvises til 1. sats af Beethovens Klavertrio op. 1, nr. 3, t. 91 ff. resp. t. 194 ff., 1. sats af Mozarts klaverkoncert i d-mol (K. 466) t. 166 ff. resp. t. 334 ff., endvidere til finalen af samme koncert t. 134 ff. resp. t. 299 ff., samt til følgende – særlig oplysende – tilfælde i Mozarts strygekvintet i g-mol (K. 516), 1. sats, henh. eksposition og reprise:

Eks. 7.

Eks. 8.

Den principielle overensstemmelse med fremgangsmåden i Beethovens sonate synes umiddelbart indlysende – det »umulige« i her at forestille sig 1. violinens *des* i eks. 7 udskiftet med *cis* fremgår til overflod af samme tones forekomst i de to bratscher – hele takten udgøres af en og samme med diverse bitoner udstyret brudte harmoni *e-g-b-des*. I skarp belysning stilles dette forhold ydermere ved den ændrede skrivemåde *cis-d* i den følgende takt. Det drejer sig nu ikke længere om nonen *foran* 6/4-akkorden, men om en kromatisk bitone *indenfor* denne akkord og følgelig logisk noteret som *cis* ⁸.

Den her foretagne notationsmæssige sondring mellem, hvad der er at opfatte som akkordtone og som bitone findes i det hele taget hos klassikerne gennemført med yderste konsekvens, og direkte sidestykker til fremgangsmåden i eks. 7 findes da også i stort mål. Og hvad det angår, kan interessant nok bl. a. atter Beethovens op. 31,3, 1. sats kaldes til vidne, idet det mod slutningen af kodaen hedder således:

8. Er det mon et tilfælde, eller står den en »tanke« bag, når der i eks. 7 foreskrives *spiccato* i 1. violin *des-d*, på det tilsvarende sted i eks. 8 legato *cis-d*?

Eks. 9.



Ved en flygtig betragtning af dette eksempel kunne man måske fristes til at tage det som tegn på, at begge noteringsmåder altså er »lige gode« og følgelig begge tænkelige, men en nøjere vurdering af selve processen vil tværtimod kun tjene til styrkelse af modsynspunktet. I de tre sidste af de anførte takter har den harmoniske udvikling nået 6/4-niveauet, hvis spænding fastholdes uanset den to gange indskudte klang. Denne er ganske vist akustisk identisk med den foranstående (D9), men har som blot og bar drejning ren ornamental karakter, udøver ingen selvstændig harmonisk funktion, – »moren har gjort sin pligt, moren kan gå!«. En nøjagtig parallel hertil findes bl. a. i 1. sats af Mozarts klaverkoncert i F-dur (K. 459) t. 408 ff. – i den af komponisten selv skrevne kadence:

Eks. 10.



Endelig skal i denne forbindelse anføres følgende to eksempler, begge fra side-temaet i 1. sats af Mozarts strygekvartet i G-dur (K. 387):

Eks. 11.



Eks. 12.



Det drejer sig om to korresponderende partier af henh. for- og eftersætning, melodisk identiske, men forskelligt harmoniserede. I eks. 11 tre konsonerende samklange udstyret med kromatiske gennemgangstoner *dis* og *eis*, i eks. 12 en ny akkord på hvert taktslag her med *dis* som ledetone (terts) og *f* som none! I betragtning af, at den melodiske gang er nøjagtig den samme i begge eksempler, ville det have været ganske logisk, om Mozart havde anvendt krydsnotationen begge steder – vel at mærke, såfremt han havde været i stand til også i sidste tilfælde at fornemme tonen som gennemgående.

I sin vurdering af den diskuterede harmoni som – formentlig – gennemgangs-harmoni fæster Maegaard sig foruden ved den kromatiske indførelse ved dens principielt ubetonede anbringelse. I betragtning heraf forekommer det mig da problematisk netop at argumentere ud fra eks. 1, der dog ved hele sin beskaffenhed synes lidet egnet som objekt for en primær »lineær« høre-måde. Den gennem fordoblinger i sig selv meget massive akkord indføres her ikke blot ved taktbegyndelse, men udstrækkes tilmed over fulde to takter i alt anslået fire gange; tillige understreges dens virkning ved ritardando og ved et crescendo stigende til sf ved 6/4-forudholdets indtræden. Ved den endelige udløsning gennem D7 til T foreskrives atter piano og a tempo. Den dobbelte – og modsat rettede – spænding, der fornemmes straks ved akkordens første anslag, forstærkes for mig at høre kun yderligere ved den seje gentagelse og i en sådan grad, at videreføringen den »forkerte« vej får en nærmest voldelig karakter og derved forlener den i sig selv så glansfulde dur-6/4-klang med en særlig lyskraft.

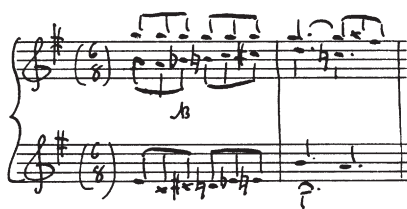
Til yderligere belysning af det ovenfor anførte meddeles i det følgende endnu tre karakteristiske eksempler på betonet indførelse af (D9) D under samtidig bred udstrækning af akkorden.

Med eks. 1 som baggrund taler disse tre eksempler – eks. 13 fra kadencen foran epilogen i ekspositionen i 1. sats af Mozarts Klarinetkvintet (K. 581) – formentlig for sig selv. Særlig bemærkelsesværdige synes dog eks. 14 og 15 – fra henh. kadencen foran epilogen i 1. sats af Mozarts klaversonate i F-dur

(K. 280) og kodaen i finalen af sammes klaversonate i C-dur (K. 309). I eks. 14 optræder således vekseldominanten i t. 1, 3 og 5, hver gang efterfulgt af Df, henh. som (D7), (D9) og (D9), altså med stadig voksende spændingsvirkning, indtil akkorden ved den tredje indførelse optræder med såvel sænket kvint som none. De to mellemliggende 6/4-klange fornemmes i realiteten mindre som forudhold end som gennemgange mellem de tre forskellige positioner af DD, hvilket også understreges dynamisk ved det pludselige p i modsætning til den ved fz og f markerede DD. Først i den sidste af de anførte takter udfolder Df åbenlyst sit væsen som spændingsforløbets kulminationspunkt. – En lignende, blot endnu kraftigere, storm mod Df viser eks. 15, der yderligere interesserer ved de tre tonalt forskellige (D9)-akkorder i 1.–3. takt. At Mozart også i t. 3 ikke blot har *noteret*, men tillige opfattet *es* som none, må betragtes som hævet over al tvivl. For øvrigt bemærkes atter her den ændrede skrivemåde i t. 4 og 5 – *es* udvekslet med bitone *dis* i Df og på ny noteret som *es* ved genoptagelsen af DD t. 6–7.

Med det her anførte skal dog ikke være sagt, at et enkelt anslag af (D9) D på ubetonet tid under alle omstændigheder reducerer denne til blot og bar gennemgang, såfremt den noterede none føres til stor sekst i Df. På den anden side er det jo indlysende, at jo kortere tidsvarighed – f. eks. i livligt tempo og efter punktering – des mere *begunstiges* en glat-kromatisk høremåde og det ikke mindst, hvor det satsmæssige samtidig er udtyndet til 3-eller 2-stemmighed. Indstiller man imidlertid øret på denne »friktionsløse« høremåde, forekommer det mig ørkesløst i slige sammenhæng at tale om »svækket funktion«, thi opfattet som rent gennemgående er klangen tonalt set slet og ret – funktionsløs. Som f. eks. i følgende takter fra ekspositionsslutningen i 1. sats af Haydns klaversonate i e-mol (1778; tempo: presto!):

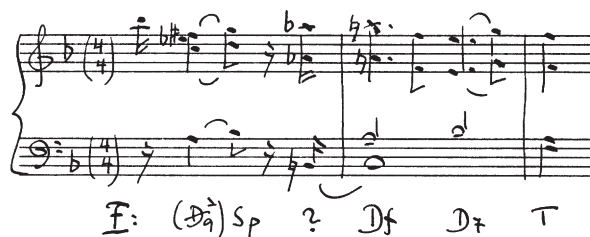
Eks. 16.



Andet og mere end om et rent kromatisk tilløb til 6/4-forudholdet drejer det sig næppe her, højst fornemmes et let DD-indslag i tonen cis foran D-grundtonen.

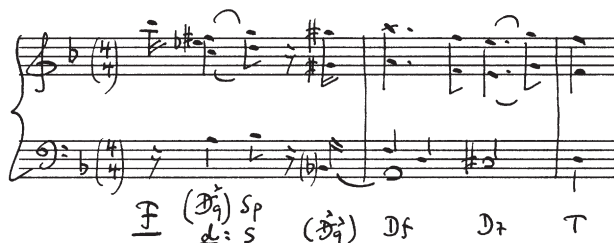
Som noget i retning af et grænsetilfælde må man vel derimod opfatte dette – fra arien »Metà de voi qua vadano« i 2. akt. af Mozarts »Don Giovanni«:

Eks. 17.



Såvel den klanglige reduktion som den korte, næsten forslagsagtige virkning kunne her synes at dementere korrektheden i den valgte *as*-notation ⁹. Og dog – som Mozart uden al tvivl må have opfattet *fis* og *es* i den ved taktbegyndelsen anbragte (D₉) Sp som henh. terts (ledetone) og none, mon da ikke også tilsvarende *h* og *as* foran den følgende takts Df? Jeg finder derfor grund til at tro, at hvis Mozart *havde* forestillet sig *gis*, ville han også have noteret et sådant, men i så fald i den hensigt at modulere til d-mol som Tp, hvorved den pågældende kadence vel omtrent ville have fået denne udformning:

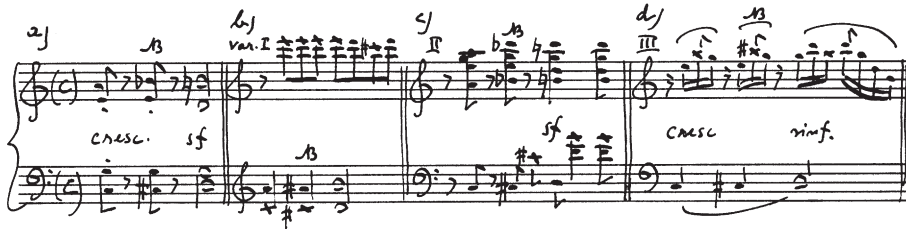
Eks. 18.



Men hænder det da aldrig, at den omstridte tone findes noteret som forhøjelse i stedet for som fordybelse? Det hænder – men i klassisk tid så ovenud sjældent, at man nærmest må lede med lys og lygte for at træffe eksempler herpå, og støder man endelig på sådanne, bærer de som regel præg af, at noget »særligt« samtidig gør sig gældende. Som i følgende eksempel fra den som tema med 3 variationer formede andante i Beethovens klaversonate op. 14, nr. 2:

9. Om netop dette sted bemærker H. Abert i »W. A. Mozart« (II, 6. udg., s. 524, fodnote): »M. notiert ... wie gewöhnlich, inkorrekt *as* statt *gis*«. Hvorvidt »wie gewöhnlich« tager sigte alene på »lette« tilfælde af denne art, eller skal opfattes generelt, får stå hen.

Eks. 19.



Umiddelbart ville man måske være tilbøjelig til at opfatte den skiftende skrivemåde i disse fire eksempler som en tilkendegivelse af, at Beethoven i almindelighed må have regnet med, at høre måden efter behag lader sig indstille så at sige »til hvilken side hveranden gang«. Det ville dog uden tvivl være at drage for vidtrækkende slutning. Noget andet er, at den varierende skrivemåde i dette specielle tilfælde ingenlunde savner *raison*, for såvidt som den åbenbart må være dikteret af den skiftende satsfaktor og det dermed skiftende klangindtryk – i a) og c) kraftigere, mere spændt akkordik, i b) og d) en lettere, mere luftig sats med stor afstand mellem højre og venstre hånd med deraf følgende isolation af den kromatiske gang, således at indtrykket af simpel dobbeltgennemgang bliver det dominerende.

Knap så indlysende forekommer ved flygtig betragtning dette parti fra 1. sats af Haydns strygekvartet op. 77, nr. 1, t. 43 ff.:

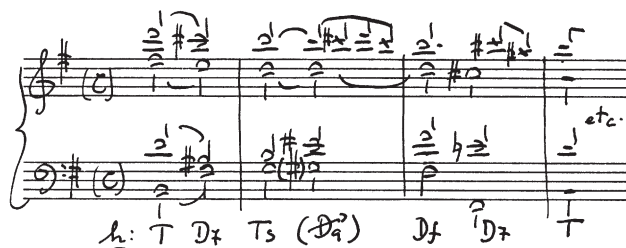
Eks. 20.



At akkorden på *gis* udøver vekseldominantisk funktion i D-dur, fremgår af den efterfølgende kadence, men af hvilken grund noteres da *eis* og ikke *f* – der kan jo ikke engang her henvises til kromatisk afledning af et i forvejen forekommende *e*? Forklaringen kan da næppe være anden end den, at der i den forudgående takt svinges modulatorisk til h-mol med skuffende kadence, således at den påfølgende akkord indtræder som h: (D9) D med ledetone *eis* og none *d*. Da opløsningen imidlertid sker til D-dur, må der følgelig regnes med en underforstået enharmonisk omtydning *eis* = *f* under samtidig omtydning af bassens *gis* fra kvint til ledetone. Uden en sådan omtydning, måtte klangen

harmonisk-logisk have ført til kadence i h-mol, og da formentlig med fastholdelse af bassens g som sænket kvint – vel omtrent således:

Eks. 21.



Kuriøst nok træffes en næsten nøjagtig parallel til denne fremgangsmåde et århundrede senere i slutkadencen i det i D-dur stående mellemparti i sangen »Juleaften« af Chr. Barnekow:

Eks. 22.



Også i dette tilfælde må der regnes med enharmonisk omtydning af ledetone til sænket none – i modsat fald måtte den naturlige videreføring være blevet:

Eks. 23.



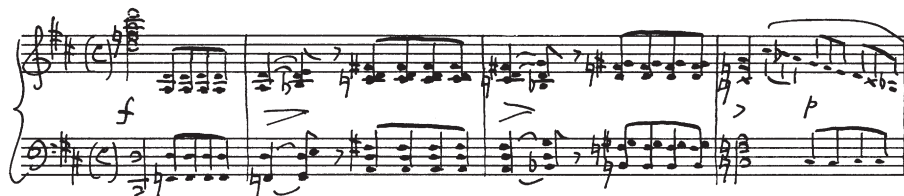
– i analogi med det i G-dur stående hovedpartis slutkadence:

Eks. 24.



Endnu hos Schubert forekommer den »klassiske« udnyttelse af følgen (D9) Df i dur så godt som overalt noteret på tonal relevant vis. Et tilsyneladende undtagelsestilfælde som følgende – t. 5 ff. i 1. sats af klaversonaten i D-dur op. 53 (1825) – tilhører øjensynlig samme kategori som eks. 20 og 22:

Eks. 25.



Interessant nok er harmonigangen i eksemplets to sidste takter nøjagtig den samme som i eks. 17 (Mozart), dog – uagtet den kraftige akcentuering af DD – med nonen *as* udvekslet med gennemgang *gis*. Forklaringen herpå er dog rimeligvis den samme som i eks. 20 og 22: Tonearten er d-mol med bidominant foran S. Den påfølgende D9-akkord er indført som afledning af S med umiddelbar forventning om udnyttelse som (D9) Df i d-mol (eller D-dur). Den modulatoriske videreførelse til F:Df indicerer da underforstået enharmonisk omtydning af *gis* til *as*. Havde det været hensigten af forblive i d-mol, ville Schubert formentlig have bibeholdt bassens *b* som sænket kvint; alterationen til *h* skaber imidlertid primær ledetone til grundtonen *c* i Df og berører derved samtidig det noterede *gis* dets identitet. – Som modeksempel hertil kan da tjene følgende takter fra kodaen i samme sats:

Eks. 26.



Akkorden optræder her indenfor en og samme toneart, D-dur, følgelig nu eenlydigt noteret. Som det fremgår af næstsidste takt, repræsenterer iøvrigt det unisont udhamrede *f* i 1. takt allerede den sænkede none i DD.

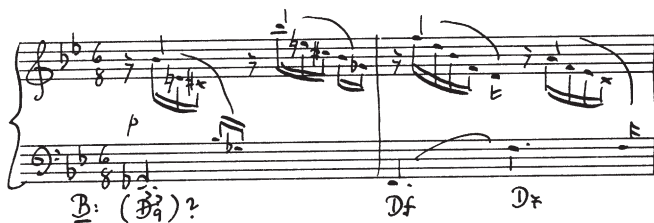
Nogen større vægt ligger der således ikke – hverken ved modulatorisk eller ved eentydig tonal anvendelse af (D9) D – på om nonen i tilfælde af stigende

videreførelse til 6/4-forudhold *noteres* som sådan eller ortografisk inkorrekt som forhøjelse. Afgørende bliver i ethvert givet tilfælde spørgsmålet: *Où est la sensible?* (jfr. fodnote 5, ref. Grétry), thi af svaret herpå afhænger opfattelsen af den ufuldstændige noneakkords tonale tilhørsforhold og dermed dens enkelte toners funktionelle egenskab.

Den i klassisk tid så konsekvent fastholdte none-notering også i tilfælde, hvor den sænkede none tilbagealtereres ved videreførelse til 6/4-forudhold, taber efterhånden i stabilitet i løbet af det 19. årh. Dette behøver i og for sig ikke at opfattes som »troløshed« mod ortografien, men hænger uden tvivl i første række sammen med den stadig mere udstrakte anvendelse af kromatik og enharmonik, der jo sluttelig fører til den harmoniske tonalitets opløsning i impressionisme og ekspressionisme. I den hyperkromatiske stil kan enhver af en given samklangs toner optræde altereret, undertiden så mange på samme tid, at dens egentlige tonale fundament tilsøres, og kryds- eller be-notation gøres da afhængig af den vej, stemmegangen faktisk fører. Ved siden heraf ses det også, at akkordstrukturer, som i klassisk tid væsentlig kun anvendtes i bestemt funktionel sammenhæng, emanciperes herfra og udnyttes som absolut-klanglige fænomener. Dette gælder således foruden den neapolitaniserede subdominant også vekseldominanten, som allerede hos Schubert kan iagttages ført direkte til tonika, hvorved de oprindelige forbindelsestråde til dominanten skæres over ¹⁰.

Endnu mere udpræget møder man sådanne funktionelt afsvækkende momenter hos noget yngre romantikere som Schumann og Chopin. Karakteristisk er således den indledende harmoni i Schumanns »Am leuchtenden Sommermorgen« (»Dichterliebe« nr. 12):

Eks. 27.



Den følgende takts D6/4-forudhold kunne ganske vist synes tilbagevirkende at stemple klangen som kvintaltereret (D9) med »forkert« none. Da akkorden imidlertid ikke blot indføres som første anslag, men tilmed i den givne form er akustisk identisk med D7 i Ces-(H)-dur, forlenes den med et ægte roman-

10. Jfr. de af Kurth 1. c. p. 139 meddelte eksempler herpå.

tisk skær af ubestemthed – »svæven«. De som *ges*, *cis* og *e* noterede toner virker derfor mere som kromatiske stræbetoner til den følgende samklang end som led i en funktionelt eentydig akkord. Betegnende er det da også, at denne indledningsklang dukker op igen i forskellige »forklædninger« sangen igennem og således nærmest må tillægges klangsymbolsk karakter ¹¹.

I hvilken grad overeksposering af det kromatiske element kan bevirke sløring af den tonale sammenhæng også i (D) D-forbindelserne, lader sig illustrere ved følgende takter (53–56) i Chopins As-dur-præludium op. 28, nr. 17:

Eks. 29.

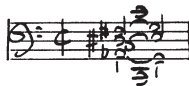


Indtil midten af 2. takt står fortsat *D : T*. Med bassens kromatiske gang ned til *c* opstår der en dominantisk spænding mod subdominanten (eller dennes variant), et indtryk, som havde kunnet bevares takten ud, om ikke bassen var gledet videre til *ces*. Med den samtidige indtræden af *es* opstår der imidlertid en samklang, som rent akustisk lader sig tyde enten som *Fes:(E:) D7* eller som *Es:(D9) D*. Den umiddelbare fortsættelse falder da ud til gunst for *Es-dur*, hvorved det i notationen fastholdte *fis* på sidste 8-del underforstået omtydes til none *ges*.

Rent teoretisk lader denne analyse sig vel forsvare, men dækkes den tillige helt af det indtryk, man modtager gennem den umiddelbare musikalske høre? Næppe. Det korte vekseldominantiske indslag får her ingen egenvirkning, men står blot som det næstsidste led i en kromatisk *gennemgående* proces, hvis mål er *Es-durs Df*. Trods den klanglige massivitet ligger det primære spændings-

11. En »skin-akkord« af samme substans optræder i 1. takt af Schuberts »Am Meer«:

Eks. 28.



Var det ikke for det taktfyldende *c* i begge yderstemmer, ville tonerne *as-dis-fis* have stået med præg af (*D9*) med sænket kvint og »forkert« skrevet none foran *Df*. Akkorden i sig selv er imidlertid *C : T* med de tre nævnte toner som bitoner, kromatiske stræbetoner, til terts og kvint.

moment i den i to retninger forløbende lineære kromatik, og noget høremæssigt grundlag for at opfatte det noterede *fis* som værende i sidste ende *ges* findes ikke. Herved adskiller dette vort sidste eksempel sig fundamentalt fra vort første – fra indledningstakterne i Beethovens op. 31, nr. 3. Til trods for, at forløbet i begge tilfælde kulminerer i Es-durs Df med glansfuld eksponering af seksten, er de bagved liggende kræfter forskelligt lejrede.

Det er modsætningen mellem klassik og romantik genspejlet i kadencens mikrokosmos.

Les grands oratorios bibliques de Marc-Antoine Charpentier

Par BODIL ELLERUP NIELSEN

« Un musicien français oublié, Marc-Antoine Charpentier » ¹ est le titre du seul livre existant sur ce compositeur. « Oublié » est plus qu'une banalité verbale, c'est un fait réel. Depuis sa mort (1704) et jusqu'au début de notre siècle, Charpentier resta dans l'oubli, et il n'a pas encore obtenu « la réhabilitation dont il est entièrement digne ». Cette citation vient d'un article écrit par Michel Brenet (1858–1918) qui semble être le premier musicologue qui s'intéressa à notre compositeur. Par ses études ² il fraya la voie à ses collègues qui depuis ont, en nombre, uni leurs regrets à ceux de Brenet de la méconnaissance de ce compositeur. En dépit de cela il n'existe pas encore de travail vraiment approfondi en français sur l'oeuvre totale ou partielle de Charpentier, et Charpentier n'a pas encore trouvé d'éditeur en France. Cela dit, il ne faut pourtant pas sousestimer le valeur de l'ouvrage de Claude Crussard mentionné au début. Celui-ci est surtout important en vertu des informations biographiques que l'auteur a rassemblées et qui se trouvaient dispersées dans les sources contemporaines. Le catalogue de l'oeuvre de Charpentier, donné à la fin du livre, est extrêmement utile, tandis que la brève étude de l'oeuvre très vaste de Charpentier n'a cependant pas la même valeur.

Pourquoi Charpentier, aujourd'hui apprécié comme un des plus grands compositeurs français classiques, fut-il oublié ? Charpentier est en général considéré comme le plus éclatant victime du despotisme de l'omnipotent Lully. On croit que celui-ci voyait dans Charpentier son rival le plus dangereux et qu'il s'efforça expressément de le combattre ou de le tenir à l'écart de la cour. Pas de document à notre connaissance témoigne cependant d'une hostilité ou d'une opposition de la part de Lully dirigée spécialement contre Charpentier, mais il est naturel de les affronter, parce que leurs activités sont à peu près simultanées et leurs oeuvres représentent deux courants différents de la musique sous Louis XIV.

1. Claude Crussard: *Un musicien français oublié, Marc-Antoine Charpentier*. Paris 1945.

2. Surtout *Marc-Antoine Charpentier* dans le *Tribune de St. Gervais*, 1900 et *Note sur « Le Jugement de Salomon »*, ibid. 1914.

C'est une conception répandue que l'art généralement reflète la société dans laquelle il est créé. Le règne de Louis XIV (1643–1715) ne fait pas exception, au contraire, il en est une parfaite illustration. A la centralisation politique correspondit la centralisation et l'absolutisme dans l'art, et une doctrine officielle fut imposée aux artistes.

Au milieu du siècle, pendant la minorité de Louis XIV, une influence italienne considérable empreigna la France sous l'encouragement du cardinal italien, *Mazarin*. Après la mort de celui-ci en 1661 et la prise personnelle du pouvoir du jeune roi, commença l'époque qui fut caractérisée par sa politique de gloire personnelle et nationale et le renforcement de l'absolutisme. Au début du grand règne, le mot d'ordre devint, dans la politique aussi bien que dans l'art : céder au goût du jour et du roi, ou partir ! Après l'influence forte ultramontaine vint un mouvement national. Qui ne préférerait pas croire à la supériorité des français ? C'est l'époque qui rejeta et renvoya en Italie le plus célèbre architecte du temps, *le Bernin* ; c'est celle qui dans l'opéra de *l'Ercole Amante* par *Francesco Cavalli*, écrit pour le mariage de Louis XIV en 1660, ne sut apprécier que les entrées de ballet composées par *Lully* et insérées dans l'opéra italien, ce même *Lully* qui comprit parfaitement qu'il fallait se plier aux nouvelles exigences et qui rompit tous liens à son pays natal.

Jean-Baptiste Lully, dont la carrière et la position est singulière dans l'histoire de la musique, fut le représentant de cet absolutisme musical. Sachant intelligemment plaire aux goûts musicaux du Roi-Soleil en créant un style musical grandiose, majestueux et français, répondant à la vie fastueuse de la cour de Versailles, *Lully* acquit la bienveillance du souverain. Non seulement ses qualités musicales, mais aussi ses dons pour l'organisation et l'intrigue lui mena à la très importante situation de *surintendant de la musique* et à l'obtention du privilège de l'opéra par quoi il fut un véritable « dictateur » de la musique de l'époque.

C'est évident que *Charpentier*, dit *italianisant*, ne put atteindre une renommée égale à celle de *Lully*, champion de la musique française, qui fut considéré comme un idole à la ville comme à la cour. De plus, *Charpentier* se vit réduit à la musique religieuse, qui restait au second plan à l'époque, à cause du privilège de *Lully* interdisant pratiquement aux autres compositeurs de s'épanouir dans la domaine de l'art lyrique. Nous aurons encore à revenir sur ces faits dans la courte biographie ci-après.

Les sources contemporaines de renseignements sur la vie de *Marc-Antoine Charpentier* sont malheureusement peu nombreuses et peu précises. Sa date de naissance elle-même est mal connue ; on la situe en général en 1634. Parisien, issu d'une famille d'artistes, il se rendit vers Rome pour y étudier la peinture, mais il allait bientôt quitter ce métier pour se vouer à la musique. Il étudia la composition avec *Giacomo Carissimi*, fait qui fut mentionné plusieurs fois dans le *Mercure Galant*, mais toujours à l'aide des tournures vagues comme :

«...et Mr. Charpentier, qui a appris la musique à Rome sous le Charissime, estimé le meilleur Maistre en Italie...» (fév. 1687), ou en janvier 1878 : « Il a demenré longtemps en Italie, où il voyait souvent le Charissimi ... », ou encore en février 1681, avec plus de précision : «...il a demeuré trois ans à Rome. »

Ce premier contact avec l'art italien l'impressionna profondément et fut décisif pour l'évolution de sa carrière. De ses études en Italie et de son admiration pour la musique italienne il reste des preuves matérielles : des copies rapportées à Paris, par. ex. du *Jephthé* de Carissimi, aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale.

A son retour à Paris, Charpentier fréquenta le milieu italianisant autour de l'abbé Mathieu de l'Eglise de St. André des Arts où les amateurs de la musique italienne, pour une grande part des maîtres de chapelle, jouaient « de la musique latine composée en Italie par les grands maîtres qui y brillaient depuis 1650, sçavoir : Luigi Rossi, Cavalli, Cazzati, Carissimi ... »³. Charpentier devint bientôt le défenseur de la musique italienne qui traversait alors une période difficile sous le « règne » de Lully.

A la suite d'une brouille causée par les ordonnances de Lully restreignant de plus en plus l'ampleur musicale des spectacles autres que les siens, Molière prit Charpentier comme collaborateur en 1672. La collaboration fut brusquement interrompue par la mort du comédien l'année suivante, mais Charpentier continua quand-même à écrire la musique du *Théâtre Français* et de quelques autres scènes. C'est alors que, ne pouvant se frayer un chemin vers le succès dans le domaine du théâtre lyrique, il se tourna vers la musique sacrée.

Il obtint une série d'emplois qui lui permirent d'exceller dans ce domaine. Il fut longtemps le compositeur de la riche et pieuse *Mademoiselle de Guise* et habita dans son somptueux hôtel du Marais. Il était en même temps chargé à écrire la musique pour la messe du Dauphin, mais ses postes les plus importantes furent chez les Jésuites et à la Sainte-Chapelle. A partir de 1684 Charpentier écrivit pour les représentations théâtrales et musicales des *Jésuites* au Collège de Clermont qui jouissaient d'une grande réputation parmi les hauts personnages de la cour et de la ville. Il fut le compositeur et le maître de chapelle de l'église des *Jésuites*, *Saint-Louis*, et c'est alors que commence sa grande production de musique sacrée qui va se poursuivre à la *Sainte-Chapelle* où il fut nommé maître de musique en 1698 et où il resta jusqu'à sa mort en 1704.

A cause de l'oubli mystérieux dans lequel le nom et les oeuvres de Charpentier tombèrent après sa mort, on a donc fait souvent de Charpentier la grande victime du despotisme de Lully. Certes, l'hostilité de Lully eut une grande influence, mais il faut souligner que sa réputation parmi ses contem-

3. Cité d'après M. Brenet *Les concerts en France sous l'Ancien Régime*, Paris 1900, p. 93. Voir aussi H. Prunières *L'Opéra italien en France*, Paris 1913, p. 316.

porains fut cependant considérable, comme le montre son immense production et les situations très importantes qu'il occupa, et il fit d'ailleurs l'objet de plusieurs entrefilets parus par ex. dans le *Mercure Galant* ainsi que de certaines manifestations de faveur de la part du roi, *Louis XIV*.

Quelques pages seulement de l'immense production de Charpentier furent publiées au XVII^e siècle, mais, par un heureux hasard, on possède aujourd'hui une collection imposante de ses manuscrits. Son neveu et héritier, *Sieur Eduard*, libraire à Paris, vendit à la *Bibliothèque du Roi* les manuscrits qui composent aujourd'hui les vingt-huit précieux volumes in-folio de la collection *Meslanges* conservée à la Bibliothèque Nationale de Paris ⁴

Les oeuvres théâtrales et profanes y occupent seulement une place modeste tant par leur quantité que par leur importance vis à vis les pièces religieuses. Cette vaste production de musique sacrée nous montre une riche variété de genres musicaux : messes, psaumes, hymnes, cantiques et bien d'autres dont au moins une centaines de motets qui y occupent une place de premier rang.

Mais c'est dans les *oratorios*, plus que dans les morceaux liturgiques d'un caractère abstrait et universel, que Charpentier montre le plus d'originalité en trouvant dans la forme et le texte épiques de ce genre musical la possibilité de mettre en valeur ses dons dramatiques et expressifs.

Les problèmes liés à la délimitation d'un genre musical se traduisent par les informations divergentes sur le nombre des oratorios de Charpentier, ou des « histoires sacrées », qui est le terme français préféré, que l'on trouve dans la littérature spécialisée. ⁵

Celui qui veut établir le classement des oratorios de Charpentier ne trouve pas d'aide dans les indications manuscrites de l'auteur lui-même, car les oeuvres en cause portent dans l'ensemble des autographes les titres suivantes: *historia*, *canticum*, *motet*, *dialogus*, ou rien du tout est indiqué.

Sans discuter plus finement la délimitation et la classification de la collection si richement variée des histoires sacrées de Charpentier, l'étude présente se borne à examiner les oeuvres les plus grandes et élaborées qui sont les plus représentatives du genre de l'oratorio, créé par le maître romain de Charpentier, *Giacomo Carissimi*. Il se décrit brièvement ainsi : une composition sacrée dans laquelle un sujet biblique ou saint est présenté sous forme de récitatifs, ariosi, airs, ensembles et chœurs, en général à l'aide d'une partie narrative, l'*historicus*.

Dans trois de ces grandes compositions Charpentier traite les mêmes sujets que son maître : *Extremum Dei Judicium* (*Meslanges* tome 4) *Sacrificium Abrahæ* (tome 18) et *Judicium Salomonis* (tome 27). Le premier, l'histoire sur le

4. La cote : Rés. Vm¹ 259.

5. Nous tenons à renvoyer à l'article éminent *The Latin Oratorios of Marc-Antoine Charpentier* par H. Wiley Hitchcock, *Musical Quarterly*, jan. 1955.

Dernier Jugement, se distingue des autres en ce qui concerne le texte par le fait qu'il est composé de citations détachées de l'Ancien et du Nouveau Testament et cela sans beaucoup d'unité dramatique. Par contre cette oeuvre est remarquable par une richesse extraordinaire en interpolations littéraires. Les chœurs grandioses qu'elle contient, *Chorus Hominum*, *Chorus Electorum* et *Chorus Damnatorum* en sont exemples. Nous donnons le début emporté et passionné de ce dernier.

Ex. 1. Extremum Dei Judicium

[illegible]

Tandis que le texte de l'*Extremum Dei Judicium* n'a que quelques lignes de communs avec l'oeuvre correspondante de Carissimi, Charpentier se tient plus proche du Romain dans les autres oratorios mentionnés où non seulement les textes choisis sont les mêmes (celui de Charpentier étant pourtant en général plus long), mais où l'on observe même une vague ressemblance dans quelques détails de composition.

Josue (tome 11), *Judith* (tome 2) et *Historia Esther* (tome 3) traitent des personnages aussi remarquables que connus de l'Ancien Testament, lequel fournit

encore le texte de *Mors Saülis et Jonathae* (tome 4), tandis que *Filius Prodigus* (tome 4), *Caedes Sanctorum Innocentium* (tome 21) et *Le Reniement de St. Pierre* (se trouvant dans la Collection Brossard ⁶ à la Bibliothèque Nationale de Paris) tirent leurs textes du *Nouveau Testament*. (Remarquons ici que, en dépit du titre français, ce dernier est en latin comme les autres.)

Ce sont ces *dix histoires latines et bibliques* ⁷ qui font la base de l'étude présente, mais pour donner la liste complète des grandes oratorios de Charpentier il faut encore citer une histoire inachevée sur l'archange Michel (*Praelium Michaelis Archangeli factum in Coelo cum Dracone*, tome 20) qui est empruntée à l'Apocalypse et les trois oratorios non-bibliques intitulés *Caecilia Virgo et Martyr* (tome 3, 6 et 7) dont les sources littéraires sont encore obscures. Bien que les textes de ces trois oeuvres ne proviennent pas de la Bible elle-même, il semble, si l'on se borne à une étude superficielle, que la forme du texte et le style de la musique ne diffèrent pas essentiellement des autres oratorios déjà mentionnés.

La personne qui rédigea les *textes* nous est restée inconnue ; l'on peut penser à Charpentier lui-même ou à un religieux érudit de son entourage.

Quant aux histoires de l'*Ancien Testament* les textes utilisés reproduisent fidèlement ceux de la Bible, et les changements apportés aux textes originaux ne portent que sur des détails. De temps en temps une situation dramatique fait éclater la prose simple de la Bible qui sera alors remplacée par un dialogue plus élaboré ayant pourtant son point de départ dans les Ecritures Saintes.

Le *Nouveau Testament* semble avoir moins satisfait à l'inspiration de notre compositeur dramatique. Les récits courts et denses de *Caedes Sanctorum* et de *Filius Prodigus* sont étoffés par des dialogues inventés qui soulignent l'importance des scènes dramatiques.

Les incertations de caractère purement poétique introduites dans la prose biblique sont très rares, même plus rares que chez Carissimi. Quand l'auteur exceptionnellement interrompt le développement de l'action en insérant des passages de mètre régulier, c'est pour souligner l'importance d'une scène où un niveau dramatique très élevé est déjà atteint. Cette pauvreté de formes poétiques proprement dites est compensée par un nombre d'additions « semi-poétiques », surtout dans les choeurs, c'est à dire l'introduction de quelques lignes rimés ou de quelques passages présentant un rythme vigoureux et frappant s'intercalant dans un morceau en prose. De tels passages sont en général musicalement composés en forme de rondeau. (Voir ex. I « O, o, o justa punitio, o aeterna maledictio . . . » et ex. 16 « O, o povar, o, o tremor, o portentum . . . ».)

Ci-après seront relevés quelques traits typiques des différents éléments qui

6. Bibl. Nat. Vm¹ 1269.

7. Ces oeuvres appartiennent toutes au groupe des *historiae* dans le classement de Hitchcock.

composent les oratorios de Marc-Antoine Charpentier. Puisque les oeuvres de Charpentier qui font l'objet de notre étude ne sont pas accessibles en éditions modernes à l'exception de deux ⁸, nous ne tenons pas à y renvoyer, mais nous nous bornerons à décrire le style des oeuvres et à l'illustrer dans la plus large mesure.

La longueur des différentes oeuvres est assez variable (*Josue* compte par. ex. 309 mesures et *Judith* 1012) ainsi que leur structure. Cependant une certaine stabilité tonale les domine, c'est à dire qu'elles ont toutes une tonalité principale dans laquelle elles commencent et se terminent et qui règne dans la plus grande partie de l'oeuvre. Remarquons pourtant que *Judith* commence en *la mineur* et se termine en *la majeur* répondant ainsi à l'évolution de l'histoire, passant du tragique à la joie triomphante.

Les oratorios de Charpentier ne semblent pas en général obéir à des règles de construction bien précises. L'auteur, au cours de l'évolution de sa composition, est étroitement guidé, inspiré par le texte en tenant compte de son exigence de diversité musicale. Cela dit, il faut pourtant relever quelques caractéristiques propres à la tradition de l'oratorio.

C'est ainsi que, premièrement, la division en deux parties des premiers oratorios ⁹, que l'on voit quelquefois chez Carissimi, se retrouve dans la plupart des grandes histoires sacrées de Charpentier, soit nettement marqué (« Prima pars », « Secunda Pars » etc.), soit moins prononcée, mais pourtant évidente.

Deuxièmement, les oeuvres se terminent en général par le grand chœur traditionnellement lyrique, commentant ou résumant la signification spirituelle de l'histoire. Nous citons cependant la seule exception, d'ailleurs très remarquable, celle du chœur final du *Reniement de St. Pierre* qui interprète étroitement les derniers mots du récit de l'Evangile même : « flevit amare » (. . .et il pleura amèrement »). (Ex. 2.)

Enfin on constate une tendance notable à introduire les oeuvres par un mouvement instrumental ou éventuellement par un chœur soutenu par un appareil instrumental d'une ampleur équivalente à celle du chœur.

C'est dans l'oeuvre de la plus grande envergure, *Judicium Salomonis*, d'ailleurs le seul oratorio daté (1702) et probablement le dernier, que l'on observe la conception architectonique la plus prononcée. Les différentes sections de cette oeuvre sont en général nettement séparées et chacune entre elles a son importance propre. L'organisation de ces sections ainsi que leurs répétitions donnent une impression de structure et de symétrie qui est particulière pour cet oeuvre. Dans les autres histoires sacrées, généralement composées sur un mode continu, nous observons ça et là des traits visants à une structure plus pronon-

8. *Judicium Salomonis*, ed. par H.W. Hitchcock, A-R Editions, New Haven, 1964.
Le Reniement de St. Pierre, ed. par H. Quittard, Schola Cantorum, Paris, (1900 ?)
Edition prévue de *Extremum Dei Judicium*, Egtved, Danemark, 1968.

9. Voir Alaleona, *Storia dell'Oratorio Musicale in Italia*, 1908. p.322.

alors pratiquement toujours à distinguer nettement les propos d'un personnage, interprété par une voix d'homme aigüe, de la partie racontante.

Une méthode moins employée, mais remarquable, est celle qui consiste à mettre le récit biblique dans la bouche d'une personne qui a un rôle secondaire dans l'action. Dans *Judith*, par ex., c'est la servante de Judith (« ancilla ») qui rapporte aux Israélites la mort d'Holoferne employant pour cela le texte même de la Bible.

Bien que le but du récitatif, la juste déclamation du texte, ne soit jamais perdue de vue, le récitatif est généralement caractérisé par une formation mélodique de phrases qui s'enchaînent et se balencent, ce qui est parfaitement illustré par l'exemple suivant du début du *Sacrificium Abrahæ*.

Ex. 3. Sacrificium Abrahæ

Unus ex choro.

T. Cum centum esset annorum A-brahæ, re-si-tavit Dominus Sa-ra-em suam ancilla-m.

B.c.

hanc quæ tempus ne quo perdidisset ei Deo concepit et peperit fili-um di-xitque viro su-

Ce n'est que très rare que le récitatif se déroule en notes répétées comme dans le parlando italien. Il prend en général une allure mélodique et ferme comme dans l'exemple précédant. Mais il sert aussi quelquefois à exprimer même les plus profondes et les plus violentes émotions. Dans le dialogue suivant (Ex. 5) en style récitatif entre David et le soldat rapportant le message pénible de la mort de Saül et de Jonathan, Charpentier nous montre son grand talent pour rendre une situation dramatique et pour traduire des sentiments tragiques. Par la répétition, du chromatisme affectatif et l'exploitation merveilleuse des silences, Charpentier obtient le plus haut degré d'expression dans le cadre du récitatif.

Cherchant toujours la diversité « qui fait toute l'essence de la musique »¹⁰ Charpentier ne compose jamais de très longs passages en récitatif solo, mais

10. Citation provenant des *Règles de Composition* de Charpentier.

Ex. 4. Mors Saülis et Jonathae

MILES
 Fu-gi: e-bat populus e praelio multi conuerunt de populo, sed, sed, praedictus
 et cordis maero. - re cae-le-ra taceo, quae causa est tanti su-p-ri-s, quid cul-

DAVID
 ritas, cursio haeres? Fu-giebat populus e praelio, multi conuerunt de populo, sed, sed,
 sed Saül, quid Saül, quid de saül dicere habes? sed Saül et Jo-na-

MILES
 thas, quid utrum de Saül et Jo-na-tha? fu-giebat populus e praelio
 multi conuerunt de populo, sed, sed, sed Saül, Saül et Jonathas filius eius mor-

DAVID
 - tui sunt.

change parfois dans les récits de l'historicus le « unus ex choro » en « duo ex choro », puis quelquefois en « tres ex choro ».

Dans le changement tonal Charpentier possède un autre moyen pour éviter la monotonie dans les récits de solo. Il attire plusieurs fois l'attention des auditeurs en introduisant subitement la tonalité surprenante de la seconde majeur au dessous du tonique, marquant ainsi les différentes sections du texte. Prenons le récit de la mère vraie du *Judicium Salomonis* qui représente bien ce procédé ¹¹.

11. Edition citée, p. 88.

Obsecro mi, Domine, ego et haec mulier habitamus in domo una, et peperit apud eam in cubicolo.	}	sol min.
Tertiam autem die, postquam ego peperit et haec peperit, et eramus simul, nullusque alius nobiscum in domo.	}	fa maj.
Mortuus est autem filius huius mulieris nocte, dormiens quippe oppressit eum.	}	mi b maj.

Des changements de tonalité pariels s'observent d'ailleurs de temps en temps dans des chœurs interprétant le rôle de l'historicus.

Le nombre de véritables airs est assez réstreint, mais *l'arioso*, qui tient le milieu entre le récitatif et l'air, occupe une place remarquable. Près du récitatif par l'absence de forme proprement dit et près de l'air en ce qui concerne la formation mélodique, l'arioso apparaît souvent au cour du récitatif par ex. pour souligner une proposition, expliquer ou conclure le texte précédent, souvent introduit par des conjonctions comme « quia », « ideo ». La distinction entre le récitatif et l'arioso est dans ces cas très nette :

Ex. 5. Judith



D'innombrables fois Charpentier rompt de cette manière la mesure binaire du récitatif (en général C) en introduisant une mesure ternaire et remplace le style déclamatoire du récitatif par une ligne vocale plus souple et chantante souvent soutenue par une basse plus active, parfois même imitative. Ces parties d'arioso paraissant au cours d'un récitatif servent d'ailleurs quelquefois comme transition entre celui-ci et un nouveau mouvement, par ex. un chœur ou, ce qui est assez rare, un air.

Mais, de temps en temps quelque mesures d'arioso prennent un caractère disons plus indépendant, ce qui est le cas de l'exemple suivant (no. 6) où la première partie du propos de Sara (littéralement les mots de la Bible) inspire à Charpentier un passage qui caractérise la joie vive et exubérante de Sara par la basse dansante et les vocalises joyeuses peignant le rire, tandis que la deuxième partie du texte, n'ayant pas les mêmes qualités expressives, est composée en simple style récitatif. (L'ex. 6 est la suite immédiate de l'ex. 3.)

Le nombre d'airs est assez modeste comparé à la place qu'occupent les récitatifs, les ariosi et les chœurs. Des airs indépendants, musicalement et formellement élaborés et composés sur un texte déjà organisé en mètres régu-

Ex. 6. Sacrificium Abrahæ

SARA

Ri-um fecit mihi Deus, quicumque audie-rit cor-ri-
de- bit mi- ni. Qui enim audierunt, reddunt Abraham quod Sara, jam ad-
tate provocata, lactaret filium quem pe- perit e- i jam re- ni.

liers, rimes etc. sont extrêmement rares dans les histoires bibliques dont les textes en général s'en tiennent fidèlement à la prose de la Bible et qui en conséquent sont pauvres en éléments disons formels qui inspiraient à une composition également structurée.

Pour obtenir une organisation formelle d'un texte en prose d'une certaine longueur, Charpentier se sert dans la plupart des cas du principe du *rondeau*. Dans les propos des personnages traités ainsi, l'idée centrale ou le sentiment principal du texte, en général exprimés assez court au début, est composé en style mélodieux et chantant, et ce petit fragment d'air s'intercale comme un refrain, toujours dans le même ton, dans le reste du texte qui est composé dans les différents couplets. Ainsi toute la section obtient une certaine organisation tonale et formelle, donc, devient une sorte d'*air à rondeau*. La forme préférée de Charpentier est celle à *deux couplets*, les couplets étant soit dans le style mélodique du refrain, soit nettement en contraste avec le refrain. Dans la composition de textes longues l'on constate une prédilection pour les couplets en style récitatif.

Le caractère des mélodies servant de refrains s'adopte dans chaque cas au sens et à l'expression du texte, et elles sont en conséquent assez diverses. Nous donnons ci-après quelques mesures qui illustrent deux extrêmes dans la gamme des sentiments.

La chanson dansante et joyeuse de Judith, (ex. 7), chantée après le meurtre d'Holoferne, compose le refrain dans une section longue dont le plan peut être schématisé en A-B-A-C-A avec ritournelles de flûtes et de basse continue.

L'autre exemple choisi est l'arioso très douloureux de David chanté après la message de la mort de Jonathan. De nouveau, l'affection centrale du texte

Ex. 7. Judith

JUDITH

Aperite portas cu- slo des /u- de les, ape- ri- te a- ne- ri- te, aperite portas cu- slo des

biblique, la douleur, s'intercale dans le reste du texte. Le fragment cité contribue par sa répétition au plan A-B-A-C-A avec couplets en style récitatif. (Ex. 8.)

Le schéma du rondeau est un trait caractéristique pour la cantate de solo italien, mais non seulement en ce qui concerne la forme, mais aussi dans la formation mélodique, Charpentier s'est inspiré profondément de l'art italien contemporain. Beaucoup des mélodies de Charpentier, même la plupart, portent l'empreinte du bel-canto italien et sont caractéristiques par la mesure lente et ternaire aux cadences d'hemiolia aussi bien que par la mélodie lyrique chantante et aisée, souvent composée d'idées courtes et répétées, éventuellement reprises par la basse continue.

Ex. 8. More Saülis et Jonathae

DAVID

Do- le- o, do- le- o su per te, mi cha- re fra- ter Jo- na- tha, mi cha- re, mi cha- re fra- ter Jo- na- tha.

Nous citons dans sa totalité un morceau qui est caractéristique de ce style vocale (Ex. 9). Considéré au point de vue de rondeau, il est « à un couplet », donc un *air à da capo* diminutif. En dépit des petites dimensions, le morceau donne l'impression d'une composition continuée, ferme et bien dessinée, et quant au plan tonal, (*A* ut maj, *B* la min.-ré min.-sol maj., *A* ut maj., *A* ritournelles instrumentales, ut maj.) on discerne déjà celui du grand air à da capo pleinement élaboré, tandis que les différentes sections manquent encore d'indépendance et d'étendue.

Bien que de telles modestes dimensions soient absolument prévalentes dans les airs de Charpentier, nous tenons à attirer l'attention sur l'air à da capo

Ex. 9. Judith

ozias

aequo ani-mo e-sto-te fra-tres, aequo a-ni-mo, ae-quo a-ni-mo
es-to-te fra-tres et hos quinque dies ample-temus a De-o mi-seri-cor-di-
am. For-si-tam e-nim indig-na-ti-onem suam ab-scinder, et dabit glo-ri-am
no-mi-ne su-o. si autem transactis quinque die-bus, non ve-ne-ris ad iu-
to-rium no-bis, fa-ci-e-mus haec verba, quae cu-ti-es-tis. Re-quo a-ni-mo
es-to-te fra-tres, aequo a-ni-mo, ae-quo a-ni-mo es-to-te fra-tres.

assez avancé et développé « Benedictus es » de *Judicium Salomonis* qui est un très bel exemple de la maîtrise du compositeur de l'âge mûr.¹²

Avant de passer aux chœurs, nous traiterons les *ensembles vocaux*, morceaux où plusieurs solistes chantent ensemble.

Les récits de l'historicus sont souvent, pour faire diversion, donnés à plusieurs solistes (par ex. « duo ex choro », « tres ex populo ») qui alors racontent l'histoire dans un style en principe homophone et déclamatoire comme dans

12. Edition citée, p. 40.

les récitatifs de solo, mais avec les même « licences » vis-à-vis l'interprétation du texte. Ces ensembles sont souvent écrits pour des voix égales.

Musicalement plus intéressants, bien que moins fréquents que ceux-ci, sont les ensembles composés de personnes prenant activement part dans et réunis par l'action de l'oratorio. La forme et le style de ces ensembles sont dans chaque cas déterminés par le texte et la situation dramatique, et l'on ne peut souligner de traits communs évidents. Ils se divisent en gros en deux catégories. Premièrement les morceaux où les personnages sont dans le même état d'âme et dans les mêmes conditions. Dans ce groupe nous trouvons par ex. le duo lyrique de jubilation de Sara et d'Abraham dont la beauté et l'exubérance des vocalises expriment l'allégresse commune. (Ex. 10 est la suite immédiate de l'ex. 6.)

Ex. 10. Sacrificium Abrahæ

33

SARA

ABRAHAM

Gaude a-mus i-gi-tur in do-mi-no, gaude a-mus i-gi-tur in do-mi-no, gaude a-mus, gaude a-mus i-gi-tur in do-mi-no, et exultantes et collaudantes te gratias ei peragimus.

et exultantes et collaudantes te gratias ei peragimus.

Deuxièmement, les ensembles où les personnages s'opposent les uns aux autres, qui par conséquent sont plus dramatiques. Nous choisissons un fragment du *Reniement de St. Pierre*, où l'opposition des trois personnages envers St. Pierre, qui ne cesse de renier Jesus-Christ, est musicalement soutenu par les motifs montants des questionneurs qui se serrent autour des « non » isolés et fermes de St. Pierre. (Ex. 11.)

Soulignons finalement que les ensembles vocaux se voient souvent dans les chœurs concertant avec le tutti, à la manière des grand-motets.

La partie la plus riche et impressionnante des oratorios de Charpentier sont les chœurs, s'emparant en général de plus que la moitié de l'ensemble. Leurs fonctions sont les trois traditionnelles dans l'histoire de l'oratorio : l'interprétation

Ex. 11. Le Reniement de St. Pierre

OSTIARIA
 ANCILLA
 PETRUS
 COGNATUS MALCHI
 b.c.

Non ne tu gali laus es? Vere tu es, tu eras,
 Non ne tu gali laus es? Vere tu es, tu eras,
 Non, non, non sum, non sum, vere non sum, meo quid di-ci-tu
 Non ne tu iudi in horto denuo es? Non ne tu per esisti Malchum? Vere tu eras, tu eras,

6#

de l'*historicus*, du *turba*, personifiant une foule prenant activement part à l'action, et du *commentaire* moralisateur.

Le procédé de confier le récit de l'Évangile au chœur, remontant aux anciens motets de Passion, est largement usé par Carissimi. Charpentier également laisse le chœur déclamer une grande partie du texte biblique, et voilà probablement l'endroit où l'influence exercée par le maître romain sur son élève parisien est le plus évidente. Comme Carissimi, Charpentier tient largement compte de la déclamation des mots dans ces chœurs verticalement conçus, régulièrement rythmés avec repos et cadence en fin de ligne. Nous voyons dans le début de l'ex. 12 la modèle du style « pur » des chœurs récitatifs.

Cependant, Charpentier ne se contente en général pas longtemps de ce genre d'écriture, mais se permet, même au cours des parties narratives, de mettre un accent discret sur un mot ou de souligner un sentiment à l'aide par ex. d'une répétition, une imitation ou une dissonnance frappante, et pourtant sans trop nuire au but narratif du passage. Examinons la suite de l'ex. 12 où Charpentier nous révèle non seulement son talent pour souligner, mais aussi pour *peindre* véritablement en musique. Cette illustration naïvement réaliste des mots est d'ailleurs un des éléments qui lui permet de prendre une place remarquable vis-à-vis des compositeurs de l'école lullyste où le souci de la déclamation des mots est supérieur à l'interprétation du texte.

Déjà après quelques mesures (de l'ex. 12), la stricte homophonie des noires du début est abandonnée en faveur d'une écriture mélodique plus lente répondant mieux à la douleur du père allant au sacrifice de son fils. Le mot « *maerens* » (« attristé » m. 238) est accentué spécialement par l'accord rare de septième diminuée après quoi toutes les voix « bâtissent » l'autel en montant par degrés conjoints (« *aedificavit altare* » m. 240). Dans les mesures suivantes Charpentier évoque l'entassement du bois du bûcher par des sequences montantes jusqu'au moment où les ténors, après un silence, (m. 255) introduisent

sur la dissonance âpre de quinte diminuée, le nouveau mot important « alligavit » (« lia son fils unique . . . »). Ce choeur narratif, étant d'ailleurs d'une longueur extraordinaire, est alors interrompu par quelques mesures de soli, ce qui d'ailleurs est un procédé assez rare dans les chœurs d'historicus. Dans la suite il faut surtout remarquer la différence entre les notes longues d'« extendens » (m. 270) et les croches sur le mot « arripuit » (« saisit » m. 274). Les mesures suivantes, moment où Abraham saisit son épée, pleines de dissonances de retard expressives, nous montrent dans la voix du ténor (m. 278) une

Ex. 12. **Sacrificium Abrahæ**

Handwritten musical score for a vocal work, likely a Mass, featuring parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Figured Bass (B.C.). The score is written in French and Latin, with lyrics such as "Et per gen-tes pa-ni-ter re-re-nant ad lo-cum quoniam", "ae-di-fi-ca-vit po-ta-", "de-super-que li-gno com-po-si-to", and "I-ra-ac". The manuscript includes figured bass notation at the bottom, indicating the harmonic structure for the basso continuo.

262 um o-be-di- en-tem po-er-it su-per stau-men dy
A B
nec contra deum mur-mu-remus

268 TOUS AVEC INSTR.
no-nus. Tunc ex-ten-damur non a-mi-pu-erit gla-di-um et im-mo-ri-um
Tunc ex-ten-damur non a-mi-pu-erit gla-di-um et im-mo-ri-um

274 laret fili-um su-um uni-ge-ni-tum Tunc angelus
laret fili-um su-um uni-ge-ni-tum Tunc angelus

280 Domini de cae-lo cla-ma-vit di-centi
Domini de cae-lo cla-ma-vit di-centi
ANGELUS
A-bea-hom, A-bea-hom.

échappée de valeur longue, exemple des dissonnances bizarres qui apparaissent de temps en temps dans l'oeuvre de Charpentier.

Au point culminant de l'histoire, au moment où le père a déjà saisi l'épée pour tuer Isaac, Charpentier témoigne ses dons de dramaturge et sa maîtrise spéciale du silence (m. 283). En prolongeant l'attente insupportable il attise l'impatience de l'auditeur interrompant le chant par un silence général d'une mesure, et cela justement avant les mots de délivrance apportés par le beau message de l'ange de Dieu.

Le rôle de l'historicus peut être assuré par un groupe de personnages dénommés, par ex. « Chorus Judeorum » (dans *Esther*) ou « Chorus Amorrhæorum » (dans *Josue*). Mais il ne faut pas confondre ces chœurs, qui ne font que narrer l'histoire, à ceux de vraie *turba*, eux personifiant une foule prenant activement part à l'action par leurs paroles. Les véritables chœurs de *turba* dans les oratorios que nous traitons ici sont pourtant pas nombreux, et ils ne seront pas traités séparément dans cette étude courte ¹³.

C'est dans la troisième catégorie de chœur, ceux ayant le rôle de commentateur, contemplateur ou moralisateur que Charpentier s'abandonne le plus au pur plaisir musical. Nous relevons là une grande richesse d'invention mélodique, une utilisation notable du contrepunt et un choix remarquable des harmonies. Il parvient là en général à une formation architectonique assez prononcée par des modulations fermes et décidées dans le cadre d'une stabilité tonale.

Les chœurs en question, – il s'agit avant tout des chœurs finaux –, présentent une grande variété de formes et de procédés d'écriture. Quant aux formes, c'est pourtant évident que Charpentier a une préférence marquée pour deux principes, celui de la *variation* (A A₁ A₂ . . .) et celui du *rondeau* (A B A C A . . .).

La technique dont se sert Charpentier dans les morceaux de *variation* est généralement très simple, car il ne modifie jamais les thèmes eux-mêmes au cours des différentes variations, mais ne fait que les présenter dans un cadre nouveau ou dans des nouvelles distributions. Une telle réorganisation des voix est souvent, mais pas forcément, liée à un changement de tonalité, tandis que l'enchaînement des accords est en principe maintenu au cours des variations et, éventuellement, des transpositions.

Le procédé de Charpentier sera illustré par quelques mesures de deux chœurs finaux, celui d'*Ester* et celui de *Sacrificium Abrahæ*. Ils sont assez différents, non seulement en ce qui concerne la nature des thèmes, mais aussi dans le traitement de ceux-ci différent-ils l'un de l'autre. Dans les deux cas Charpentier fait présenter les thèmes en solo par les personnages principaux de l'œuvre.

L'héroïne d'*Esther* nous présente trois motifs séparés par de courtes ritournelles pour deux instruments de dessus. Le premier, « jubilate », (comme le dessus de l'ex. 13 a) ressemble par son caractère virtuose au second, « laetetur », tandis que le troisième (comme le dessus de l'ex. 13 b) au début prend une allure plus solennelle et déclamatoire, répondant au « *maeroris* » et « *luctus* » dans le texte, mais celui-ci adoptera tout de suite le caractère gai et léger des autres motifs. Ces trois éléments, donc sans grand contraste, seront, après leur présentation par Esther, traités deux fois pour chœurs et instruments alternant

13. Nous ne considérons pas les trois grands chœurs de l'*Extremum Dei Judicium* (*Chorus Hominum* (voir ex. 16), *Chorus Damnatorum* (voir ex. 1) et *Chorus Electorum*) comme de vraies chœurs de *turba*. Par leurs textes ils ont plutôt le rôle de commentateur et de moralisateur et sont traités ensemble avec les chœurs du troisième groupe.

avec le soliste. (Forme : A A₁ A₂ + coda.) Les deux variations ne maintiennent pas seulement la progression harmonique de la première présentation des thèmes (ut maj. – la min. – ré min. – fa maj. – ut maj.), mais aussi le plan tonique sans transposition. La variation consiste alors seulement dans l'alternance, qui varie, entre Esther et le chœur qui chante une harmonisation très simple des thèmes. Il n'y a que la deuxième partie du troisième motif qui fournit un traitement plus libre, en imitation (ex. 13 b). En somme, une technique de variation de la plus grande simplicité. (L'ex. 13 montre quelques mesures de la première variation du premier et du troisième motif.)

Ex. 13 a+b. Esther

593 TOUS. [DESSUS INSTRUMENTAL, JOUANT AVEC LE SOPRANO, OMIS]

-la te, ja bi-la-te fi delo, ja bi-la-te, jubilate, jubilate dei ad/afro-ri nostros

ja bi-la-te etc....

jubi-la-te etc....

jubi-la-te etc....

605 ESTHER SOLA. [TOUS]

Hanc enim diem memoris et lue-tus nobis con-vertit in gaudium ac festum

nobis convertit etc....

nobis convertit etc....

nobis convertit etc....

Le chœur final de *Sacrificium Abrahæ* (forme : A A₁ A₂ + coda) est bâti en forme de variation sur deux thèmes contrastés. Le premier (ex. 14 a), en mesure ternaire, très mélodieux avec des vocalises douces en tierces parallèles, diffère nettement du second (ex. 14 b), à quatre temps, d'un caractère plus marqué et traité en imitation.

Après la présentation en duo par Abraham et Isaac, ces deux thèmes sont

Ex. 14. Sacrificium Abrahæ

a *4/2*

ISAAC. *Be a-ti, be a- ti, qui timeat Do-mi-num, be a-ti, be a-*

ABRAHAM. *Be a-ti, be a- ti, qui timeat Do-mi-num, be a-ti, be a-*

b *4/2* *GUAY.*

ISAAC. *-lus, quoniam augebit Deus et multiplicabit semen et-ernum*

ABRAHAM. *quoniam augebit Deus et multiplicabit semen et-ernum*

arrangés pour chœur dans les deux variations, toujours avec la participation des deux solistes, et le mouvement se termine par un coda court et intense, composé sur un motif dactylique. Remarquons que les deux variations ne diffèrent pas essentiellement dans leur traitement des thèmes, mais la diversité est assurée par la transposition de la première variation au plan de la *soudominante*, procédé pas inhabituel chez Charpentier. La composition homophonique du premier thème (ex. 15 a) est bien différente de la simple harmonisation dans le chœur d'*Esther* ci-dessus. Il ne s'agit plus ici d'une soumission totale des parties inférieures à la voix de dessus, au contraire, chaque voix défend sa propre indépendance mélodique et même *harmonique* à tel point qu'on peut parler d'une sorte de « polytonalité ». Surtout la « tonalité » de fa maj. du contralto se heurte à celle de la min. des autres voix (m. 458) et produit des accords bizarres et des fausses relations très dures à l'oreille. (L'ex. 15 est pris de la deuxième variation. Dans la première variation, au plan de la soudominante, il en est de la même façon : si b maj. contre ré min.)

Le deuxième thème (ex. 14 b) est, au cours des variations, toujours traité en imitation comme dans la première présentation. Dans le fragment choisi pour l'ex. 15 b. la deuxième partie du thème, bien que légèrement modifiée, aura le caractère d'un contre-sujet de la première partie.

Beaucoup de chœurs sont dominés par le principe de la répétition d'une phrase plusieurs fois au cours du chœur, donc le principe du *rondeau*. Le refrain peut apparaître en différentes tonalités, la première et la dernière fois cependant en général en tonique. D'habitude les refrains contrastent nettement avec les couplets, soit par la mesure, soit par l'écriture, soit par la distribution des voix. Dans le cas où le refrain est très long, il peut lui-même comporter un élément de contraste. C'est le cas dans l'exemple 1 où les mesures

Ex. 16. Extremum Dei Judicium

CHORUS HOMINUM

LENTEMENT

S. *O, o pa-oor, o, o tre mor, o, por-ten-tum.*

A. *O, o pa-oor ate... De coelo tonan- - - te stellae*

T. *O, o pa-oor ele... - le stellae sicut sul-*

B. *O, o pa-oor ele... De coelo nau- - te stellae sicut*

C. *O, o pa-oor ele... De coelo nau- - te stellae sicut*

SEULS

b

TOUS

J. - ta-tum mare, i-tatum mare, procellosis et sanguine (-io)

sicut sulphoris et fulmi-na labuntur, la-bun-tur

ris et ful-mi-na et ful-mi-na la-bun-tur

Sulphoris et fulmi-na la-bun-tur

TOUS

i-ta-tum mare, i-tatum mare, i-tatum mare, i-tatum mare, procellosis, procellosis et sanguineis

TOUS

i-ta-tum mare, i-tatum mare, procellosis et sanguineis fluctu-

(buc)

Enfin, tâchons de résumer brièvement le *style* des chœurs des oratorios de Charpentier. Les chœurs en question sont à quatre parties, à l'exception de ceux du *Reniement de St. Pierre* (à cinq) et du *Caedes Sanctorum* (à six). Josue seulement est composé pour véritable double-choeur (à quatre), tandis qu'une subdivision d'un chœur en deux de temps en temps au cours d'une oeuvre a lieu dans la plupart des oratorios. Charpentier indique cette division par des majuscules (A, B etc.), mais il n'est pas toujours évident s'il désire un petit-choeur de solistes, ensemble si en vogue dans les grands-motets en France à l'époque, ou s'il exige une division en deux demi-choeurs. On voit par ex. les indications « A seul » et « A seuls » dans la même oeuvre.

L'écriture des passages *homophoniques* peut généralement être rangée dans une des trois catégories suivantes.

Premièrement, le récitatif de chœur, presque exclusivement des passages narratifs de l'historicus, dont l'écriture homorythmique rend la plus grande justice à la déclamation du texte. Ils évoluent en général librement comme le récitatif, sans véritables structures mélodiques ou formelles. (Début de l'ex. 12).

Dans la *deuxième* catégorie d'écriture homophonique se rangent les passages où il est question d'une simple harmonisation d'une mélodie dans le soprano. (Voir ex. 13 a). Dans cette catégorie l'on constate souvent une influence évidente de la chanson française. La mélodie de l'exemple suivant (le début du chœur final de l'*Extremum Dei Judicium*), qui est un parfait modèle du genre, rappelle par sa mesure ternaire et la structure régulière des phrases une chanson à danser. Ce fragment montre d'ailleurs un des exemples très rares de l'utilisation d'une basse obstinée.

Ex. 17. *Extremum Dei Judicium*

CHORUS ELECTORUM.

Les textes de ces chœurs sont en général d'un caractère lyrique et pour cela permettent un certain développement musical de la mélodie, comme par ex. dans le chœur final de *Judith* :

Ex. 18. *Judith*

Le *troisième* groupe de chœurs se caractérise par une mesure lente, des accords de longues valeurs et de grande sonorité où l'harmonie prévaut sur les qualités mélodiques. (Ex. 1,16 et 22). Comme dans ces exemples, cette écriture est souvent liée à des exclamations passionnées, éventuellement soutenues par des accords dissonnants.

Les manières d'écritures *polyphoniques* sont très multiples. On ne trouve pas de passages polyphonique qui sont totalement non-imitatifs, mais l'imitation peut être très libre et dissimulé, ce qui est le cas dans l'exemple 2 où l'on ne discerne que cà et là des motifs prenant part à l'imitation. Un mouvement beaucoup plus concentré au point de vue technique contrapuntique est par ex. le fragment du *Chorus Hominum* cité dans l'ex. 16 où pratiquement rien n'est incorporé dans le tissu imitatif. Le même morceau démontre aussi le procédé très habituel chez Charpentier, l'imitation « en bloc », de deux ou de trois parties en même temps.

L'imitation plus stricte et régulière, c'est à dire la présentation des sujets dans toutes les voix, une par une, se voit cependant aussi, et cela surtout au début des mouvements ; les intervalles préférés pour l'imitation sont dans ces cas la quinte, l'octave ou éventuellement la quarte. Une telle imitation rigoureuse ne continue cependant en général pas longtemps avant que les voix s'unissent dans une écriture plus libre.

Finalement nous tâchons à résumer le caractère des *thèmes* usés dans les passages imitatifs. Une dépendance évidente de l'ancienne polyphonie, qui se manifeste dans l'ex. 2, est rare. Les thèmes sont généralement d'une conception plus « moderne », par ex. par leur rythme pointé et accentué, ou par leurs vocalises rapides de double-croches, ou par leur dépendance évidente de l'harmonie de majeur et de mineur, quelquefois dérivés immédiatement de l'accord même.

Charpentier utilise les *instruments* dans ses oratorios d'une manière plus étendue et nuancée que ne fait Carissimi. Il n'atteint cependant pas l'éclat instrumental d'un Lully que dans une seule oeuvre, *Judicium Salomonis*, qui d'ailleurs par bien des côtés se distinguent des autres.

A l'exception du *Reniement de St. Pierre*, qui n'a qu'une basse continue, il y a dans les oratorios au moins deux dessus instrumentales, et plusieurs des oeuvres ont un groupe d'instruments, probablement à cordes, dont l'ampleur équivaut à celui des chœurs. A ce noyau d'orchestre, sur lequel il n'y a d'habitude pas d'indications précises concernant les instruments désirés, s'ajoutent parfois quelques instruments à vent, avant tout des flûtes et, plus rarement, des hautbois, des bassons et des trompettes.

Les cordes servent fréquemment à renforcer les parties vocales des chœurs. L'intention du compositeur dans ces cas est indiquée simplement par des annotations comme « tous avec instruments », « chœur avec instruments », et ce n'est que dans les cas rares, où les instruments prennent une allure plus indépendante, qu'ils sont notés sur des portées individuelles. Encore moins souvent voit on des instruments qui jouent un rôle concertant dans les chœurs, mais relevons encore une fois *Judicium Salomonis* qui fait preuve d'exemples uniques dont surtout *les trios d'instruments à vent* (flûte, hautbois et basse

continue), opposés à l'éclatant tutti, sont remarquables. De plus, quelques instruments entourent parfois les airs ou les récits de courtes ritournelles ou, ce qui est plus rare, ils concertent avec ou accompagnent les solistes vocales.

Plusieurs des oratorios sont introduits par un mouvement instrumental indépendant (« prélude », « praeludium » etc.) qui sont de forme et d'importance très diverses. Notons seulement que l'on ne voit pas d'ouverture française parmi ces pièces.

Plus important que ces mouvements introductifs, en général assez courts, sont, en dépit de leur petit nombre, quelques morceaux instrumentaux *descriptifs*. On ne trouve pas de passages semblables dans les oratorios italiens, et il faut chercher le modèle dans les pastorales et les ballets français et, plus encore, dans l'opéra de Lully. Dans les dix oratorios bibliques de Charpentier, il n'y en a que cinq, mais on en trouve aussi dans les oeuvres plus petites que l'on ne traite pas ici. Les cinq mouvements en question sont : « La nuit » dans *Judith*, « Rumor bellicus » et « Symphonie de l'enchantement » dans *Mors Saisilis et Jonathae*, « Bruit de trompettes » dans *Extremum Dei Judicium* et, le plus important, le mouvement qui introduit la deuxième partie de *Judicium Salomonis* (Ex. 19). Ce mouvement n'est pas intitulé, mais, correspondant à la terminologie du temps, on pourrait le nommer « sommeil », par son style et par le texte qui suit et qui annonce l'apparition de Dieu à Salomon dans un rêve : « Nocte autem sequenti apparuit ille Deus par somnium, dicens... ». En comparant avec un sommeil de Lully, par ex. celui d'*Atys* (troisième acte, scène quatre), il devient évident que Charpentier s'est inspiré profondément de ce compositeur. Il choisit la même mesure calme, le lent rythme harmonique et demande les instruments ¹⁴ préférés par Lully dans des morceaux de ce genre pour rendre la tranquillité de la nuit et les mystères du songe. Charpentier a même imité la lente mélodie en notes conjointes, deux par deux, qu'emploie Lully dans *Atys*.

Sans vouloir approfondir ici l'étude de l'harmonie de Charpentier en général, il nous faut cependant présenter des commentaires sur quelques particularités dans l'écriture de Charpentier.

Les fragments déjà cités permettent de constater que le traitement des dissonances n'est pas toujours régulier et stricte vis-à-vis les règles classiques. Ce n'est par ex. pas inhabituel que Charpentier fasse prévaloir l'indépendance mélodique des voix au détriment de la beauté de l'harmonie. Dans de tels passages nous rencontrons par ex. des accords bizarres et désagréables comme celui dans l'exemple 1 (m. 298) où le *la bémol* et le *la béquarre* sonnent en même temps.

Mais aussi dans l'écriture homophonique constate-t-on bien des irrégularités.

14. Charpentier remarque au début de ce morceau expressément : « sans hautbois » et « avec sourdines ».

Ex. 19. Judicium Salomonis

FLUTES SANS HAUTB. 2

VIOLONS SOURDINES. 2

TONS SOURDINES. 2

TONS SOURDINES. 2

BASSE DE CHOEUR CONTINUE SANS BASSONS. 2

JEUX DOUX.
ORQUE SEUL SANS
BASSES DE VIOLON

Figured bass notation: b q b6 4 4 6 4 7 5 6 4 4 6 b 6

C'est pourtant frappant qu'ils se produisent avant tout dans des passages *affectifs*. A ce propos nous voudrions attirer l'attention sur l'esthétique musicale de l'époque, le système complexe et savant des motifs symboliques dits « figures » musicales affectives et descriptives¹⁵. Bien qu'il semble que cette doctrine des figures musicales soit peu observée par les compositeurs français de l'époque, il est pourtant à présumer que l'italianisant Charpentier, dont l'oeuvre est si riche en symbolisme musical, ne l'ignora pas.

Bien des irrégularités harmoniques de l'écriture de Charpentier peuvent être « légitimées » sous nom de telle ou telle « figure », et c'est de ce point de vue que nous examinons quelques détails dans l'ex. 12. Dans la mesure 250, le *fa* non résolu dans le soprano peut être appelé un « abruptio » (figure de dissonance qui se caractérise par l'interruption de la partie principale). Ensuite, le

15. Voir l'article « Figuren, musikalisch-rhetorische » dans *Musik in Geschichte und Gegenwart*.

fa non préparé (m. 255, ténor) peut être considéré comme un « ellipsis » (remplacement d'une consonnance par un silence poursuivi d'une dissonnance).

Avant de continuer l'examen de quelques particularités harmoniques de l'écriture, il faut mentionner les « Règles de Composition par Monsieur Charpentier »¹⁶ dont il existe deux exemplaires manuscrits à la Bibliothèque Nationale de Paris. À en juger par l'écriture, ils ne sont pas de la main de Charpentier, et les nombreux fautes et inexactitudes laissent soupçonner qu'il s'agit de remarques improvisées par Charpentier, peut-être servant comme un supplément à l'enseignement oral et notées par des élèves. Les « Règles » comportent une trentaine des pages qui traitent le « pratique des consonnances » et « des dissonnances », ensuite un chapitre intitulé « du mode » et enfin un « abrégé des règles de l'accompagnement ».

À côté des règles bien motivés et normalement acceptées il y a des points étonnants dans ce petit traité. C'est ainsi que Charpentier permet « plusieurs octaves de suite entre les parties et même contre la basse. . . » parce qu'« elles ne déterminent point les accords ». Concernant les quintes et les quartes il formule la règle surprenante que voici : « Plusieurs quartes ou quintes de suite et par mouvement semblable sont encore permises entre les parties supérieures pourvu qu'elles soient de différente espèce et qu'elles cheminent par degrés conjoints. » L'exemple suivant tiré des « Règles » montre quatre quintes de suite qui sont « bonnes parce qu'elles cheminent par degrés conjoints et parce que la première et la dernière qui piquent plus que les autres sont de différente espèce. »

Ex. 20. Règles de Composition

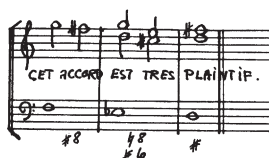


Heureusement il ne semble pas que Charpentier lui-même ait composé en tenant compte de ces règles. Bien que l'écriture de Charpentier présente çà et là des octaves et quintes parallèles, on ne voit guère que deux ensemble, et elles sont dans la plupart des cas causées par des notes de passages ou d'ornement et ne piquent pas trop. (Voir par ex. m. 232–33 de l'ex. 12).

Dans le chapitre sur les dissonnances nous relevons un détail concernant les « dissonnances superflues » qui « se font sans être liées sur tous les temps et se sauvent en montant d'un degré. » Voici un des exemples qui illustre la pratique de l'octave superflu.

16. Bibl. Nat. Ms. fr. nouv. acq., no. 6355 et 6356.

Ex. 21. Règles de Composition



On trouve précisément cet accord « très plaintif » dans *Mors Saülis et Jonathae* :

Ex. 22. Mors Saülis et Jonathae

Dans sa musique Charpentier se sert souvent des accords altérés pour renforcer l'expression. A cette fin il emploie avant tout l'accord augmenté et l'accord de septième diminuée. Mais, dans les « Règles » Charpentier ne fait pas de remarques sur les qualités spéciales et expressives des accords altérés, à une seule exception près qui est l'accord maintenant nommé « sixte néapolitaine ». Charpentier fait remarquer que « en mettant un bémol au ton favory de re¹⁷, les Italiens évitent la fausse relation mais c'est pour exprimer les douleurs des dernières paroles d'un moribond. » Soulignons que Charpentier lui-même est très conséquent en ce qui concerne l'usage de cet accord qui n'apparaît pratiquement qu'avec un texte ayant rapport à la mort. (Ex. 23.)

Ex. 23. Filius Prodigus

17. de re veut dire des modes mineures.

Le chapitre prochain des « Règles » présente un intérêt certain. Charpentier dresse là une liste sur « l'Energie des Modes », c'est à dire, sur le caractère des différentes tonalités majeures et mineures, excepté les tonalités rares de ré bémol, sol bémol, et la bemol.

La liste de Charpentier qui, à notre connaissance, est la première sur les tonalités *majeures* et *mineures*, se présente ainsi :

Energie des Modes

C	3 maj.	gay et guerrier.
C	min.	obscur et triste.
D	min.	grave et dévot.
D	maj.	joyeux et très guerrier.
E	min.	effémé, amoureux et plaintif.
E	maj.	querelleur et criard.
E _b	3 maj.	cruel et dur.
E _b	3 mi.	horrible, affreux.
F	maj.	furieux et emporté.
F	min.	obscur et plaintif.
G	maj.	doucement joyeux.
G	min.	sévère et magnifique.
A	min.	tendre et plaintif.
A	maj.	joyeux et champêtre.
B _b	maj.	magnifique et joyeux.
B _b	min.	obscur et terrible.
B _♯	maj.	dur et plaintif.
B _♯	min.	solitaire et mélancolique.

Mais, « pourquoi les transposition de modes ? » demande Charpentier. C'est « pour rendre l'expression des différentes passions, à quoi la différente énergie des modes est très propre. »

Il est à remarquer que Charpentier respecte largement ses propres règles de tonalité en composant et qu'il est extrêmement rare qu'une contradiction évidente entre le caractère du texte et de la musique et « l'énergie » du ton choisi soit à constater. Il faut pourtant ajouter qu'il est question de tonalités dominantes et qu'il ne faut pas voir un changement de caractère dans chaque petite modulation à l'intérieur d'une tonalité dominante. Beaucoup de modulations sont naturellement produites par simple diversion musicale.

Nous allons présenter quelques commentaires sur l'usage des différentes tonalités dans les oratorios de Charpentier et attirer l'attention sur quelques passages où le choix d'un ton est, semble-t-il, plus qu'un hasard.

18. Les citations provenant des « Règles » sont rendues en français moderne et avec les nombreuses fautes d'orthographe corrigées.

La tonalité principale de *Filius Prodigus* est *ré min.*, quelquefois abandonnée en faveur de *la min.* et, dans les passages joyeux, de *ré maj.* Il est à souligner que *fa maj.*, ton relatif de *ré min.*, dans la liste de Charpentier caractérisé comme « furieux et emporté », ne l'emporte dans cette oeuvre qu'une fois : lors du récit du frère aîné *furieux*. *Fa maj.* est d'ailleurs une tonalité assez rare dans les oratorios de Charpentier.

Les deux tonalités relatives, *si b maj.* et *sol min.*, qualifiées de « magnifiques » sont dans trois de ses oratorios utilisées d'une façon adéquate. Elles sont utilisées en relation avec le roi *Salomon* dans *Judicium Salomonis* (qui est largement dominé par *ut maj.* avec le « sommeil » (ex. 19) en *ut min.* (« obscur »), aussi bien qu'avec le roi *Saül* dans *Mors Saülis et Jonathae* ; enfin, ces mêmes deux tonalités sont liées à la partie de *Dieu* dans l'*Extremum Dei Judicium*.

Cette oeuvre est largement dominée par *si b maj.*, mais Charpentier utilise par ailleurs la tonalité rare de *si b min.* (« terrible ») dans le chœur des damnés (ex. 1) et la tonalité « cruelle et dure » de *mi b maj.*, qui est sporadiquement touchée au moment où Dieu s'adresse aux damnés (« et vos maledicti peccatores. . . »). Dans l'ensemble des oratorios *mi b maj.* est peu utilisée si l'on fait exception de *Caedes Sanctorum* où elle a une certaine importance dans les mouvements « O crudele martyrium » et « Vide dolores. » Même à l'extérieur de cette oeuvre son usage est pourtant remarquable, car elle apparaît souvent d'une façon subite et surprenante, toujours avec des textes correspondant à sa valeur « cruelle et dure », telle que « Timor irruit in eum », « Extimuerat valde » et « Mortuus est autem filius » (voir p. 39).

Relevons enfin l'usage de *ré maj.* (« très guerrier ») dans *Mors Saülis et Jonathae*. Cette oeuvre commence et se termine en *ut maj.* et, sauf dans les passages mentionnés de *Saül*, elle est largement dominée par la tonalité de *la min.* à laquelle s'oppose plusieurs fois sans transition, toujours quand il est question de la guerre, des passages en *ré maj.*, par ex. les exclamations de chœur : « Ad arma ! ».

D'après ce que nous savons, Carissimi fut le seul maître de Charpentier, et il est clair qu'il influença profondément son élève. L'oratorio latin classique, qui attint son apogée sous Carissimi, subit une décadence en Italie après la mort de celui-ci en s'approchant de plus en plus de l'opéra. En France le genre fut poursuivi par Charpentier qui semble être le seul compositeur français à s'intéresser sérieusement à l'oratio. A part quelques dialogues latins de *Bouznac* et d'*Henry du Mont* et un seul oratorio (Canticum Eucharisticum) de *Sébastien de Brossard*, les histoires sacrées de Charpentier sont les seules oeuvres de l'époque que l'on possède aujourd'hui en France de ce genre. Les compositeurs en France sont demeurés indifférents à son évolution, et l'oratorio n'a jamais

connu une vogue comparable à celle du grand-motet. Charpentier n'eut pas de successeurs, et lorsque *Mondonville* entre 1758 et 1761 composa ses « oratoires français », qui n'étaient d'ailleurs que des motets, le genre était inconnu au public. *Jean-Jacques Rousseau* écrit ainsi dans son *Dictionnaire de Musique* (1767) que l'oratorio, qui est « assez commun en Italie, n'est point admis en France ».

Les oratorios de Charpentier sont traités dans l'esprit de Carissimi, et Charpentier a adopté la forme de celui-ci en l'élargissant d'éléments français et personnels. Ses grandes oeuvres maîtresses sont en général d'une plus grande envergure et plus clairement structurées que celles de Carissimi. Charpentier se distingue toutefois du compositeur italien avant tout par l'accent plus dramatique et passionné qu'il donne à ses oeuvres. Dans les récitatifs par ex., Charpentier se tient en général près du style mélodieux de Carissimi, mais, par un ambitus plus étendue des voix et surtout par l'exploitation exceptionnelle du silence, il arrive parfois à une intensité dramatique et passionnée unique en son genre.

L'ample et riche mélodie, qui caractérise beaucoup des airs, montre une dépendance évidente du style des maîtres du bel-canto italien. Pour ce qui est de l'utilisation des instruments dans les oratorios, Charpentier s'attache aussi à Carissimi, bien qu'il dépasse celui-ci en ce domaine où une influence considérable de la musique contemporaine française est à remarquer.

La simplicité harmonique, qui avant tout empreint les chœurs des oratorios de Carissimi, est exceptionnelle chez Charpentier où les chœurs, par contre, témoignent de modulations surprenantes et de dissonances audacieuses. Remarquons ici que le rythme vigoureux, qui domine bien des chœurs de Carissimi, n'est imité que rarement par Charpentier.

Charpentier se permet des licences qui ne se voient pas dans l'écriture plus sévère de Carissimi. L'indépendance mélodique justifie pourtant souvent ces hardiesses, ou bien, elles sont causées par une illustration musicale du texte.

Pour ce qui est de l'interprétation du texte, Charpentier marche aussi sur les traces de son maître. Les fragments cités font preuve de l'invention riche et variée de ses symboles et figures musicales. À côté de l'utilisation des figures traditionnelles et figées, par ex. des notes courtes peignant un mouvement, Charpentier invente bien des motifs significatifs plus individuels à l'usage de l'illustration naïvement réaliste du texte. Des mélismes qui ne peignent pas véritablement, mais qui n'ont pour but que d'accentuer ou de souligner un mot, sont nombreux. Il s'agit tout particulièrement d'un grand nombre de vocalises et d'ornements exprimant des sentiments de jubilation et de joie (« jubilate », « gaudeamus », « beati » etc.), mais il arrive parfois qu'un ornement serve simplement à mettre en relief un seul mot important dans le contexte comme dans l'exemple suivant, où l'attention sera attirée sur le mot-clef du jugement de Salomon, « dividatur ».

Ex. 24. Judicium Salomonis



C'est tout particulièrement dans l'illustration du texte et dans les autres qualités expressives de sa musique que Charpentier se distingue avantagement d'un Lully dans le domaine de la musique religieuse. Le florentin Lully renia l'art et le goût de son pays natal et s'adapta progressivement à l'esthétique du grand siècle. Son aspiration vers l'ordonnance, l'équilibre et le grandeur le conduisit de plus en plus à simplifier son style et son écriture, ce qui résulta souvent, par. ex. dans le *Te Deum* (1677) en une monotonie et uniformité sans vie. Il faut assurément accorder une certaine grandeur et pompe à la musique religieuse de Lully ; mais, ces grandes masses sonores d'un verticalisme conséquent sans raffinements d'écriture comme par ex. cointrepoint, illustration musicale des mots, ces harmonies incolores pratiquement sans dissonances et cette suite infinie de cadences parfaites sans modulations vigoureuses semblent être créés sans véritable inspiration et ne font que mieux ressortir la qualité riche et variée de la musique religieuse de Charpentier.

Bien qu'il soit difficile de se faire une idée précise de l'œuvre totale de Charpentier, il reste indiscutable que Charpentier est un des plus grands compositeurs de l'école française ancienne et le plus grand parmi les compositeurs français de musique sacrée de son temps. Il se trouve des centaines de pages précieuses de sa main dans la Réserve de la Bibliothèque Nationale de Paris qui méritent être étudiées, publiées et jouées.

Orgel- und Vokalmusik im Oeuvre norddeutscher Organisten um Buxtehude

Von FRIEDHELM KRUMMACHER

Daß das Schaffen Buxtehudes und der Organisten seiner Umgebung in der Orgelmusik den Schwerpunkt habe, galt lange für ausgemacht. Ebenso entsprach es einem consensus omnium, daß im Werk dieser Komponisten die norddeutsche Musik des 17. Jahrhunderts kulminierte, die ihrerseits eine höchst eigenartige Leistung in der europäischen Barockmusik darstelle. Gewiß gehört es zum Wesen kunstgeschichtlicher Forschung, daß solche Wertungen immer wieder kritischer Revision bedürfen. Insofern scheint es legitim, wenn sich in neuerer Zeit die Akzente im Urteil über Buxtehude immer mehr verlagert haben. Bemerkenswert ist aber doch, wie sich diese Umwertung über Buxtehude hinaus auf die Organisten seines Umkreises erstreckt, wie sie ferner das Verhältnis ihrer Schaffensbereiche und endlich deren qualitativen Rang und geschichtliche Ausstrahlung betrifft.

Wollen wir den damit verknüpften Fragen nachgehen, so dürfen wir uns auf die Orgelmusik einerseits, die vokal-instrumentale Figuralmusik andererseits als die eigentlich belangvollen Gattungen konzentrieren¹, die mit anderen freilich durch manche Fäden verbunden sind. Aber von der sonstigen Tasten- und der instrumentalen Ensemblesmusik, von Generalbaßliedern und Kasualmusiken kann doch weitgehend abgesehen werden². Denn diese Gattungen treten nicht bloß durch spärlichere Überlieferung oder oft bescheideneren Zuschnitt zurück, sondern erfüllen auch besondere soziologische und stilistische Voraussetzungen. Die künstlerisch bedeutsamsten Leistungen dieser norddeutschen Musiker liegen zweifellos doch in der Orgel- und in der Figuralmusik vor.

Wie aber kam es zu den eingangs angedeuteten Meinungsdivergenzen? Es

-
1. Von Orgel- statt allgemein von Tastenmusik kann im folgenden die Rede sein, sofern sich gerade in Norddeutschland von der übrigen Tastenmusik eine spezifische Orgelmusik abgelöst hat, die mit ihren Gattungen den Aufgaben des Organisten dient und kompositorisch auf die Orgel hin konzipiert ist.
 2. Während namentlich Generalbaßlieder reicher überliefert sind, qualitativ aber weniger ins Gewicht fallen, finden sich Leistungen von Rang in der Kammermusik, die von Organisten aber weniger gepflegt wurde. Darauf wird unten noch zurückzukommen sein.

war im ganzen Geschichtsbild Spittas begründet, daß in seiner grundlegenden Skizze der vorbachschen Kirchenmusik die Orgelmusik an erster Stelle rangierte. Denn die Orgelmusik war im Bewußtsein der Nachwelt eher lebendig geblieben als die für den Tagesbedarf komponierte Figuralmusik, die ihren Aufführungsapparat beanspruchte, dem Stilwandel noch mehr unterworfen war und so rascher der Vergessenheit anheimfiel. Gab Spitta im Bezirk des Orgelchorals den Werktypen Böhms und besonders Pachelbels den Vorzug vor den subjektiver scheinenden Buxtehudes, so rückte seine hellsichtige Charakterisierung die freien Orgelwerke Buxtehudes unmittelbar neben die Bachs³. Dies Urteil mochte damals wie heute einigermaßen kühn klingen. Spitta kannte aber nahezu alle wichtigen Orgelwerke von Buxtehude, hingegen nur rund 20 seiner Vokalwerke. So treffsicher er einzelne Züge dieser Figuralstücke hervorhob, so fiel ihre Würdigung doch spürbar kühler aus als die der Orgelstücke, deren Qualität nicht so ungleichmäßig schien⁴. Erst recht lagen Spitta von den weiteren norddeutschen Meistern fast ausschließlich Orgelwerke vor. So stellte sich kaum die Frage nach dem Verhältnis der Orgel- zur Vokalmusik dieser Komponisten, sofern sie als Organisten tätig waren und die Orgelmusik eindeutig im Zentrum ihres Lebenswerks zu stehen schien.

Die Vorstellungen vom Primat norddeutscher Orgelmusik sind in der Folge wenig verändert weitergetragen worden, und zwar zum einen in den allgemeinen Musikgeschichten, zum anderen in der Bachliteratur⁵. Weiteste Geltung fanden sie mehr noch durch die Bevorzugung der Orgelmusik in der kirchenmusikalischen Praxis. Aber auch die Untersuchungen zur Geschichte der Orgelmusik, besonders des Orgelchorals, haben Spittas Sicht trotz aller Modifikationen im wesentlichen doch übernommen⁶. Nicht so die spezielle Buxtehudeforschung.

Seit Stiehl auf die Stockholmer Dübensammlung stieß, Junghans das Inventar der Lüneburger Michaelisschule entdeckte und dann auch die Gottorfer Manuskripte der Bokemeyersammlung Beachtung fanden, kamen immer mehr Figuralkompositionen der bislang als Orgelmeister bekannten Organisten zum Vorschein⁷. Pirros Monographie galt dann in erster Linie den Vokalwerken

3. Ph. Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. I, Leipzig 1930, 261 ff., speziell 282.

4. Ibid. 290–308.

5. Zwei Beispiele seien herausgegriffen: M. F. Bukofzer, *Music in the Baroque Era* ..., New York 1947, 265 ff. und 269; B. Paumgartner, *Johann Sebastian Bach. Leben und Werk*, I. Bd., Zürich 1950, 118 ff.

6. So z. B. Fr. Dietrich, *Geschichte des deutschen Orgelchorals im 17. Jahrhundert*, Kassel 1932; ders.: *J. S. Bachs Orgelchoral und seine geschichtlichen Wurzeln*, in: BJ XXVI (1929), 1–89; G. Kittler, *Geschichte des protestantischen Orgelchorals* ..., Diss. Greifswald 1931, Uckermünde 1931.

7. C. Stiehl, *Die Familie Düben und die Buxtehudeschen Manuscripte auf der Bibliothek zu Upsala*, in: MfM XXI (1889), 2–9; W. Junghans, *Johann Sebastian Bach als Schüler der Particularschule zu St. Michaelis in Lüneburg* ..., Programm des Johanneums zu Lüneburg, 1870; Fr. Graupner: *Katalog der Bokemeyersammlung*, Ms. (Deutsche Staatsbibliothek Berlin).

Buxtehudes und auch seiner Zeitgenossen, mehr am Rande nur noch der Orgelmusik. Mit Buxtehudes Vokalwerk setzte die Gesamtausgabe ein, Blume entwarf seine an den Texten orientierte Typologie der Kantaten, und der Überlieferungsgeschichte, der deskriptiven Analyse und der frömmigkeitsgeschichtlichen Interpretation von Buxtehudes Vokalmusik gelten auch die neuen Monographien von Kilian, Sørensen und Geck⁸. Dagegen ist das Orgelwerk trotz mancher Ansätze nicht so intensiv erforscht worden. Spittas erste Ausgabe hatte zwar schon quellenkritische Fragen aufgeworfen, deren Lösung freilich weder durch Seifferts Ergänzungen noch durch Krafts Neuauflage erreicht wurde, wie auch Hedars Versuch einer kritischen Edition nur partiell geglückt ist⁹. Jedoch vermochten auch die stilkritischen Studien von Hedar kein gültiges Gesamtbild von Buxtehudes Orgelwerk zu vermitteln, da sie sich weithin auf pauschale Formbeschreibung und Herkunftsnachweise motivischer oder satztechnischer Details beschränkten¹⁰. In einer neueren Spezialarbeit hat schließlich Pauly die Orgelfugen isolierter Untersuchung unterzogen¹¹. Wohl hat die norddeutsche Orgelmusik in den Gesamtdarstellungen der Tastenmusik – von Ritter über Seiffert und Frotscher bis zu Apel¹² – ihren Ehrenplatz unangefochten bewahrt. Dessen ungeachtet hat sich in der Buxtehudeforschung der Akzent auf die Vokalwerke verlagert, was cum granu salis auch für eine Reihe anderer norddeutscher Organisten zutrifft¹³. An Buxtehudes Kantaten maß man oft auch generell die Figuralmusik der Epoche, ohne nach den Kriterien solcher Vergleichsmaßstäbe zu fragen.

Im Blick auf Buxtehude hat Blume die Umwertung am entschiedensten formuliert: »*Hatte man sich ... gewöhnt, in den Orgel-Kompositionen die größte Leistung Buxtehudes zu sehen ... , so ist man heute eher geneigt, das*

8. A. Pirro, *Dietrich Buxtehude*, Paris 1913; Fr. Blume, *Das Kantatenwerk Dietrich Buxtehudes*, in: JbP XLVII (1940), 10–39 (dass. auch in: Syntagma musicologicum ..., hg. von M. Ruhnke, Kassel u. a. 1963, 320–351); D. Kilian, *Das Vokalwerk Dietrich Buxtehudes. Quellenstudien zu seiner Überlieferung und Verwendung*, Diss. Berlin (West) 1956, mschr.; S. Sørensen, *Diderich Buxtehudes vokale kirkemusik. Studier til den evangeliske kirkekantates udviklingshistorie*, Diss. København 1958; M. Geck, *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus*, Kassel u. a. 1965 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. XV).

9. *D. Buxtehudes Orgelkompositionen*, hg. von Ph. Spitta, Bd. I–II, Leipzig 1876–77; neu hg. von M. Seiffert, *ibid.* 1903–04; *Ergänzungsband*, hg. von M. Seiffert, *ibid.* 1939; *Sämtliche Orgelwerke*, Bd. I–IV, hg. von J. Hedar, København 1952.

10. J. Hedar, *Dietrich Buxtehudes Orgelwerke ...*, Stockholm, Frankfurt a. M. 1951. Zur Kritik an Hedars Arbeit und seiner Ausgabe vgl. die in Anm. 16 genannte Arbeit von Riedel, 195 Anm. 416 und 203 Anm. 444.

11. H.-J. Pauly, *Die Fuge in den Orgelwerken Dietrich Buxtehudes*, Regensburg 1964 (Kölner Beiträge zur Musikforschung Bd. XXXI).

12. A. G. Ritter, *Zur Geschichte des Orgelspiels*, Leipzig 1884; M. Seiffert, *Geschichte der Klaviermusik*, Leipzig 1899; G. Frotscher, *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, Bd. I–II, Berlin 1935–36; W. Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel u. a. 1967.

13. So z. B. in der Literatur über M. Weckmann, G. Böhm, N. Bruhns, J. N. Hanff.

Vokalwerk als das künstlerisch wie geschichtlich bedeutendste Zeugnis seines Schaffens anzusehen«, in dem »ein sehr wesentlicher, vielleicht der beherrschende Teil von Buxtehudes Interesse gelegen hat«¹⁴.

Skeptisch dazu haben sich seither wohl nur Sørensen und Pauly geäußert, ohne doch auf das Verhältnis der Schaffensbereiche einzugehen¹⁵. Die These Blumes aber haben Riedel und Geck in unterschiedlichem Zusammenhang und mit verschiedenen Konsequenzen fortgebildet. Im Rahmen seiner Quellenstudien zur Tastenmusik des späteren 17. Jahrhunderts kam Riedel¹⁶ zur Auffassung, die norddeutsche Orgelmusik sei bisher ungebührlich überschätzt worden, habe aber nicht den ihr zugeschriebenen Rang und sei vom Einfluß südländischer Tastenmusik beherrscht, hinter der sie auch qualitativ zurückstehe. Speziell Buxtehudes Orgelwerk sei relativ schmal und in seiner Authentizität durch Zuschreibungsfragen und Parodien in Frage gestellt, sei aber doch ohne wesentliche Verluste erhalten und wohl schon in den frühen Lübecker Amtsjahren des Meisters entstanden. Hier werde ein wachsendes Desinteresse Buxtehudes an der Orgel sichtbar, während das Schwergewicht seiner Tätigkeit neben den Abendmusiken der Organistenmusik gegolten habe, d. h. der vokalen und instrumental-Ensemblemusik zur Kommunion. In der Organistenmusik statt im Orgelwerk liegt nach Riedel aber auch der Schwerpunkt des Schaffens der übrigen norddeutschen Organisten, und insofern beansprucht das für Buxtehude skizzierte Bild allgemeine Gültigkeit. An die These von der Organistenmusik knüpfte dann Geck an, der zur Erhellung des Lebensraumes von Buxtehudes Vokalwerken ihre Verwendungsmöglichkeiten diskutierte¹⁷. Daß im Norden die Organisten eher als die Kantoren hervortraten, ist danach weniger in der Orgelmusik begründet als in der zentralen Rolle des Generalbaßinstrumentes innerhalb der neuen Konzertatmusik. Hatte Blume gemeint, Buxtehudes Kantaten seien für außergottesdienstliche Zwecke oder für Stockholmer Bedarf geschrieben, so nahm Kilian ihre Aufführung im Lübecker Gottesdienst primär durch den Kantor an. Geck suchte nun zu zeigen, die figurale Organistenmusik habe sich über die Kommunion hinaus auf den ganzen Gottesdienst erstreckt und sei nicht nur widerrufbarer Brauch, sondern festes Recht der Organisten gewesen. Zwar stellte Geck nicht explicite die Frage nach dem Verhältnis von Organisten- und Orgelmusik, doch implizierte seine Sicht, der Organist sei vor allem mit seiner Figuralmusik auch zu kompositorischer Bedeutung gelangt.

Während Dürr es offen ließ, wie weit von einem Gegensatz zwischen Kantoren- und Organistenmusik zu reden sei, nahm M. Reimann es als »ganz

14. Fr. Blume, Art. *Buxtehude*, in: MGG II, 548–571, speziell 564 f.

15. Sørensen a. a. O. 316, Pauly a. a. O. 5 und 192.

16. Fr. W. Riedel, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (vornehmlich in Deutschland)*, Kassel und Basel 1960 (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Bd. X), 178–210.

17. Geck a. a. O. 44–76.

unerwartetes Ergebnis« der Darstellung Riedels hin, daß »Norddeutschland seinen Ruhm als führende Landschaft« für die Orgelmusik abgeben müsse¹⁸. Pauly wandte sich zwar gegen einzelne Argumente Riedels, namentlich gegen die Beschränkung stilkritischer Untersuchungsweisen durch Echtheitsbedenken; er teilte aber die Anschauung, Buxtehudes Orgelwerk sei relativ früh entstanden und belege damit eine Abkehr von der Orgel¹⁹. In scharfem Gegensatz dazu steht das Bild, das Apel jüngst in seiner Geschichte der Tastenmusik zeichnete, ohne freilich auf Riedels Argumentation einzugehen. Für Apel²⁰ läßt sich schon der norddeutschen Produktion der ersten Jahrhunderthälfte »in keinem Bereich der Orgelmusik jener Zeit etwas Vergleichbares gegenüberstellen«; was im Norden aber in der Folgezeit entstand, »übertrifft als Gesamtleistung alles, was in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts im Bereich der Claviermusik hervorgebracht wurde«. Schließt dies Urteil nahtlos an die seit Spitta und Ritter gültige Sicht an, so fällt auf, wie wohlwollend selbst norddeutsche Kleinmeister behandelt werden, wie zurückhaltend aber – im Unterschied zu Riedel – die süddeutsch-österreichische Musik bewertet wird. Mit Apels Darstellung und Methode wird sich die Forschung noch beschäftigen müssen²¹. Auch wer aber seiner Wertung der norddeutschen Orgelmusik zustimmen möchte, muß sich durch das Fehlen einer Auseinandersetzung mit Riedels Ergebnissen beunruhigt fühlen.

Wie man sieht, stehen sich konträre Auffassungen gegenüber, ohne immer präzise begründet zu sein. Argumente verschiedenster Art durchdringen sich dabei. Es mag so aussehen, als sei die Frage wenig sinnvoll, ob dem einen oder anderen Bereich im Werk eines Komponisten der Vorrang gebühre. Sie ist in der Tat unrichtig gestellt, wofern man die Vokal- gegen die Orgelmusik ausspielt, wie es teilweise geschah. Abgesehen davon kann aber nicht gleichgültig sein, wo vornehmlich die eigenste Leistung eines Musikers zu suchen wäre. Zumal macht das betroffen angesichts einer Musik, die seit jeher in besonderem Maß als persönliche Aussprache des Komponisten verstanden wurde. So meinte etwa Blume, Buxtehudes Vokalwerk lasse einen »tiefen Blick in seine Persönlichkeit« tun, während sich das Orgelwerk der Umgebung viel glatter einfüge²². Weil davon aber nicht nur ein Komponist, sondern die künstlerische und geschichtliche Bedeutung der »norddeutschen Schule« berührt wird, hängt an

18. A. Dürr in seiner Besprechung von Gecks Dissertation, Mf XX (1967), 344 f., M. Reimann in der Besprechung von Riedels Arbeit, Mf XV (1962), 286.

19. Pauly a. a. O. 77–89, speziell 85 f.

20. Apel a. a. O. 576. Zur norddeutschen Tastenmusik des früheren und des späteren 17. Jahrhunderts vgl. ibid. 339 ff. bzw. 576 ff.

21. Abgesehen von der Problematik der Analysen und Wertungen Apels scheint auch das Verfahren einer regionalen Gliederung des geschichtlichen Verlaufs nicht zwingend durchgeführt, wenn etwa M. Praetorius und Scheidt zu Nord-, N. A. Strunck zu Süd-, die Nürnberger Meister mitsamt Pachelbel aber zu Mitteldeutschland gerechnet werden (vgl. 339, 663 u. a.).

22. Blume, MGG II, 567.

den widersprechenden Urteilen ein gutes Stück unserer Vorstellungen von der deutschen Barockmusik. Wir werden darum die Fäden der Beweisführung Riedels und Gecks aufnehmen müssen, um aus den vorgebrachten Belegen unsere Schlüsse zu ziehen.

*

Riedel ging es primär um eine Methode der Quellenbetrachtung, die sich in objektiver Darstellung der Tatsachen von voraussetzungsloser Stilkritik und ideengeschichtlicher Deutung absetzen will²³. Freilich wird sich auch solche Quellenforschung nur als Vorstufe kunst- und geistesgeschichtlichen Verstehens begreifen können. Da individuelle Leistung nicht als »absolute Größe« zu fassen sei, wollte Riedel Einfluß und Ausstrahlung der Komponisten von ihrem Oeuvre und vom ganzen Repertoire her bestimmen²⁴. Naturgemäß können dabei stilistische Aspekte nicht übergangen, aber auch nur angedeutet werden. Ertragreich ist auch die Absicht neben der einseitig bevorzugten norddeutschen die süddeutsche Tastenmusik hervorzuheben. Nicht ebenso leuchtet ein, wie daraus eine Wende des Urteils über die norddeutsche und überhaupt die protestantische Tastenmusik resultiert.

Befremden müssen zunächst Hinweise, die als einleitende Motivationen eingeführt werden. So werden die »*Spaltungen im Lager der Neugläubigen*« gegen die »*Einheit und Stoßkraft der alten Kirche*«, die »*politische Inaktivität des Luthertums*« gegen die »*Zentralisation der habsburgischen Lande*« gestellt. Gegenüber der reichen höfischen Musikpflege des Südens weise der Norden nur wenige höfische Zentren und große Städte auf, neben denen eine Reihe kleinerer Städte »*keine bedeutenderen Leistungen*« gezeigt habe²⁵. Fragwürdig daran ist nicht nur, wirtschaftliche und politische Faktoren in eine Art Kausalzusammenhang mit musikalischen Ergebnissen zu bringen. Die Musikgeschichte lehrt vielmehr, daß Leistungen von Format durchaus nicht immer in Zeiten ökonomischer Blüte, politischer Entfaltung oder konfessioneller Geschlossenheit fallen. Im fraglichen Bereich geben Städte wie Lübeck, Hamburg oder Danzig und die vielen kleinen protestantischen Residenzen Beispiele. Unübersehbar rechnet doch die mitteldeutsche Kleinstaaterei zu den Stimulantien deutscher Kunstgeschichte, und es wäre kurzsichtig, in den spannungsvollen Auseinandersetzungen innerhalb des Protestantismus nicht auch fruchtbare Anstöße für die Musikgeschichte zu sehen. Auch ließe sich fragen, wo im Süden

23. Riedel a. a. O. 7. Insofern betreffen die hier erörterten Fragen nur einen Ausschnitt aus den viel weiter gespannten Untersuchungen Riedels, deren überlegene Anlage und reiche Ergebnisse insgesamt damit nicht verkürzt werden sollen.

24. Riedel *ibid.* 115 f., 73 ff. Dabei freilich scheint die Frage nach dem qualitativen Gewicht des Kunstwerks gelegentlich von der nach seinem Überlieferungsgeschichtlichen Standort überlagert.

25. *Ibid.* 164 und 179.

Meister vom Rang der Bruhns, Hanff oder V. Lübeck noch in Städten der Größe Husums, Schleswigs oder Stades wirkten, wo anders etwa eine so dichte Musikkultur kleiner Höfe und Städte bestand wie in Sachen und Thüringen ²⁶.

Um das Phänomen musikalischer Entfaltung des Norden im 17. Jahrhundert würdigen zu können, muß man die geringe Bevölkerungsdichte und relative Traditionsarmut dieses Raums vor Augen haben. Daran mindert die Zuwanderung mitteldeutscher Musiker wenig ²⁷, sofern sich gerade in stilistischer Assimilation norddeutsche Eigenart bewährt hat (wie bei Weckmann, Böhm oder Hanff). Umgekehrt wäre auf die Abwanderung norddeutscher Musiker wie Erlebach und Fabricius oder auf die norddeutschen Lehrjahre J. Ph. Kriegers und Schmetzers hinzuweisen. Man kann Norddeutschland kaum erst im 18. Jahrhundert eine »führende Rolle« zubilligen: das Werk Telemanns oder C. Ph. E. Bachs – beide übrigens dem Herkommen nach nicht Norddeutsche – ist gewiß mehr von internationalen Zügen geprägt als die norddeutsche Musik des 17. Jahrhunderts ²⁸. Freilich verengt man den Zugang zur nord- wie mitteldeutschen Musik, wenn man die Choralbearbeitung »nicht gar zu hoch« einschätzen möchte, weil der Choral »doch nur eine lokal begrenzte Bedeutung besaß« ²⁹. Wohl beschränkt sich die Pflege des Orgelchorals auf einen freilich nicht gar so eng bemessenen Kreis. Gerade darin liegt aber doch zum Teil das eigene Profil der Tastenmusik im protestantischen Bereich. Könnte nicht solche Originalität auf ihre Weise schwerer wiegen als ein internationaler Akzent? Daß Buxtehude wenig »Breitenwirkung« erreichte und keine »internationale Größe« war, ist richtig ³⁰. Trifft das aber nicht auch für Schütz oder Bach zu? Auch der Bedeutung des virtuosen Pedalspiels wird man nicht ganz gerecht, wenn man es als Randerscheinung bewertet, die erst später zum Merkmal für Orgelmusik geworden sei und zur Überschätzung der norddeutschen Musik beigetragen habe ³¹. Sicher ist die Emanzipation des Pedals eine norddeutsche Spezialität, die nur einen kleinen Teil der gleichzeitigen Tastenmusik betrifft. Damit setzt sich von sonstiger Clavier- aber eine Orgelmusik ab, der eine neue Dimension als essentieller Bestandteil der Komposition, nicht nur als virtuose Zutat hinzuwächst. Daß die ältere Forschung dem Orgelchoral und den durch anspruchsvollen Pedalpart ausgezeichneten Werken besonderes Gewicht zumaß, dürfte schon im Blick auf Bach legitimiert sein und von Einsicht in historisch wie sachlich relevante Kriterien zeugen.

26. Spricht man von der Gesamtleistung Norddeutschlands, so wird man den nordost-deutschen Beitrag nicht ganz außer Betracht lassen können, auch wenn hier die Tastenmusik eine geringere Rolle spielt.

27. Riedel, Art. *Orgelmusik*, IV. 17. Jahrhundert, in: MGG X, 346–364, speziell 348.

28. Riedel, *Quellenkundliche Beiträge*, 183.

29. Ibid. 165 (so werden Choralbearbeitungen im weiteren fast ganz übergangen).

30. Ibid. 209.

31. Ibid. 184 und 194. Vgl. dazu aber Pauly a. a. O. 183 und E. Bruggaier, *Studien zur Geschichte des Orgelpedalspiels in Deutschland bis zur Zeit Johann Sebastian Bachs*, Diss. Frankfurt a. M. 1959, Kap. IV, 68–112.

Aus der ganzen Quellenlage folgert Riedel, die Tastenkunst scheine »im Norden bei weitem nicht so hoch im Kurs gestanden zu haben«. Er verweist zunächst auf den Orgelbau als Spiegel des Musikinteresses und der Pflege des Orgelspiels³². Nachdem die Kirchen in der Generation Scherers mit Orgeln versorgt worden waren, sei ein Rückgang eingetreten, und zur Zeit Schnitgers seien dann die Voraussetzungen weniger günstig gewesen. Daß um die Jahrhundertmitte keine bedeutenden Neubauten entstanden und östlich der Elbe recht wenig geschehen sei, ist wohl einzuschränken (man denke nur an die Arbeiten Stellwagens). Mögen später die großen Hamburger und Lübecker Werke auch aus Repräsentationsgründen errichtet worden sein, so haben solche Motive im Orgelbau doch zu allen Zeiten ihre Rolle gespielt³³. Bedeutung und Geltung des Orgelbaus im Norden sind im ganzen so wenig zu bezweifeln wie die singuläre Kongruenz dieses Orgelbaus und einer auf ihn hin konzipierten Weise der Orgelkomposition³⁴.

Während nach Riedel die mitteldeutschen Komponisten meist »solide Gebrauchskunst« für Liebhaber und Durchschnitsorganisten lieferten, komponierten die Norddeutschen »für den anspruchsvollen Bedarf ihrer Fachkollegen«³⁵. Daß sie so gut wie keine Liebhabermusik hinterließen, für die kein Bedarf bestand, stimmt nicht ganz, wie Reimann unter Hinweis auf die Tanzliteratur betonte³⁶; daneben wären auch die Suiten aus Buxtehudes Zeit zu nennen. Pfl egte man im Norden aber eine »ausgesprochene Spezialistenfertigkeit«, so könnte das auf einen besonderen Hochstand der Tastenmusik schließen lassen, deren geringer Kurswert also an ihrer mangelhaften Resonanz zu zeigen wäre. Daß das Gros der Organisten ziemlich geringe Fähigkeiten besessen habe, ist nach den gelegentlich dokumentierten Anforderungen nicht ohne weiteres glaubhaft³⁷. Wenn überhaupt in kleinen Orten komponierende Organisten wirkten, ist das so aufschlußreich wie die Überlieferung Buxtehudescher Werke durch einen kleinstädtischen Organisten wie G. Lindemann, der die kodierte Musik doch wohl auch spielen konnte³⁸. Auch die nebenamtliche Tätigkeit norddeutscher Organisten als Rentmeister o. ä. muß nicht Indiz geringerer musikalischer Schätzung sein, womit Einbußen an künstlerischer Qualifikation verbunden wären³⁹. Ämterverbindungen der Art kannte die Zeit auch sonst, und diese bürgerlichen Ämter gehörten auch zur sozialen Integration der Organisten. Wieweit sich ihre musikalische Tätigkeit aufs Choralspiel beschränkte, wissen wir kaum. In der norddeutschen Überlieferung dominiert der Orgelchoral nicht allgemein. Da außergottesdienstliche Vortragsmöglichkeiten nur sparsam belegt sind, muß man vielleicht auch für freie Orgelwerke den Gebrauch im Gottesdienst in Erwägung ziehen⁴⁰.

32. Riedel a. a. O. 179 f.

33. Übrigens amtierten an den neuen Hamburger Schnitger-Organen kaum durchweg »recht unbedeutende Organisten« (vgl. ibid. 180, Anm. 332). Ein Zahlenvergleich der in Lübeck und Erfurt vorhandenen Organen besagt wenig, wenn man von den viel späteren Angaben des Erfurters J. Adlung ausgeht, die naturgemäß besonders genau sind, bei denen aber auch die geschichtlich bedingte Vielzahl der Kirchen in Erfurt mit zu bedenken wäre.

34. Zum Korrelat zwischen Orgelbau und -komposition im Norden schon vor Buxtehude vgl. neuerdings W. Breig, *Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann*, Wiesbaden 1967 (Beihefte zum AfMw, III), 2 ff., 41, 101 ff.

35. Riedel, MGG X, 348 und *Quellenkundliche Beiträge*, 165.

36. Ibid. 181; M. Reimann, Mf XV, 286.

37. Riedel, MGG X, 355 und *Quellenkundliche Beiträge*, 164, Vgl. dazu die Belege bei Frotischer a. a. O. Bd. I, 467 ff.

38. Vgl. Hedar a. a. O. 12 ff. Ders., *Kring nyfunna Buxtehudekompositioner i Lunds Universitetsbibliotek*, in: STMf XXII (1940), 53–63.

39. Riedel, *Quellenkundliche Beiträge*, 180 f. und 188 f.

40. Vgl. ibid. 180. Zur Motivierung der freien Orgelwerke genügen Zwecke der Vorführung neuer Orgeln u. ä. so wenig wie konzertartige Veranstaltungen, die für in kleineren Städten wirkende Organisten nicht belegt sind. In Lübeck hatte der Organist aber auch im Gottesdienst Postludien zu spielen, vgl. W. Stahl, *Franz Tunder und Dietrich Buxtehude*, in: AfMw VII (1926), 49; ders., *Musikgeschichte Lübecks*, Bd. II, *Geistliche Musik*, Kassel und Basel 1952, 68.

Aber seit der Jahrhundertmitte waren nach Riedel die Interessen der Organisten stärker auf andere Gebiete gerichtet. Mehr als für das Choralspiel engagierten sie sich für die Organistenmusik, »d. h. für die instrumentale Ensemblesmusik (zuweilen auch mit Vokalsolisten)« zur Kommunion und zu besonderen Anlässen⁴¹. Daß eine solche Praxis bestand, steht außer Zweifel. Zu diskutieren ist nur ihr Ausmaß, sofern es die Orgelmusik beeinträchtigt haben könnte. Riedel bemerkt, der erhaltene Bestand an Tastenmusik sei gering gegenüber der oft gedruckten instrumentalen Ensemble- und vokalen Solomusik⁴². Solche Werke wurden indessen von Organisten nicht in größerem Ausmaß publiziert. Die Königsberger oder Hamburger Liedsammlungen gehen nur teilweise auf Organisten zurück, und schlichte Strophenlieder bieten ohnedies kaum Ersatz für fehlende Tastenmusik. Gedruckte wie handschriftliche Kammermusik liegt mehr von Stadt- und Ratsmusikern vor, seltener von Organisten, die auch Orgelmusik schrieben. Eine solche Koinzidenz besteht bei Weckmann, Reincken oder Buxtehude, nicht aber z. B. bei Scheidemann, Tunder, Lübeck, Böhm, Bruhns, Hanff. Keineswegs überwiegen Kammermusik und Aria in der Werküberlieferung fast aller norddeutschen Organisten⁴³. Nicht diese Gattungen können das Interesse an der Orgel geschmälert haben, übrigens auch nicht die Kasualmusiken, die kein Privileg der Organisten waren, sondern je nach Kompetenz auch anderen Amtsträgern zufielen⁴⁴. Höchstens im Verhältnis zur Figuralmusik könnte es so scheinen, als bilde die Tastenmusik nur einen geringen Teil im erhaltenen Oeuvre der Organisten. Dabei jedoch ist die Quellenlage einzukalkulieren.

41. Riedel, *Quellenkundliche Beiträge*, 180 f., 183, 48.

42. Ibid. 17 Anm. 30, 48, 180, 181, 207.

43. So meint Riedel a. a. O. 181. Nannte Breig (a. a. O. 2, Anm. 9) Scheidemanns Lieder »Parerga«, so gilt das auch für die Lieder der meisten anderen norddeutschen Organisten (ausgenommen etwa Nic Hasse und Chr. Flor). Am Königsberger Lied sind Organisten fast gar nicht beteiligt, zum Hamburger Kreis um Rist zählen nur einige Organisten (vor allem Scheidemann, J. Praetorius, Flor). Die Gattung wird im selben Maß von Kantoren, Kapellmeistern und Instrumentalisten getragen, ist bei vielen Orgelmeistern gar nicht vertreten (z. B. Lübeck, Hanff, Bruhns, Tunder u. a.) und fand ihren Höhepunkt bei J. W. Franck, der weder Organist noch Norddeutscher war. Vgl. W. Krabbe, *Johann Rist und das deutsche Lied*, Berlin 1910; W. Vetter, *Das frühdeutsche Lied*, Bd. I, Münster 1934. Zum geringen Anteil der Organisten an der Kammermusik vgl. die Bibliographie bei E. H. Meyer, *Die mehrstimmige Spielmusik des 17. Jahrhunderts* . . ., Kassel 1934.

44. Riedel a. a. O. 181. Organisten wurden bei solchen Aufträgen nicht allgemein bevorzugt. Selbst in Hamburg lieferten vor allem die Kantoren Th. Selle und Chr. Bernhard Gelegenheitswerke, daneben auch Ratsmusiker wie D. Becker. Die reiche Königsberger Produktion entfällt nur auf Kantoren. Die große Zahl von Kasualmusiken der Stettiner Organisten Fr. G. Klingenberg und M. Rohde ist ein überlieferungsgeschichtlich begründeter Sonderfall. Abgesehen vom meist geringen Format solcher Werke fehlen sie ganz z. B. bei Weckmann, Scheidemann, Böhm, Lübeck, Hanff, Tunder u. v. a. Vgl. dazu W. Reich, *Threnodiae Sacrae. Katalog der gedruckten Kompositionen des 16.–18. Jahrhunderts in Leichenpredigten* . . ., Dresden 1966 (Veröff. der Sächs. Landesbibl., 7); ders., *Die deutschen Leichenpredigten des 17. Jahrhunderts als musikalische Quelle*, Diss. Leipzig 1962, mschr.

Wie gering der Quellenbestand für die norddeutsche Tastenmusik ist, betonte Riedel mehrfach. Aus der Zeit bis etwa 1660, bis hin also zum Schaffen Scheidemanns, Tunders oder Weckmanns, besitzen wir immerhin einige primäre, d. h. zeitgenössische, aus Norddeutschland stammende Quellen größeren Umfangs wie vor allem die Lüneburger, Lübbenauer und Zellerfelder Tabulaturen⁴⁵. Der hier überlieferte Werkbestand ist zwar spärlich genug, mag aber doch in der Überlieferungsweise für einigermaßen repräsentabel angesehen werden. Wollte man daraus aber auf eine geringe Produktivität der älteren norddeutschen Organisten schließen, so mahnt das Beispiel Scheidemanns zur Vorsicht, von dem sich überraschend ein so ansehnlicher Werkbestand in Zellerfeld fand⁴⁶. Ungleich problematischer aber verhält es sich mit der Überlieferung der Orgelmusik aus Buxtehudes Generation, die uns fast nur aus peripheren Quellen bekannt ist. Auf sie kann hier nicht im einzelnen eingegangen werden, die Situation aber wird aus den einschlägigen Monographien, den Angaben der Editionen und den Arbeiten Frotschers und Apels leicht einsichtig⁴⁷.

Zeitgenössischen Datums und zugleich norddeutscher Provenienz sind nur wenige, dazu ziemlich kleine Quellen. Eine umfänglichere Handschrift wie der Lowell-Mason-Codex E. B. 1688, der zwischen süd- und mitteldeutscher Musik eine Reihe norddeutscher Werke bietet, ist zwar vor 1700 entstanden, stammt aber, wie Riedel zeigte, nicht aus Norddeutschland. Dort zwar schrieb Lindemann seine Kopien, und diese Serie geht ausnahmsweise direkt auf Buxtehudes Schülerkreis zurück, entstand aber doch auch erst nach dem Tode des Meisters. Die einzige große Quelle mit Tastenmusik Buxtehudes, die noch zu seinen Lebzeiten im Norden geschrieben wurde, Familien Ryges Slaegtsbog, enthält nicht Orgelmusik, sondern Klaviersuiten. Die Quellen aber, die zeitlich oder räumlich dem Wirken der Komponisten noch am nächsten stehen, beinhalten nur einen kleinen Teil der erhaltenen norddeutschen Orgelmusik. Was sonst vorliegt, ist zwar insgesamt wenig genug, dazu aber nur in Quellen erhalten, die im einen oder anderen Sinn als peripher gelten müssen. Das betrifft nicht nur Buxtehudes Werke, sondern fast mehr noch die von Böhm, Bruhns, Reincken, Hanff, Lübeck usf., die zumeist in späteren oder in nicht norddeutschen Quellen vorliegen. So müssen auch so renommierte Quellen wie die Möllersche Handschrift, das Andreas-Bach-Buch, die Mylauer Tabulatur oder zum Teil die Kopien aus Schmahls Nachlaß als peripher bezeichnet werden, ebenso auch die auf Orgelchoräle spezialisierten Kopien Walthers und die noch späteren, aus Bachs Umkreis überlieferten Abschriften freier Orgelwerke norddeutscher Meister.

Aus der Tatsache, daß ein so großer Teil dieser Musik in Quellen aus Mitteldeutschland vorliegt, läßt sich kaum folgern, dort habe man die Werke

45. Vgl. Apel a. a. O. 339–376 und L. Schierner, *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Kassel und Basel 1961 (Schriften des Landsinstituts für Musikforschung Kiel, Bd. XII), 17–48.

46. Dazu s. Breig a. a. O. 6 ff. Auch die Funde in der Pelpliner Tabulatur weisen in diese Richtung, vgl. A. Sutkowski und O. Mischiati, *l'Intavolatura di Pelplin*, in: *l'Organo II* (1961), 53–72.

47. Vgl. Frotscher a. a. O. 409–469, Apel a. a. O. 576 ff. Riedel behandelte nur einzelne Quellen eingehend (den Kodex E. B. 1688 und das Hintze-Ms.), außerdem die Werküberlieferung von Strunck, Reincken, Heidorn, Buxtehude.

mehr gespielt als im Norden selbst⁴⁸. Eine so sporadische Überlieferung kann doch wohl nicht Aufschluß über die Pflege der Orgelmusik in Norden selbst geben. Was es heißt, daß wir nicht eine erstrangige große Quelle mit Orgelmusik der Ära Buxtehudes besitzen, wird gegenüber der Überlieferung gleichzeitiger Vokalmusik deutlich. Da sie trotz aller Verluste weit günstiger ist, liegt nicht an geringerer Wertschätzung der Tastenwerke, sondern mehr daran, daß Sammlungen mit Figuralmusik als Besitz von Institutionen eher einer Aufbewahrungspflicht unterlagen, während die Erhaltung privater Tabulaturen mit Tastenmusik noch mehr dem Zufall ausgesetzt war. So wurden Sammlungen mit Figuralmusik oft bei Amtswechseln o. ä. katalogisiert, und solche Inventare orientieren zusätzlich über die Komposition von Vokalwerken⁴⁹. An diesem reichen Material kann man übereinstimmend konstatieren, wie wenig die norddeutsche Figuralmusik außerhalb ihres Entstehungsbereichs verbreitet war. Um so bemerkenswerter erscheint es darum, daß ungeachtet aller Überlieferungsungunst überhaupt noch ein nennenswerter Bestand norddeutscher Orgelmusik erhalten blieb, und zwar gerade in mitteldeutschen Quellen. Daran zeigt sich, daß die norddeutsche Tasten- mehr als die Vokalmusik auch außerhalb Interesse fand, wobei nicht zuletzt Bachs Vermittlung mitspielen mag. Läßt sich aber eine dermaßen lückenhafte Überlieferung als nur leidlich verlässlicher Spiegel der Produktivität norddeutscher Organisten auffassen, so daß man auf ein Desinteresse an der Orgel schließen könnte? Oder sollte man nicht umgekehrt folgern, daß von einem reichen Schaffen nur klägliche Reste auf uns gekommen sind? Die wenigen erhaltenen Stücke der Bruhns, Hanff, Lübeck usf. lassen sich bei ihrem qualitativen Standard nicht anders denn als Fragmente eines weit größeren verschollenen Oeuvres verstehen.

Aber Riedel zieht aus dem geringen Bestand weiterreichende Schlüsse. Aus der Quellenlage sei kein stärkerer Traditionszusammenhang erkennbar, die stilkritische Beurteilung sei dadurch erschwert. Jedoch habe die norddeutsche Tastenmusik »*vorwiegend unter südländischem Einfluß*« gestanden, und das Vorliegen von Parodien veranlasse die Frage, ob nicht die norddeutsche Leistung weniger »*in eigener kompositorischer Erfindung als in der spieltechnischen Neugestaltung*« liege⁵⁰. So kann es insgesamt heißen, Norddeutschland habe sich in der Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts »*im wesentlichen rezeptiv*« verhalten⁵¹.

Eine Auseinandersetzung mit diesen Urteilen ist schwierig, weil sie nur durch knappe Hinweise gestützt werden. Beispielsweise werde Frescobaldis oder Frobergers Gedankenfülle und Konzentration von jüngeren, speziell norddeut-

48. So Riedel a. a. O. 182.

49. Zur Quellenlage der Figuralmusik der Epoche vgl. F. Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate . . .*, Berlin 1965 (Berliner Studien zur Musikwissenschaft, Bd. X).

50. Riedel a. a. O. 181 und 183.

51. Ibid. 178.

schen Meistern nicht erreicht, bei ihnen falle dagegen die weit geringere harmonische Spannung, das viel längere Verweilen bei Spielfiguren und Motiven auf, und während die Länge schulmäßiger Fugati norddeutsch anmute, erinnere das Zusammenfügen fugierter und rezitativer Partien an süddeutsche Versetzungszyklen⁵². Buxtehude etwa sei fraglos von Frescobaldi beeinflusst, seine Präludien entsprächen strukturell den Capricci, die Kontrapunkte sopra »*Mit Fried und Freud*« den c. f.-Sätzen aus den »*Fiori Musicali*« des Italieners⁵³. Mißt man so eine Kunst an der anderen, um qualitative Prädikate zu erteilen, so überdeckt das die sachlichen und geschichtlichen Differenzen der Voraussetzungen. Die Harmonik hat sich im Prozeß der Funktionalisierung zwischen Frescobaldi und Buxtehude gewandelt, und wie Versetzen und Toccaten verschiedenen formalen Konzepten folgen, sind Knappheit oder Ausdehnung keine qualitativen Kriterien, sondern ausführliche Themenverarbeitung kennzeichnet eine neue Geschichtsstufe. Wie weit Frescobaldis Einfluß auf Buxtehude reicht, bleibt zu klären, daß Buxtehudes Werk darin aber nicht aufgeht, ist gewiß, und die Bearbeitung eines Kirchenlieds muß wohl andere Ergebnisse zeitigen als die einer gregorianischen Vorlage. Eine besonders enge Verbindung zum Süden sah Riedel ferner in den norddeutschen Studienwerken im strengen Stil, deren Autoren übrigens nur teilweise zum Kreis norddeutscher Organisten rechnen. Aber die Spezialisierung dieser Werke auf Choralvorlagen spricht zugleich für ihre weitgehende Eigenständigkeit. Insofern sind sie ein Gegenstück zur Tradition strenger Choralbearbeitungen in der Vokalmusik, für die sich viele Beispiele aus Nord- wie Mitteldeutschland anführen lassen⁵⁴. Hinweise auf südländische Vorbilder können die Eigenart der norddeutschen Musik kaum vermindern, sofern das Kunstwerk mehr ist als die Summe deduzierbarer Einflüsse. Will man nicht bei der auch von Riedel abgewiesenen Methode Hedars verharren, so bleibt das Ziel bestehen, im Vergleich gerade die Besonderheit nord- und südländischer Kunst voneinander abzuheben.

Eine geschlossene Tradition sieht Riedel im Norden nur bei den Sweelinck-Schülern, wogegen die führenden Meister der nächsten Generation aus verschiedenen Richtungen kamen. Hier werden Weckmann und Reincken mit ihren Kontakten zu Froberger und zum Wiener Hof genannt, all die gebürtigen Norddeutschen aber übergangen. Daß Tunders und Buxtehudes musikalische Herkunft »nicht zu ermitteln« sei⁵⁵, kann man nur sagen, wenn man die ganze norddeutsche Tradition seit H. Praetorius außer Betracht läßt. Während

52. Ibid. 181, 183 f., 193.

53. Ibid. 204 f., 196.

54. Ibid. 182 (zur vokalen Tradition s. die in Anm. 49 genannte Arbeit, 369 f.). Unter den Komponisten von Studienwerken im strengen Stil rechnen Theile, Strunck und Förtsch nicht zum Kreis der norddeutschen Organisten.

55. Riedel a. a. O. 181. Vgl. dagegen Apel a. a. O. und Schierning, wo die Abkapselung und Selbständigkeit der norddeutschen Überlieferung betont wird (a. a. O. 23, 116) Vgl. insgesamt auch die Darstellung bei Hedar.

Frescobaldi und Froberger als den älteren Vorbildern eigene Abschnitte gewidmet sind, wird die norddeutsche Überlieferung dieser Zeit ausgeklammert. In dieser innerdeutschen Traditionslinie aber wäre Buxtehudes Herkunft mindestens ebenso zu suchen wie bei italienischen Vorbildern, die die norddeutschen Organisten schon in eingedeutschter Form kennenlernen konnten, wie Blume hervorhob. Unter der Überschrift »*Die norddeutschen Meister*« berücksichtigt Riedel neben Buxtehude nur N. A. Strunck, Reincken und P. Heidorn, drei durch Beziehungen zur süddeutschen Kunst ausgezeichnete Musiker also, wogegen all die anderen norddeutschen Organisten dieses Zeitraums ausgeschlossen bleiben. Ein ausgesprochener Außenseiter wie Strunck wird hervorgehoben, weil er allein im Norden eine den südlichen Vorbildern ähnliche Studiensammlung im strengen Stil schuf⁵⁶. Von Strunck liegen ausschließlich derartige Werke vor, die z. T. in Wien und Italien entstanden und gewiß nicht die norddeutsche Tastenmusik angemessen repräsentieren. Reincken aber war nach Riedel das wichtigste Bindeglied zwischen der Tastenkunst des Südens und des Nordens und damit einer der bedeutendsten Meister der Epoche – obwohl die spärliche Überlieferung ein genaueres Urteil verwehre⁵⁷. Er stand unter den Zeitgenossen im höchsten Rang und war am angesehensten, während der heut über Gebühr gewürdigte Buxtehude kein allzu großes Interesse für die Orgel gezeigt habe. Was besagt es aber, daß Reincken ein Nebenamt ablehnte und besser besoldet war oder daß über seine Fähigkeiten Nachrichten vorliegen, wie sie für Buxtehude fehlen? Konzentrierte sich Reincken mehr auf Tastenmusik, so läßt sich für seine stete Aufgeschlossenheit doch nicht das einzige ihm zugewiesene Figuralstück anführen. Denn dies Werk – eine vollauf »madrigalische« Kantate – stammt mit größter Sicherheit gar nicht von ihm⁵⁸. Nach Riedel gingen von Reincken bedeutende Anregungen aus, namentlich auf Bach, seinen größten Schüler, der ihn schon von Lüneburg aus aufsuchte, wogegen die Reise nach Lübeck nicht dem Orgelmeister Buxtehude, sondern den Abendmusiken gegolten habe⁵⁹. Mehr aber scheint es zu sagen, daß aus Bachs Kreis kaum Tastenstücke von Reincken überliefert sind, jedoch so viele Orgelwerke und nicht eine Zeile Vokalmusik von Buxtehude. Kann überhaupt ein so kleiner Werkbestand wie der Reinckens dem Oeuvre Buxtehudes als ebenbürtig zur Seite gestellt werden, und läßt nicht die dürftige Überlieferung an Reinckens überregionaler Wirkung zweifeln?

56. Riedel a. a. O. 87–95 (Strunck wirkte nur in frühen Jahren im Norden, weniger aber als Organist, vgl. D. Härtwig in MGG XII, 1618 ff).

57. Zu Reincken s. Riedel a. a. O. 188 ff. und in MGG XI, 183–186.

58. Vgl. Riedel, *Quellenkundliche Beiträge*, 189 Anm. 383, und in MGG XI, 185, ferner die in Anm. 49 genannte Arbeit, 407 f.

59. Riedel, *Quellenkundliche Beiträge*, 188 Anm. 380. Buxtehude ließ sich kaum schon in der Zeit von Bachs Anwesenheit durch Schieferdecker vertreten, der erst im letzten Lebensjahr des Meisters zum Substituten ernannt wurde (vgl. Stahl, *Musikgeschichte Lübecks*, 112).

Endlich findet der sonst kaum näher bekannte Peter Heidorn ausführlich Erwähnung, weil sich eine Fuge von ihm als Parodie einer Canzona J. C. Kerlls erwies. Mit gerade fünf erhaltenen Stücken kann Heidorn, den Frotscher noch zu den Süddeutschen zählte, wohl kaum als sonderlich repräsentativer Vertreter norddeutscher Kunst gelten⁶⁰. In dem fraglichen, insgesamt 118 Takte umfassenden Werk basiert nur der erste Abschnitt teilweise direkt auf der Vorlage von Kerll. Auch hier ist aber nicht nur der Umfang von 17 auf 22 Takte erweitert und die Stimmenzahl durch obligates Pedal vermehrt worden. Vielmehr hat Heidorn das simple Kerllsche Thema rhythmisch so präzisiert, daß es Riedel zufolge reichere Möglichkeiten zu intensiver Verarbeitung bietet und auch in den folgenden Teilen weiter verwendet werden kann. Ansonsten aber sind diese weiteren Abschnitte Kerlls Canzona gegenüber ganz neu und selbständig gestaltet. Es sei dahin gestellt, ob dies Werk noch als Parodie zu bezeichnen ist und wie es sich qualitativ zur Vorlage verhält. Auf diesem einen konkreten Beleg aber und auf dem Verdacht, es könnten weit mehr analoge Fälle vorliegen, fußt die Vermutung, die Leistung norddeutscher Organisten liege wohl weniger in eigener Erfindung als in spieltechnischer Neugestaltung.

So bedeutsam die Bearbeitungstechnik für die ältere norddeutsche Tastenmusik ist, wie M. Reimann zeigte, so bedürfte es für die Zeit Buxtehudes doch wohl weiterer stichhaltiger Beweise⁶¹. Auch ist wohl kaum zu befürchten, das Geschichtsbild der norddeutschen Orgelmusik noch in Buxtehudes Generation werde generell durch fragwürdige Zuschreibungen und durch Eingriffe der Kopisten in die authentische Werkgestalt beeinträchtigt⁶². Wohl kommt dieser Problematik für die vorangehende Zeit beträchtliches Gewicht zu, und auch bei Werken jüngerer Meister bleiben manche Fragen zu lösen, die durch die weithin periphere Überlieferung entstehen. Soweit bisher aber Beispiele für zweifelhafte Autorenangaben, beträchtlich divergierende Fassungen oder gravierende Eingriffe in die Werksubstanz bekannt sind, betreffen sie schwerlich genügend viele und wesentliche Werke der Hauptmeister, um das Gesamtbild vom Rang ihres Schaffens in Frage stellen zu können.

*

Seine Auffassungen exemplifizierte Riedel speziell an der Tastenmusik Buxtehudes. Ihre bis heute nicht überwundene Überschätzung verdanke sie einmal der Rolle des Pedals, das erst später zum Kennzeichen wahrer Orgelmusik

60. Riedel a. a. O. 191–194, dazu auch Tafel III–IV. Zu Heidorn s. Frotscher Bd. I, 548 sowie Apel 607 f. Heidorns Werk edierte Riedel (*Die Orgel*, Reihe II, Heft 4, Lippstadt 1957).

61. Riedel *ibid.* 183 (auf die Beispiele aus Werken Buxtehudes ist noch zurückzukommen). M. Reimann, *Pasticcios und Parodien in norddeutschen Klaviertabaturen*, in: *Mf* VII (1955), 265–271.

62. Riedel a. a. O. 183 sowie in *MGG* X, 348.

63. Riedel, *Quellenkundliche Beiträge*, 194 f.

erhoben wurde, sodann der Tatsache, daß von Buxtehude im Vergleich zu anderen Zeitgenossen relativ viele Tastenstücke erhalten blieben⁶³. Freilich blieb doch wohl ein beträchtlicher Bestand erhalten, weil Buxtehudes Musik zu seinen Lebzeiten, dann in der Generation Bachs und in dessen Schülerkreis auf Grund ihrer Qualität besondere Wertschätzung genoß. Nicht also wurde Buxtehude überschätzt, weil zufällig seine Werke erhalten sind, sondern sie blieben erhalten, weil der Meister als bedeutendster Orgelkomponist seiner Generation betrachtet wurde. Das ist so bemerkenswert, weil wir ja überwiegend nur noch posthume oder nicht norddeutsche Quellen besitzen. Auf Riedels Skizze des Quellenbestands braucht hier nicht im einzelnen eingegangen zu werden⁶⁴. Zu erörtern sind aber die Folgerungen, die aus den angezogenen Beispielen für fragwürdige Zuschreibungen, Bearbeitungen und Werkfassungen zu ziehen sind.

Problematischer als die wechselhafte Schreibung von Buxtehudes Namen erscheint es, daß in zwei Fällen die Zuschreibung zwischen den ähnlich klingenden Namen Buxtehude und Buttstedt schwankt⁶⁵. Wenn aber in der Hauptquelle Mus. ms. 2681 (Berlin) die Fuga Nr. 11 mit der Autorenangabe »Diet J. H. Buttstaed« versehen ist, muß das nicht Zweifel an der Zuweisung aller übrigen Stücke des Bandes an Buxtehude wecken. Wie bei diesen setzte der Kopist auch bei Nr. 11 zum gewohnten Vornamen an, wurde dann seines Irrtums gewahr und schrieb den Namen des wahren Autors, ohne Buxtehudes Vornamen zu streichen. Daß in einer Handschrift, die sonst nur Werke eines Autors bietet, auch ein Stück eines anderen Musikers auftaucht, ist nicht ganz ungewöhnlich, zumal wenn die fragliche Angabe an sich plausibel erscheint. Überdies betrifft der Fall kein repräsentatives Werk, was im übrigen auch für jene Triosonate aus dem Codex E. B. 1688 (Nr. 53) gilt, bei der nach Riedel der Name »Box de Hude« erst nachgetragen worden ist. Zur Toccata d-moll im selben Codex (Nr. 73) ist über der ursprünglichen Angabe »... Box de Hude ... 1684« erst von späterer Hand die Bleistiftnotiz »H. Buttstett« zugefügt worden. Die Glaubwürdigkeit eines solchen Zusatzes von unbekannter Hand ist unsicher, und das Stück kann nicht so ohne weiteres dem damals erst achtzehnjährigen Buttstedt zugeschrieben werden. Riedel aber folgert, man müsse stilkritische Betrachtungen ganz zurückstellen, solange nicht der ehemals sehr große Nachlaß Buttstedts gesammelt und auf Konkordanzen hin geprüft sei. Die erhaltenen Werke Buttstedts hat aber Ziller bereits zu sammeln versucht, und in diesem schmalen Bestand gibt es sonst keine Konkordanzen zu Werken Buxtehudes. Die Echtheit des fraglichen Stücks wurde schon früher von Viderø und Hedar bezweifelt⁶⁶, und zwar nur aus stilistischen Erwägungen, ohne Kenntnis des

64. Ibid. 197–203.

65. Zum folgenden ibid. 204. Vgl. dazu auch Pauly a. a. O. 78 f.

66. Zur d-moll-Toccata (Seiffert, *Ergänzungsband* Nr. 7, Kraft Nr. 30, Hedar Bd. II Nr. 20) vgl. Hedars Arbeit 195 ff. Ferner s. E. Ziller, *Der Erfurter Organist Johann Heinrich Buttstädt*, Diss. Halle 1935 (Hallische Beiträge zur Musikforschung, 3).

Zusatzes mit Buttstedts Namen. Das spricht gerade dafür, daß der zweifellos echte Bestand für ein genügend scharfes Bild von Buxtehudes Eigenleistung ausreicht. Jedenfalls genügen diese wenigen Belege nicht, um Buxtehudes Autorschaft bei allen Werken für ungesichert zu halten, deren Echtheit nicht durch Konkordanzen verschiedener Provenienz bestätigt werde ⁶⁷.

Wieso gerade die Contrapuncte der »Fried- und Freudenreichen Hinfahrt« von Anlehnung an Frescobaldis Satztechnik zeugen ⁶⁸, ist schwer einzusehen. Denn bei Frescobaldi fehlen prägende Kennzeichen von Buxtehudes Sätzen wie z.B. das Prinzip der Evolutiones durch Stimmtausch bzw. Spiegelung oder der von der Liedvorlage bestimmte Aufbau. Es wurde bereits gesagt, daß Buxtehudes Sätze auch auf vokale Traditionen weisen, selbst wenn man sie primär als Tastenmusik auffaßt. Daß es Kopien Frescobaldischer Stücke mit nachträglicher Textierung gibt, ist keine Analogie, weil bei Buxtehude der c. f. original textiert ist, was die Möglichkeit seiner vokalen Besetzung offen läßt, zumal die Satzzahl der Zahl der Textstrophen entspricht, wie es bei mehrstrophigen Orgelchorälen nicht allgemein üblich ist. Vokal gemeint ist das nachfolgende »Klaglied«, das auch nicht den Orgelchorälen Buxtehudes ähnelt, sondern eine reguläre Aria darstellt; die Anweisung »tremulo« in den Violon bezieht sich gewiß nicht auf den Orgeltremulanten, sondern nach Brauch der Zeit auf Auflösung der Notenwerte in Repetiernoten. – Als Beispiel für strukturelle Entsprechungen zwischen Buxtehudes Praeludien und Frescobaldis Capricci wird ein g-moll-Praeludium von Buxtehude genannt, das »fast wie eine direkte Nachahmung« wirke, speziell von Frescobaldis Ricercar ottavo (*Obligo di non uscir di grado*) ⁶⁹. Ob man in Buxtehudes Werk geringere Konzentration und harmonische Spannung erkennt, mag vom Vergleichsmaßstab abhängen. Nur ist nicht zu übersehen, daß dies Stück eben nicht dem Strukturgesetz unterliegt, an das sich Frescobaldi bindet, sondern durchaus eigener Konzeption entspringt. Bei den Werken in a-phrygisch und a-moll aus dem Codex E. B. 1688 (Nr. 54–55) vermutet Riedel Parodien Frobergerscher Vorlagen, weil Mattheson unter Frobergers Namen das Incipit des einen Stücks zitiert, während diesem das andere Werk in Initialfigur, Harmonik und Pedalbehandlung nahe verwandt sei. Ist eine Verwechslung durch Mattheson nicht ganz ausgeschlossen, so hat sich jedenfalls kein entsprechendes Stück Frobergers erhalten. Nur vom Initium her läßt sich kaum ein ganzes Werk als Parodie ansprechen, und Analogien zwischen den beiden fraglichen Stücken beschränken sich auf ihren Anfang ⁷⁰. Daß auch die Fuga aus dem Codex E. B. 1688 (Nr. 66) – wieder ein Parergon – nur gewisse Ähnlichkeit, nicht aber Anlehnung an ein Werk Frobergers bekundet, hat Pauly gezeigt. Wenn all diese Belege immer Werke aus einer Quelle betreffen, besagen sie etwas über deren Rang, tragen aber nicht entscheidend zum Gesamtbild bei.

Die von Riedel beigebrachten Belege für divergente Fassungen von Werken, die in den relativ spät zu datierenden Hauptsammlungen und abweichend in anderen Quellen vorliegen, stellen die Textkritik gewiß vor höchst beschwerliche Fragen. Auch wenn die Abweichungen hier nicht diskutiert werden

67. Riedel a. a. O. 204. Ebd. 206 äußert Riedel auch Zweifel hinsichtlich der Ostinatostücke, da sie nur im Andreas-Bach-Buch überliefert seien.

68. Ibid. 195 f., 204, besonders 196 Anm. 425. Vgl. Gesamtausgabe Bd. II, 85–88.

69. Gemeint ist das g-moll-Praeludium Spitta VII (statt V) bzw. Hedar Bd. II Nr. 23 mit dem Schlußteil (T. 90 ff.); vgl. dazu Frescobaldi, *Orgel- und Klavierwerke*, hg. von P. Pidoux, Bd. II, Kassel u. a. 1964, 76 f. Hierzu und zum folgenden s. Riedel a. a. O. 204 f., Hedar Arbeit 161 ff.

70. Vgl. Riedel ibid. 205, Pauly a. a. O. 84 f. Gemeint sind Buxtehudes Werke im Ergänzungsband Nr. 1–2 (Kraft Nr. 17–18 bzw. Hedar Bd. II Nr. 5–6) Vgl. auch die Analysen in Hedar Buch, 170 ff. Zur Fuga G-Dur in Beziehung zu Froberger vgl. Pauly a. a. O. 84.

können, darf doch bezweifelt werden, ob sie derart in die Werksubstanz eingreifen, daß dadurch die Vorstellungen vom Schaffen Buxtehudes beeinträchtigt würden⁷¹. Auch diese Fälle betreffen wieder nur eine kleinere Zahl von Werken. Differenzen dieser Art sagen wohl etwas zur Verbreitung der Werke und Qualität der Quellen, nicht aber greifen sie die Bedeutung der Kompositionen selbst an.

Der Quellenlage entnimmt Riedel, Buxtehudes Tastenmusik sei soweit vollständig erhalten, daß man nicht mit bedeutenden Verlusten rechnen müsse (ausgenommen die von Mattheson erwähnten Suiten)⁷². Zwar seien viele Quellen verloren, doch sei kaum ein musikalisch wertvolles Stück abhanden gekommen. Denn die Sammlung Mus. ms. 2681 gehe über den Bachkreis vielleicht auf eine Zusammenstellung des Meisters selbst zurück⁷³, sie biete jedenfalls wie die von derselben Vorlage abhängigen weiteren Sammlungen das Repertoire, das jüngere Musiker für bewahrenswert hielten. Ebenbürtige Stücke begegnen nur in den Tabulaturen Grobe und Ryge, während sonstige Quellen entweder bloß Konkordanzen oder weniger charakteristische, oft fragmentarische oder im Gehalt dürftige Stücke enthalten. – Man mag über den Wert der Stücke außerhalb der Hauptquellen verschieden urteilen. Doch ist nicht nur das Vokalwerk mindestens genau so ungleichmäßig, sondern man wird aus den Konkordanzen zwischen den Hauptquellen kaum folgern können, es fehle kein wesentliches Werk. Wenn Unica im Codex E. B. 1688 vorwiegen und im Andreas-Bach-Buch nur Unica von besonderem Rang vorliegen, so läßt sich nicht ausschließen, daß in weiteren Quellen Werke gleichen Rangs existierten, die nicht in den Gesichtskreis der Sammler der Hauptquellen traten. Man muß demnach offen lassen, ob nicht gerade jene Hauptquellen auf einer Vorlage aus einem bestimmten Schaffensabschnitt fußen, ohne darum die Existenz gleich gewichtiger Werke aus anderen Perioden auszuschließen. Trifft es zu, daß die Hauptquellen auf Bachs Umkreis zurückgehen, so könnten sie wohl in Verbindung mit Bachs Reise wenigstens teilweise Werke aus Buxtehudes Spätzeit bieten. Jedenfalls ist es wenig wahrscheinlich, daß Buxtehudes Orgelwerk nicht erheblich mehr umfaßte als jetzt noch erhalten ist⁷⁴.

Riedel suchte aber auch zu zeigen, die Orgelmusik sei insgesamt relativ früh entstanden, während sich der Meister später mehr anderen Aufgaben zugewandt habe. Denn die 1675 datierte Tabulatur Grobes enthielt mit dem

71. Riedel a. a. O. 205 f. Das dort als Parodie angesprochene Verhältnis der Werke in F-Dur und a-moll (Hedar Bd. II Nr. 4 und 16) beschränkt sich auf Ähnlichkeiten zwischen den einleitenden Passagen, die in einer aus improvisatorischer Praxis erwachsenen Musik nicht notwendig bewußt parodistische Verfahren bekunden (vgl. auch Hedars Studie, 173 ff.).

72. Riedel a. a. O. 207–209.

73. Nach Riedel (207) fehlt dieser Vermutung ein stichhaltiger Beweis.

74. Ein Beispiel bildet das unerwartete Auftauchen von *Praeludium und Fuge C-Dur* (Erstdruck, hg. von D. Kilian, Berlin 1963), ein anderes, schon älteres, der Fund der Sammlungen Wenster und Engelhart in Lund.

Preludio g-moll ein reifes Werk, das damals schon in weiterem Umkreis bekannt gewesen sein muß. Ferner bietet der Codex E. B. 1688 zehn Stücke, die nach der Datierung dieser Quelle vor etwa 1683/84 entstanden und verbreitet waren. Darunter befindet sich das e-moll-Werk, eines der bedeutendsten des Meisters. Da dies Stück den Band Mus. ms. 2681 eröffnet, dürfte der Inhalt auch dieser Sammlung schon vor 1683 komponiert sein. Bedenke man dazu die Verlagerung von Buxtehudes Interessen, so habe man »hinreichenden Grund, die gesamte Tastenmusik in die Frühzeit des Meisters zu datieren«. Sie sei wohl noch innerhalb der sechziger und siebziger Jahre geschaffen, zumal auch die gedruckten Contrapuncte zu Anfang der siebziger Jahre entstanden. Soweit die Anhaltspunkte⁷⁵. Der Hinweis freilich, auch Bach, Kuhnau und Kerll hätten ihre Tastenmusik früh geschrieben, verfängt nicht. Denn diese Meister waren in der Tat nur in frühen Jahren Organisten, Buxtehude aber zeitlebens nichts anderes. Sodann fällt die Datierung der Contrapuncte bei deren Ausnahmestellung nicht ins Gewicht. Grobes Tabulatur aber ist seit langem verschollen, der Wert des Datums also nicht nachprüfbar. Dies wäre die einzige Datierung von Belang vor 1683/84. Selbst wenn einige wichtige Werke früher entstanden, muß man doch die Stücke aus E. B. 1688 nicht vor etwa 1675–80 ansetzen. Vor allem reicht aber ein einziger Beleg nicht aus, um alle Werke aus Mus. ms. 2681 in so frühe Zeit zu verlegen. Alle Daten zusammen betreffen kaum ein Viertel von Buxtehudes Orgelwerken und einen noch kleineren Teil der bedeutenden Stücke. Dies kann kein hinreichender Grund sein, das gesamte Oeuvre als Frühwerk der Zeit vor 1680 zu deklarieren. Belangvoller scheint es da, daß die Hauptquellen durch Bachs Vermittlung auch Spätwerke bieten könnten.

Riedel argumentiert aber weiter, Buxtehude habe sich neben Verwaltungspflichten zunehmend den Abendmusiken und der Organistenmusik zugewandt, während sein Interesse an der Orgel nicht gerade groß gewesen sei. Darauf wurde gelegentlich schon eingegangen. Daß Buxtehude die »*Haupt Renovation*« der Orgel nicht durchsetzte, ist nicht ihm anzulasten, sondern höchstens den Behörden (Buxtehude bemühte sich ja um Schnitger)⁷⁶. Die Abendmusiken füllten ihn nur einen Teil des Jahres über aus, es würde also vom Ausmaß der Organistenmusik abhängen, ob sich das Interesse an der Orgel vermindern mußte. Wäre die Tastenmusik aber wirklich vor 1680 zu datieren, so ließe sich eine allmähliche Abkehr von ihr nicht leicht mit einer Hinwendung zur Vokalmusik begründen. Denn der Hauptbestand der erhaltenen Vokalwerke gehört nachweislich in die Jahre vor etwa 1687⁷⁷, Tasten- und Vokal-

75. Zu den Datierungsfragen s. Riedel 207 f. Bei den zitierten Stücken handelt es sich um Spitta V-VI bzw. Hedar Bd. II Nr. 22 und 9.

76. Riedel *ibid.* 189 und 207. Vgl. dazu Stahl, AfMw VII, 44.

77. Zur Datierung der Vokalwerke zwischen etwa 1670 und 1687 (als Düben seine Sammeltätigkeit abschloß) s. Geck a. a. O. 15 f., Sørensen a. a. O. 313.

musik wären demnach mindestens größtenteils nebeneinander entstanden, und von einer regelrechten Interessenverschiebung könnte so kaum die Rede sein.

*

So drängt sich die Fragestellung auf die Rolle der Organistenmusik zusammen, worunter Figuralmusik zu verstehen ist, sofern die Kammermusik im Schaffen der Organisten mehr am Rande steht. Nun bedarf es wohl keiner Erklärung, daß von beamteten Organisten Orgelwerke vorliegen. Deren Entstehung und Verwendung ist jedenfalls einigermaßen verständlich. Ein Problem liegt vielmehr doch in der Tatsache, daß überhaupt von Organisten auch Vokalmusik erhalten oder bezeugt ist. Wie aber steht es mit der Produktion von Figuralmusik norddeutscher Organisten? Die Überlieferung von Vokalmusik aus dem Norden ist relativ günstig, anders als die der norddeutschen Tasten- wie auch der mitteldeutschen Figuralmusik, wogegen für mitteldeutsche Orgelwerke, speziell aus dem Umkreis Pachelbels, erstrangige Quellen in größerer Zahl vorliegen. Aus dem Norden stammen mit den Sammlungen Düben und Bockemeyer die beiden größten Kollektionen erhaltener Figuralstücke der Epoche, dazu das ähnlich umfangreiche Lüneburger Inventar und rund zehn kleinere Sammlungen und Inventare. Alle diese Quellen lassen erkennen, daß man hier die Werke norddeutscher Musiker nicht einseitig bevorzugte, daß daneben vielfach mittel- und süddeutsche Musik gepflegt wurde, während umgekehrt norddeutsche Kompositionen nur wenig nach auswärts drangen. Wie verhält es sich aber mit dem Anteil der Organisten an diesem Repertoire? Man muß damit rechnen, daß wir über die norddeutsche Produktion genügend informiert sind, um eine Vorstellung davon zu gewinnen, welche Organisten Vokalwerke schrieben und in welchem Rahmen etwa sich dies Schaffen hielt. Überschlägt man einmal alle Belege, so zeigt sich eindeutig, daß keineswegs alle Organisten, von denen wir Orgelwerke kennen, auch Vokalmusik hinterlassen haben, daß die überwiegende Mehrzahl nur in geringem Maß am Figuralrepertoire beteiligt war und daß nur von wenigen ein überdurchschnittlicher Bestand an Vokalwerken nachzuweisen ist. Dabei muß man auch einkalkulieren, daß auf diesem Sektor in den Inventaren zusätzliche Quellen zur Verfügung stehen, wie sie für die Tastenmusik ausfallen. Nur unter solchen Vorbehalten lassen sich Vergleiche anstellen. Eine detaillierte Übersicht müssen wir uns versagen. Stichwortartig seien nur einige Relationen angedeutet ⁷⁸.

Keine Figural-, sondern nur Tastenmusik ist z. B. bezeugt von Scheidemann, W. Karges, J. Lorentz, Reincken, Heidorn, A. Kneller, D. Erich, G. D. Leiding, J. Bölsche, G. W. D. Saxer u. a. Andererseits haben sich von manchen Organisten nur Vokal- und keine Tastenstücke erhalten, etwa von Vierdanck, Rubert, N. Hasse, Busbetzki, Klingenberg, Rohde,

78. Hier können keine näheren Belege geliefert werden. Zur Zahl bezeugter Figuralstücke vgl. die in Anm. 49 zitierte Arbeit, zum Bestand erhaltener Orgelwerke demgegenüber die Übersicht bei Apel a. a. O. Auf genauere Zahlenangaben zu den Orgelwerken muß an dieser Stelle verzichtet werden.

G. Bronner. Dabei handelt es sich aber teilweise auch nur um Einzelstücke ohne besondere Beweiskraft. In Buxtehudes Zeit freilich gewinnt die Vokalmusik mehr Gewicht als früher, sofern nunmehr Organisten dominieren, die in beiden Sparten komponierten. Aber auch von ihnen sind Vokalwerke meist nur in recht geringer Zahl belegbar, so daß es den Anschein hat, als habe man eher ausnahmsweise als regelmäßige Figuralmusik geschrieben. Bis zu 5 Vokalwerke sind etwa von Lübeck, Hanff, N. Hasse, Kortkamp, Radeck, Busbetzki oder Schiefferdecker nachzuweisen, bis zu 10 oder äußerstenfalls 15 z. B. von Morhard, Flor, Böhm, Schild, Coberg, Klingenberg, Rohde, N. Bruhns, Bronner u. a. Eine Ausnahme sind die für spezielle Danziger Gegebenheiten bestimmten Motetten von Siefert. Sonderfälle sind auch einige Autoren mit größeren Posten an Vokalmusik wie Geist (ca. 60), Ritter (ca. 20), Meister (ca. 15); sie wie auch Brunckhorst, Hanff u. a. waren nur zeitweilig Organisten, ihre Vokalmusik dürfte also wenigstens zum Teil ihrer Amtszeit als Hofkomponist, Kapellmeister bzw. Kantor entstammen. Gelegentlich sind auch einmal Ratsmusiker mit »Kirchenstücken« hervorgetreten wie z. B. Becker, Strunck oder Fr. N. Bruhns, sofern sie in einem kirchlichen Nebenamt entsprechenden Bedarf hatten. Unübersehbar stammt aber die ganze Hauptmenge der im Norden komponierten Figuralmusik nicht von Organisten, sondern von Kantoren oder Kapellmeistern (z. B. Bütnner, Erben, Meder, Sebastiani, Bernhard, Gerstenbüttel, Wockenfuß oder Weiland, Förster, Colerus, Pflieger, Förtsch, Österreich usw.). Auf die Organisten entfällt im ganzen nur ein bescheidener Teil des Repertoires. Nur drei Organisten sind durch größere Werkbestände repräsentiert: Tunder (knapp 20), Weckmann (rund 25), Buxtehude (über 100). Dahinter steht aber ihre Tastenmusik, sofern man die ungünstigere Überlieferung einberechnet, nicht so sehr zurück, ausgenommen Buxtehude, dessen Vokalwerk aber auch unter fast unverhältnismäßig glücklichen Umständen erhalten ist. Es sind dies gerade die drei Organisten, von denen wir wissen, daß sie für Vokalmusik im Rahmen des Hamburger Collegium Musicum bzw. der Lübecker Abendmusiken speziellen Bedarf hatten. Die außer-gottesdienstliche Verwendung könnte hier näher liegen als unter anderen Umständen. Im Fall Buxtehudes kommt hinzu, daß wir über die Kontakte mit Düben unterrichtet sind, in dessen Stockholmer Sammlung die Hauptmasse der Vokalwerke vorliegt.

Man muß folgern: nicht schlechthin dominiert Vokalmusik im Oeuvre der Organisten, zumindest nicht in solchem Maß, daß man annehmen könnte, die Figuralmusik habe das Interesse an Orgelspiel und -komposition beeinträchtigen müssen. Einsichtig wird das gerade im Verhältnis zur ungünstigen Überlieferung der Tastenmusik. Wo aber überdurchschnittlich viele Vokalwerke vorliegen, lassen sie sich auch mit außergewöhnlichen Verhältnissen motivieren, die über den normalen Zuschnitt des Organistendienstes hinausreichen. Freilich sind solche Vergleiche mißlich, weil die Gegebenheiten in den einzelnen Orten zu verschieden waren, um Verallgemeinerungen zu erlauben. Zwar ist die Situation im Norden durch stärkeres Hervortreten der Organisten gekennzeichnet, aber ihre Aufgaben waren von denen der Kantoren fallweise doch unterschiedlich abgegrenzt⁷⁹. Das ist noch nicht in größerem Maßstab, wohl aber für die wichtigsten Städte untersucht worden. Aber die Frage nach der Bestimmung der von Organisten komponierten Vokalmusik stellt sich auch nicht so dringlich bei all den Meistern, von denen wir nur wenige Einzelstücke kennen. Von Belang ist sie vor allem doch im Falle Buxtehudes.

*

79. Zur unterschiedlichen Abgrenzung von Kantoren- und Organistenämtern vgl. D. Krickeberg, *Das protestantische Kantorat im 17. Jahrhundert*, Berlin 1965 (Berliner Studien zur Musikwissenschaft, Bd. VI).

Hatten Pirro und Seiffert erhaltene Kantaten Buxtehudes recht großzügig verlorenen oratorischen Abendmusiken zugeordnet, so setzte Stahl noch unreflektiert die Aufführung der Stücke durch den Kantor im Lübecker Gottesdienst voraus. Ohne diese Möglichkeit ganz auszuschließen, kam Blume zur Überzeugung, Buxtehudes Vokalwerke seien nicht als liturgisch gebundene Musik, sondern zumindest intentional als Erbauungsmusik außerhalb des Gottesdienstes zu verstehen. So nahm er eigene Aufführungen Buxtehudes in Abendmusiken mit gemischten Programmen und in weiteren konzertartigen Veranstaltungen an⁸⁰. Dazu schien die Bevorzugung liturgisch schwer einzuordnender Texte zu passen. Kilian dagegen meinte, aus den Verweisen mancher Quellen und den Texten bestimmter Werkgruppen auf die gottesdienstliche Verwendung der Musik schließen zu können. Da aber die Figuralmusik Sache des Kantors war, habe dieser Buxtehudes Kantaten, vornehmlich an hohen Festen, im Gottesdienst zu St. Marien musiziert⁸¹. Zuletzt hat sich Martin Geck mit diesen Auffassungen auseinandergesetzt und daraus eine These entwickelt, in der die Argumente für eigene Aufführungen Buxtehudes und für die gottesdienstliche Verwendung seiner Werke zusammenkommen⁸². Demnach hätte der Organist selbst seine Vokalmusik im Gottesdienst von der Orgel aus aufgeführt, diese Organistenmusik hätte sich über die Kommunion hinaus auf den ganzen Gottesdienst erstreckt und in markantem Gegensatz zur Kantorenmusik gestanden. Wie steht es mit den Belegen für diese These?

Zunächst ist der Argumentation zuzustimmen, daß konzertante Darbietungen neben den Abendmusiken, wie Blume sie annahm, quellenmäßig nicht genügend gestützt sind, um in Betracht gezogen werden zu können. Es ist auch nicht zu bestreiten, daß die von Buxtehude vertonten Texte prinzipiell im Gottesdienst verwendbar waren, selbst wenn sie in ihn nicht immer leicht einzuordnen sind. Ebenso trifft zu, daß die von Kilian hervorgehobenen de-tempore-Hinweise in einigen Quellen nur Ausnahmen darstellen, während sich andererseits die gottesdienstliche Brauchbarkeit nicht auf die Texte von Choral- und Predigtkantaten begrenzt⁸³. Blume aber hatte auch davon gesprochen, daß die mitteldeutschen Meister, anders als Buxtehude und seine norddeutschen Kollegen, in »liturgischen Formularen« und »zyklischen Zusammenhängen« planten. Geck wollte demgegenüber zeigen⁸⁴, ein solcher Gegensatz habe nicht bestanden, denn zum einen hätten Norddeutsche wie Bütner und Pfleger auch Evangelienjahrgänge geschrieben, zum anderen sei für die mitteldeutsche Musik streng liturgische Bindung nicht schlechthin verbindlich gewesen. Dies jedoch machen die angeführten Beispiele nicht evident.

80. Blume, JbP XLVII, 12 f. (mit Kritik an Pirros Verfahren) und 37. – Stahl, AfMw VII, 51; ders., *Musikgeschichte Lübecks*, 63 u. ö.

81. Kilian a. a. O. 232 ff., 233 (zu de-tempore-Hinweisen), 238 ff. (zu Texten).

82. Geck a. a. O. 67.

83. Geck *ibid.* 48, 49 f.

84. Blume, JbP XLVII, 37; dazu vgl. Geck a. a. O. 50 ff.

Im Nachlaßverzeichnis Joh. Schelles machen solistische und vollstimmige Stücke zu lateinischen Texten, deutsche Motetten und Arien, Lob- und Bußsalmen gewiß einen wesentlichen Teil aus⁸⁵. Sind hier solche Werke auch nicht eindeutig dem Ordinarium oder dem Proprium zugewiesen, so bieten sie doch nicht ebenso »freie« Texte wie die von Buxtehude bevorzugten Vorlagen. Texte dieser Art begegnen auch im Schaffen der Thomas-kantoren erheblich seltener. Aufführungsbelege von den Höfen zu Dresden oder Weißenfels bilden schwerlich Parallelen zu Lübecker Gegebenheiten, weil an den Höfen besondere Voraussetzungen bestanden. Daß im Weißenfeler Programmbuch J. Ph. Kriegers rund 40, d. h. zwei Fünftel der von Buxtehude vertonten Texte wiederkehren, ist kaum überraschend bei dem gewaltigen Umfang dieses Repertoires im Verhältnis zur Zahl der Vokalwerke Buxtehudes⁸⁶. Zudem betreffen die Konkordanzen vorwiegend solche Texte, deren gottesdienstliche Verwendbarkeit auch in Blumes Sicht weniger problematisch wirkt, wie es übrigens Blume auch nicht nur um die Texte, sondern um deren spezifische Ausformung durch Buxtehude ging – im Unterschied zur Musik Schelles oder Kriegers. Auf der anderen Seite hat im Norden Cr. Bütner keinen Jahrgang, sondern nur eine Sammlung verschiedener, nicht zyklisch geordneter Stücke hinterlassen. Wie Bütner war auch Pfleger⁸⁷ nicht dem Herkommen nach Norddeutscher, zudem auch nicht Organist, und sein Jahrgang ist zwar im Norden erhalten und dort auch aufgeführt worden, repräsentiert aber nicht die norddeutsche Eigenleistung. Wohl musizierten die Norddeutschen auch Jahrgänge, sie komponierten aber nicht solche, sondern übernahmen das mitteldeutsche Angebot. Auch bei dem teilweise erhaltenen Jahrgang von Förtsch, bei dem verschollenen Pendant von Sebastiani oder den Evangelienkantaten von Böhm handelt es sich um Musik gebürtiger Mitteldeutscher. In der Tat stammen die bekannten Jahrgänge der Zeit durchweg von Mitteldeutschen, so von Hammerschmidt, Briegel, Horn, Niedt (in Drucken), von Schelle, Nicolai, Lieben, Mayer, Witt, Boxberg (in Manuskripten). Daß Buxtehudes einzige Evangelienmusik vermutlich in einen intendierten Jahrgang gehöre⁸⁸, weil Werke der Art als Einzelstücke sinnlos gewesen seien, ist nicht zwingend, eben weil Jahrgänge und überhaupt Evangelienmusiken im Norden vereinzelte Ausnahmen blieben. Die Sicht auf das norddeutsche Repertoire ist wohl wirklich einseitig, solange man nur die Dübensammlung im Auge hat, in der »freie« Texte extrem bevorzugt sind. Ist das in anderen Sammlungen nicht der Fall, so auf Grund eines stärkeren Anteils mitteldeutscher Musik⁸⁹. Gerade in der Drübensammlung ist aber der Hauptbestand von Buxtehudes wie Tunders Vokalwerken erhalten.

Sicherlich besteht kein prinzipieller Gegensatz zwischen nord- und mitteldeutscher Musik, soweit es sich hier wie dort um Kirchenmusik der gleichen

85. Ibid. 50 f. A. Schering, *Die alte Chorbibliothek der Thomasschule zu Leipzig*, in: AfMw I (1918–19), 275–288. Hierzu und zum folgenden s. auch die in Anm. 49 genannte Arbeit vom Verfasser.

86. Geck a. a. O. 51. Vgl. Seifferts Ausgabe des Katalogs in DDT 53/54.

87. Geck a. a. O. 55. Dazu s. O. Günther, *Katalog der Handschriften der Danziger Stadtbibliothek*, Teil IV ..., Danzig 1911; A. Nausch, *Augustin Pfleger, Leben und Werk*, Kassel und Basel 1954 (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Bd. IV) sowie die Ausgaben in EdM 50 und 64.

88. Geck a. a. O. 55. (Ein Kantatenjahrgang eines Lübecker Organisten ist bezeichnenderweise erst von dem aus Mitteldeutschland stammenden Schieferdecker bezeugt, vgl. Stahl, *Musikgeschichte Lübecks*, 120).

89. Geck a. a. O. 55 f. Etwa im Lüneburger Inventar (vgl. M. Seiffert, *Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule* ..., in: SIMG IX, 1907–08, 593–621) oder in der Bokemeyersammlung (vgl. H. Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Ms.) dominieren »freie« Texte nicht derart. Zugleich wächst hier der Anteil mitteldeutscher Musik, während norddeutsche Werke, speziell solche von Organisten, mehr noch zurücktreten.

Zeit im lutherischen Raum handelt. Daß aber die Nuancen so verschieden ausfallen, das eben ist entscheidend. Hierin behält Blumes Charakterisierung ihr Recht, zwar nicht für die gesamte norddeutsche Vokalmusik, wohl aber für die der norddeutschen Organisten. Die Verwirklichung dessen, was man pauschal als »norddeutschen Sonderstil« bezeichnen mag, war überhaupt weithin Sache der Organisten. Insofern wäre es wirklich rechtens, von Gegensätzen zwischen Kantoren- und Organistenmusik zu reden. Sie könnten u. a. darin begründet sein, daß die Organisten nicht so wie die Kantoren und Kapellmeister zu regelmäßiger Produktion verpflichtet waren, sondern auf besonderen Anlaß hin und dann nicht ohne persönliches Engagement Figuralstücke komponierten. Nicht aber gilt solch ein Gegensatz in dem Sinn, daß die Organisten ein verbrieftes Recht auf sonntägliches »Musizieren« gehabt hätten.

In einer tabellarischen Aufstellung zeigte Geck, daß sich alle Textvorlagen Buxtehudes bis auf eine im Rahmen des Gottesdienstes »unterbringen« lassen⁹⁰. Mehr als die Hälfte freilich ließ sich nur als allgemeine Dank- und Bitttexte charakterisieren oder der Kommunion zuordnen. Natürlich haben überall in Deutschland Musiker zu dieser Zeit entsprechende Texte komponiert. Ausschlaggebend ist aber doch die ungleich größere Zahl nicht klar liturgisch bezogener Texte bei Buxtehude gegenüber den mitteldeutschen Zeitgenossen und auch den norddeutschen Kantoren. Daß auch solche Texte im Gottesdienst erklingen konnten, ist so unbestritten wie das Musizieren des Organisten sub communione. Fraglich ist vor allem also das Ausmaß der gottesdienstlichen Organistenmusik.

Nahm Kilian an, die unproduktiven Lübecker Kantoren hätten Bedarf für Werke des Organisten gehabt, so meinte Geck, die Kantoren hätten doch selbst komponiert. Schwerlich waren sie auf Buxtehudes Werke angewiesen. Aber die zitierten Äußerungen von C. Ruetz beweisen nur, daß die Kantoren Vokalmusik sammelten und kopierten, deuten aber nicht notwendig auf eigene Kompositionen⁹¹. Der Kantor S. Franck muß als Schwager Buxtehudes dessen Werke nicht bevorzugt haben, aber genau so wenig muß man ein Konkurrenzdenken zwischen beiden annehmen⁹². Die neue Generalbaßmusik führte nicht generell zu solcher Konkurrenz und zur Zentrierung der konzertanten Musik um den Organisten. Vielmehr beschaffte man vielerorts Chorgeln und bestellte eigens Organisten zur Unterstützung der Figuralmusik des Kantors. Wie anders wäre zu erklären, daß die Kantoren in zahllosen Fällen moderne Figuralmusik aufführten und selbst komponierten? In Lübeck erhielt der Kantor schon 1664 ein Positiv zur »jetzigen ahr̃t der Music«. Buxtehude bekam erst 1678 ein Positiv zu seiner »Fästtaglichen und Abend-Music«⁹³. Sollten damit auch

90. Geck a. a. O. 56 ff.

91. Geck ibid. 60. Vgl. auch Dürrs Stellungnahme, Mf XX, 344.

92. Geck a. a. O. 65, Stahl, AfMw VII, 51 f., Kilian a. a. O. 220.

93. Geck a. a. O. 64, Stahl, AfMw VII, 22.

verschiedene Zwecke gemeint sein, so wird dadurch noch nicht über Umfang und Regelmäßigkeit gottesdienstlicher Organistenmusik entschieden.

Die aktuelle Konzertmusik wurde nach Geck »in der Regel« vom Organisten aufgeführt, seine Organistenmusik beruhte nicht auf widerrufbaren Absprachen, sondern war festes Recht, das der Organist zu verteidigen wußte⁹⁴. Freilich deuten die angeführten Belege in andere Richtung.

In der Moritzkirche zu Halle wurden nach einem Inventar 1683 die modernen Musikalien auf der Orgel verwahrt; jedoch war hier der Organist seit alters mit der Leitung der Figuralmusik betraut, so daß praktisch er und nicht der Kantor als Director musices fungierte. Diese Regelung war in Halle allgemein maßgeblich – auch für Zachow und bei Bachs Bewerbung. Ähnliches gilt für die oft zitierten Dokumente aus Wittenberg⁹⁵: während dem Kantor die Motetten überlassen waren, musizierte der Organist figural, weil er dazu offiziell verpflichtet war. Diese Situation ist aber in keiner Weise zu vergleichen mit der in Lübeck, wo von analogen Pflichten des Organisten nie die Rede ist, sondern der Kantor Leiter der Figuralmusik war und blieb. In Hamburg wechselte die Kantorenmusik turnusmäßig zwischen den Hauptkirchen, ersatzweise konnten die Organisten sich betätigen⁹⁶. Aus J. Rists Bericht geht aber nicht hervor, daß Organistenmusik in Gegenwart des Kantors eine »feste Einrichtung« war, sondern daß sie ausnahmsweise anlässlich der Anwesenheit Rists stattfand. Nach Mattheson führte M. Weckmann als Organist mit Vokalsolisten ein Stück auf, und zwar sub communione, das hernach der Kantor Th. Selle musizieren wollte, dessen Unwillen sich Weckmann zuzog. Das spricht für eine gewisse Abhängigkeit des Organisten und daneben nicht für eine Andersartigkeit des von Kantor und Organist gebotenen Repertoires. Wieso es »faktisch« Organistenmusik war, wenn sich die Jacobikirche zeitweilig einen Chor auf der Orgel unter Leitung eines Unterschulmeisters hielt, ist nicht einzusehen. In der Revidierten Chrorordnung der Danziger Marienkirche (1624/1655) heißt es, bei Kommunion von Ratsmitgliedern u.ä. »sollen sie« figurieren. Gemeint ist aber nicht Organistenmusik. Vielmehr wird im folgenden Satz bestimmt, in solchen Fällen sei der Kapellmeister zu verständigen, von dessen Pflichten schon der vorangehende Passus handelte⁹⁷. Daß der Kapellmeister C. Förster d. Ä. 1627 vom Rat genötigt wurde, die Aufführung von Werken des Organisten P. Siefert hinzunehmen, weist nicht auf Rechte des Organisten. Im langwierigen Streit der beiden hatte Siefert den Gegner zum Wettstreit herausgefordert und erhielt zu Schlichtungszwecken vom Rat die Chance, sein Können zu beweisen. Aus Rauschnings Darstellung geht klar hervor, daß allen Parteien der Ausnahmecharakter der Regelung bewußt war. Bei einem neuen Versuch Sieferts machte der Rat 1628 Försters Zustimmung zur Bedingung, und als man sich über ihn hinwegsetzte, erhob Förster Einspruch. Zweifellos blieb die Figuralmusik weiterhin Aufgabe des Kapellmeisters und nicht des Organisten. In Lübeck musizierte der Kantor mit dem Chor in der Regel in St. Marien. Die anderen Kirchen hatten Anrecht auf eine Quartalsmusik. Dann wurde der Kantor in St. Marien vom vierten Schulkollegen, nicht vom Organisten, vertreten. Demgegenüber gab Geck zu bedenken, daß der Kantor seinen Chor wohl jeweils mitgenommen habe⁹⁸. Gleichwohl zwingt diese Überlegung nicht zur Annahme ersatz-

94. Geck *ibid.* 61, 62.

95. *Ibid.* 61 f. Vgl. dazu G. Thomas, *Friedrich Wilhelm Zachow*, Regensburg 1966 (Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. XXXVIII), 100, 108; A. Werner, *Ein Dokument über die Einführung der »Concerten Music« in Wittenberg*, in: SIMG IX (1907–08), 311.

96. Zu den Hamburger Verhältnissen s. Geck a. a. O. 63, L. Krüger, *Die hamburgische Musikorganisation im XVII. Jahrhundert*, Strassburg 1933, 81 ff.

97. H. Rauschning, *Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig ...*, Danzig 1931 (Quellen und Darstellungen zur Geschichte Westpreußens, XV), 137 ff. und 145 ff. Vgl. dazu Geck a. a. O. 64 und 62.

98. Geck *ibid.* 63. Stahl, *Musikgeschichte Lübecks*, 53.

weiser Organistenmusik in der Marienkirche. Vielmehr könnten auch unter Leitung eines Schulkollegen Solisten oder ein Teilchor die Musik besorgt haben.

Gecks These aber reicht weiter: die Organistenmusik habe sich über die Kommunion hinaus auf den gesamten Gottesdienst erstreckt. Das wird mangels sonstiger archivalischer Belege lediglich aus dem von Geck gefundenen Textbuch der Musiken zu Weihnachten, Neujahr und Epiphantias 1682/83 geschlossen⁹⁹. »Die dort mitgeteilten Kompositionen lassen sich nach Text und Besetzung eindeutig in Kantoren- und Organistenmusik gliedern«, als Kantorenmusik »geben sich ... zu erkennen« großbesetzte liturgische Stücke und Motetten, als Organistenmusik »weisen sich ... aus« Solo- und Ensemblekonzerte. Die Aufgaben seien »klar umrissen«: dem Kantor falle die liturgisch gebundene Musik zu, dem Organisten »obliegt die Ausführung der gesamten modernen Konzert- und Aria-Litteratur«. Die »traditionelle, liturgisch gebundene Kantorenmusik« und »die moderne, liturgisch freiere, konzertante Organistenmusik« stünden einander schroff gegenüber.

Nun spricht aber das Textbuch nicht einmal von den Ausführenden, wie übrigens auch alle Stücke ohne Autorenangabe bleiben. Die Folgerungen basieren also nur auf der Aufteilung nach Texten und Besetzungen, die Geck erst vornahm.

Fraglich ist zunächst, wie Organistenmusik vom Text her zu erkennen ist, wenn zuvor gezeigt werden sollte, textlich habe kein prinzipieller Unterschied zwischen der Musik Buxtehudes und der mitteldeutscher Kantoren bestanden. Auch kleine Besetzung ist kein Indiz für Organistenmusik – oder wären die von Kantoren komponierten, in Kantoreibibliotheken überlieferten Solo- und Ensemblestücke als Organistenmusik zu reklamieren? Aber das Kriterium der Besetzung wird durch Geck selbst relativiert: die Grenzen seien nicht zu eng zu stecken, da Buxtehude dem Textbuch zufolge die Kantate »Uns ist ein Kind geboren« für 5 Vokal- und 12 Instrumentalstimmen aufgeführt habe. Freilich nennt die Quelle Buxtehudes Namen nicht, ausschlaggebend zur Bestimmung als Organistenmusik ist offenbar nur die Modernität des Werktypus¹⁰⁰. Dasselbe Stück wurde früher schon als »solistische Aria« beansprucht, deren Text so unverhohlene Brautmystik wie die Textvorlagen Buxtehudes zeige, womit sich deren gottesdienstliche Eignung schlagend bewiese. Genau besehen liegt aber keine Soloaria vor, sondern die solistischen Versus in dieser Concerto-Aria-Kantate knüpfen alle an das Dictum an und betonen den de-tempore-Bezug durch Ritornelle, die nach ausdrücklichem Hinweis des Textbuchs weihnachtliche Choräle zitierten. Zu all den Texten Buxtehudes ohne solche Bezüge ergeben sich hier also keine Parallelen.

Insgesamt kommt es aber einem Zirkelschluß gleich, wenn der erst zu beweisende Gegensatz von Kantoren- und Organistenmusik der Auswertung dieses Textbuchs zu Grunde gelegt wird. Das Beweisziel wird so zum Beweismittel. Wollte man die aufgeführten Werke derart gliedern, so müßte zuvor die Differenz von Kantoren- und Organistenmusik begründet sein. So wenig in der Quelle von Organistenmusik gesprochen wird oder Aufgaben der Amtsträger abgegrenzt werden, so wenig läßt sich von schroffen Gegensätzen ihrer Auf-

99. Hierzu Geck a. a. O. 65 ff., wo Text- und Besetzungskriterien näher umrissen werden. (Abdruck des Textbuchs im Anhang 230–237).

100. Vgl. *ibid.* 67, 56 und im Anhang 231 f.

führungen reden. Konkrete Unterschiede zwischen Kompositionen von Kantoren und Organisten werden sich wohl, wie angedeutet, unter stilistischen Aspekten erweisen. Nicht aber läßt sich nach Text und Besetzung Kantorenmusik als traditionell, Organistenmusik als modern klassifizieren. Das verbietet sich von vornherein im Gedanken an die erhaltenen Werke nord- wie mitteldeutscher Kantoren. Neu und eigenartig sind nicht primär Texte und Besetzungen der Vokalwerke von Organisten, sondern die Gestaltungsprinzipien ihrer Vokal- und Orgelmusik. Die in dem Textbuch genannten Stücke könnten so gut von Organisten wie Kantoren stammen; mehr läßt sich kaum sagen, da die Musik verschollen ist. Ihre Aufführung fiel nach dem, was wir über die Lübecker Verhältnissen wissen, im wesentlichen dem Kantor zu, ausgenommen etwa Kommunionmusik des Organisten. Insofern bestätigt das Textbuch nicht die zuvor aus dem Hallenser Inventar gezogenen Schlüsse – abgesehen von der Verschiedenheit der örtlichen Gegebenheiten. Darum kann auch Buxtehudes »*Ist es Recht*« nicht zur Organistenmusik gezählt werden, weil diese Raum für Evangelienjahrgänge geboten habe; gerade diese Gattung war eine Domäne der Kantoren und Kapellmeister. Und die *Missa brevis* wird nicht ihres künstlerischen Anspruchs halber zur Organistenmusik; es genüge der Hinweis, daß auch Kantoren wie z. B. Knüpfer den *stile antico* kunstvoll zu handhaben wußten ¹⁰¹.

Die These von der regelmäßigen gottesdienstlichen Figuralmusik der Organisten erscheint somit als unbewiesen. Desto weniger lassen sich die weiteren Folgerungen verallgemeinern. Gecks Einwand gegen die Annahme weiterer konzertartiger Veranstaltungen trifft auch die Organistenmusik: wäre sie ein Regelfall gewesen, so bliebe unbegreiflich, daß die Quellen davon nicht deutlich Kunde geben. In den meisten Städten waren die Kantoren eben doch Träger der Figuralmusik, andernfalls wurden analoge Pflichten den Organisten offiziell übertragen. Solange aber keine Quellen von regelmäßiger Figuralmusik der Organisten berichten, wird man ihre Tätigkeit weiterhin auf Orgelspiel und geringstimmiges Musizieren *sub communione* einschränken müssen.

Es bliebe die Frage, wofür Buxtehudes Vokalwerke komponiert, wo sie aufgeführt wurden. Nach neuerer Vermutung Blumes wären sie »*nicht für Lübeck, sondern für Stockholm geschrieben*«; denn in der Dübensammlung lägen recht viele Autographe vor, andernorts aber nur sehr wenige Werke, und für Düben habe Buxtehude den ausgeschiedenen Chr. Geist ersetzt ¹⁰². Zu Recht hielt Geck entgegen, daß nach neueren Untersuchungen die Dübensammlung nur sehr wenige Autographe enthält. Und gewiß war Blumes Angabe übertrieben, in sonstigen Quellen begegne kaum ein halbes Dutzend Buxtehudescher Vokal-

101. Ibid. 67 f. (Umgekehrt wird »*Benedicam Dominum*« nicht der prunkvollen Besetzung halber zur Kantorenmusik, sondern gerade hier wäre auch an die Bestimmung für festliche Anlässe in Stockholm oder Lübeck zu denken).

102. Blume, *Dietrich Buxtehude in Geschichte und Gegenwart*, in: *Syntagma musicologicum* ..., 351–363, speziell 357 sowie 894 f.

werke. Daß sich unter 36 Stücken außerhalb der Dübensammlung 15 Konkordanzen zu dieser finden, ist wirklich eine »*sehr hohe Quote*«, die zeigen könnte, daß fast jedes zweite Stück aus Dübens Besitz auch anderweitig bekannt war; auch mag der jüngst wieder aufgetauchte Lübecker Codex A 373 in der Tat belegen, daß Buxtehudes Vokalwerke auch in Lübeck kursierten¹⁰³. Aber spricht all das primär für die Lübecker Bestimmung der Werke, speziell als Organistenmusik, spricht es gegen die Entstehung eines Teils der Stücke auf Anregung Dübens?

Auch wenn Dübens Sammlung nur wenige Autographe enthält, verdankte er doch die Kopien persönlichen Kontakten zu Buxtehude, wie wir wissen. Rechnet man zu den Düben selbst oder dem Hof gewidmeten Stücken die original schwedisch textierten Werke und die nach Gecks Ansicht für die Stockholmer deutsche Schule bestimmten Choralkantaten, so läge für fast ein Fünftel des Stockholmer Bestands die Veranlassung durch Düben nahe. Daß weitere Kompositionen ähnliche Zwecke erfüllten, ist also nicht unwahrscheinlich. Mögen die Werke auch in Lübeck aufgeführt worden sein, so schließt das nicht aus, daß sie teilweise auf Dübens Anregung hin entstanden. Sieht man von dem Lübecker Codex ab, dann verbleibt nur eine so kleine Zahl weiterer Quellen, daß man kaum nur an Lücken der Überlieferung glauben mag. Es können nicht bloß Überlieferungszufälle dafür verantwortlich sein, wenn so repräsentative Quellen aus Buxtehudes nächstem Umkreis wie die Bokmeyersammlung und das Lüneburger Inventar derart wenige Werke des Meisters berücksichtigen. Mehr noch besagt, daß sein Name nicht nur in den Danziger Repertoirezeugnissen fehlt, sondern auch im Inventar der Stettiner Jakobikirche¹⁰⁴. An dieser Kirche war zugleich Buxtehudes Schüler Fr. G. Klingenberg Organist, auf dessen Vermittlung aber die von Lindemann gesammelten Orgelwerke zurückgehen. Was jedoch schon die spärliche Überlieferung außerhalb der Dübensammlung verrät, bestätigt die hohe Quote der Konkordanzen: daß Buxtehude nämlich nicht sonderlich viel Vokalmusik komponiert haben kann. Insofern deutet auch die Konzentration auf Stockholm darauf hin, daß die Werke zumindest teilweise durch Düben veranlaßt wurden. Selbst wenn nur ein Teil aller Figuralstücke Buxtehudes nach Stockholm ging und weitere verloren wären, kann sein Interesse an der Orgel durch das Ausmaß seiner vokalen Produktion doch kaum ernsthaft beeinträchtigt worden sein.

*

Um die Entstehung und Verwendung von Buxtehudes Vokalwerk zu erklären, bedarf es also keiner Hypothesen. Gemessen an den Überlieferungsumständen kann dies Oeuvre kaum so sehr groß gewesen sein. Möglichkeiten

103. Geck a. a. O. 75.

104. W. Freytag, *Musikgeschichte der Stadt Stettin im 18. Jahrhundert*, Diss. Greifswald 1936, 138 ff.

der Verwendung bestanden in Stockholm am Hof und in der Deutschen Kirche, in Lübeck im Rahmen der Kantorenmusik, der Kommuniionsmusik des Organisten und in Abendmusiken mit gemischtem Programm. Zusammengenommen dürfte das genügen, um die Entstehung der Werke befriedigend zu motivieren. Löst sich das Problem also für dies relativ größte Vokalwerk eines Organisten auf, so liegen die Verhältnisse für Tunder wie Weckmann ohnehin klarer. Bei dem noch schmaleren Werkbestand der anderen norddeutschen Organisten besteht erst recht kein Anlaß, derartige Fragen im Verhältnis zur Orgelmusik überzubewerten.

Mit der These von der vokalen Organistenmusik zerfällt zugleich das letzte und scheinbar stärkste Argument für den Versuch, im Schaffen norddeutscher Organisten die Vokalmusik als vorrangig, die Orgelmusik als sekundär zu deklarieren. Ziehen wir Bilanz, so ist vor allem das ungleiche Überlieferungsverhältnis in Rechnung zu stellen. Die Folgerung kann nur sein, daß bei vergleichsweise günstiger Quellenlage nicht sonderlich viele Vokalwerke, jedoch trotz unglücklicher Überlieferung durchaus nicht wenige Orgelwerke bezeugt sind ¹⁰⁵. Damit wird der Vokalmusik nichts an Bedeutung genommen, auch wird nicht der herkömmlichen Bevorzugung der Orgelmusik das Wort geredet. Das Fazit lautet eher: die Orgelmusik primär entstand aus amtlichen Erfordernissen heraus, die Vokalmusik dürfte eher Ausnahme gewesen sein. Man wird die Verhältnisse im Auge behalten müssen, wenn man sich dem Wesen dieser Kunst nähern will, ohne übereilte stilistische Herleitungen der einen aus der anderen Spezies zu konstruieren. Wenn die Organisten nicht so viel und regelmäßig Vokalmusik schrieben wie die Kantoren, konnten Differenzen entstehen, die freilich nicht in den Kategorien traditionell und modern aufgehen. Sie werden mehr im Detail wirksam – in der individualisierten Ausformung, im engagierten Affektvollzug, in der gewählten satztechnischen Gestaltung. Die Orgelmusik bekundet aber wohl nicht nur im Durchschnitt ein höheres qualitatives Niveau. In ihr vor allem finden sich solche Leistungen, die späteren Zeiten etwas vom eigenen Geniebegriff vorweg zu nehmen schienen. Die Orgelmusik ist geschichtlich in einem Maß fruchtbar geworden, wie es der Vokalmusik durch den Wechsel zur neuen madrigalischen Kantate versagt blieb. Während die Vokalmusik Abschluß und Erfüllung einer spezifisch norddeutschen Tradition wurde, kam die Orgelmusik im Finden ihrer Klangdimensionen zu sich. Sie steht somit zugleich am Anfang eines geschichtlich neuen Stadiums. Es ist schließlich kein Zufall, wenn Bach weit tiefere Eindrücke von der norddeutschen Orgel- als von der Vokalmusik in sich aufgenommen hat.

105. Wohl lassen sich Figural- und Orgelwerke nicht einfach gegeneinander aufrechnen; Format und Gewicht der Werke sind in beiden Bereichen ungleich verteilt. Aber man darf wohl sagen, daß trotz so unterschiedlicher Überlieferung insgesamt mindestens so viele Orgel – wie Figuralstücke norddeutscher Organisten vorliegen. Dasselbe Verhältnis gilt für die einzelnen, in beiden Gattungen vertretenen Meister – ausgenommen höchstens Buxtehude und Tunder.

La comparaison entre les versions différentes d'un concerto d'Antonio Vivaldi transcrit par J. S. Bach

Par PETER RYOM

Un grand nombre de compositeurs et d'œuvres musicales, jadis totalement négligés, voire complètement inconnus, sont devenus de nos jours l'objet d'un réel intérêt et d'études approfondies. Nous sommes ainsi en mesure non seulement d'apprécier maints chefs-d'œuvre ignorés par les générations précédentes, mais nous avons aussi, et ce n'est pas moins important, acquis une connaissance beaucoup plus étendue des circonstances qui ont commandé l'histoire de la musique et l'évolution de ses formes à travers les âges, ainsi que des particularités distinguant les divers styles.

La production musicale du compositeur vénitien Antonio Vivaldi nous offre un exemple manifeste de ce développement. Il jouit de son vivant d'une assez grande réputation due à ses dons musicaux, qui, en plus, lui assurèrent les moyens de vivre, car il ne lui fut pas possible, pour des raisons de santé, de suivre sa vocation religieuse. Le nombre de concertos et de sonates imprimés à Amsterdam, à Paris et à Londres ou ayant circulé en manuscrit font ainsi preuve d'une renommée de grande envergure. Cependant, déjà avant sa mort il tomba dans l'oubli, probablement éclipsé par des compositeurs plus à la mode, plus modernes, et ce n'est qu'après plus d'un siècle d'oubli presque total que sa production de nouveau réussit à attirer l'attention, attention qui évolua d'une simple curiosité à un intérêt autant musical que musicologique.

Ce furent en premier lieu les études des relations entre les transcriptions pour orgue ou pour clavecin de J. S. Bach et leurs modèles respectifs qui firent naître l'estime dont Vivaldi et sa musique sont l'objet de nos jours ¹. Au nombre

1. J. Rühlmann : Antonio Vivaldi und sein Einfluss auf J. S. Bach, *Neue Zeitschrift für Musik*, 1867.

P. Waldersee : Antonio Vivaldis Violinconcerte unter besonderer Berücksichtigung der von Johann Sebastian Bach bearbeiteten. *Vjfmw* I, 1885.

A. Schering : Zur Bach-Forschung, *SIGM* IV, 1902-03.

A. Schering : Zur Bach-Forschung II, *SIGM* V, 1903-04.

E. Praetorius : Neues zur Bach-Forschung, *SIGM* VIII, 1906-07.

M. Schneider : Das sogenannte « Orgelkonzert d-moll von Wilhelm Friedmann Bach », *BJ* 1911.

d'opus, qui avaient été examinés pour la première fois de près pour ces études, vinrent s'ajouter peu à peu une grande quantité de manuscrits et d'imprimés qui révélèrent qu'il s'agissait là d'une musique d'une surprenante diversité de formes et d'une qualité remarquable. Les recherches culminèrent en 1927 et 1930 par la découverte des deux riches collections de manuscrits, en grande partie autographes, actuellement déposées, sous les noms de Roberto Foà et de Renzo Giordano, à la Bibliothèque Nationale de Turin.

L'ensemble des œuvres ainsi connues pouvant presque incontestablement être considéré comme la grande majorité de la production musicale de Vivaldi et formant de la sorte une documentation susceptible d'une description détaillée, un nombre de biographies et d'analyses musicales ont pu être publiées depuis 1930.

Parmi les problèmes qu'il était indispensable de résoudre pour une exacte connaissance de la musique de Vivaldi se présentèrent en premier lieu le dénombrement des compositions pouvant lui être attribuées et l'énumération des documents qui nous les ont transmises. Il est évident que cette dernière question est d'ordre fondamental, notamment parce qu'un certain nombre d'œuvres nous sont connues par plusieurs copies, et que de plus certaines compositions existent en plusieurs versions, qui, *se distinguant soit par des différences d'instrumentation soit par le remplacement d'un ou de deux mouvements*, manifestent des inégalités assez importantes pour nécessiter une présentation détaillée de chaque document et de chaque œuvre.

Déjà en 1922, Wilhelm Altmann avait publié un « Katalog der gedruckten Werke Antonio Vivaldis »², qui outre une sélection des éditions anciennes signale quelques manuscrits. Le catalogue cite les sonates et les concertos publiés dans les 12 premiers numéros d'opus, mais pour chaque collection n'est signalée qu'une seule édition, celle-ci n'étant d'ailleurs pas toujours la première. A cause de son contenu ainsi fort limité ce catalogue est insuffisant aujourd'hui.

Les « Cataloghi Tematici » compris dans la monographie de M. M. Rinaldi³ sont une reprise du catalogue de W. Altmann et des inventaires de certaines collections de manuscrits édités dans les publications de l'Accademia Chigiana di Siena⁴. Dans l'intention de classer et de numéroter les compositions, l'auteur publia deux ans plus tard le « Catalogi Numerico Tematico delle composizioni di Antonio Vivaldi »⁵, qui, en raison de certains défauts, peut aujourd'hui être considéré comme sans intérêt.

2. AfMw IV, 1922.

3. M. Rinaldi : Antonio Vivaldi. Istituto d'Alta Cultura, Milan 1943. Les catalogues thématiques : pages 407 et suivantes.

4. Antonio Vivaldi. Note e documenti sulla vita e sulle opere. Accademia musicale Chigiana, Sienne 1939.

La Scuola Veneziana. Accademia musicale Chigiana, Sienne 1941.

5. Editrice Cultura Moderna, Rome 1945.

En 1947, l'Istituto Italiano Antonio Vivaldi, fondé par M. Antonio Fanna, commença à publier les œuvres instrumentales de ce compositeur. La publication, dont a été chargée l'édition milanaise G. Ricordi & Cie, compte aujourd'hui environ 400 tomes, contenant chacun un concerto ou une sonate. Bien qu'elle contribue considérablement à notre estime actuelle pour Vivaldi en permettant nombre d'exécutions musicales et d'enregistrements sur disque, elle ne peut être considérée comme base suffisante pour des études musicologiques. Pour chaque œuvre les éditeurs ne se sont appuyés que sur un seul document, même dans les nombreux cas où l'on en connaît plusieurs copies, et il est ainsi impossible de relever les multiples et inévitables variations de texte. Certaines modifications de la notation originale portent à croire que l'édition a été réalisée surtout en vue de l'exécution musicale ; l'impression claire et soignée est parfaitement adaptée à ce but.

Chaque composition est munie, pour l'identification, d'un chiffre romain renvoyant à un classement des œuvres par ensemble d'instruments, suivi d'un chiffre arabe désignant l'ordre dans chacun de ces groupes. Ce dernier chiffre a été commandé par la succession des publications, mais comme celle-ci paraît arbitraire, la numérotation employée est peu informative ; par contre elle permet la distinction des versions différentes d'une même composition, dans la mesure où celles-ci ont été publiées. Deux concertos suffiront à fournir un exemple représentatif : le concerto pour flûte en sol majeur, F. VI, 6 publié au tome 138, se retrouve en une version pour violoncelle considérablement modifiée : F. III, 19, tome 317. – Il faut enfin signaler que la numérotation ne se rapporte à aucun catalogue de la production de Vivaldi⁶, et elle n'a jusqu'à présent servi qu'à l'édition de ses œuvres instrumentales.

En dernier lieu M. M. Pincherle publia en 1948, après de nombreuses années de recherches, d'études et de préparations, la biographie et l'analyse musicale la plus complète et détaillée qui jusqu'à présent ait été écrite : Antonio Vivaldi et la musique instrumentale⁷. Dans l'*Inventaire Thématique* qui en constitue le second tome, l'auteur a réuni et classé toutes les compositions instrumentales « dont il a pu avoir connaissance ». Bien que ce catalogue ne soit pas sans quelques imperfections, il est beaucoup plus exhaustif que les précédents, et il sert fort naturellement aujourd'hui à l'identification des concertos et des sonates du compositeur vénitien. La numérotation qui ne compte que les concertos, le dénombrement des sonates et des « sinfonie » étant réalisé séparément, est basée sur un groupement par armatures (ut majeur et la mineur ; sol majeur et mi mineur ; ré majeur et si mineur ; etc.) ce qui rend le catalogue peu pratique, et elle ne distingue pas, à une exception près (les nos 41 et 43), les versions différentes d'une même œuvre. Il serait cependant

6. La disposition de l'« *Indice Tematico di 200 opere strumentali di Antonio Vivaldi* », Milan 1955, ne suit pas la numérotation de M. Fanna.

7. Paris, Floury, 1948.

facile et utile de suppléer à ce défaut en ajoutant une lettre aux chiffres à dédoubler. Les deux concertos de l'exemple cité plus haut seraient ainsi cotés : 118-a et 118-b ; le premier chiffre renverrait à la version pour violoncelle, le second à celle pour flûte. (Je dois signaler que M. Pincherle, à qui j'ai demandé avis en cette question, a donné son approbation bienveillante au dédoublement ainsi proposé).

L'Inventaire Thématique est le seul catalogue qui fasse mention de manuscrits autographes, mais l'auteur n'a malheureusement pu en relever qu'un petit nombre (voir la préface) ; les renseignements précis à ce sujet auraient été fort utiles.

M. Pincherle publia en 1955 un nouvel ouvrage sur Vivaldi ⁸, basé en grande partie sur la monographie mentionnée ci-dessus, et contenant une brève révision de l'Inventaire Thématique ⁹, qui doit être augmenté d'une douzaine de compositions, tandis que quelques autres y figurent deux fois ou ayant été attribuées à d'autres compositeurs, sont à retrancher.

Les études des transcriptions de J. S. Bach ont eu pour but de déterminer le modèle de chaque transcription, et, à l'aide d'une comparaison minutieuse, de constater dans quelle mesure Bach aurait « amélioré » les textes. D'un total de 22 transcriptions il a été établi qu'Antonio Vivaldi est l'auteur primitif de dix : six concertos pour clavecin seul, un concerto pour quatre clavecins et orchestre et trois concertos pour orgue. De plus, il semble que Bach se serait permis certaines libertés en introduisant nombre de modifications de caractère plus ou moins radical.

Si l'attribution au compositeur vénitien a été confirmée, il y a d'autre part lieu de réviser la première pratique, dont on use encore parfois et qui consiste à rattacher chacune des transcriptions à un numéro d'opus. Etant donné qu'un grand nombre de compositions ont souvent circulé en manuscrit avant d'être imprimées, il semble fort possible que Bach en plusieurs cas ait eu un tel manuscrit à sa disposition, et comme la version de celui-ci peut facilement différer de celle qui plus tard a été publiée, il a été nécessaire d'étendre les comparaisons à tous les documents vivaldiens découverts, notamment parce que nous avons effectivement eu connaissance de quelques-uns de ces concertos en versions dissemblables.

M. Rudolf Eller est arrivé à la conclusion suivante ¹⁰ qui paraît fort vraisemblable : la seule édition imprimée que Bach ait employée est le fameux « *Estro Armonico* », l'Op. III, datant d'environ 1712, et dont il s'est servi pour six concertos, à savoir les 1^{er}, 5^{ème} et 7^{ème} concertos pour clavecin, le concerto pour quatre clavecins et orchestre et les 2^{ème} et 5^{ème} concertos pour orgue. Pour les quatre concertos restants il serait parti de versions manuscrites.

8. M. Pincherle : Vivaldi. Editions le bon Plaisir. Librairie Plon. Paris, (1955).

9. op. cit., p. 53-54.

10. Rudolf Eller : Zur Frage Bach-Vivaldi. Kongress-Bericht Hamburg 1956, Bärenreiter.

Chacun des quatre concertos de Vivaldi correspondants est connu par plusieurs documents, dont voici la liste :

1. Op. VII, lib. II, n° 2 ; Select Harmony, n° 10 ; manuscrit à Dresde : 2389/0/56 ¹¹. Les trois versions sont identiques et correspondent toutes au 2^e concerto pour clavecin.
2. Op. VII, lib. II, n° 5 ; Select Harmony, n° 11 ; manuscrits à Turin : Giordano V, n° 21 (selon Inventaire Thématique n° 22), et à Schwerin, 5565. Les deux premières versions sont identiques, les deux suivantes en diffèrent chacune à sa manière. La version la plus proche du 3^e concerto pour orgue est celle de Schwerin, bien que pour plusieurs raisons elle n'ait pu en être le modèle même.
3. Op. IV, n° 1 ; manuscrits à Danzig, 4143 ¹², et à Uppsala : Caps 61 : 7. Les deux premières versions, pour violon et orchestre, sont identiques, la dernière, pour deux violons et orchestre, correspond pour les trois mouvements au 9^e concerto pour clavecin, mais comme pour le concerto précédent, il est prouvé qu'elle ne peut en être l'original.
4. Op. IV, n° 6 ; manuscrit à Darmstadt. Déjà en 1885 le comte Waldersee avait soutenu que le 4^{ème} concerto pour clavecin est basé non pas sur l'Op. IV mais sur un manuscrit à Darmstadt, avec lequel il correspondrait pour les trois mouvements ; malheureusement la collection des 8 documents vivaldiens de cette ville a apparemment été détruite avant qu'une comparaison détaillée n'ait pu être faite ¹³.

Les *manuscrits* dont Bach s'est servi n'ayant pas été retrouvés, il a par contre été possible de déterminer avec quelque précision la *version* utilisée pour chaque concerto. En dédoublant les chiffres de l'Inventaire Thématique, la liste de ces concertos pourra être dressée avec une certaine exactitude (aucune de ces versions n'ayant encore été publiée chez Ricordi, la numérotation de M. Fanna n'entrera pas en considération ici) : *)

P 96 Op. III, 3 ... BWV 978	P 102
P 2 Op. III, 8 ... BWV 593	(Dresde 2389/0/56) . BWV 973
P 147 Op. III, 9 ... BWV 972	P 151-b
P 148 Op. III, 10 ... BWV 1065	(Schwerin 5565) ... BWV 594
P 250 Op. III, 11 ... BWV 596	P 328-b
P 240 Op. III, 12 ... BWV 976	(Uppsala Caps 61.7). BWV 980
	P 327-b
	(Darmstadt, perdu) . BWV 975

11. Sächsische Landesbibliothek, Dresde.

12. Biblioteka Gdańska P. A. N. Je dois remercier M. Otto Mortensen de l'Université d'Århus de m'avoir signalé l'existence de ce manuscrit.

13. W. Kolneder : Antonio Vivaldi. Leben und Werk. Breitkopf & Härtel, 1965, p. 174.

*) Voir NOTE p. 111.

Le concerto d'Antonio Vivaldi dont les différentes versions seront étudiées et comparées ci-après est le huitième de cette liste, soit le n° 151 (a et b) de l'Inventaire Thématique, qui actuellement est connu, comme nous l'avons vu, par quatre documents : deux manuscrits et deux imprimés.

Le manuscrit de Turin : collection Renzo Giordano, tome V, n° 21 (selon Inventaire Thématique n° 22), du folio 167 recto au folio 181 recto, soit en tout 29 pages. Le manuscrit, en partition *autographe*, porte le titre : Con^{to} del Vivaldi ; les instruments ne sont pas spécifiés, mais s'agit évidemment d'un concerto pour violon principal accompagné d'un orchestre d'instruments à archet : premier et second violons, altos et basse continue, qui est l'ensemble le plus fréquent chez Vivaldi. La version de ce document a été publiée au tome 314 de l'édition Ricordi (F. I. n° 138).

Les trois mouvements sont :

1^{er} mouvement : Allegro, C, ré majeur, violon principal, violons I et II, altos et basse continue. 138 mesures.

mes. 1 à 25, tutti en ré majeur.

mes. 26 à 58, solo modulant de ré majeur en la majeur, accompagné par les deux violons, plus tard par la basse continue.

mes. 58 à 63, tutti en ré majeur.

mes. 63 à 80, solo modulant de ré majeur en si mineur, accompagné par les deux violons, les altos et parfois en plus par la basse.

mes. 81 à 92, tutti modulant de mi mineur en si mineur.

mes. 93 à 111, solo modulant de si mineur en fa dièze mineur, accompagné par les premiers violons et la basse.

mes. 112 à 117, tutti modulant de si mineur en ré majeur.

mes. 117 à 133, solo commençant en sol majeur, accompagné par la basse et plus tard en plus par les deux violons. Ce passage se termine de la sorte : le violon principal, les deux violons d'orchestre et la basse ont un accord en la majeur ; la basse est notée en ronde, les autres parties en noires¹⁴. Suivent les mots : « Qui si ferma a piaci(men)to » qui invitent le soliste à terminer l'épisode par quelque improvisation. Au gré de l'exécutant celle-ci peut prendre la forme d'un bref interlude conduisant immédiatement au dernier tutti, ou d'une cadence d'une importance plus ou moins considérable ; toutefois, à en juger d'après le contexte, l'addition d'une telle improvisation ne semble nullement facultative. L'intervalle qui sépare l'épisode du dernier tutti doit être rempli, sinon le mouvement musical serait interrompu d'une façon abrupte et certainement non intentionnelle.

mes. 134 à 138, tutti en ré majeur.

14. Cf. le tome 314 des œuvres complètes, p. 21. Les parties de violoncelle et de contre-basse ne sont pas originales.

2^{ème} mouvement: Grave Recitativo. C, si mineur, violon principal, basse continue. 23 mesures.

Ce mouvement constitue un long récitatif au violon principal, soutenu par les longues valeurs de la basse continue. Le même « Grave » est contenu dans le manuscrit de Schwerin et dans la transcription de Bach.

3^{ème} mouvement: Allegro, $\frac{3}{4}$, ré majeur, violon principal, violons I et II, altos et basse continue. 188 mesures.

mes. 1 à 31, tutti en ré majeur.

mes. 32 à 63, solo modulant de ré majeur en la majeur, accompagné par la basse.

mes. 64 à 75, tutti en ré majeur modulant en la majeur.

mes. 76 à 112, solo en la majeur, accompagné par les quatre parties d'orchestre en différentes combinaisons.

mes. 113 à 125, tutti en la majeur, modulant en fa dièze mineur.

mes. 126 à 165, solo en fa dièze mineur modulant en ré majeur, accompagné par les premiers et seconds violons alternants avec la partie de basse continue.

mes. 166 à 181, tutti en ré majeur. La dernière mesure comporte un accord en ré majeur, noté en noires et suivi de deux soupirs. Comme au premier mouvement, Vivaldi a ici inséré les mots « Qui si ferma a piaci(men)to » et a ainsi rendu possible de prolonger le mouvement par l'addition d'une cadence. Sinon le finale s'achève à la mesure 181.

mes. 182 à 188, tutti en ré majeur, terminant le mouvement à la suite de la cadence éventuellement ajoutée.

Le premier et le troisième mouvements ont ainsi la forme habituelle du concerto vivaldien : le rondo où les ritournelles en tutti alternent avec les épisodes (normalement modulants) de l'instrument soliste. Le mouvement central est en revanche inhabituel, non pas par son instrumentation, car Vivaldi prescrit très fréquemment pour ses mouvements lents un ensemble différent, en général réduit par rapport aux mouvements vifs ; mais il est inhabituel par son titre et par sa forme. Nulle part ailleurs dans la production actuellement connue de ce compositeur on ne trouve un mouvement intitulé « récitatif ». Chose étonnante, car l'influence de la musique vocale est manifeste chez Vivaldi, notamment dans les mouvements lents où il apporte non seulement les formes, mais aussi les expressions caractéristiques de la musique dramatique. Ceci explique en partie le rôle prépondérant de l'instrument principal et de l'instrumentation réduite, les parties d'accompagnement n'ayant souvent pour but que de mettre en relief la mélodie du soliste ¹⁵.

Le manuscrit ici analysé nous fournit des renseignements fort intéressants.

15. Cf. M. Pincherle : *Ant. Vivaldi et la mus. instr.*, p. 175.

Etant autographe, il rend incontestable l'authenticité de la composition. De plus, un nombre de corrections donnent à croire qu'il s'agit de la version originale du concerto.

1er mouvement.

A. Les mesures 32, 34, 36 et 38 ont, conformément aux mesures 26 et 29, dû être à l'origine répétées une fois, de sorte que la section comptait 6 fois trois mesures. L'auteur a cependant rayé les quatre dernières répétitions afin de raccourcir l'évolution musicale ; la section a donc été réduite à 2 fois trois mesures suivies de 4 fois deux mesures. L'encre des ratures est d'une nuance plus claire que celle qui a servi à la notation musicale.



B. Le troisième tutti (mes. 81 à 92) s'est originellement terminé à la deuxième moitié de la mesure qui suit la mesure 91 actuelle, et un épisode de soliste ressemblant aux mesures 18 à 20 et 22 à 24 a été amorcé. Cependant, Vivaldi

(1) Unis(soni ut sup(r)a

6 7 #

s'est arrêté court ; il a rayé trois mesures et a finalement donné une nouvelle conclusion au tutti. L'épisode de soliste qui remplace la mélodie projetée est composé uniquement de triolets. Ici également, l'encre de la rature est plus claire que celle de la notation musicale.

C. Le tutti des mesures 111 à 117 qui commence par trois mesures au folio 172 recto, est au verso de cette même feuille suivi par le début d'un épisode de soliste, accompagné par la seule basse chiffrée :



En dehors des dix portées habituelles, le folio 173 recto est laissé en blanc, mais il porte, ainsi que la page d'en face (172 verso), des traces de la cire à cacheter qui a servi à coller les folios 172 et 173. La section ainsi supprimée est composée des trois dernières mesures du tutti et des mesures citées de l'épisode de soliste. La suite du tutti qui s'ouvre au folio 172 recto est écrite

à nouveau au verso du folio 173, mais non pas refaite ; ces deux dernières pages doivent donc se tenir. L'épisode de soliste abandonné est remplacé par le passage actuel, mesures 117 et suivantes.

D. Les quatre mesures reproduites ci-dessus ont été rayées en entier ; les mesures situées immédiatement avant et après la section omise doivent donc se suivre (les mesures 129 et 130 actuelles). Une fois de plus, l'encre de la rature est de couleur plus claire que celle qui a servi à la notation musicale, mais ici elle diffère aussi de celle qui a été employée pour les corrections A et B.

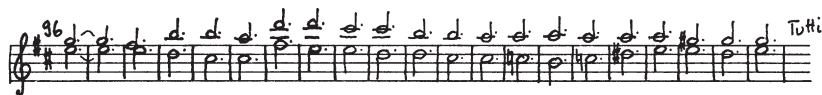
2^{ème} mouvement.

E. Deux mesures entre les mesures 16 et 17 (chez Ricordi mesures 154 et 155) ont été rayées. L'analyse harmonique de ces deux mesures montrera qu'elles ne peuvent, logiquement, aboutir aux mesures suivantes : à la place du la mineur auquel elles devaient mener on trouve un mi mineur. Il s'en suit que les deux mesures ont été remplacées par le développement actuel.



3^{ème} mouvement.

F. Ce mouvement ne contient qu'une seule correction, qui en revanche est fort intéressante, car elle témoigne encore plus que ne le font les corrections B et E, de la manière dont Vivaldi a travaillé. Le passage commençant à la mesure 96 (Ricordi mesure 257) s'est originellement développé de la façon suivante (en notation originale) :



Arrivé au terme de cet épisode du violon principal, Vivaldi a écrit le mot « tutti » et a ensuite dû écrire les parties d'orchestre. Il ne fait pas de doute que ce passage pour une raison quelconque n'a pas plu à son auteur, car celui-ci a tout biffé à l'exception de la première mesure, et à la suite de la section ainsi rayée, il a composé un nouveau développement, cette fois-ci de 16 mesures en tout (en notation originale) :



(Cf. Ricordi mesures 257 à 273).

L'existence dans la partition autographe de ces corrections et en particulier la nature de celles qui ont été examinées en B, C, E et F, portent à croire que Vivaldi a dû composer le concerto tout en écrivant son manuscrit. D'un autre côté, nous ne pouvons pas exclure qu'il s'agisse ici de la copie d'une composition antécédente, mais dans ce cas le concerto aurait subi, lors de l'écriture du manuscrit en question, de fortes révisions. Quant aux ratures en A et en D, il est impossible à dire à quel moment elles ont été faites sur le manuscrit, car contrairement à celles de B, C, E et F, elles ne font que supprimer des sections sans que celles-ci soient remplacées ou refaites, et Vivaldi a donc, logiquement, pu rayer ces parties par la suite, voire même longtemps après avoir terminé sa composition (ou sa copie révisée).

La rature D nous pose cependant une énigme supplémentaire : pourquoi le passage en question a-t-il été rayé du manuscrit autographe, alors qu'il figure intégralement dans les autres versions, parmi lesquelles une au moins a dû être sanctionnée par son auteur : Op. VII ? Peut-être parce que Vivaldi en fin de compte a jugé le mouvement meilleur s'il gardait le passage retanché, ou peut-être parce que la correction a été faite un certain temps après que le manuscrit eut été écrit. Les couleurs différentes d'encre semblent confirmer cette dernière hypothèse, sans en être toutefois une preuve définitive. Quoi qu'il en soit, le manuscrit de Turin est sans aucun doute possible la source première des autres versions actuellement connues du concerto.

Le manuscrit de Schwerin : cote 5565, est en parties séparées, sauf le mouvement du milieu, écrit en partition pour le violon principal et la basse continue. 1^{er} et 3^{ème} mouvements : violino principalo, 8 pages, violino primo, 4 pages, violino secundo, 4 pages, viola, 2 pages, bassus continuo, 2 pages. 2^{ème} mouvement, 2 pages, soit en tout 22 pages. Le manuscrit, qui n'est pas daté, porte le titre : Concerto Grosso Mogul / a 5 / Violino prisipale (sic) / Violino Primo / Violino Secundo / Viola / con / Bassus Continuo / del Sing : Vivaldy. Au bas de la page de titre, le copiste a inscrit son nom : skripsiet (sic) P. J. Fick.

Un grand nombre des œuvres musicales déposées à la Landesbibliothek de Schwerin ont été écrites (copiées ou même composées) par un Fick. Parmi les 13 manuscrits qui contiennent des concertos de Vivaldi, cinq portent ainsi le nom de P. J. Fick, et cinq autres, d'une écriture différente, celui de Fick sans initiales.

Peter Johann Fick est probablement le fils d'un certain Paul Fick, qui est né vers 1680 et qui, parmi plusieurs activités musicales, principalement à

Altona, a été oboïste de l'armée à partir de l'année 1700. On sait qu'il avait en 1718 quatre fils et quatre filles, parmi lesquels deux seulement sont connus : Hans Adolf (mort en 1735 à l'âge de 32 ans) et Jürgen Wilhelm (mort à Altona en 1756 à l'âge de 53 ans). En ce qui concerne Peter Johann Fick, nous ne sommes que très peu renseignés sur sa vie : sa date de naissance est inconnue ; vers 1730 il a été engagé à titre d'organiste à la cour ducale de Schwerin, situation qu'il a dû quitter bientôt, puisqu'il est nommé « Laquai und Organist » à la capitale de Mecklenburg en 1740. Il meurt en 1743. – L'étude de la biographie de P. J. Fick ne nous permet donc pas, même approximativement, de dater la copie du concerto et encore moins la composition elle-même. (Ajoutons que Paul Fick et son fils Hans Adolf ont signé une série de manuscrits : compositions de G. Ph. Telemann et d'autres) ¹⁶.

Le concerto transmis par le manuscrit de Schwerin est le même que celui de la partition autographe, mais il n'en est toutefois pas la copie exacte : la confrontation des deux versions révèle un nombre considérable de différences. Une grande partie de celles-ci peuvent être attribuées aux fautes de copie (comme par exemple les si bémols de la basse à la mesure 16 du dernier mouvement ; cette erreur tire apparemment son origine de la confusion entre un bémol et le chiffre 6, placé en haut et à gauche de la première note à la version originale). La place accordée ici ne permet pas de faire un exposé détaillé de ces divergences.

Les transformations les plus remarquables qui distinguent la version de Schwerin des trois autres sont l'addition aux premier et troisième mouvements des cadences que nous retrouvons, avec quelques modifications, dans la transcription de J. S. Bach. Comptant 35 mesures, la cadence de l'allegro initial s'ouvre sur la dernière note de l'épisode de soliste (do dièse, mesure 137), et poursuit sans interruption le rythme de doubles-croches de celui-ci. La « Cadenza » du finale est écrite en \mathfrak{A} , qui contraste avec le rythme ternaire de l'allegro même ; comptant en tout 104 mesures, elle se compose de plusieurs sections de caractère différent. Dans chacun des deux mouvements, les parties d'orchestre portent à cet endroit les mots « Qui si ferma a piacimento ».

Selon l'article de M. R. Eller ¹⁷, la cadence du premier allegro serait une partie intégrale de ce mouvement puisqu'elle ne peut en être retranchée sans d'insurmontables difficultés, et ceci prouverait l'authenticité de la version de Schwerin. Il est vrai que le dernier épisode de soliste de ce mouvement doit être rattaché au tutti final par quelque passage intermédiaire, mais comme les deux cadences que contient ce manuscrit ne se trouvent ni dans la partition autographe de Turin, version originale du concerto, ni dans les deux versions

16. Je désire exprimer ici ma reconnaissance au Dr. Rolf Dempe de la Mecklenburgische Landesbibliothek à Schwerin, qui avec bienveillance a mis ces renseignements à ma disposition.

17. op. cit., p. 83.

imprimées, il faut en conclure qu'elles ont été ajoutées à la composition et donc qu'elles n'en sont pas inséparables. Le fait de ne pas avoir ces cadences de la main même de Vivaldi nous amènerait à nous poser la question de savoir s'il en est réellement l'auteur. Mais M. Eller, en constatant une ressemblance frappante entre les cadences de Schwerin et celles qui sont contenues dans deux manuscrits de la Sächsische Landesbibliothek à Dresde (concertos P 165 et P 169), semble avoir donné une preuve incontestable de leur authenticité.

Le concerto en ré majeur pour violon, P 165, se trouve en partition autographe à Turin, avec accompagnement d'orchestre à cordes à 4 parties. Tandis que le premier mouvement de ce manuscrit porte l'inscription « Qui si ferma a piacimento poi segue », le finale est complété d'une cadence du soliste. Le même concerto se trouve à Dresde (2389/0/74), manuscrit en parties séparées. Malgré un nombre d'obscurités provenant principalement de la destruction partielle de toutes les pages du document, celui-ci peut cependant nous fournir des renseignements utiles. L'orchestre a été augmenté par deux hautbois, la partie de basse comporte « basso », « organo » et « cembalo » ; le second mouvement de la partition de Turin n'y figure pas, mais semble avoir été remplacé par plusieurs mouvements lents ; chacun des deux allegros est muni d'une cadence, dont celle du finale, longue de 71 mesures, est une rédaction nouvelle de celle du manuscrit de Turin. La partie de violon principal contient en outre une copie (biffée) incomplète de la cadence du premier allegro, et une troisième cadence au rythme de $\frac{3}{4}$ qui n'a aucun rapport avec celles des deux mouvements vifs, mais dont de nombreux passages ressemblent à celles du manuscrit de Schwerin. M. Eller interprète la présence de cette troisième cadence comme une alternative à celle du finale.

Le concerto en ré majeur, P 169, manuscrit en parties séparées est écrit pour violon principal accompagné par une partie de violons (nommée « 2^{do} »), une partie de violette alto, plus deux hautbois, deux « corni da caccia » et deux orgues. Le dernier mouvement du concerto doit s'achever par la cadence qui occupe les deux premières pages (autographes) du manuscrit¹⁸, et dont de nombreux passages se retrouvent dans la troisième cadence du manuscrit 0/74 et dans les deux cadences du manuscrit de Schwerin, ainsi que dans la transcription de Bach. Elle est suivie des sept mesures du tutti qui achève le finale du concerto P 165, mais celles-ci ont été biffées et remplacées, à la portée inférieure, par un tutti, qui tire son origine du mouvement dont elle fait actuellement partie. Il s'en suit que la cadence de ce manuscrit a été composée originellement pour le finale du concerto P 165, et son emplacement dans le manuscrit 0/94 confirme qu'elle y a été ajoutée par la suite.

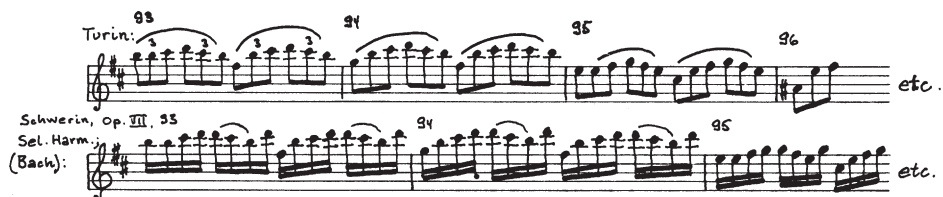
18. 2389/0/94. L'incipit du n° 169 de l'Inventaire Thématique est la première mesure de cette cadence ; cf. le début de la cadence du finale de la transcription pour orgue. Voir en outre le n° 444 de l'Inventaire Thématique.

Le 7 janvier 1738 le concerto P 169 (ou plutôt le P 444) a été exécuté à Amsterdam à l'occasion du centenaire du théâtre de cette ville, par un orchestre placé sous la direction d'Antonio Vivaldi en personne, mais la documentation complète¹⁹ qui nous transmet le programme de cette fête révèle une version légèrement différente du concerto. L'ensemble d'instruments y est augmenté par des timbales, le mouvement lent est remplacé par une « Grave » différent, et la cadence du troisième mouvement a été supprimée²⁰.

Ceci nous fournit la preuve que Vivaldi en plusieurs cas s'est servi de la même substance musicale pour composer une série de cadences, et que celles-ci ont été ajoutées à différents concertos ou aux versions différentes d'un même concerto. De plus, et ce n'est pas moins important, un seul et même concerto peut être pourvu selon les différents manuscrits de plusieurs cadences, qui sont soit entièrement différentes, soit composées en partie de sections communes.

Parmi les modifications dans le texte musical même de la version de Schwerin, il y a lieu de relever qu'un nombre de sections de la basse continue des deux allegros ont été supprimées, ce qui peut paraître étrange, car les omissions touchent à l'accompagnement de tous les épisodes de soliste. Il s'agit des passages compris entre les mesures suivantes : 51 à 57, 64 à 80, 93 à 111, 118 à 137 ; 32 à 63, 76 à 111, 126 à 165 (= 126 à 129, 141 et 142, 160 à 165).

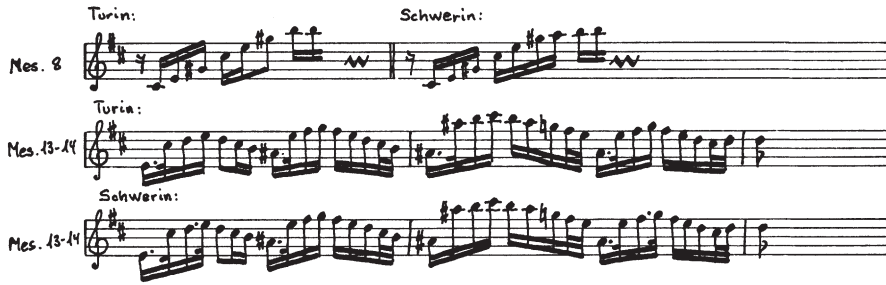
Comme nous l'avons constaté en examinant la partition autographe de Turin et les corrections qu'elle contient, l'épisode de soliste des mesures 93 à 111 du premier mouvement est composé uniquement de triolets au violon principal, accompagné par les violons I jusqu'à la mesure 105 et par la basse continue. Dans la version du manuscrit de Schwerin, et avec elle dans les deux versions imprimées, la partie de violon principal a été légèrement modifiée ; le caractère de la mélodie reste le même, mais les triolets ont été remplacés par des doubles-croches jusqu'à la mesure 104, à partir laquelle les versions sont identiques.



Dans le mouvement du milieu certaines divergences d'ordre mélodique et rythmique distinguent les deux versions. Les présentations différentes de quelques passages serviront d'exemple :

19. Bibliothèque Universitaire d'Amsterdam, cote : 2 dln 4°.

20. Voir D. F. Scheuleer : *Het Musikleven in Nederland in de tweede helft der 18^e eeuw*. La Haye, 1909, tome II, p. 207. — A. Loewenburg : *Early Dutch Librettos*. Londres, 1947, p. 11, n° 25.



Op. VII : Concerti / à Cinque Stromenti, tre violini / Alto Viola, e Basso Continuo / DI / D. Antonio Vivaldi / Musico di Violino, e Maestro de Concerti / del Pio Ospitale della Pieta di Venetia / Opera Settima / Libro Primo (Secundo) / Uno e con Oboe / / A Amsterdam / Chez Jeanne Roger / N° 470 (471).

Les éditeurs Estienne Roger, sa fille Jeanne Roger et son gendre Michel Le Cène ont publié un grand nombre des opus de Vivaldi, aussi bien en première édition qu'en rééditions²¹. La première publication de l'Op. VII, collection en deux volumes de chacun six concertos, signée par Jeanne Roger, parut selon M. Pincherle vers 1716–17, selon O. E. Deutsch²² vers 1718. Elle a été réimprimée quelques années plus tard par Roger et Le Cène, et plus tard encore par le seul Le Cène.

Contrairement aux autres collections de 12 concertos en deux tomes, les compositions de l'Op. VII sont numérotées de 1 à 6 dans chaque volume. Selon la numérotation de l'Inventaire Thématique le recueil contient les œuvres suivantes :

Libro I, n° 1 P 331	Libro II, n° 1 (7) P 334
2 P 5	2 (8) P 102
3 P 332	3 (9) P 335
4 P 6	4 (10) P 256
5 P 255	5 (11) P 151
6 P 333	6 (12) P 152

Le cinquième concerto du tome second (numéro d'édition 471) occupe en tout 16 pages : Violino Primo Principale p. 16 à 19, Violino Primo p. 12 à 15, Violino Secundo p. 10 à 12, Alto Viola p. 8 à 9, Organo e Violoncello, en deux exemplaires identiques, p. 10 à 12. La version de cette publication a été réimprimée intégralement et presque sans modifications à Londres, et l'analyse en sera faite ici après la présentation de cette dernière édition.

Le concerto fut publié en 1963 par Eulenburg (n° 1237). Il semble assez

21. Voir M. Pincherle, op. cit., p. 294.

22. op. cit., p. 56. – O. E. Deutsch: Musik-Verlags-Nummern. Verlag Merseburger, Berlin, 1961, p. 21.

singulier que l'éditeur, tout en renvoyant au numéro 151 de l'Inventaire Thématique, ne se soit référé qu'à deux sources : le manuscrit de Schwerin et l'édition de Jeanne Roger. Si le manuscrit de Turin avait été pris en considération, la publication aurait été plus complète et de la sorte plus intéressante ; d'autre part, l'éditeur aurait évité quelques-unes des erreurs que l'on relève dans la préface et dans la révision de textes qui précèdent la partition. C'est ainsi qu'on lit à propos du manuscrit de Schwerin que celui-ci « hat manches mit Bachs Übertragung gemeinsam ; vor allem enthält diese Quelle dessen Kadenz zum letzten Satz und Bachs hinzugefügten zweiten Satz in einer Rückbertragung für Violine ». Mais comme nous l'avons vu plus haut, le manuscrit contient une cadence dans chacun des deux allegros et non pas seulement dans le dernier mouvement, et les deux cadences se retrouvent dans la transcription pour orgue, sans toutefois en tirer leur origine. De même, Bach n'a pas pu ajouter le mouvement central, puisque celui-ci figure dans la partition primitive, écrite de la main de Vivaldi, et ce mouvement peut donc encore moins être une retranscription pour violon.

Select Harmony / being / XII / Concertos / in six Parts / for / Violins and other Instruments : / Collected from the Works / of / Antonio Vivaldi / viz. His 6th. 7th. 8th. and 9th. Operas : / being a well-chosen Collection of his most / Celebrated Concertos / The whole carefully corrected. / Note. The rest of the Works of Vivaldi may be had where these are sold, Viz. his / Solos for a Violin and Bass Opera Secondo. (sic) his Grand Concertos Opera Terza / and his Extravaganzas Opera Quarto. (sic). / London. Printed for and sold by I : Walsh servant to his Majesty at the Harp / and Hoboy in Catherine street in the Strand. and Ioseph Hare at the Viol & / Hoboy in Cornhill near the Royal Exchange.

Les éditions Walsh ont publié nombre de collections contenant des œuvres de Vivaldi : Op. II (Walsh & Hare), Op. II (retirage par Walsh seul), Op. III (Walsh & Hare), Op. IV (I. Walsh & I. Hare), Op. IV (retirage par I. Walsh), Two Celebrated Concertos (Walsh & Hare), Harmonia Mundi (Walsh & Hare) et Select Harmony ²³.

Comme son titre l'indique ce dernier recueil contient 12 concertos déjà publiés dans les opus, mais en fait un concerto ne provient pas de ces sources : à savoir le septième, qui, d'autre part, est imprimé dans le Harmonia Mundi. Le contenu du Select Harmony peut avec la numérotation de l'Inventaire Thématique être dressé de la manière suivante ²⁴ :

1 P 258 Op. VIII, 7	4 P 214 Op. IX, 2
2 P 337 Op. VIII, 8	5 P 414 Op. VI, 2
3 P 9 Op. IX, 1	6 P 332 Op. VII, I, 3

23. Voir M. Pincherle op. cit. et Inventaire Thématique.

24. Cf. A. J. B. Hutchings : *The Baroque Concerto*. Faber & Faber (1961), p. 261.

7 P 217 –	10 P 102 Op. VII, II, 2 = 8
8 P 256 Op. VII, II, 4 = 10	11 P 151 Op. VII, II, 5 = 11
9 P 329 Op. VI, 1	12 P 152 Op. VII, II, 6 = 12

Il est bien connu que Walsh, tout comme ses émules, ne reculait pas devant la piraterie, et si le *Select Harmony* est basé sur les éditions de la maison Roger à Amsterdam, le recueil a dû être publié en 1728 au plus tôt, année vers laquelle parut l'Op. IX chez Roger. En 1734 fut publiée une nouvelle collection intitulée *Select Harmony, Third Collection*, et le recueil dont il est question ici étant sans doute le premier de la série, peut ainsi être daté d'entre les années 1728 et 1734²⁵.

Les versions de l'Op. VII et du *Select Harmony* du concerto P 151 sont à un détail près identiques, ce qui semble confirmer que la publication anglaise provient de l'édition de Roger. Aux mesures 29 à 31 du premier mouvement, le violon principal présente à l'Op. VII le texte suivant :



tandis que le passage correspondant du *Select Harmony* suit les versions manuscrites, cf. l'exemple p. 98.

Les versions imprimées diffèrent fondamentalement des versions manuscrites à deux endroits :

1. Au premier mouvement, le « Qui si ferma a piacimento » de la partition de Turin et la cadence du manuscrit de Schwerin ont été remplacés par une « improvisation » confiée au violon principal, longue de six mesures, et dont le rôle est d'unir le dernier épisode soliste au tutti final :



Le troisième mouvement s'achève à mesure 181. Ceci veut dire que la possibilité qu'offrait le manuscrit original d'ajouter à la composition quelque improvisation ou cadence a été supprimée.

2. Le mouvement central du manuscrit original a été remplacé par un Grave, ♩, en la majeur (noté avec deux dièses), pour un ensemble d'instruments composé du violon principal accompagné des violons I et II. Ce mouvement,

25. M. Pincherle : op. cit., p. 56. – A. J. B. Hutchings : op. cit., p. 261.

qui couvre 11 mesures, consiste en une mélodie soutenue par une simple série d'accords, et son caractère général est ainsi différent de celui du Grave qu'il remplace.

En outre, le texte musical contient quelques modifications par rapport aux manuscrits. Les versions imprimées suivent tantôt la partition autographe (la basse continue s'y retrouve intégralement), tantôt le manuscrit de Schwerin (l'épisode de soliste des mesures 93 à 104 du premier allegro est de nouveau composé de doubles-croches et à partir de la mesure 105 de triolets). D'autre part, certains passages ne figurent que dans ces versions imprimées. Je me borne à indiquer à titre d'exemple les mesures 10 à 12 du mouvement initial :

Torin et Schwerin:

Op. VII et Select Harmony:

La transcription pour orgue en ut majeur, BWV 594, a déjà été examinée de près par le comte Waldersee, et il ne sera pas nécessaire d'en refaire ici l'analyse. Il suffira de rappeler que le concerto, publié en 1852 au huitième tome des compositions pour orgue de l'édition Peters, se trouve au volume XXXVIII de l'intégrale des œuvres de J. S. Bach, pages 171 à 195²⁶.

Comme on pourra le constater d'après la table ci-jointe, où les dispositions générales des quatre versions du concerto pour violon et celle du concerto pour orgue sont comparées, ce dernier suit de près la version du manuscrit de Schwerin ; ceci est particulièrement évident vu la présence des deux cadences solistes, qui ne figurent ni dans la partition autographe, ni dans les versions imprimées. Cependant un assez grand nombre de divergences dans les textes musicaux impliquent que la copie de P. J. Fick, comme l'a signalé M. Eller, n'a pu être l'origine du concerto de Bach, et dans ces conditions, il faut en conclure que chacune des deux compositions, le concerto de Schwerin et la transcription pour orgue, proviennent d'une même source, qui, dérivée à son tour de la partition autographe, est restée inconnue jusqu'à présent.

26. Réimpression par procédé photographique dans LEA Pocket Scores, n° 37, p. 95 à 119.

	Ms. Turin Giord. V, 22	Ms. Schwerin 5565	Op. VII, lib. II, 5	Select Harm. no. 11	BWV 594
1 mvmt	Allegro C	– ♩	Allegro C	Allegro C	– C
Tutti	1– 25	1– 25	1– 25	1– 25	1– 25
Solo	26– 58	26– 58	26– 58	26– 58	26– 58
Tutti	59– 63	59– 63	59– 63	59– 63	59– 63
Solo	63– 80	63– 80	63– 80	63– 80	63– 80
Tutti	81– 92	81– 92	81– 92	81– 92	81– 92
Solo	93–111:	93–111:	93–111:	93–111:	93–111:
	{ (93–104)	{ 93–104	{ 93–104	{ 93–104	{ 93–104
	{ 105–111	{ 105–111	{ 105–111	{ 105–111	{ 105–111
Tutti	112–117	112–117	112–117	112–117	112–117
Solo	117–133:	117–133:	117–133:	117–133:	117–133:
	{ 117–129	{ 117–129	{ 117–129	{ 117–129	{ 117–129
	{ 4 mes. ray.	{ 130–133	{ 130–133	{ 130–133	{ 130–133
	{ 130–133	{ 134–137	{ 134–137	{ 134–137	{ 134–137
Cadence	Qui si ferma a piacimento	137–171:	–	–	137–173:
		{ 137–150			{ 137–150
		manque			151
		151–165			152–166
		166			manque
		{ 167			{ 167
		{ 168			{ 168
		{ 169			{ 169
		{ 170			{ 170
		{ 169–171			{ 171–173
		–	137–142	137–142	–
Tutti	134–138	172–176	143–147	143–147	174–178
2 mvmt	Grave. Recitativo C	Recitativo C	–	–	Recitativ C
	1– 23	1– 23	–	–	1– 23
	–	–	Grave ♩	Grave ♩	–
	–	–	1– 11	1– 11	–

Il a été établi que Bach, encore davantage que ne le supposait Waldersee, a suivi et respecté la disposition des compositions qu'il a transcrites ; mais tant que nous n'avons pas connaissance des documents mêmes dont il s'est servi, il nous est impossible de déterminer dans quelle mesure il a transformé le texte musical. Nous possédons par exemple au moins trois cadences pour violon, basées sur des éléments qui se retrouvent dans celles de la transcription BWV 594, sans que celles-ci pourtant en soient les copies exactes. Mais puisque Vivaldi à plusieurs reprises a modifié ses propres cadences dans une seule et même composition, nous sommes dans l'impossibilité de dire si les modifications sont dues au compositeur vénitien (auquel cas Bach peut avoir suivi son modèle textuellement), ou si au contraire le maître allemand a modifié ce qui lui a été transmis.

Quoi qu'il en soit, il ne sera pas inutile de consulter les documents vivaldiens

	Ms. Turin Giord. V, 22	Ms. Schwerin 5565	Op. VII, lib. II, 5	Select Harm. no. 11	BWV 594
3 mvmt	Allegro $\frac{3}{4}$	Allegro $\frac{3}{4}$	Allegro $\frac{3}{4}$	Allegro $\frac{3}{4}$	Allegro $\frac{3}{4}$
Tutti	1– 31	1– 31	1– 31	1– 31	1– 31
Solo	32– 63	32– 63	32– 63	32– 63	32– 63
Tutti	64– 75	64– 75	64– 75	64– 75	64– 75
Solo	76–112	76–112	76–112	76–112	76–112
Tutti	113–125	113–125	113–125	113–125	113–125
Solo	126–165:	126–165:	126–165:	126–165:	126–163:
	{ 126–153 154–155 156–165	{ 126–153 154–155 156–165	{ 126–153 154–155 156–165	{ 126–153 154–155 156–165	{ 126–153 manquent (1) 154–163
Tutti	166–181	166–181	166–181	166–181	164–179
Cadence	Qui si ferma a piacimento	182–285			180–283 (2)
Tutti	(182–188)	286–292			284–290

1. Voir la préface du tome VIII des Œuvres pour orgue de J. S. Bach, édition Peters, 1852. Le manuscrit P 286, actuellement déposé à la Staatsbibliothek der Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Berlin (Dahlem), contient ces deux mesures.
2. Les mesures 208^{II-IV} et 209^I manquent dans l'édition Peters; voir cependant »Revisionsbericht« de l'édition de 1952.

ayant relation aux transcriptions pour clavecin et pour orgue, lors de la réalisation de la nouvelle édition des œuvres complètes de J. S. Bach.

De l'examen de chacun des documents qui transmettent le concerto P 151 et de la comparaison entre les versions que contiennent ces textes, il semble possible de tirer les conclusions suivantes :

1. Dans « Die Orgelwerke Bachs », l'auteur, M. Hermann Keller, pose (p. 68) la question suivante à propos du second mouvement du 3^{ème} concerto pour orgue, attribué, tout comme les cadences, à Bach : « kann das von Bach sein ? » M. W. Kolneder²⁷ constate, en se basant en partie sur les résultats de M. Eller, que ceci ne peut pas être, sans préciser toutefois qui est l'auteur. La partition autographe de Turin permet d'établir avec certitude cette attribution : *le mouvement est dû à Vivaldi*.
2. Malgré les dissimilitudes dans le texte musical, le concerto de la partition de Turin et celui du manuscrit de Schwerin ont le même mouvement lent, différent de celui qui fut publié dans l'Op. VII et dans le Select Harmony, et ceci doit justifier le dédoublement du numéro 151 de l'Inventaire Thématique :
151-a : Concerto en ré majeur pour violon principal, orchestre à cordes et basse continue (à 5). Allegro C, Grave \mathfrak{C} , Allegro $\frac{3}{4}$, Sources : Op. VII, lib. II, n° 5 ; Select Harmony, n° 11.

27. W. Kolneder : op. cit., p. 142.

151-b : Même composition, avec un mouvement central différent : Grave, Recitativo C. Sources : Turin, Giord. V, 21 (part. autographe) ; Schwerin, 5565 (Kade n° 3), cadences dans les deux allegros. – Cf. BWV 594. Un dédoublement semblable pourra se faire des n°s 165 et 169 (= 444).

Les recherches et les études musicologiques de la production de Vivaldi commencées de divers côtés et intensifiées au cours de la dernière dizaine d'années ont été très fructueuses. Les résultats obtenus comprennent aussi bien la découverte d'un nombre considérable d'œuvres inconnues que la description des nombreux documents et l'analyse des compositions qu'elles nous transmettent. Comparés à l'ampleur actuelle de nos connaissances, les catalogues existants de la production musicale d'Antonio Vivaldi paraissent insuffisants, et la nécessité d'un catalogue thématique, donnant des renseignements détaillés d'ordre historique, pratique et musicologique, apparaît de plus en plus manifeste.

NOTE

Depuis la rédaction de cet article, les Editions Ricordi ont publié quelques-uns des concertos de Vivaldi transcrits par J. S. Bach. De plus, M. Antonio Fanna m'a bienveillamment communiqué les numéros de son cataloguement et des tomes des œuvres à paraître. La liste des compositions transcrites pourra ainsi être dressée de la façon suivante :

Version	Pincherle Inv. Thém.	Fanna	Ricordi, tome	BWV
Op. III, 3	96	I, 173	408	978
Op. III, 8	2	I, 177	413	593
Op. III, 9	147	I, 178	414	972
Op. III, 10	148	IV, 10	415	1065
Op. III, 11	250	IV, 11	416	596
Op. III, 12	240	I, 179	417	976
Op. IV, 1	327-a	I, 180	418	—
Uppsala, 61:7 (2 violons)	327-b	—	—	(980)
Berlin, Th. 232 (1 violon)	327-c	I, 235	514	980
Op. IV, 6	328-a	I, 185	423	—
Darmstadt (perdu)	328-b	—	—	975
Op. VII, II, 2	102	I, 203	449	973
Op. VII, II, 5	151-a	I, 206	452	—
Turin, Giord. V, 21	151-b	I, 138	314	(—)
Schwerin = Turin plus cadences	151-b	—	—	594

Frederik Carl Lemming, Musikmeister in Kapstadt (1805-1817)

Ein Beitrag zur Biographie eines dänischen Musikmeisters.

Von JAN BOUWS

Herrn Dr. Rolf Lemming, Arvika, gewidmet.

Einige Monate vor dem Abschluss der holländischen Zeit am Kap der Guten Hoffnung erschien in der *Kaapsche Courant* (Kapschen Zeitung) vom 5. Oktober 1805 die folgende Bekanntmachung: »Der Unterzeichnete wird die Ehre haben, am Mittwoch, den 16. Oktober, ein grosses Instrumentalkonzert im Schauspielhaus zu geben. Logen sind bei dem Unterzeichneten, in der Keeromstrasse im Hause des Herrn Wahl à 10 Ryksdaalders, zu bekommen, und Einzelbillette à 1 Ryksdaalder und 4 Schillinge. Der Anfang ist pünktlich um sechs Uhr. F. C. Lemming«¹.

Welche Erlebnisse führten den dreiundzwanzigjährigen Musiker aus Guldborg (geb. 2. 5. 1782) so weit von seiner Heimat weg? Wir wissen es nicht, auch nicht, wo sein letzter Aufenthaltsort vor Kapstadt war. Vermutlich hat er sich zwischen 1801 und 1805 in Deutschland und Italien aufgehalten, denn er war gut mit den Sprachen dieser Länder bekannt². Jedenfalls hatte er den unsteten Charakter eines Wandervogels, und war er nach seinem Abitur in Vordingborg in die weite Welt hinausgegangen.

Als er in der Tafelbai ankam, fand er dort eine Ansiedlung unter der Verwaltung der Batavischen (d. h. Holländischen) Republik. Kapstadt hatte das Ansehen einer holländischen Kleinstadt, machte jedoch auf fremde Besucher einen animierteren Eindruck als fünfunddreissig Jahre früher, zur Zeit des Besuches Jacob Wallenbergs (1770), der die Stadt langweilig fand, und, ausgenommen den schönen Kompagniesgarten, ohne Amusements: keine Tanzsäle, Oper, Maskeraden; nur mehrere Bierhäuser für Seeleute, aber keine Cafés oder Billardsäle³. Dieselbe Zeitung, welche Lemmings Debüt in Kapstadt ankündigte, gab gleichfalls eine Beschreibung einer Heerschau der Bürgermannschaft,

1. *Kaapsche Courant*. III., Nr. 40; 5. 10. 1805.

2. *Kaapsche Stads Courant en Africaansche Berigter*. X., Nr. 477; 4. 3. 1815.

3. M. K. Jeffreys, »The travels of a Busybody at the Cape« (Extrakte aus Jacob Wallenbergs *Min son pa Galejan*, englische Übersetzung von Mich. Roberts), *Kwartaalblad van die Suid-Afrikaanse Biblioteek*. I., Kaapstad, 1947, p. 36 ff.

welche des Nachmittags beendet wurde mit einem Diner beim Gouvernement und des Abends mit einem Tanz im Rathaus, »wo Heiterkeit, gegenseitige Freundschaft und Dezenz herrschten«. Ausserdem wurde in der Zeitung angekündigt, dass die »Französische Amateur Theater-Gesellschaft«, mit dem gastierenden französischen Künstler Delémery, vier Einakter, *La Clochette*, *Le Mariage forcé*, *La Meunière de Chantilly* und *Soldat malgré lui* aufführen würde. Diese Komödien, ohne oder mit Musik (von Duni, De la Borde, Philidor, Gossec, Grétry, Monsigny), waren sehr beliebt in Kapstadt⁴. Und noch vor dem Ende des Jahres spielten »Les Amateurs de l'Isle de France« (Mauritius) *Le soldat magicien* (Anseaume, Philidor) und *On ne s'avise jamais de tout* (Sedaine, Monsigny), comédie mêlé d'ariettes⁵.

Schon in den vorhergehenden Jahren hatten die Kapschen Musikmeister bisweilen Subskriptionskonzerte gegeben, vor 1801 als Hauskonzerte, später, nach der Eröffnung des Afrikanischen Schauspielhauses, auch in diesem Theater oder im Theater der Französischen Amateurs. In 1802 stiftete Carl Chr. Pabst, ein deutscher Violinist der auch Bäcker (!) war, eine »Musikschule«, in der Absicht Violinisten für sein Liebhaberorchester heranzubilden. Ein zweiter Violinist, Johann Christoph Schrumpf, seit 1803 in Kapstadt, wurde als besser begabter Musiker sein Konkurrent und kündigte kurz nach der Ankunft von Lemming ein grosses Konzert im Schauspielhaus an. Das imponierende Programm enthielt zwei grosse Symphonien von Haydn und Mozart, zwei Ouvertüren (zur *Iphigenie* und der *Zauberflöte*) und zwei Solo-Stücke, *Variationen* von Viotti und ein *Violinkonzert* von Joh. Fr. Eck⁶.

Wahrscheinlich hat diese Leistung seines Kollegen Lemming beeindruckt, und suchte er Zusammenarbeit, denn nach seinem Hauskonzert am 31. März 1806, wurde ein Subskriptionskonzert von Lemming und Schrumpf organisiert, welches jedoch infolge unbefriedigender Subskriptionen verschoben wurde, ein Umstand welcher sich wiederholt ereignete⁷. Da er sich niemals in den Zeitungen als Musiklehrer zur Verfügung stellte und er für seine Einkünfte wahrscheinlich nur auf den Ertrag seiner Konzerte angewiesen war, kann man verstehen, dass Lemming sich von diesen Schwierigkeiten nicht entmutigen liess. Im Juli desselben Jahres kündigte er eine Serie von acht Subskriptionskonzerte an, wovon er das erste am 16. in seinem Hause, Kerkstraat (Kirchenstrasse) 20 zu halten beabsichtigte.

Unterdessen hatte er Frederikke Rosina Heins (1790–1835), eine Tochter

4. Vgl. das Verzeichnis von opéras comiques bei Jan Bouws, »Die musieklewe van Kaapstad in die beginjare van die 19e eeu«, *Tydskrif vir Wetenskap en Kuns*, Nuwe Reeks, XII., Aflewering 2, Pretoria, 1952, p. 61.

5. *Kaapsche Courant*. III., Nr. 50; 14. 12. 1805.

6. Jan Bouws, *Die musieklewe van Kaapstad (1800–1850) en sy verhouding tot die musiekkultuur van Wes-Europa* (D. Phil.-Dissertation, Universität-Stellenbosch, 1965), Kaapstad/Amsterdam, 1966, p. 66.

7. *Kaapsche St. Crt. en A. B. I.*, Nr. 17; 10. 5. 1806.

des Fleischers Joseph H. Heins (oder: Heyns)⁸, geheiratet. Aus dieser Ehe, welche im Jahre 1826 aufgelöst wurde⁹, sind in Kapstadt fünf Kinder geboren, die alle in der Evangelisch-Lutherischen Kirche, Strandstrasse, Kapstadt, getauft sind¹⁰.

Auch im Jahre 1807 war Lemming aktiv und beabsichtigte er neue Konzerte, in dieser Periode aller Wahrscheinlichkeit nach seine einzigen Einkünfte, da die kompositorische Arbeit (Arrangements von opéras comiques) für die französische Amateurgesellschaft von Schrumpf gemacht wurde¹¹. Lemming teilte in der Zeitung mit, dass er am 6. und 29. April »grosse instrumentale« Konzerte im Schauspielhaus geben würde, mit der besonderen Attraktion einer Sonate auf der Harfe. Auch im nächsten Jahre (1808) war die Sonate für Pedalharfe eine Programmnummer, die besonders erwähnt wurde.

In derselben Zeitung berichtete er, dass er am 7. November eine Harfe und andere Musikinstrumente, und auch noch andere Sachen, versteigern wollte. Er war damals umgezogen nach der Loopstrasse 19, was bei den Kapaschen Musikern in diesen Jahren gewöhnlich auf Geldverlegenheit wies¹². Die Auktion kann auch in Zusammenhang gestanden haben mit einer neuen Ruhelosigkeit und mit einem Vornehmen sein Glück in Rio de Janeiro zu suchen. Jedenfalls wurde sein Name vom 7. November 1808 bis August 1810 in den Zeitungen nicht genannt¹³.

Von August 1810 bis März 1817 beherrschte Lemming als der bedeutendste Musiker das Kapstädter Musikleben. Er tratt nun zum ersten Mal als Komponist auf. Die Periode der französischen komischen Oper (1803–1809) war am 9. Dezember 1809 mit Etienne-Henri Méhuls Oper *Une Folie* abgeschlossen worden¹⁴. Ballett und Pantomime waren die grosse Mode geworden. Am 4. August berichtete die Zeitung, dass eine Gesellschaft junger Schauspiel- und

8. Joseph Heyns (1757–1818) war aus Würzburg, Dld. gebürtig und seit 1782 in Kapstadt ansässig. Vgl. J. Hoge, *Personalialia of the Germans at the Cape 1652–1806*, Cape Town, 1946, p. 161.

9. Biographische und andere Einzelheiten vor 1805 und nach 1817 sind freundlicherweise von Herrn Dr. R. Lemming, Arvika, Schweden, und Herrn Erling Winkel, Bibliothekar der »Statsbibliothek«, Århus, mitgeteilt worden.

10. Elisabeth Dorothea, geb. 15. 12. 1806, get. 7. 1. 1807; Johanna Frederika Maria, geb. 10. 8. 1808, get. 24. 8. 1808 (gestorben 17. 5. 1813); Hans Jacob Frederik, geb. 22. 11. 1812, get. 20. 12. 1812 (gest. 1860); Josephus Christiaan Amadeus, get. 14. 8. 1814; Isabel Anna, get. 26. 5. 1816.

11. J. L. M. Franken, »Uit die lewe van Charles Etienne Boniface,« *Annale van die Universiteit van Stellenbosch*. Jg. XV., Stellenbosch, 1937, p. 5.

12. Spätere Adressen: Houtstr. 19, Boomstr. 28, Langstr., Ziekedwardsstr. 24.

13. Seine Nachkommen vermuten, dass Lemming vor seiner Heimkehr in Brasilien war, wo er Musikdirektor des Kön. Schauspielhauses in Rio de Janeiro gewesen sei. Zwischen dem 7. November 1808 und August 1810 gab es einen ziemlich lebhaften Schiffsverkehr zwischen Kapstadt und Rio de Janeiro; leider fehlen die Personenlisten. Frau Prof. Henriqueta R. F. Braga, aus Rio de Janeiro, und zwei ihrer Kollegen, waren so freundlich, archivarisches Nachforschungen zu tun, jedoch ohne das geringste Resultat.

14. Die französische Insel Mauritius wurde 1810 durch England erobert.

Tanz-Liebhaber das Ballett *Der Schiffbruch oder Die Seeräuber auf die Insel Ivica* (in drei Aufzügen) im Afrikanischen Schauspielhaus aufführen würde und am 11. folgte die Mitteilung, dass die neue Musik von Lemming komponiert war ¹⁵. Lemming verfügte über ein Orchester von Streichern aus der Bürgerschaft und Bläsern aus der Militärkapelle. Wie gut sein Orchester musizierte, beweisen die Notizen, welche William J. Burchell am 8. Dezember desselben Jahres machte ¹⁶. Nach der Bemerkung, dass es in dieser Zeit des Jahres – es war Sommer – nur wenig öffentliches Amusement gab, erzählte er von einem Konzert, das ihm, trotz der geringen Zahl der Fachmusikanten, sehr gut gefallen hatte. Besonders Lemmings Auftreten hatte ihn sehr beeindruckt: »The leader of the band, a Dane, whose powers on the violin were far above mediocrity, gave us a *concerto* on that instrument, and, on the same evening, another on the harp. These he played without any assistance whatever from written notes; an example of musical memory not very common«.

Auch im Jahre 1812 war Lemming sehr aktiv. Seine vier Subskriptionskonzerte erregten dermassen das Interesse des Publikums, dass der Künstler in einer Annonce Lady Theodosia Cradock, der Gattin des Gouverneurs, und den Subskribenten seinen Dank aussprach. Kurz nachdem kündigte er noch ein Extrakonzert an, bei dem er eine Art von Harmonika, von ihm erfunden, vorstellen würde ¹⁷.

Im folgenden Jahre, 1813, war Lady Cradock abermals seine Gönnerin. Unter ihrem Schutze wurde eine neue Ballett-Pantomime in drei Akten, *Die Belagerung und Einnehmung von Troja*, aufgeführt. Der Komponist Lemming wirkte dabei zusammen mit dem merkwürdigen französischen Autoren Charles-Etienne Boniface (1787–1853), der seit 1807 in Kapstadt war, und mit einem anderen Franzosen, dem Tanzmeister Jacques Bertrand. Auch hier verfügte Lemming über ein Liebhaber-Orchester. Bei der Wiederholung wurde eine kurze Erklärung verteilt ¹⁸.

1815 wirkten Lemming und Boniface wiederum zusammen, diesmal mit dem Tanzmeister Johann Ludwig Petersen, an einem neuen Ballett, *Sapho*, in drei Akten. Boniface beherrschte damals die holländische Sprache wahrscheinlich noch nicht so gut wie später der Fall war ¹⁹, sodass sein französischer Dialog vom Schulmeister P. C. Schonegevel übersetzt worden war. Nach dem Erfolg der Premiere vom 4. Juli folgte eine Wiederholung am 19. Noch in demselben Monat wurde eine Oper, *De verhinderde Dansparty of Het Orchest onder een tafel* (Die verhinderte Tanzgesellschaft oder Das Orchester unter einem Tisch),

15. *Kaapsche St. Crt. en A. B. V.*, Nr. 238; 4. 8. 1810 und Nr. 239; 11. 8. 1810.

16. William J. Burchell, *Travels in the interior of Southern Africa*. Vol. I., London, 1822, p. 20.

17. *Kaapsche St. Crt. en A. B. VII.*, Nr. 347; 5. 9. 1812 und Nr. 352; 10. 10. 1812.

18. *Kaapsche St. Crt. en A. B. VIII.*, Nr. 397; 21. 8. 1813 und Nr. 402; 25. 9. 1813.

19. E. J. M. Conradie, *Hollandse skrywers uit Suid-Afrika, Deel I (1652–1875)*, Pretoria, 1934, p. 235.

»mit der originalen Musik, verziert mit Zusätzen für das Klavier durch Herrn Lemming« aufgeführt, nochmals vom Sapho-Ballett gefolgt ²⁰.

Inzwischen hatte die Wanderlust Lemming wieder gepackt und hatte er vielleicht abermals pekuniäre Schwierigkeiten. Am 12. Februar 1814 bot er seine schöne Pedal-Harfe und ein sehr gutes Klavier zum Verkauf an und am 4. März des nächsten Jahres teilte er mit, dass er »in kurzer Frist« die Kolonie verlassen würde. Wiederum wurden die beiden Musikinstrumenten zum Verkauf angeboten ²¹. Möglicherweise hat der Gedanke einer Abreise ihm nur im Kopfe herumgespielt, jedenfalls das Alltagsleben, seine wachsende Familie ²², beanspruchten regelmässige Einnahmen. Schon 1813 hatte er J. C. Wahl, den kranken Organisten der Evangelisch-Lutherischen Kirche, vertreten und als er auch während des Nachmittagsgottesdienstes die Orgel zu spielen hatte, bat er im Januar 1814 eine Extrabezahlung. Nach dem Tode des Organisten im Oktober dieses Jahres, folgte am 7. November Lemmings feste Ernennung ²³.

Auch seine Konzerte wurden von 1814 bis 1816 fortgesetzt, bisweilen mit Erfolg, bisweilen mit einem Defizit, weil die Subskriptionszahl zu klein war. Weiter bot er italienischen und deutschen Sprachunterricht an. Inzwischen war er – zum vorletzten Male – umgezogen, nach Barackstrasse 14, wo er wöchentlich mit seiner Amateur-Musikgesellschaft übte. Die Konzerte fanden statt im Saal der holländischen oder englischen Freimaurerlogen. Über das dritte Konzert im Jahre 1816, im grossen Saal der Britischen Loge, berichtete der musikalische Christian Ignatius Latrobe am 10. Oktober in seinem Tagebuch ²⁴. Latrobe hatte als Gast des Gouverneurs, des Grafen von Caledon, im Gouverneurshaus diniert, worauf die Gesellschaft sich zur Loge begab: »The party then attended an instrumental concert given by Mr. Lemming. When we entered the hall, »God save the King« was played, in honor of his Excellency, as the King's representative. I admired Mr. Lemming's performance on the violin; the band consisted partly of dilettanti.«

Obwohl Lemming weit von den europäischen Musikzentren entfernt war, sorgte er dafür, dass sein Repertoire zeitgemäss blieb. Am 28. September 1816 gab er »seinen Freunden und dem Publikum« zur Kenntnis, dass er schöne Noten erhalten hatte und beabsichtigte sie in Subskriptionskonzerte auszufüh-

20. *Kaapsche St. Crt. en A. B. X.*, Nr. 494; 1. 7. 1815 und Nr. 497; 22. 7. 1815 und Nr. 498; 29. 7. 1815. Die holländische Übersetzung dieser Oper von Barré und Ourry war von Van Ray (1805); vgl. F. C. L. Bosman, *Drama en Toneel in Suid-Afrika, 1652–1855*. I., Pretoria, Kaapstad, 1928, p. 139.

21. *Kaapsche St. Crt. en A. B. IX.*, Nr. 422; 12. 2. 1814 und X., Nr. 477; 4. 3. 1815.

22. R. E. Ottermann, *Die Kerkmusiek in die Evangeliese Lutherse Kerk in Strandstraat, Kaapstad, tussen 1780 en 1880*. (M. Mus.-Diss. Universität-Stellenbosch, 1963), pp. 45, 46.

23. *Kaapsche St. Crt. en A. B. XI.*, Nr. 560; 5. 10. 1816. C. I. Latrobe, *A Journal of a visit to South Africa*, 2 d edition, London, 1821, p. 502.

24. *Kaapsche St. Crt. en A. B. XI.*, Nr. 559; 28. 9. 1816 und Nr. 565; 9. 11. 1816. Noch zwei Konzerte folgten.

ren. Während des Konzertes am 9. November spielte er ein neues Klavierkonzert des tschechischen Komponisten Jan L. Dušek (1760–1812) und wurde auch »die berühmte Musik der Schlacht bei Waterloo« gespielt ²⁵.

Als Organist der Lutherischen Kirche hatte Lemming am letzten Sonntag im Juni die musikalische Leitung bei der jährlichen Augsburger Konfessions-Gedächtnisfeier. Latrobe, der von Pastor Hesse erfahren hatte, dass am 30. Juni 1816 »some extraordinary music« gespielt werden würde, und dieser Feier beiwohnte, war jedoch sehr enttäuscht. Statt »some ecclesiastical anthem in the good old Lutheran style« hörte er vor und nach der Ansprache des Pastors Teile aus der *Militär-Symphonie*, von Haydn, gespielt von Musikanten der Militärkapelle, unter Lemmings Leitung, und zwischen den Pastoralworten das verstümmelte »Sanctus« aus der ersten Messe des gleichen Komponisten. Obwohl er Respekt vor Lemmings technischen Qualitäten hatte, fühlte der Herrnhuter-Inspektor Latrobe sich gezwungen seine Enttäuschung über den musikalischen Gehalt dieser Feier in seinem Journal niederzuschreiben ²⁶.

Trotz seiner vielen Aktivitäten im Jahre 1816 und seiner erfolgreichen Extrakonzerte mit Novitäten im November, wurde es Lemming in diesem Monat Ernst mit seiner Heimkehr. Auf sein Gesuch hin verließ der Lutherische Kirchenrat ihm am 24. November ein Zeugnis ²⁷. Noch kündigte er am 4. Januar 1817 an, dass er eine neue »Methode das Klavier zu stimmen« erfunden hatte, womit er vor seiner Abfahrt »Liebhabern einen Dienst beweisen« möchte. Das Instrument würde mindestens ein halbes Jahr gut gestimmt bleiben.

Bis ans Ende seines Aufenthaltes in Kapstadt blieb der Künstler aktiv. Alles deutet darauf hin, dass seine Abreise nicht die Folge einer Verkenntung seitens der Kapschen Amateure war, auch bei den letzten Konzerten war das Haus ausverkauft. Kurz vor der Abreise nahm er Abschied mit einer »Danksagung an sein Publikum für alle empfangene Hilfe, Assistenz und gastfreie Aufnahme, und wohl besonders an alle Liebhaber der Musik, die ihn sowohl mit ihrer Anwesenheit als Assistenz bei seinen Konzerten beehrt hatten.« ²⁸

Am 29. März (1817) berichtete die Zeitung: »Gesegelt aus der Tafelbai am 28. März, die Brigg Dorothea Fransina, Schiffsführer J. C. Falck, nach Hamburg, mit Ballast und einigen Passagieren vom Kap.«

Es war der Schluss von Lemmings Aufenthalt in Kapstadt und zugleich das Ende einer besonderen Periode im Musikleben am Kap der Guten Hoffnung.

25. Latrobe, *Journal*, pp. 422, 423.

26. Ottermann, *Die Kerkmusiek*, p. 46.

27. *Kaapsche St. Crt. en A. B. XII.*, Nr. 578; 8. 2. 1817 und Nr. 583; 15. 3. 1817.

28. *Kaapsche St. Crt. en A. B. XII.*, Nr. 585; 29. 3. 1817

Zentraltonprinzipien bei Anton Webern

Von HENNING NIELSEN

I. Über die Gleichberechtigung der Töne.

Es ist eine allgemein verbreitete Ansicht, dass die sogenannte »Atonalität« grundsätzlich durch die Gleichberechtigung aller 12 Töne gekennzeichnet und definitorisch festgelegt ist. Diese Ansicht ist nicht zuletzt auf theoretische Äußerungen des Schönbergkreises selbst zurückzuführen, und sie hat dadurch einen gewissen Schein authentischer Gültigkeit bekommen. Sie drückt aber nur eine Halbwahrheit aus und hat zu vielen falschen Vorstellungen geführt; in diesem Aufsatz soll ihre Gültigkeit kritisch untersucht und in gewisser Hinsicht angezweifelt werden.

In einer »authentischen« und zugleich typischen Formulierung heisst es so bei Erwin Stein in »Neue Formprinzipien«, seiner berühmten Proklamationschrift der Zwölftontechnik (1924, hier zitiert nach Stuckenschmidt: »Neue Musik«, 1951, s. 358 ff.): »Von den 12 Tönen [ist] nunmehr keiner der Grundton, keiner der wichtigste«. Schon 1911 hat Schönberg selbst in seiner »Harmonielehre« darauf aufmerksam gemacht, dass Tonverdopplungen, Oktaven, in dem neuen musikalischen Stil selten seien, weil »der verdoppelte Ton ein Übergewicht über die anderen bekäme und dadurch zu einer Art Grundton würde, was er wohl kaum sein soll« (s. 505 in der dritten Auflage, 1921).

Dass die Gleichberechtigung der Töne als das Kriterium der »Atonalität« angesehen wird, hängt natürlich auch damit zusammen, dass der positive (und ursprüngliche) Begriff, die *Tonalität*, gewöhnlich von dem Grundton-Begriff aus verstanden und definiert wird. Eine typische Formulierung findet sich z. B. in dem obengenannten Aufsatz von Erwin Stein, in dem es von der Tonalität heisst: »Ihr wichtigstes Prinzip war die Herrschaft eines Tones als Grundton. Von ihm ging man aus, und zu ihm kehrte man zurück. Eine gewisse Geschlossenheit der Form war dadurch von vornherein gewährleistet.«

II. Grundton – Zentralton.

Der Begriff »Grundton« ist aber mit der neuen Musik und der diesbezüglichen Literatur ziemlich mehrdeutig geworden. »Grundton« bedeutet hier nicht unbedingt funktionstonaies Zentrum; denn auch da, wo es keine *Funktionstonalität* mehr gibt, spricht man oft von einem »Grundton« (und einer Tonalität),

wenn es nur einen Ton gibt, der wichtiger oder stärker betont ist als die anderen. Kurz: Wenn ein Ton eine Sonderstellung einnimmt, wird er gewissermaßen zu einer Art Grundton (vgl. hierzu das oben angeführte Schönberg-Zitat aus der Harmonielehre). Um wenigstens eine gewisse terminologische Klarheit aufrechtzuerhalten, könnte man, wie es in diesem Aufsatz unternommen wird, das Wort »Grundton« dem funktionstonalen Zentrum vorbehalten, und sonstige Arten von Grundtönen als »Zentraltöne« bezeichnen. »Zentralton« ist also hiernach ein Ton, der unabhängig von funktionstonalen Verhältnissen irgendwie wichtiger als die übrigen ist und dadurch eine gewisse Grundtonfunktion (Ruhepunkt-Wirkung) ausübt. Man kann in der neueren Musik mehrere, grundsätzlich verschiedene, Formen solcher Zentraltöne feststellen. An einer systematischen Untersuchung fehlt es aber noch, und die Terminologie der einschlägigen Literatur ist sehr verworren. Bezeichnungen wie Grundton, Zentralton, Hauptton, Kernton, Mittelton, Achsenton u. a. werden ohne durchgehende Konsequenz benutzt. Diese terminologische Unklarheit hat zu einer noch schlimmeren Verwirrung in Verbindung mit dem Tonalitätsbegriff geführt, weil man traditionell diesen Begriff definitorisch von dem Grundtonbegriff ableitet. Wenn – bei der neuen Musik – der *erweiterte* Grundton, hier also als Zentralton bezeichnet (vgl. oben), als Tonalitätskriterium anerkannt wird (was oft, bewusst oder unbewusst, der Fall ist), entsteht die Verwirrung, weil die Grundlage der Definition unklar und mehrdeutig ist und deshalb zu keinem klar definierten Tonalitätsbegriff führen kann. Um dem Übelstand abzuhelpen, haben mehrere Forscher versucht, andere definitorische Tonalitätskriterien aufzustellen, ohne aber dadurch die praktisch-terminologischen Schwierigkeiten beseitigen zu können. Der bekannteste und wesentlichste Versuch ist wohl der Hermann Pfrogners: »Die Zwölfordnung der Töne« (1953), wo die prekäre Unterscheidung zwischen Tonalität und Atonalität durch das Kriterium vorgenommen wird, ob die Musik 35 »Notenwerte« oder nur 12 »Tonorte« benutzt. Dieses Kriterium aber, so theoretisch zutreffend es auch sein mag, lässt sich auf ein konkretes Satzbild nicht anwenden und ist deshalb ohne *praktische* Bedeutung. Andere haben sich dazu entschlossen, unter Tonalität *nur* Funktionstonalität zu verstehen (so z. B. Ernst Krenek in »Über neue Musik«, 1937). Diese Einengung ergibt freilich eine präzisere Bedeutung, hat aber den entscheidenden Nachteil, mit dem üblichen Sprachgebrauch in Widerspruch zu sein. Denn als nicht-tonal (oder »atonal«) müsste dann nicht nur die vorfunktionelle Musik bezeichnet werden (vgl. z. B. Krenek, op. cit. und E. Lowinsky: *Tonality and Atonality in Sixteenth Century Music*. 1961), sondern auch ein grosser Teil derjenigen neuen Musik, die sonst als tonal gilt; z. B. bei Debussy oder bei Bartok und Strawinsky, wo »Mitteltönigkeit« (Kirchmeyer) oder unfunktionelle Zentraltöne oft die Funktionstonalität ersetzen¹.

1. Vgl. H. Kirchmeyer: »Strawinsky«, 1958, besonders S. 586 ff., und G. Perle's Aufsatz über Bartok in *Music Review* XVI, 1955, S. 300 ff., sowie R. Traimer: *B. Bartoks Kompositionstechnik*, 1956, S. 45 ff.).

III. Zentraltöne in der Musik der Wiener Schule.

Die Tatsache, dass Zentraltonprinzipien auch in der Musik der Wiener Schule mitunter eine Rolle spielen, widerlegt natürlich die Auffassung, dass das grundlegende Prinzip dieser Musik die Gleichberechtigung der Töne sein sollte; die beiden Prinzipien sind logisch unvereinbar, sie schliessen definitionsgemäss einander aus. Sowohl bei Schönberg und Berg als bei Webern findet man Stücke, wo Zentraltonprinzipien eine formale Bedeutung haben. Die Frage, ob und inwieweit das Zentraltonprinzip zugleich als eine Art Tonalität aufgefasst werden kann, werde ich in dem Folgenden fallenlassen, weil der Tonalitätsbegriff terminologisch so verworren ist, dass man, meiner Meinung nach, »Tonalität« und »Atonalität« als wissenschaftliche Termini einfach nicht gebrauchen kann. (Schon 1927 hat H. Erpf in »Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik«, S. 34, dieses festgestellt; die Lage hat sich seitdem leider nicht geändert). Die Tatsache aber soll hier festgenagelt werden, dass auch nicht in der sogenannten Atonalität notwendig eine völlige Gleichberechtigung der Töne herrscht. Freilich gibt es viele Kompositionen, wo der Komponist eine Gleichberechtigung angestrebt und erzielt hat; aber es gibt auch, wie aus dem Folgenden hervorgehen wird, Stücke, wo ein bestimmter Ton (evt. eine Tonkonstellation) eine zentrale Position einnimmt. Das Zentraltonprinzip ist für die Komponisten der Wiener Schule *eine formale Möglichkeit, keine Notwendigkeit*. Es ist hier niemals ein primäres oder souveränes Prinzip; in den theoretischen Schriften wird es kaum erwähnt, und ist deshalb auch von der bisherigen Forschung kaum beachtet worden. Bemerkenswert und aufschlussreich ist aber die Tatsache, dass das Phänomen gerade von Webern theoretisch erörtert wird, und zwar in den erst 1960 gedruckten (schon 1932–33 gehaltenen) Vorträgen: »Wege zur neuen Musik« (von W. Reich herausgegeben). Webern benutzt hier freilich überall das Wort »Grundton«, auch wo es sich um einen unfunktionellen Zentralton handelt, wie z. B. in Schönbergs op. 11/1, von dem es in »Wege« S. 54 heisst: »Der Schluss ist Es – es schliesst in keiner Tonart. Der letzte Basston ist das Fundament. Wie kommt das Stück dazu, Es als einen Grundton zu haben? – Schauen wir uns einmal den Anfang an! – Bis Takt 13 kommen alle Töne der chromatischen Skala vor mit Ausnahme des Es!« Diese Beobachtung ist für Weberns Formdenken typisch und aufschlussreich. Mit dem Wort »Grundton« meint Webern hier nicht funktionelles Zentrum, sondern einen Ton, der durch seine formale Bedeutung eine Sonderstellung einnimmt. (Dass hier der Zentralton am Anfang als einzig fehlender Ton ausgesondert wird, ist nur eine Spezialität, auf die ich später zu sprechen komme). Derselbe Gedankengang kommt zum Ausdruck in Weberns Hinweis auf die generelle Formmöglichkeit, die eine Rückkehr zu dem Tonhöhenausgangspunkt der Komposition bildet, also das Prinzip einer Tonhöhen-Korrespondenz zwischen Anfang und Schluss, wie es Webern z. B. bei Schönbergs op. 15/VIII hervorhebt: »Das Lied kehrt zu seinem Anfang zurück« (a. a. O.

S. 53). Entsprechend heisst es von der Dodekaphonie, wo durch die Rückkehr zur Ausgangsreihe eine ähnliche, abrundende Wirkung erzielt werden kann (S. 58): »Die Reihe in der ursprünglichen Form und Tonhöhe gewinnt eine Stellung analog der 'Haupttonart' der früheren Musik«.

In Weberns eigenen Werken wird das Zentraltonprinzip auf verschiedene Weise benutzt; gewöhnlich allerdings sehr unauffallend und diskret, wie überhaupt alles bei ihm. Viel deutlichere und ganz unüberhörbare Zentraltöne gibt es z. B. bei Schönberg, etwa das g–h im zweiten Klavierstück des op. 19 oder das g in der Musette aus der Klaviersuite op. 25. (Vgl. hierzu den Aufsatz von Olav Gurvin: »Some comments on tonality-« in »Norsk Musikgranskning«, Årbok 1954–55, Oslo 1956, S. 111 ff.). Bei Webern wird das Prinzip mitunter so diskret benutzt, dass es zwar theoretisch unverkennbar festgestellt werden kann, mit dem Ohr aber kaum zu erfassen ist (es sei denn, dass man »absolutes Gehör« hat!). Es ist jedoch bekanntlich keine Ungewöhnlichkeit, dass es sich mit einem Formprinzip so verhält; man denke z. B. nur an die Zwölftontechnik oder – in diesem Zusammenhang eben so naheliegend – an die Rückkehr zur Haupttonart auch dort, wo das Ohr kaum fähig ist, eine solche wiederzuerkennen, z. B. in vielen spätmantischen Sätzen, wo die häufigen und kräftigen Modulationen verursachen, dass der Zuhörer (ohne »absolutes Gehör«) am Schluss die Ausgangstonart nicht länger empfindet. Der Satz könnte, ohne das Ohr zu beleidigen, in einer anderen Tonart schliessen.

IV. Beispiele aus Weberns Werken.

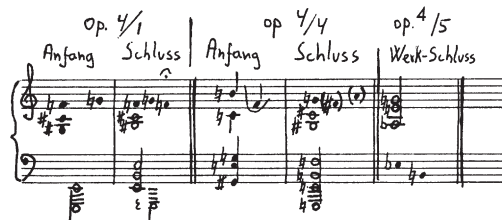
Die Anwendung des Zentraltonprinzips bei Webern soll nun mit Beispielen belegt werden. Die Erscheinungen lassen sich grob in drei Hauptkategorien einteilen: 1) Ein bestimmter Ton ist durch häufiges Vorkommen, wiederholte Betonung oder durch exponiertes Auftreten an wichtigen formalen Stellen (wie vor allem am Anfang und Schluss) im Verhältnis zu den übrigen Tönen in eine Sonderstellung gebracht; er ist Zentralton«. 2) Eine bestimmte Tonkonstellation nimmt auf ähnliche Weise wie bei 1) eine Sonderstellung ein; sie ist »Zentralklang« (entspricht gewissermassen dem früheren Tonika-Dreiklang). 3) Verschiedene andere (spezielle) Zentral-Wirkungen, die z. B. durch völlige Weglassung eines bestimmten Tons oder durch Symmetrieverhältnisse erreicht werden können.

Zur Zeit der sogenannten Tonalitätsauflösung scheint besonders der Zentralklang eine entscheidende Rolle gespielt zu haben². Die alte Tonalität hatte ihre logische Notwendigkeit und formbildende Bedeutung eingebüsst – nur als konventionelles Reizmittel lebte sie weiter –, und schliesslich wurde auch auf den

2. Sehr bemerkenswert und aufschlussreich ist die Tatsache, dass gerade im *Tristan*, das Pionierwerk dieser Entwicklung, wohl zum erstenmal eine unfunktionelle Zentralton-Technik verwendet wird, die deutlich als Tonalitäts-Ersatz in der formalen Anlage dient: Vgl. z. B. Anfang: f-h-dis-gis (in a-mol) als Akkord und Schluss des Vorspiels:

dadurch sinnlos gewordenen Schluss-Dreiklang verzichtet. Neue Form- und Konstruktionsprinzipien setzten sich allmählich durch, vor allem das Prinzip der »totalen Durchführung« (Adorno). Hierzu kommt aber in mehreren Kompositionen aus dieser Zeit die Anwendung von *unfunktionellen* Zentren, die deutlich als ein gewisser Ersatz für das Zentrum der rudimentär gewordenen Funktionstonalität gedacht sind. Typische Beispiele finden sich in den beiden Schönberg-Liedern op. 14, wo unfunktionelle Zentralkonstellationen (hier als Akkorde: a-dis-gis, bzw. d-c-f-h) an den wichtigen Stellen des Formablaufes wiederkehren. Die »richtige« Tonika (h, bzw. C) dagegen spielt – besonders im ersten Lied – eine so unbedeutende Rolle, dass ihr Auftauchen als Schlussakkord eigentlich sinnlos ist und ziemlich überraschend wirkt. Um 1908 wird dann endgültig auf diesen Schlussdreiklang und damit auf die abschliessende »Enthüllung« einer belanglosen Tonart verzichtet³. In vielen der folgenden Stücke ist nun deutlich zu sehen, dass ein *unfunktioneller Zentralklang* als Ruhepunkt beibehalten wird. Bei Webern ist dieses in mehreren der George-Lieder op. 3 und op. 4 der Fall. (In einigen dieser Lieder kann man ausserdem von einem gewissen funktionsbedingten Zentrum sprechen, so jedenfalls in op. 3/5). Rudolf Stephan hat in seinem Buch »Neue Musik«, 1958, S. 36 ff., vorzügliche Beispiele für die »Technik des Klangzentrums« aus Weberns George-Liedern gebracht, (dazu entsprechende Beispiele aus Werken anderer Komponisten). Hier soll deshalb nur hinzufügend auf die, allerdings sehr wesentliche, Tatsache hingewiesen werden, dass die Konstellation, die Stephan als spezielles »Klangzentrum« in op. 4/4 angibt, auch in anderen Liedern dieses Werkes zentral ist und eine *zyklisch zusammenbindende Funktion* hat! Schon im ersten Lied ist diese Konstellation unverkennbar Zentralklang, und im letzten Lied erscheint sie wieder als abschliessender Zusammenklang. Es handelt sich um einen quasi-tonalen Akkord: einen zweigeschlechtigen Dreiklang mit Sexte (gross oder klein) und oktavversetztem Nebenton (Schleierton) zum Grundton:

Bsp. 1.



es-h-f-as → (g), (in c-mol) als Melodie. Das Vorspiel wird so durch Tonhöhen-Korrespondenz, nicht durch Tonart, »tonal« abgerundet. Vgl. ferner z. B. Höhepunkt des II Aktes, »O sink hernieder, Nacht der Liebe«: es-f-as-ces → des (in Des-dur) als Melodie und Akkord.

3. Zum erstenmal in Schönbergs Georgeliedern, op. 15, muss man annehmen, – jedenfalls solange es keine Belege gibt für die Behauptung in der »Reihe« II, S. 8 und 12, die Webern-Lieder op. 3 seien zum Teil schon 1907 geschrieben und 1908 abgeschlossen.

Diese zentrale Tonkonstellation kann auch als rein melodische Kadenzbildung auftreten, wie z. B. im dritten Lied, wo die Singstimme so schliesst: es-f-e-h-cis-c-as-g, mit dem Zentralton e als längstem und höchstem Ton (zugleich Anfangston der Singstimme und Schlussston des Klaviers).

Noch in op. 4 ist gelegentlich mit gutem Willen eine schwache Funktions-tonalität, mit e als Grundton, spürbar, aber belanglos; in den folgenden Werken jedoch ist von funktionstonalen Grundtönen keine Spur mehr. So ist z. B. im dritten Quartettsatz des op. 5 der Ton cis ein völlig unfunktioneller Zentralton; er wird in den ersten sechs Takten ostinat wiederholt und kehrt dann als Schlussston des Stückes zurück. Entsprechend wird in op. 5/5 der Schluss durch eine Wiederkehr zu den Anfangstönen, fis-h, gebildet. Der vierte Satz ist in Perle's »Serial Composition and Atonality«, 1962, S. 16 ff, ziemlich ausführlich analysiert worden; es wird u. a. nachgewiesen, wie bestimmte Töne als »referential elements« formbildende Bedeutung haben können. So werden in diesem Stück der tiefste und der höchste Ton des Anfangs (es-fis) wieder als Schluss-töne gebraucht⁴. Im ersten Orchesterstück op. 6 gibt es ein Beispiel, wo die formale Abrundung durch Tonhöhenanalogie zusätzlich durch die der Klangfarbe verstärkt wird: Das Stück hat sowohl am Anfang (T. 2–4) als am Schluss ein lang ausgehaltenes c, beides im Horn.

Einen der am deutlichsten hervortretenden Zentraltöne bei Webern findet man im ersten Violin/Klavierstück op. 7, wo der Ton es ein bedeutendes Übergewicht hat, quantitativ, indem er achtmal vorkommt (die übrigen erscheinen höchstens fünfmal), sowie qualitativ: Er ist Anfangston und Grundton des abschliessenden Es-Quartsextakkords (nach traditioneller Terminologie), der in diesem Stil natürlich sehr auffallend ist (allerdings ist der Akkord durch ein übergebundenes e im Bass schwach verschleiert). Ausserdem tritt der Ton es mehrmals im Satz hervor als relativ (d. h. im Verhältnis zu den umgebenden Tönen) höchster oder tiefster Ton. Im ersten Klavierakkord sieht man den sehr seltenen Fall einer Oktavverdopplung, und zwar von dem Ton a. Diese auffällige Verstärkung ist kaum anders zu erklären als aus dem Wunsch, den Zentralton auch durch seinen Tritonuspol hervorzuheben, (vgl. Weberns Hinweis auf die grosse Bedeutung der Halboktave, »Wege« S. 58). Übrigens erscheint das ganze Anfangskomplex, das ausser es-a die Töne cis-gis-f enthält,

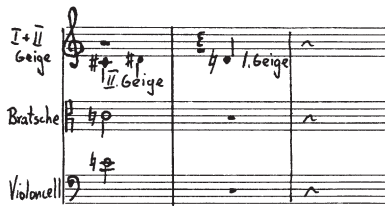
4. Erst nach Abschluss dieses Artikel wurde ich darauf aufmerksam, dass Rudolf Reti in seinem Buch »Tonality, Atonality, Pantonality (1958) die »tonality through pitches« in Weberns op. 5/1 erwähnt hat (S. 76 ff.). Tatsächlich wurde hier von Reti auf einen ähnlichen Gedankengang eingegangen wie in diesem Artikel; er zeigt, dass in diesem Stück die Töne c-cis eine zentrale Bedeutung haben. Seine Bemerkungen müssen allerdings in einem sehr entscheidenden Punkt ergänzt und korrigiert werden: Der mehrmals auftretende pizz-Akkord, der auch als Schluss-Akkord des Stückes steht, annulliert hier keineswegs, wie Reti meint, die hart gewonnene quasi-tonale Einheit. Sie bestätigt sie im Gegenteil in einer für Webern sehr typischen Weise, indem die 6 Töne des Akkordes, (von unten: d-f-b-c-cis-dis-gis-h) streng symmetrisch um c-cis stehen.

auch später im Satz als geschlossene Gruppe, so z. B. T. 4: es-a-cis-gis-f, und T. 7: es-cis (Violinostinato) + as-f-a (Klaviermelodie).

Eine der speziellen Anwendungen der Zentraltontechnik, die für ein uneingeweihtes Ohr kaum hörbar ist, gibt es in der fünften Bagatelle op. 9. Der letzte Ton ist d. Am Anfang (siehe Bsp. 2.) haben Bratsch/Cello den Zusammenklang c-e, während die 2. Geige die melodische Bewegung cis-dis spielt. Diese Töne haben als Symmetrieachse (Zentrum) den Ton d, der ausserdem einzig fehlender Ton einer lückenlos chromatischen Kette ist. Als fünfter Ton erscheint denn auch »erlösend« dieser Ton, und zwar mit dem Einsatz der 1. Geige.

Bsp. 2.

Op. 9/5, Anfang.



Noch ein Beispiel aus op. 9 sei kurz erwähnt; hier haben wir die gewöhnlichere Technik: Die dritte Bagatelle hat als ersten Ton ein f in der Bratsche, und dieser Ton ist ferner der einzige, der in dem einleitenden Zwölftonkomplex zweimal vorkommt und somit besonders hervorgehoben wird. Als letzter Ton des Stückes erklingt wieder f (und wieder in der Bratsche); er wird in der Kadenz ostinat wiederholt, mit seinem Tritonus-Pol alternierend, mit dem er auch in der Einleitung (T. 2) ostinat verbunden war. Die Korrespondenz zwischen Anfang und Schluss ist hier also eine dreifache: Tonhöhe (f), Klangfarbe (Bratsche) und ostinato-Technik.

Schliesslich sollen aus den späteren vor-dodekaphonen Vokalwerken einige typische Beispiele erwähnt werden. Das erste Lied des op. 12, ein »Volkslied« (Notenbeispiel 3), beginnt und schliesst in der Singstimme mit dem Ton f, der ausserdem bei dem Formeinschnitt T. 13 deutlich überbetont ist, indem hier die Textanalogie der beiden Strophenanfänge durch eine musikalische Analogie unterstrichen wird, die u. a. auf die Betonung von f¹ durch Wiederholung auf guten Takteilen beruht. In dem Klaviervorspiel, einem Zwölftonkomplex, nimmt f auf eine besonders subtile Weise eine Sonderstellung ein: Von den ersten sechs Tönen, die von den letzten sechs durch eine Pause getrennt sind, bilden die fünf eine lückenlos-chromatische Kette (gis-a-b-h-c), während das f »isoliert« steht (d. h. ohne chromatische Beziehung zu den übrigen fünf Tönen). Die beiden chromatischen Nebentöne zu f werden »aufgespart« und erscheinen

erst in der zweiten Sechston-Gruppe, hier besonders hervorgehoben indem sie gleich nach der Pause als tiefster und höchster Ton klingen. Bei den ersten sechs Tönen war f ferner der Mittelpunkt zwischen tiefstem (b) und höchstem (c) Ton, in dem Abstand einer Quinte von jedem. Schliesslich ist auch aus dem Notenbeispiel zu ersehen, wie die Schlussphrase der Singstimme nicht nur f als letzten Ton, sondern auch als Symmetrieachse der vorhergehenden Tonpaare, des-a/e-fis, hat.

Bsp. 3

In dem Trakt-Lied »Abendland II«, op. 14, wird die Kadenz durch eine besondere Art von Tonhöhenanalogie zwischen Anfang und Schluss gebildet: Die letzten sechs Töne der kadenzierenden Klarinettenmelodie (c-e-cis-d-fis-dis) sind mit den einleitenden Tonpaaren der anderen drei Stimmen identisch: c-cis (Geige), d-es (Gesang) und e-fis (Violoncell). Eine ähnliche Technik sieht man in op. 15/1, wo die Singstimme durch eben dieselben fünf Töne abgeschlossen wird, die am Anfang den ersten Zusammenklang bildeten. Andere Beispiele für dieselbe Technik, »das Lied kehrt zu seinem Anfang zurück«, finden sich in op. 14/6 durch die Konstellation c-h-f-b, und in op. 15/4. In der »Reihe« II, 1955, S. 80 ff, hat Heinz Klaus Metzger eine Analyse des letztgenannten Stückes veröffentlicht. Hier wird »der ... eigentümlich geschlossene Formcharakter der Komposition« mit Recht hervorgehoben (S. 83), während aber der entscheidende Grund dieser Geschlossenheit, nämlich die abschliessende Wiederkehr der Anfangskonstellation, völlig übersehen wird. (Metzger schreibt die Geschlossenheit anderen Verhältnissen zu, die auch dazu beitragen mögen, aber als sekundär zu bewerten sind.) Aus dem Notenbeispiel 4, wo Anfang und Schluss zusammengestellt sind, ist zu ersehen, wie die drei simultan auftretenden Tongruppen, A, B und C, die sich am Anfang durch verschiedene Klangfarbe unterscheiden, am Schluss wiedervereinigt werden, hier sukzessiv auftretend; (ganz am Anfang steht ein isoliertes Tonpaar, dem ein ähnliches, zwar nicht analoges, Tonpaar ganz am Ende entspricht). Zusammenhörend treten die fünf Töne der A-Gruppe *nur* am Anfang und Schluss auf, die Konstellationen B und C dagegen erscheinen auch anderswo; so ist z. B. die B-Gruppe (die am Schluss ohne das h auftritt) auch T. 9 zu sehen: h-b-g in der Singstimme + fis als letzter und höchster Ton der gleich-

Bsp. 4.

zeitigen Flötenfigur, – während die C-Gruppe auch T. 11, die drei letzten Noten der Singstimme, auftritt.

Als letztes Beispiel aus den vor-dodekaphonen Werken sei der 2. Kanon op. 16 erwähnt, wo es eine Zentralton-Wirkung gibt, die insofern dem von Webern herangezogenen Fall aus Schönbergs op. 11/1 ähnlich ist, als auch sie z. T. auf das völlige Fehlen eines bestimmten Tons beruht. Es handelt sich um einen zweistimmigen, streng geführten Umkehrungskanon, mit der Klarinette als duces und der Singstimme als comes. In der Singstimme nimmt der Ton e quantitativ und qualitativ eine Sonderstellung ein; er ist Anfangs- und Schluss-ton, und darüber hinaus Anfangston des zweiten Formteils, nach dem einzigen Einschnitt T. 8 (durch rit. . . tempo markiert). In der Klarinettenstimme fehlt e völlig! – woraus sich ergibt, dass der ton b, dem nämlich jedes e der Klarinettenstimme bei dem gewählten Umkehrungsverhältnis entspricht, in der Singstimme fehlt. Man könnte somit sagen, dass auch b Zentralton sei; jedenfalls ist die Tritonus-Achse e-b, die Symmetrieachse des Umkehrungsverhältnisses, von zentraler Bedeutung.

Mit der Dodekaphonie werden dem Zentraltonprinzip gewisse neue Momente zugeführt. Das dodekaphone Prinzip ist an sich als ein Formprinzip zu betrachten, zwar im Sinne einer allgegenwärtigen, fundamentalen Ordnungsregel – etwa der früheren Funktionstonalität entsprechend. Analysen von diesen fundamentalen Formprinzipien, z. B. harmonische Analyse (bei funktionstonaler Musik) oder Struktur- und Reihenanalyse, sind natürlich immer von grundlegender Bedeutung. Es gibt aber viele andere, einmalige (d. h. Werk-charakteristische) Formelemente, deren Untersuchung sehr aufschlussreich sein kann. Diese Feststellung ist eine Binsenwahrheit, was die »alte« harmonische Analyse betrifft, denn keiner würde sie als eine Universalmethode auffassen, durch welche man ein Werk erschöpfend erklären und restlos verstehen kann. Aber mit der Strukturanalyse verhält es sich gewissermassen immer noch so: Nach vollzogener Strukturanalyse von Werken der Wiener Schule meinen viele, wie es scheint, die Formfrage des Werkes endgültig und eindeutig gelöst zu haben. Diese Musik aber ist keineswegs eindeutig, sondern bewusst mehrdeutig, und ich glaube, dass

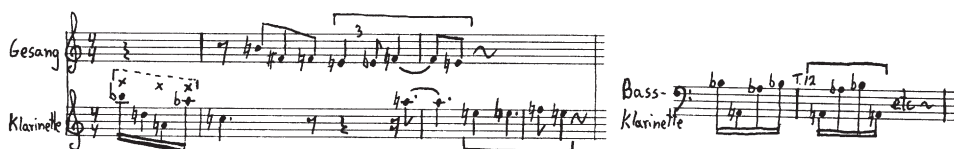
man immer versuchen sollte, jedes Werk unter möglichst vielen verschiedenen Gesichtswinkeln zu betrachten. Der Gesichtswinkel der Zentraltönigkeit kann oft bei Webern, wie ich behaupte, zu wesentlichen Erkenntnissen führen. Übrigens kann man oft die Zentraltönigkeit als eine besondere Auswirkung – allerdings keine zufällige oder zwangsläufige, sondern eine vorausberechnete Auswirkung – der strukturellen Arbeit des Satzes betrachten. Hiermit ist die Zentralton-Ansicht »nur« eine spezielle Abzweigung der Strukturanalyse, insofern nämlich als sie sich ausschliesslich für die *untransponiert* wiederkehrenden, formkonstitutiven Tonkonstellationen (bzw. Einzeltöne) interessiert.

Eine Strukturanalyse kann mitunter durch Beobachtungen von Tonhöhenanalogien mit wesentlichen Erkenntnissen ergänzt werden, was hier kurz durch ein Beispiel erklärt werden soll. Das Lied »Abendland III« (op. 14) hat ein wiederkehrendes Motiv mit der Intervallfolge: Halbton abwärts, Ganzton aufwärts, Halbton abwärts, also z. B. e-es-f-e-, wie es etwa am Anfang in der Singstimme und in der Klarinette T. 2–3 zu sehen ist (Siehe Bsp. 5). Das Motiv tritt, oft transponiert, vielmals im Lied auf. Zwischen diesem Grundmotiv und dem Initialmotiv der Klarinette gibt es aber eine Beziehung, die durch eine Strukturanalyse allein kaum zu erfassen wäre. Durch die Heranziehung einer Tonhöhen-Analogie dagegen leuchtet sie ein: T. 11–13 läuft die Bassklarinette in eine ostinate Bewegung fest, die das Grundmotiv (transponiert) bildet: a-as-b-a, immer mit as und b in derselben Oktave, a in der darunter liegenden. Eben diese Töne aber, im selben Oktavverhältnis, sind in dem Initialmotiv die wichtigsten (nur ist hier ein d eingeschoben und ein c hinzugefügt). Dieselben drei Töne, in derselben Oktavrelation, treten übrigens schon im zweiten Takt wieder auf: Die drei letzten Töne der Sechzehntelbewegung in der Bassklarinette. (Bei dieser Komposition war von einer Zentralton-technik nicht die Rede).

Bsp. 5.

Op. 14. Abendland III, Anfang.

Ostinato.
T. 11–12



Zentraltöne in den dodekaphonen Werken. Es war vielleicht unmittelbar zu erwarten, dass die Verwendung von Zentraltönen bei der Einführung der Dodekaphonie abnehmen oder sogar aufhören würde. In der unbearbeiteten Reihe, dem Rohstoff der Komposition, sind jedenfalls die Töne völlig gleichberechtigt und von gleichem Gewicht. Sobald aber die tote Reihe »musikalisiert«

wird, treten einige Töne durch Dauer, Betonung, Höhe etc. notwendigerweise mehr hervor als andere; und wenn es immer derselbe Ton ist, der auf diese Weise hervorgehoben wird, ist er definitionsgemäss Zentralton (bzw. Zentralklang, wenn es mehrere Töne sind). Diese Wirkung ist aber, wenn man sie *nicht* wünscht, leicht dadurch zu vermeiden, dass man die »lokalen«, relativen Überbetonungen im Verlauf der Komposition möglichst gleich auf alle 12 Tonstufen verteilt.

Der Komponist kann ferner das grundlegende Material einer Komposition, die Reihen, so auswählen und zurechtlegen, dass Zentraltöne als eine *latente Möglichkeit* schon in diesem Rohstoff vorhanden sind. Wenn er z. B. wählt, nur mit *einer* bestimmten Reihe und ihrer Umkehrung vom selben Anfangston aus zu arbeiten, wird dieser Anfangston zu einer latenten Zentralton-Möglichkeit im Material selbst. Der Ton hat, mit seinem Tritonuspol zusammen, ausserdem als Symmetrieachse des Umkehrungsverhältnisses eine immanente Zentralstellung. Wenn zugleich die Reihe so gestaltet ist, dass der Schlussston Tritonuspol zum Anfangston ist, und somit auch Schlussston der Umkehrung, wird die immanente Zentralstellung dieser Tritonusachse sehr deutlich. Der Komponist kann bei einem solchen Grundmaterial wieder wählen, ob er in der jeweiligen Komposition latente Zentraltonmöglichkeiten »neutralisieren«, oder ob er sie als formbildende Elemente ausnützen will, indem er die Töne an wichtigen Stellen wiederkehrend auftreten lässt. Beides ist durchaus möglich; wir werden uns hier nur mit den letztgenannten Fällen befassen.

Webern hat selbst, wie früher erwähnt, auf die Tatsache hingewiesen, dass die formale Abrundung einer dodekaphonen Komposition dadurch zustande kommen kann, dass man am Schluss zu der Anfangsreihe zurückkehrt, wie man früher zu der Haupttonart zurückkehrte. In Weberns Werken jedoch geschieht diese Rückkehr auf eine besondere Weise, die freilich in »Wege« unerwähnt bleibt, die aber für unser Thema sehr aufschlussreich ist, da sie deutlich eine Auswirkung von ganz derselben Zentraltonidee ist, von der bisher die Rede war. Die Anfangsreihe kehrt am Schluss nicht einfach in ihrer ursprünglichen Form zurück, sondern *im Rücklauf*; dadurch nämlich werden Anfangston und Schlussston (bzw. -Konstellation) des Satzes identisch. Zusätzlich mag dieser Ton im ganzen Verlauf von zentraler Bedeutung sein. Das Prinzip der rücklaufenden Anfangsreihe als Kadenzreihe ist sehr verbreitet, man sieht es u. a. in op. 18/2 und 3, op. 20/beide Sätze, op. 25/1 und 2, und op. 26. Doch auch auf andere Weise lässt sich diese abrundende Wiederkehr zum Anfangston verwirklichen, z. B. durch kadenzierenden Rücklauf derjenigen Umkehrungsreihe, die vom selben Ton wie die Anfangsreihe ausgeht – wie es in op. 23/1 und in der Singstimme des op. 25/3 der Fall ist. Ein anderes, komplizierteres Verfahren, durch welches Webern diese Wiederkehr gestaltet, soll später erwähnt werden. Aus den Beispielen scheint hervorzugehen, dass die Analogie zwischen Anfangs- und Schlussston für Webern das Primäre ist, während die Rückkehr der ganzen

Anfangsreihe (rücklaufend) nur ein Mittel zu diesem Zweck ist – allerdings das nächstliegende und deshalb das gewöhnlichste. (Vgl. hierzu die späteren Bemerkungen zu op. 24).

In dem ersten Lied von op. 17, wo die Dodekaphonie noch nicht streng durchgeführt ist, wird der Schluss durch Wiederaufnahme bestimmter Tonpaare aus dem Anfang gestaltet. Diese Abrundung beginnt mit dem Einsatz der letzten Textzeile, T. 14, »von nun an«. Das Tonpaar hier, $h \nearrow b$, bezieht sich auf das Initialpaar der Bassklarinette; auch die unmittelbar folgende Vorschlagsfigur $g \searrow gis$ kehrt T. 14 wieder. Im folgenden Takt (15) treten die beiden Tonpaare wieder zusammen auf, jetzt allerdings $h \searrow b$. Hierzu kommt noch ein wichtiges Tonpaar: Die Anfangstöne der Singstimme, $gis-a$ (auch als Zusammenklang auftretend, indem das gis mit dem a der B-Klarinette gleichzeitig einsetzt) kehren am Schluss in der Geige ostinat wieder. Dazu werden sie als Paar auch auf dem Höhepunkt des Liedes (»Himmel« T. 7–8) sowie in der Singstimme T. 13–14 hervorgehoben.

In den folgenden Werken ist, von op. 17/3 und op. 19/2 abgesehen, das dodekaphone Prinzip streng durchgeführt. In op. 17/3 wird dieselbe Technik wie in Schönbergs Sonett aus op. 24 verwendet: Die Singstimme besteht aus aufeinanderfolgenden Abläufen ein und derselben Reihe; die Begleitung dagegen ist freier komponiert. Eine »Reprise« gibt es bei Schönberg insofern, als die beiden letzten Verszeilen des Sonettes als eine reihenmässige Rückkehr zu den beiden Anfangszeilen komponiert sind. Dies ist dadurch zustande gekommen, dass jede Verszeile 11 Silben, die Reihe aber 12 Töne hat, weshalb bei jedem Zeilenbeginn eine Verschiebung der Reihe um einen Ton geschieht, bis eben bei der 13. Zeile (d. h. der zweitletzten) die Anfangslage wieder erreicht ist. Auch in Weberns op. 17/3 kehrt das Lied am Schluss zu seinem Anfang zurück, oder präziser ausgedrückt: Die Singstimme schliesst im fünften Reihenablauf mit dem Intervall $c \nearrow cis$, dem 7. und 8. Ton der Reihe; gerade mit diesem Tonpaar hatte Webern das Lied begonnen. – Schliesslich sei kurz angeführt, dass auch Bergs zweites Storm-Lied auf die Technik der Reihen-gebundenen Singstimme mit freierer Begleitung beruht, und dass es hier eine deutliche Zentraltönigkeit gibt, die mit dem für Berg typischen Terzaufbau und daraus folgenden Akkord-Grundton-Wirkungen verbunden ist.

In Weberns op. 18 kommt reihentechnisch der Gebrauch von Umkehrungs- und Rücklaufsreihen hinzu; Transpositionen werden noch nicht verwendet. Dem ersten Lied liegt nur *eine* Reihe zugrunde; ihre Töne verteilen sich, immer in der gleichen Reihenfolge, auf die drei Stimmen. Es herrscht somit statistisch ein völliges Gleichgewicht zwischen den 12 Tönen. Dennoch muss man feststellen, dass die Töne $cis-fis$ eine Zentralstellung einnehmen: Sie sind Anfangstöne der Singstimme und werden zusätzlich durch Wiederholung verstärkt. In dem abschliessenden arpeggio-Akkord der Gitarre ist cis der tiefste, fis der höchste Ton. Dazu werden die beiden Töne im ganzen Verlauf stärker betont als die

übrigen: In der Singstimme, der führenden Stimme, haben sie nicht nur statisches, sondern auch qualitatives Übergewicht, indem sie mehrmals durch ihre Plazierung hervorgehoben werden, (doch immer diskret), z. B. sind sie an der zweimal vorkommenden Textstelle »eh das Jahr vergeht« als tiefster und höchster Ton, sowie in der Zeile »Grünt der Rosmarin« (T. 9–10) als erster und letzter Ton besonders hervortretend. Schliesslich werden sie auch in der Schlusszeile hervorgehoben: fis als Anfangston, cis als höchster Ton (überhaupt der höchste des Stückes), und nochmals fis bei dem wichtigen Wort »blüht«.

In dem dritten Lied desselben opus werden zum erstenmal bei Webern parallel laufende Reihen benutzt. Jede der drei Stimmen hat eigenen Reihenablauf. Die gewählten Reihen sind: O und I von dem Ton e aus + die Rückläufe dieser beiden Reihen: R-as und RI-c (O, I, R und RI bedeuten: Originalform, Umkehrung, Krebs und Krebsumkehrung; as und c geben die Anfangstöne an). Die in diesem Material latent vorhandene Zentraltonmöglichkeit wird in der Komposition ausgenutzt, indem der Ton e eine formkonstitutive Bedeutung bekommt. Er ist wichtigster Ton in einem Zentralkomplex, dessen sekundäre Töne es und c-h-gis sind. Von diesem Komplex geht das Stück aus, und dazu kehrt es zurück. Die Klarinette beginnt mit e''-es''', den ersten Tönen der O-Reihe, und schliesst mit dem Rücklauf dieser Reihe, mit es'-e'' (Siehe Bsp. 6). Gleichzeitig und dementsprechend bringt die Gitarre am Anfang und Schluss die Konstellation c-h-gis (am Schluss als Akkord). Der Ton e'' ist dazu Anfangston der Singstimme. Die Töne des ganzen Komplexes treten ausserdem bei dem Formeinschnitt T. 11 in Beziehung zu einander, indem hier ausnahmsweise die drei Reihen-Abläufe gleichzeitig abgeschlossen werden, u. a. mit dem bemerkenswerten Ergebnis, dass Klarinette und Singstimme auf dem Ton e'' zusammenfallen und ihn dadurch verstärken. Gleichzeitig hat die Gitarre (g)-gis-h-c, und unmittelbar danach hat die Singstimme auf dem Höhepunkt »Gaude Virgo« (T. 12) c-h-gis in der intervallmässigen Form, in der das Motiv anfangs erschien. Schliesslich sei auch angeführt, dass diese drei Töne, die als Schlussakkord des Stückes in der Gitarre stehen, auch als erster Gitarren-Akkord des Nachspiels auftreten (T. 19, molto rit.), beide Akkorde in einer Form, die anderswo nicht vorkommt.

Bsp. 6.

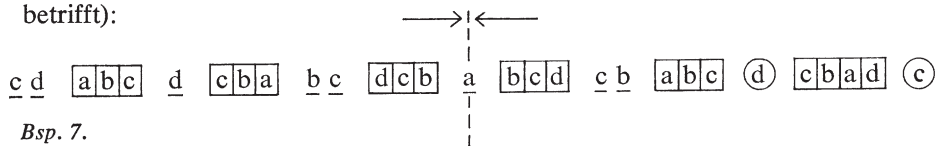
The musical score for Example 6 consists of three staves: Es-klarinette (E-flat Clarinet), Gesang (Voice), and Gitarre (Guitar). The score is divided into three sections: T. 11, T. 12, and Schluss (End). The Es-klarinette staff starts with a triplet of notes (e, es, es') and ends with a triplet of notes (es, e, e'). The Gesang staff has lyrics 'Or-ta: Gaude Virgo' and ends with a triplet of notes (e, es, es'). The Gitarre staff starts with a triplet of notes (c, h, gis) and ends with a triplet of notes (g, gis, h).

Wie in den bisher behandelten Werken ist auch in den Klavierliedern op. 23 und op. 25 das ausgewählte Reihenmaterial von recht begrenztem Umfang. In op. 25 werden nur O- und I-Reihen vom selben Ton heraus + die Rückläufe derselben benutzt; in op. 23 dazu noch die Tritonus-Transpositionen. Das gewählte Reihenmaterial des op. 23 hat ausser dem gemeinsamen Anfangston der O- und I-Reihe noch eine andere latente Zentraltonmöglichkeit: Jede Reihe schliesst mit demselben Ton wie ihre Tritonus-transponierte Umkehrung. In op. 25, »Drei Lieder«, werden in dem einzelnen Lied keine Transpositionen verwendet, in dem mittleren ist jedoch das *ganze* Material um eine Quarte hochtransponiert. Dadurch wird eine formale Geschlossenheit des ganzen opus erreicht, indem die »Tonart« der Ecksätze dieselbe ist, während das mittlere Lied in der »Tonart« der unteren Quinte, einer quasi-Subdominante, steht. Die zyklische Abrundung wird noch durch die Tatsache unterstrichen, dass der Schlussakkord des dritten Liedes sich auf die Einleitungsfigur des ersten Liedes bezieht, an beiden Stellen: fis-f-d (mit fis in der Oktave unter den beiden anderen). Im dritten Lied für sich genommen gibt es eine Zentraltönigkeit, indem der Ton g wiederholt an hervortretenden Stellen benutzt wird, so z. B. als Anfangs- und Schlussston der Singstimme, ferner bei dem wichtigen Wort »Blume«, T. 19, und bei dem Wort »Bienen«, T. 13, wo das Klavier ein solo-G hat, das als relativ höchster Ton hervortretend ist. Später werden die Formeinschnitte T. 31 und T. 37 beide durch ein solo-G im Klavier, als den relativ höchsten, bzw. tiefsten Ton, markiert. Die letzten 30 Takte hindurch wird aber dieser Ton in der Singstimme völlig vermieden (vom Schlussston abgesehen), indem er an den Stellen, wo er infolge der Reihe erscheinen sollte, vom Klavier übernommen wird. Dieses »Sparen« bringt auch den Ton in eine Sonderstellung und verleiht ihm dazu eine besonders frische und fast erlösende Wirkung, wenn er endlich als Schlussnote der Singstimme wieder eintritt. Wir haben hier noch ein Beispiel, das mit dem von Webern herangezogenen Fall aus Schönbergs op. 11/1 (Vgl. S. 121 dieses Aufsatzes) eng verwandt ist: Die Sonderstellung eines Tons resultiert z. T. aus seinem völligen Fehlen (vgl. hierzu meine Bemerkungen zu op. 16/2).

Bisher wurden nur Werke mit höchstens einer Transposition (Tritonus) erwähnt. In den meisten späten Werken werden viele Transpositionen verwendet, aber auch hier wird oft eine Tonhöhen-Korrespondenz zwischen Anfang und Schluss etabliert, und die betreffende Tonhöhe mag auch sonst im Satzverlauf mehr oder weniger eine zentrale Rolle spielen und dadurch eine formale Funktion bekommen. In mehreren Stücken benutzt Webern verschiedene parallel laufende Reihen; hier wird die Tonhöhen-Korrespondenz am einfachsten dadurch erreicht, dass man die Kadenz als eine Rückkehr der *ganzen* Kombination von Reihen aus dem Anfang gestaltet. So etwa in dem »Augenlicht«, op. 26. Der Choreinsatz bringt T. 8 die Grundreihe und ihren Rücklauf gleichzeitig (O-gis bzw. R-g). Im Vorspiel (T. 1–8) wurden folgende Reihen benutzt: RI-a, RI-es

und R-c. Diese Reihenkombination kehrt am Schluss zurück (\div RI-es): Die Grundreihe im Rücklauf, mit ihren letzten sechs Tönen in der Bassstimme, die somit auf gis schliesst, dem ursprünglichen Anfangston des Chors. Auch die RI-a-Reihe kehrt rückläufig wieder (als I-as); ihr letzter Ton a (in der Altstimme) ist mit dem Anfangston des ganzen Stückes identisch. Schliesslich kehrt auch R-c wieder, T. 108 bis Schluss.

Im »Konzert«, op. 24 gibt es auf eine kompliziertere Weise eine »tonale« Ab-
rundung der Form. In diesem Werk folgen die Reihen nacheinander; es gibt keine parallele Abläufe. Dennoch wird hier die Tonhöhen-Korrespondenz zwischen Anfang und Schluss des Werkes nicht bloss durch eine einfache Rückkehr der Anfangsreihe erreicht. Im Coda des letzten Satzes (T. 56) treten ausschliesslich die vier verschiedenen Dreitonsegmente auf, die in der Einleitung des ersten Satzes als Grundreihe exponiert wurden (Bsp. 7). In diesem Werkabschliessenden Coda, wo die Tonfolge im einzelnen Segment rückläufig ist, bilden diese Segmente eine grosse Symmetrieanlage, mit dem Anfangssegment des ersten Satzes (h-b-d, im dritten Satz d-b-h) als Symmetrieachse. Dies ist unten veranschaulicht worden, indem die vier Segmente – in der Reihenfolge aus der Einleitung des ersten Satzes – mit a, b, c und d bezeichnet sind; die musikalische Gestaltung jedes Segments wird folgendermassen angegeben: melodische Figur, \square Klavierakkord und \circ Bläserakkord (am Rande der Symmetrie gibt es eine schwache Unregelmässigkeit was die musikalische Gestaltung betrifft):



Op. 24, Anfang.

Mitte des abschliessenden Codas.

Takt 63

Symmetrieachse im Coda

Die Symmetrie ist ein Ergebnis folgender reihentechnischen Tatsachen: Im Coda werden nicht nur die rückläufige Grundreihe (R-a), sondern auch die Formen O-f (Tritonus-Transposition der Grundreihe) und RI-d benutzt; diese drei Reihen haben die Eigenschaft gemeinsam, dass sie aus denselben vier

Dreitonssegmenten bestehen wie die Grundreihe, nur mit rückläufiger Tonfolge im einzelnen Segment und verschiedener Reihenfolge der Segmente untereinander. Diese Eigentümlichkeit wird auch in der Kadenz des ersten Satzes ausgenützt; die Kadenz-Reihe ist hier O-f, aber wegen der genannten Beziehung zwischen Anfangsreihe (O-h) und O-f werden die Töne des sechsstimmigen Schlussakkords dennoch mit den ersten sechs Tönen des Satzes identisch. *Die Beispiele aus op. 24 zeigen, dass es bei dieser Abrundungstechnik primär auf die Tonhöhenanalogie ankommt, – nicht eigentlich auf die Rückkehr der Grundreihe.* Eine rückläufige Wiederkehr der Anfangsreihe ist zwar ein natürliches Mittel zur Etablierung der Analogie, aber nur ein Mittel, kein Selbstzweck. In besonderen Fällen, wie z. B. hier, kann die Analogie anders zustande kommen. Es wäre also falsch, wenn man von dieser ganzen Technik etwa meinen würde, die Analogie sei »nur« eine sekundäre Begleiterscheinung der Grundreihenwiederkehr; die Sache verhält sich vielmehr umgekehrt.

Schliesslich soll die Zentraltönigkeit erwähnt werden, die durch Symmetrie um eine waagerechte Achse entsteht. Eine solche Symmetrie ist überall dort *latent* vorhanden, wo eine Reihe und ihre Umkehrung parallel verlaufen. Die Symmetrieachse ist dann entweder eine Prim oder eine kleine Sekunde; die Achse kann immer um einen Tritonus verlegt werden und ist somit doppelt vorhanden. Als Beispiel sei der Anfang des op. 27/2 (Die Klaviervariationen) angeführt (Bsp. 8). O-gis und I-b laufen gleichzeitig ab; die Achse ist a/es. Die späteren Reihenpaare des Satzes haben dieselbe Achse – und somit dieselben Tonpaare. Die a-Achse tritt in der Musik deutlich hörbar als Tonwiederholung a'-a' hervor; besonders formkonstitutiv ist hier jedoch das Tonpar b''-gis, das sowohl Anfang, Schluss als Formeinschnitt bildet.

Bsp. 8.



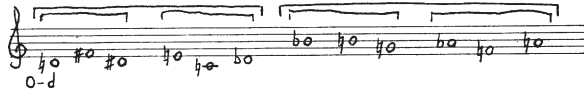
Der andere Achsenton, es, nimmt erst im 3. Satz eine zentrale Stellung ein. Hier haben wir in der Exposition (T. 1–12) insoweit mit derselben Symmetrie wie im 2. Satz zu tun, als das Reihenmaterial dasselbe ist, nur werden im dritten Satz sukzessive, nicht wie im zweiten simultane, Abläufe verwendet: Erst R-es (Rücklauf von O-gis) dann RI-es (Rücklauf von I-b), und schliesslich O-gis. Das Ergebnis ist, dass der Ton es nicht nur Symmetrieachse des Reihenmaterials ist, sondern auch als Anfangs- und Schlusston der Exposition ausgewertet wird; die Geschlossenheit des Formteils wird zusätzlich durch rit. ... tempo

unterstrichen. Der Satz wird T. 56 von einem Coda abgerundet, in dem wieder der Ton Es (immer in der Grossen Oktav) deutlich zentral ist.

Im op. 22/1 findet man eine entsprechende Symmetrie um den Ton fis. Ferner haben im 1. Satz der Symphonie, op. 21, die Exposition (T. 1–26) und die Reprise (beginnend mit a in der Bratsche T. 42) dieselbe Achse: a/es, während die »Durchführung« (T. 27–43) die Achse e/b hat. Die Achsen haben hier also eine gewisse formbildende Bedeutung, aber ohne gerade zentral zu sein, indem man kaum von einer Sonderstellung der Achsentöne im musikalischen Satz sprechen kann.

Als letztes Werk möchte ich die »I. Kantate«, op. 29, eingehender behandeln. Hier finden sich in den Ecksätzen typische Symmetrieverhältnisse, die auf demselben Grundprinzip beruhen. Der zweite Satz wurde früher als die beiden anderen komponiert und soll zuerst erwähnt werden. Als Grundreihe des Werkes betrachte ich das einleitende Zwölftonthema der Klarinette (2. Satz, T. 1–5): O-d. Aus der symmetrischen Struktur dieser Reihe folgt u. a., dass ihr umgekehrter Rücklauf dieselbe Intervallfolge hat wie die Reihe selbst; und da der Schlussston der Reihe eine Quinte höher als der Anfangston liegt, wird z. B. die Grundreihe (O-d) völlig identisch mit ihrer Quart-transponierten Krebsumkehrung (RI-d), – oder die Quint-transponierte Umkehrung (I-a) wird mit dem Rücklauf der Grundreihe (R-a) identisch.

Bsp. 9.



Die Grundreihe nimmt im 2. Satz eine sehr zentrale Stellung ein, indem sie nicht nur als erste und letzte Reihe auftritt, sondern zugleich im Mittelteil (T. 27–35) in der Singstimme alleinherrschend ist. Die Grundreihe wird so verwendet, dass ihr erster Ton d deutlich eine zentrale Bedeutung bekommt: In der Kadenz wird die Reihe rückläufig benutzt, und d wird daher der letzte Ton des Satzes; ferner ist er erster und letzter Ton des Mittelteils in der Singstimme sowie Schlussston der Singstimme. Übrigens wird bei den Formeinschnitten (T. 27, 35 und am Schluss) die ganze Anfangskonstellation wiedereingeführt, d. h. solo-d + a-dis-gis in der Harfe (immer mit d und a als Ecktönen); nur am Schluss treten a-dis-gis nicht in der Harfe, sondern in verschiedenen Instrumenten auf. Die vier Kadenzreihen sind ausgerechnet so gewählt, dass ihre Schlussstöne die Anfangskonstellation bilden.

Betrachten wir jetzt den ersten Satz, der kurz nach dem zweiten komponiert wurde. Die Grundreihe O-d wird auch hier zentral benutzt: Sie erscheint u. a. einleitend, im Vorspiel, zuerst als tiefste Stimme (Cello, T. 1); später, im Chöreinsatz, erscheint sie rückläufig in der höchsten Stimme (Sopran, T. 14); ferner

leitet sie das Nachspiel ein, anfänglich als höchste Stimme, rückläufig (Celeste, T. 36). Ausserdem gibt es eine nicht auf Grundreihe-Rückkehr basierte Ton-analogie zwischen Anfang und Schluss: Als die beiden letzten Töne der tiefstliegenden Kadenzreihe erscheinen d-fis (Basskl.-Harfe, T. 47), d. h. dieselben Töne, die als die beiden ersten der tiefstliegenden Anfangsreihe (hier Grundreihe) zu hören waren (Cello T. 1). Das ganze Werk hindurch werden die Reihen durch eine »Brückenbildungstechnik« (Jelinek) aneinandergeknüpft: Webern lässt den 11. und 12. Ton einer Reihe mit dem 1. und 2. Ton der folgenden Reihe zusammenfallen. Nach dieser Technik hätte diese Kadenzreihe des ersten Satzes in eine Grundreihe weitergeführt werden sollen, wenn nicht der Satz zu Ende gewesen wäre. Diese »Brückenbildung« wird jedoch mit dem Einsatz des 2. Satzes verwirklicht, und zwar mit der früher erwähnten Grundreihe der Klarinette. Um die Anknüpfung (d. h. die Brückenbildung), die zwischen zwei Sätzen natürlich schwächer ist als sonst, zu stärken, werden hier ausnahmsweise die Brückentöne d-fis im zweiten Satz wiederaufgenommen, statt wie gewöhnlich wegzufallen. Der Ton d, der im 2. Satz von zentraler Bedeutung ist, spielt aber im 1. Satz keine hervortretende Rolle, – von der erwähnten Abrundung durch d-fis abgesehen. Eine Sonderstellung nimmt hier vielmehr der *Schluss*ton der Grundreihe ein, der Ton a, und zwar in Verbindung mit dem Ton fis. (Als Grundreihe des Werkes wird auch oft der Rücklauf »unserer« Grundreihe angeführt, also eine Reihe mit a als erstem Ton). Die formal wichtigsten und hervortretendsten Zusammenklänge des Satzes haben vielfach a und fis als Ecktöne; gleichzeitig werden diese Töne oft als relativ höchster und tiefster Ton zusätzlich hervorgehoben. Beispiele: Choreinsatz (T. 14), Chorschlussakkorde T. 29 und T. 35; ferner im T. 22 (Text: »Wortes«), und im ersten und letzten Akkord des Nachspiels (damit also im Schlussakkord des Stückes). Das Tonpaar a-fis ist ferner eine Manifestation der waagerechten Symmetrieachse des ganzen Satzes; die Achse ist der Mittelpunkt zwischen a und fis, als ein Sekundverhältnis ausgedrückt: g-gis/cis-d. Eben diese vier Töne machen den Anfangsakkord aus. Aber schon im zweiten Akkord erscheint a-fis, hier mit e-h zusammen. Dieser zweite Akkord kehrt als Schlussakkord wieder; die Analogie wird durch Beibehaltung der Oktavplazierungen unterstrichen. (Ausnahmsweise sind hier a und fis nicht Ecktöne; betrachtet man aber den Akkord alt Quint-aufgebaut, wird a Grundton, fis höchster Ton!). Näheres über diesen Satz, besonders über die Symmetrieverhältnisse, findet man in Ligeti's Aufsatz in »Darmstädter Beiträge . . .«, 1960, S. 49 ff.

Der III. Satz zerfällt reihentechnisch in zwei Teile; der 2. Teil beginnt nach dem Doppelstrich T. 39. Entscheidend in unserem Zusammenhang ist, dass der Ton a in diesem zweiten Teil sowohl Symmetrieachse als deutlicher Zentralton ist. Vom 1. Teil sei nur gesagt, dass die Anfangsreihen folgende sind: O-es (es als Tritonus zu a!) + ihr Rücklauf, der als erste Töne b-fis-a hat, d. h. die Töne der späteren Satzkulmination: Die »Charis«-Stelle, T. 57. Die Ausgangs-

position des 2. Teils sind folgende vier Reihen im Parallelverlauf: Die Grundreihe (O-d), ihre Quinttransposition (O-a) + Rückläufe dieser Reihen, R-a und R-e (die, wie erwähnt, auch als Umkehrungsreihen, I-a bzw. I-e, aufgefasst werden können). Sowohl Anfangs- als Schlusskonstellation dieser vier parallelen Reihen ist also d-a-a-e, d. h. ein Zusammenklang mit einem verdoppelten Ton (a) und dessen oberer und unterer Quinte. Auch die übrigen Zusammenklänge, die durch gleichzeitigen Ablauf der vier Reihen entstehen, haben a als Achse. Wie im ersten Satz werden die 4-Reihenabläufe durch die Brückenbildungstechnik zu neuen 4-Reihenabläufe weitergeführt, wodurch der Ton a durchgehend als Achse festgehalten wird. Gleichzeitig entsteht eine »Rotation« der Abläufe, so dass eine gegebene Reihenkombination nach jedem vierten Ablauf wieder eintritt. Diese Tatsache wird in der Musik formbildend ausgewertet, indem die Wiederkehr der obengenannten Ausgangsposition gerade beim Chorabschluss T. 66 eintritt. An dieser wichtigen Stelle des Formverlaufs erreichen wir also wieder den Ruhepunkt (»Tonika«): Die Verdoppelung von a und dessen beiden Quinten (e und d). Diese Konstellation stellt sich dann auch wieder zum Abschluss des ganzen Satzes ein. Bemerkenswert ist schliesslich die offenbare Bemühung Weberns, in dem abschliessenden 4-Reihenablauf (T. 66 bis Schluss) nochmals die »Haupttonart«, d. h. die Grundreihe O-d, hervorzuheben: Der Solosopran, die führende Stimme, ist ganz auf der Grundreihe basiert, und zwar so, dass die ersten sechs Töne der Solostimme (Text: »dem werdenden Herzen«) die vorwärtslaufende Form darstellen, während ihre abschliessenden vier Töne (Text: »der Vollendung«), die letzten Töne der rücklaufenden Form bringen, so dass die Solostimme mit fis-d schliesst. Nach diesem d kadenzieren die anderen 3 Reihen im Orchester mit a, a und e. (Leider steht in der gedruckten Partitur (UE 12485) als letzte Note ein G in der Harfe, welches auch bei Aufführungen gespielt wird. Es ist tatsächlich ein Druckfehler; eine Hilfslinie fehlt bei dieser wichtigen Note!).

Zusammenfassung.

Einleitend wurde das Verhältnis zwischen Grundtonbegriff und Tonalitätsbegriff diskutiert, indem wir von Weberns eigenen Äusserungen über den Begriff »Grundton« ausgingen. Die Mehrdeutigkeit beider Begriffe, und die daraus folgende terminologische Unsicherheit, muss man als eine bedauerliche Tatsache zur Kenntnis nehmen. Es wurde darauf hingewiesen, dass es bei neuerer Musik durchaus üblich ist, das Wort »Grundton« (oder entsprechende Bezeichnungen) auch in einem erweiterten, nicht-funktionellen Sinn zu gebrauchen. So hat z. B. Webern das Wort »Grundton« bei Schönbergs op. 11/1 in dem Sinne benutzt, dass hier *ein bestimmter Ton eine Sonderstellung in der Komposition einnimmt*. Für solche besonders hervortretende und deshalb formkonstitutive Töne wird aber auch manchmal das Wort »Zentralton« verwendet; aber auch nicht bei

dieser Bezeichnung ist von einem konsequenten Sprachgebrauch die Rede. Hier würde man allerdings meiner Meinung nach einige Klarheit erreichen können, wenn man das Wort »Grundton« ausschliesslich im funktionellen Sinne und »Zentralton« in nicht-funktionellen Zusammenhängen gebrauchen würde. Dadurch gelangt man gleichzeitig zu der wichtigen Erkenntnis, dass sogenannte »tonale« Musik nicht unbedingt einen Grundton hat (Strawinsky, Bartok), und dass sogenannte »atonale« Musik in vielen Fällen Zentraltöne hat.

Der Hauptteil des Aufsatzes verfolgt nun den formalen Gedankengang, der von Webern theoretisch zum Ausdruck gebracht wurde, u. a. dadurch, dass er einen »Grundton« (nach unseren Begriffen einen »Zentralton«) in Schönbergs op. 11/1 nachwies. Die Untersuchung wurde vorgenommen, inwieweit dieser Gedankengang in Weberns eigenen Werken praktisch zum Ausdruck kommt. Es stellte sich dabei sehr deutlich heraus, dass Zentraltonprinzipien verschiedenster Arten in vielen seiner Werke grosse Bedeutung als formbildende Elemente haben. Es handelt sich darum, dass ein bestimmter Ton, oder ein Komplex von Tönen, auf irgendeine Weise eine Sonderstellung im Formverlauf einnehmen, z. B. dadurch, dass sie an wichtigen Stellen wiederkehrend auftreten. Eine der wichtigsten Funktionen solcher »festen« Töne scheint in der abrundenden Wirkung zu liegen: Die Komposition kehrt am Schluss zu ihrem »tonalen« (tonhöhenmässigen) Ausgangspunkt zurück. »Die Einheitlichkeit des musikalischen Kunstwerks wird dadurch erzielt, dass die Bewegung zum Ausgangspunkt selbst zurückführt oder wenigstens in einem Punkte endigt, der zum Ausgangspunkt in enger Beziehung steht, oder dadurch, dass die Gesamtbewegung sich um einen festen Zentralpunkt dreht; mit anderen Worten, die Wahrung der Tonalität im weitesten Sinne ist die unbedingte Voraussetzung eines musikalischen Formenbaues.« So lautet der übergeordnete Grundsatz einer »traditionellen« Formenlehre (Blessinger: Grundzüge der musikalischen Formenlehre, 1926, S. 67); aber diese Formulierung könnte gewissermassen gleichzeitig als Zusammenfassung dieses Aufsatzes dienen. Nur möchte ich stark betonen, dass Webern nicht an solche ewige Gesetze glaubt. Das alte Formprinzip, das Blessinger eine »unbedingte Voraussetzung« nennt, ist für Webern nur *eine* Möglichkeit, die er in einigen Fällen ausnutzt. In vielen seiner Werke aber hat Blessingers Grundsatz keine Gültigkeit, hier gelten andere. Für musikalische Komposition gibt es keine ewigen Gesetze.

Ich habe die vielen Beispiele, mit denen ich die Anwendung der Technik belegt habe, chronologisch angeführt, u. a. weil ich glaube, dass man irgendwie eine gewisse Entwicklung spüren kann, deren nähere Aufdeckung und Darstellung allerdings einer späteren Arbeit vorbehalten bleiben muss.

Recensionen

Christian Thodberg: Der byzantinische Alleluiarionzyklus, Studien im kurzen Psaltikonstil. Monumenta Musicae Byzantinae, Subsidia Volumen VIII, Kopenhagen 1966.

Die Erforschung der mittelalterlichen Quellen des byzantinischen Kirchengesangs hat namentlich seit dem Anfang dieses Jahrhunderts auf eine – wenn auch nicht grosse, so doch ständig wachsende – Anzahl von Forschern anziehend gewirkt, die, und das ist sowohl charakteristisch wie voraussehbar bei einem Stoffgebiet, das zugleich so speziell und so komplex ist, ganz verschiedenen wissenschaftlichen Hintergrund und Ausgangspunkt haben. Um nur einige wenige Pioniere zu nennen: der Augustinermönch J. B. Thibault; Oskar Fleischer, anfänglich Germanist und Philolog, der zur Musikwissenschaft hinüber wechselte und sich auf Neumen spezialisierte; der Erforscher der Gregorianik Amedée Gastoué, zugleich als Komponist und Dirigent tätig; der englische klassische Philologe Tillyard; der österreichische Komponist und Musikforscher Egon Wellesz. Ganz besonderen Anlass haben wir jedoch, Carsten Høeg zu nennen, der – wie Tillyard – vom klassischen Studium ausging, dessen weiter Horizont aber zugleich die Musik und Musikforschung umspannte.

Es ist natürlich nicht die Absicht, hier Carsten Høegs Bedeutung für den Zweig der Musikwissenschaft, der sich mit dem altgriechischen Kirchengesang befasst, eingehend zu würdigen. Nur soviel, dass sein Einsatz in Verbindung mit der Quelleneinsammlung bei der Errichtung der *Monumenta Musicae Byzantinae* und als Herausgeber einer Reihe von Bänden und Schriften im Rahmen dieser Serie einen entscheidenden Einfluss auf das Wachstum dieser Forschung ausgeübt hat und den grössten Respekt beansprucht. Für die ja wirklich internationale byzantinische Musikforschung wurde Kopenhagen zum Zentrum dank Carsten Høegs wissenschaftlichem, organisatorischem und inspirierendem Einsatz. Dass die Anregung, die von ihm ausging, weitreichende Wirkungen hatte, beweisen u. a. die beiden Doktorabhandlungen über Themen aus dem Bereich der byzantinischen Musik und ihrer Überlieferung, die im Laufe von weniger als einem Monat von den beiden Carsten Høeg Schülern, Christian Thodberg und Jørgen Raasted*) der Kopenhagener Universität vorgelegt worden sind.

*) *Jørgen Raasted: Intonation Formulas and Modal Signatures in Byzantine Musical manuscripts. MMB Subsidia VII, Copenhagen 1966.* – Eine Besprechung dieser Abhandlung wird voraussichtlich im nächsten Jb. erscheinen.

Beide Verf. haben denn auch ihre Werke dem Gedächtnis des grossen Lehrers gewidmet, der sie zu ihren Studien angeregt hat.

Mit diesen einleitenden Bemerkungen habe ich nicht nur die Stellen in den Vorworten der beiden Abhandlungen besonders hervorheben wollen, die Carsten Høegs Anregung behandeln. Ich wollte auch gern auf die verschiedenartigen und speziellen Voraussetzungen aufmerksam machen, mit denen die Männer ausgerüstet waren, die in besonderem Grade zu dieser Forschung beigetragen haben. Musikalische, musiktheoretische, philologische, paläografische, theologische und liturgiehistorische Kenntnisse haben hier zusammen wirken müssen – der Schwerpunkt kann von dem einen Forscher zum anderen verschieden liegen, aber wenn man diese Probleme gänzlich durchdringen will, kann man keine dieser Qualifikationen entbehren. Es ist deshalb verständlich, dass der Kreis, der an der Erforschung dieses Gebiets teilgenommen hat und noch teilnimmt, äusserst exklusiv ist; zugleich versteht man jedoch, wie es möglich ist, obschon es im ersten Augenblick Verwunderung wecken kann, dass vorliegende Musikabhandlung einen Theologen zum Verfasser hat. Sie ist ein ausserordentlich gewichtiger und originaler Beitrag zur byzantinischen Musikforschung, eine aus einem Stück gegossene, tiefschürfende Spezialstudie, die weite Perspektiven eröffnet zur Beleuchtung der ältesten Schicht der byzantinischen Musik, ihrer melodischen und tonalen Strukturen, ihres liturgischen Charakters, sowie zum Verständnis des Verhältnisses der griechischen zur abendländischen Musiktradition. Es ist eine imponierende Arbeit, die in erster Linie ein Übermass von Einzeluntersuchungen erfordert hat, die mit grosser Tüchtigkeit und Konsequenz in technischer und methodischer Beziehung vorgelegt werden. Das Stoffgebiet und das Melodienmaterial sind klug abgegrenzt und disponiert; der Verf. hat keine Mühe gescheut, um seine Konklusionen und Thesen völlig kontrollierbar dokumentiert hervortreten zu lassen; trotz der ungeheuer detaillierten Melodieanalysen wird er nirgends vom Stoff überwältigt – die einzelnen Elemente werden beständig als Glieder eines grösseren Zusammenhangs und Problemkreises empfunden. Nicht zum mindesten muss die breite und allseitige Orientierung hervorgehoben werden, die die Darstellung prägt. Obgleich sich die Abhandlung ganz überwiegend mit musikalischen Fragen beschäftigt, tragen der theologisch-wissenschaftliche Unterbau und die Denkweise, sowie die kirchen- und liturgiegeschichtliche Einsicht des Verf. mit wesentlichen und positiven Zügen zu der Beleuchtung des Alleluarions bei. Ich denke hier namentlich an Kapitel III (speziell § 4), Kapitel XIX über Text und Melodie und an den abschliessenden Exkurs über das Verhältnis griechischer zu abendländischer Allelujatradsition. Ich will nun versuchen, die Probleme und Resultate zu skizzieren, wie sie sich dem Leser nach eingehendem Studium dieser Untersuchung darstellen. Mein Abriss folgt nicht der strengen Disposition des Buches, sondern konzentriert sich auf gewisse prinzipielle Probleme. Anschliessend soll eine Reihe von Einzelheiten erörtert werden.

Während sich die bisherige Forschung meistens auf den Melodiessstoff des

Sticherariums – Oktoëchos, Pentekostarion und das Repertoire der Hirmologion, die die einfachere und verhältnismässig späte Kanon- und Odenliteratur umfasst – beschränkt hat, sind die solistischen Gesangstypen der griechischen Kirche, die in den Psaltikon-Handschriften vorliegen, nur in begrenztem Umfang zum Gegenstand eingehender Untersuchungen gemacht worden, soweit sie überhaupt in neueren Ausgaben zugänglich waren. Im Rahmen der MMB kann man nur auf Bd. IX der Transcripta-Serie verweisen, Wellesz's Ausgabe der Akathistos-Hymne im Anschluss an die Ausgabe des Contacarium Ashburnhamense in der Hauptserie.

Von den Gesängen, die gemeinsam das Psaltikon ausmachen – Kontakia, Hypokoai, Prokeimena und Alleluarion – können nur zwei unmittelbar mit Gesangstypen der abendländischen Liturgie verglichen werden, nämlich Prokeimena als ein Seitenstück zum Graduale und Alleluaria, dem Alleluja entsprechend. Ihren Platz in der Liturgie haben sie im Anschluss an die Lesungen, und ihr Aufbau besteht aus einer Kombination von Versen, Stichoi, aus dem Psalter.

Das Alleluarion besteht normalerweise aus zwei bis drei Stichoi, eingerahmt von dem der Tonart entsprechenden Alleluia, das einleitungsweise vom Vorsänger – dem *Psaltēs*, dem auch die folgenden Stichoi in den Mund gelegt waren –, abschliessend dagegen vermutlich vom Chor oder dem Volk vorgelesen wurde. In Psaltikon-Handschriften bildet das Alleluarion eine selbständige Abteilung, den für das Kirchenjahr vorgeschriebenen Zyklus, der in seiner vollständigsten Form 59 Stücke enthält, nach den Tonarten geordnet, innerhalb welcher sie gebräuchlicherweise rubriziert waren. Dies ist übrigens typisch auch für die Anordnung anderer Arten von Gesängen. Das überkommene Material weist nunmehr drei in musikalisch-stilistischer Beziehung verschiedene Alleluarion-Traditionen auf, die entweder dem »kurzen«, »langen« oder »kalophonischen« Stil folgen. Diese Stileigentümlichkeiten werden vom Verf. äusserst lehrreich in Kap. II, Ex. 1 mit ausführlichen Kommentaren erörtert. Die »kurze« Tradition muss ohne Zweifel als die älteste betrachtet werden, und deshalb ist es natürlich, dass sie im Mittelpunkt der Untersuchung steht.

Im Zusammenhang hiermit wirkt es bemerkenswert, dass das Alleluarion nur sechs von den acht Tonarten oder Modi benutzt, mit denen griechische Musiktheorie und griechischer Kirchengesang gewöhnlich operieren: Protos, Deuterios, Tetartos plus Plagios Protos, Plag. Deuterios und Plag. Tetartos. Man schloss also Tritos und dessen plagalen Modus – den sogenannten Barys – aus, und diese Begrenzung in der Anwendung der klassischen Modi betrachtet der Verf. (sicher mit Recht) als Indizium für die frühe Entstehung der Melodien und vertieft an dieser Stelle die bereits von Høeg ausgesprochene Vermutung praeoktoëchischen Ursprungs der Melodien, indem er sich, ausgehend von einer begründeten Vermutung von Änderungen einer Reihe von Melodieformeln speziell in Protos, Plagios Protos und Plagios Deuterios imstande zu sein vermeint, ein Vier-Tonartensystem auszukristallisieren, das für das Alleluarion in seiner

ursprünglichen Faktur gültig war. Dass die Melodien in den Quellen trotzdem zu den genannten sechs Tonarten in Beziehung gebracht werden, muss der Ansicht des Verf. nach auf einem sozusagen »theoretischen Druck« beruhen, einem mehr oder weniger bewussten Wunsch, ein praeoktoëchisches Melodiematerial dem Tonartensystem anzupassen, das sich auf jüngeren Schichten der Melodieüberlieferung aufgebaut hat (Kap. XX).

Das archaische Gepräge des Alleluarions manifestiert sich ausserdem in der reichen Anwendung, die die Melodien von stehenden Melodieformeln und Motiven machen. Der Nachweis hiervon bildet einen wesentlichen Teil der Abhandlung (Kap. VII–XVI) und bekräftigt im Übermass Beobachtungen früherer Forscher – besonders Wellesz – die melodische Struktur des byzantinischen Gesangs betreffend; in Thodbergs Abhandlung tritt jedoch der Gebrauch von Formeln in den Melodien überzeugender dokumentiert und systematischer klargestellt zutage als in irgend einer der früheren Darstellungen. Mit einem Ausdruck aus Ferrettis »*Estetica Gregoriana*« wird der Stil von der Centonisation als dem tragenden Prinzip aus charakterisiert, und diese ist offenbar weit mehr vorherrschend in dem behandelten Gebiet, dem Alleluarion, als in den Sticherarion- und Hirmologionmelodien. Die Kombination der festen Elemente, die der Verf. in Kadenzen (oder melismatische Phrasen), Formeln und Motive einteilt, bildet oft ein Muster, das für eine Reihe von Melodien charakteristisch ist. Auf dieser Grundlage kann man des weiteren innerhalb des Alleluarions gewisse Melodietypen aufstellen, und es scheint, als ob die Tendenz zur Typenbildung bei den Melodien im Deuteros am markantesten war. Die Klarlegung der melodischen Struktur (Kap. XVIII) scheint mir eines der in musikalischer Beziehung bedeutungsvollsten und ertragreichsten Abschnitte des ganzen Buches zu sein – und zugleich ein Labsal nach den vorausgehenden, schonend ausgedrückt recht anstrengenden, analytisch angelegten Untersuchungen.

Im letzten Abschnitt des eben genannten Kap. XVIII, S. 147, betont der Verf., dass die Elemente, die die Struktur der Alleluarion-Melodien bedingen, mit den »wandernden Melodien« des gregorianischen Chorals verglichen werden können: »Sie treten in verschiedenen Lagen mit gleichen Intervallverhältnissen auf, eine Tatsache, die für die tonale Analyse sehr wichtig ist«. Wir berühren hier einen entscheidenden Punkt in den musikalischen Analysen und Theorien des Verf. das basale Tonsystem des Alleluarions betreffend. Um der angewandten Methode zustimmen zu können, muss man nämlich die Hypothese von den unveränderten Intervallverhältnissen in verschiedenen Lagen akzeptieren, zugleich aber damit einverstanden sein, dass der Formel- und Motivbegriff, mit dem der Verf. operiert, eng mit der mit den genannten Elementen verbundenen Neumation zusammenhängt. Dieser spezielle Umstand hätte vielleicht einleitungsweise noch kräftiger und anschaulicher hervorgehoben werden können. Es macht Beschwer, dass man vor der eigentlichen Melodieanalyse Hinweise wie z. B. auf »die lange Ouranismakadenz auf G« (S. 41 a, Linie 7), »intermodale Mollkadenz«, »Intermodale Stufenkadenz« (beide S. 42 a) an-

trifft – dies sind ja Bezeichnungen, die der Verf. z. T. selbst geprägt hat, und daher wäre es praktischer gewesen, wenn man sich nicht über die nachfolgenden Kapitel zu orientieren brauchte, um die vorausgehenden zu verstehen!

Die Annahme des Verf., dass die Formeln unverändert in verschiedene Lagen transponiert werden können, ist nicht neu. Wie vom Verf. in Kap. V, S. 52 f. referiert, hat Oliver Strunk in seinem Artikel »The tonal System of Byzantine Music«, MQ 1942, ähnliche Gedanken berührt. Aber während Strunk nur die längeren ornamental Melismen wie z. B. Ouranisma (Kratemo–Katábasma und Kolaphismós) als von der Tonlage unabhängig festliegend ansieht, sieht sich die einfacheren Thematismós-Formeln dagegen sehr wohl als variierend vorstellen kann, führt Thodberg den Gesichtspunkt konsequent durch und weist sehr überzeugend nach (S. 53–54), dass sowohl eine Reihe von Barys-Kadenzen (für die Strunk sich ein *b* an Stelle von *h* denken kann), als auch Thematismós Eso (F G *b* a G) auf G das *b* genommen haben. Ja, er geht noch einen Schritt weiter, indem er für eine lange Reihe von Melodien Anlass für die Annahme einer grossen Sekunde über E, resp. einer kleinen Sekunde unter G, d. h. \sharp vor F findet. In vorausgehenden Publikationen (»The tonal system of the Kontakarium«, 1960, und das Kongressreferat »Chromatic Alterations of the Stichera-rium« 1961) hat der Verf. diese Beobachtung mit umfassendem Material unterbaut, und in der vorliegenden Arbeit wird der Leser einem förmlichen Bombardement von weiteren Argumenten und Belegen zugunsten der Annahme eines Fis ausgesetzt, sodass eventuelle Zweifler schon auf Grund blosser Ermattung (allerspätstens S. 110) dem Verf. zustimmen müssen. Das Hauptargument für die bedeutungsvolle Entdeckung ist – oder sollte wenigstens sein –, dass die Hypothese von der Intervallidentität der Kadenzen auf verschiedenen Stufen des Tonsystems unvermeidlich zur Einführung eines \sharp vor F führen muss. Man braucht nur auf die Anastamaformeln hinzuweisen, die zwar sowohl in Dur-, wie in Mollversionen anerkannt werden, aber in beiden Formen – je nach der Lage – die erwähnte Alteration fordern können.

Von entscheidender Bedeutung ist es aber, dass die Alteration in einer langen Reihe von Fällen von den sogenannten Medialsignaturen, Symbolen für die Intonationen (ob gesungene, gebrumnte oder stille Kontrollzeichen, soll hier nicht erörtert werden) bestätigt wird. Für jede Tonart gibt es eine Grundform, und diese Grundform kann mit Schleifern ausgestattet werden, und deshalb kann der Schlusston variieren; aber die Intervallverhältnisse verbleiben unverändert und markieren die Empfindung des Modus, oder besser: der tonalen Orientierung, die die betreffende Stelle der Melodie fordert. Die Bekräftigung besteht darin, dass die Medialsignaturen in einigen Quellen, besonders in der Hauptquelle des Verf., Vat. Gr. 345, im Verhältnis zu dem gewöhnlich angenommenen Tonsystem unmissverständlich »verkehrt« angebracht sind. Um ein evidentestes Beispiel zu geben: Die δ^{L} Signatur auf *a* angebracht verlangt als Transposition der Tonreihe *d c h a G d* Erhöhung des *F*. Entsprechende Bei-

spiele finden sich reichlich, und statt wie frühere Forscher – unter diesen namentlich Wellesz – diese Phänomene als Schreibfehler abzutun, hat der Verf. sie ernst genommen und wohl die Lösung des Rätsels gefunden: Sie treten in Melodien auf, die sich in einem System von konjunkten Tetrachorden bewegen – entsprechend den Melodien, wo Formel- oder Motivtransposition ein *b* fordert (dies gilt namentlich für eine Reihe von Protos, Plag. Protos, sowie – ausserhalb des Alleluiarion – Tritos- und Barysmelodien), muss man für eine Reihe anderer Melodien (besonders in Deuterios, Plag. Deuterios und Plag. Tetartos) ein *#* vor *F* annehmen, und dementsprechend können zwei im Prinzip übereinstimmende Systeme, beide auf konjunkten Species aufgebaut, mit *A* und *E* als den jeweils tiefsten Tönen abgeleitet werden (vgl. S. 57).

Bei dieser äusserst komprimierten Darstellung der Argumentation des Verf. habe ich von einem Gesichtspunkt abgesehen, den ich absichtlich zurückgehalten habe – und ich hätte gewünscht, dass sich der Verf. ebenso verhalten oder ihm auf jeden Fall einen weniger hervortretenden Platz angewiesen hätte. Ich meine das musikalische Gefühl des Verf. Es soll anerkannt werden, dass der Verf. die Transkriptionsprobleme – speziell die tonalen – auf sichererem Grunde zu lösen sucht als z. B. Wellesz und Tillyard, von denen namentlich der letztere eine höchst zufällige Praxis anwendet, wenn es sich um die Einführung eines *b* vor *h* handelt. Aber auch Thodberg scheint eine starke Animosität gegenüber dem Tritonus zu nähren, dessen teuflische Eigenschaften er (unter der Maske der Objektivität) auf alle Weise bekämpft. Er geht davon aus, dass offener oder verdeckter Tritonus nicht vorkommen darf, und als Stütze hierfür weist er (Kap. V, S. 54–55) aufgrund von W. Apels Übersicht über die Tonalitätsverhältnisse (»Gregorian Chant«) auf die Sachlage im gregorianischen Choral hin.

Die Tritonus-Gefahr macht sich namentlich in den Tonarten bemerkbar, die sich innerhalb des Pentachords *E* – *h* bewegen: 3., 4. und zum Teil 8., dementsprechend Deuterios, Plag. Deuterios und Plag. Tetartos. Der Verf. spricht davon, dass das Problem im gregorianischen Gesang durch die Einführung von *b* »gelöst« wird – dementsprechend schlägt er für den byzantinischen Gesang *#* vor *F* vor: »Soll man daher überhaupt eine Lösung vorschlagen, die den Tritonus-Eindruck in den byzantinischen *E*-Tonarten entfernen möchte, muss sie in vielen Fällen in einer Vorsetzung von *F* *#* an Stelle von *F* bestehen. Z. B. wird es wegen des verdeckten Tritonus *b* *F* schwierig gewesen sein, die Tonalkadenz im Deut. und Pl. Deut. zu singen *b* *G* *a* *G* *F* *E* *E*; die einzig denkbare Lösung ist *b* *G* *a* *G* *#* *F* *E* *E* (S. 55 b)«.

Liegt hierin nicht eine Unterschätzung der byzantinischen Sänger? Sie waren ja geschulte Solisten, die wohl doch eine so kleine Nuss knacken konnten! Man kann sich versucht fühlen, hier den Jubilus im »Alleluia Jubilate Deo« im 3. Ton mit der Finalkadenz des Plagios Deuterios zu vergleichen. Diese Wendungen fordern weder von einem vokalen, noch von einem musikalischen Gesichtspunkt aus »eine Lösung«.

Zu dieser sehr subjektiv gehaltenen Betrachtung will ich im übrigen zweierlei anführen: 1) Im gregorianischen Gesang sind die Verhältnisse bekanntlich nicht eindeutig. Man findet zwar kaum einen offenen Tritonus, aber die Tatsache, dass neuere Ausgaben »gregorianischen« Gesanges reichlich mit b-Vorzeichen ausgerüstet sind, beruht oft auf dem Bedürfnis einer neueren Zeit, der Tritonus-Wirkung zu entgehen. Die Alterationen werden bei weitem nicht immer von den Quellen gestützt. Ausserdem kann man in gregorianischen Melodien nicht selten Wendungen mit ausgesprochener Tritonusspannung antreffen, besonders wohl in hypomixolydischen Melodien (z. B. *F a c h G* – eine Wendung, die besonders typisch und ansprechend ist). 2) Der Verf. kann sich nicht auf quellenmässige Belege berufen, die für den byzantinischen Gesang das Verbot des Tritonus verlangen. Was den abendländischen Gesang anlangt, kann man sich für diese Frage doch auf theoretische Traktate beziehen – wo aber steht geschrieben, dass dieselben Vorschriften für byzantinische Musik gelten? Diese Frage hat vorwiegend prinzipiellen Charakter, und doch: unter gewissen Umständen akzeptiert der Verf. einen Tritonus als totes Intervall, speziell nach Barys-Kadenzen (vgl. Regel Nr. 6, S. 57 a), wo er »eine besondere musikalisch-ästhetische Wirkung« gehabt hat. Dies ist indessen weniger relevant für das Alleluiarion; aber in anderen Zusammenhängen innerhalb der behandelten Arten tritt das Tritonusproblem in Verbindung mit der Melodieanalyse aufdringlicher hervor, und da werde ich zu ihm eingehend zurückkommen. Vorläufig habe ich bloss im allgemeinen auf die Gefahr aufmerksam machen wollen, dass man sich von einer musikalischen Denkweise beherrschen lässt, die von ganz anderen Voraussetzungen bestimmt, oder besser, belastet ist. Soweit ich sehen kann, wäre es möglich gewesen, sich auf Grund des gegebenen Materials und von einer völlig objektiven Argumentation aus, das Tritonusproblem allein von der Transpositionstheorie und dem Auftreten »verkehrter« Medialsignaturen aus zu lösen.

Im grossen und ganzen sind der Stil und die tonalen Probleme des Alleluiarions tiefschürfend und scharfsinnig dargestellt, und die Schlüsse, die gezogen werden, wirken überzeugend, obgleich Einzelheiten natürlich diskutiert werden können. Ein Problem prinzipiell-methodischer Art hängt mit dem quellenmässigen Ausgangspunkt zusammen, den der Verf. gewählt hat. Kap. II bietet eine imponierende Übersicht über die Psaltikon-Überlieferung zusammen mit einer äusserst nützlichen Beschreibung der einzelnen Handschriften, nach ihrer Zugehörigkeit zu »kurzer«, »langer«, »gemischter« und »kalophonischer« Tradition geordnet. Hier findet man einen nicht früher zusammengestellten Stoff, der in Fachkreisen ohne Zweifel gründlich studiert werden wird. In nahem Zusammenhang mit der ausführlichen Übersicht in Kap. I über das Alleluiarion und die übrigen zu dem Psaltikonrepertoire gehörenden Gesangsgruppen werden hier handgreifliche Angaben geboten.

Aus dem zentralen Teil der Abhandlung, der systematischen Melodieanalyse, geht mehrfach hervor, dass der Verf. das gesamte Quellenmaterial sorg-

Patm. 221 hat also vor Zeile 2 *Nenano* an Stelle von $\delta^{\text{»}}\text{L}$ auf a, d. h. – um die Terminologie des Verf. zu benutzen – eine »zentrale *Medialintonation*« als Echo der hebenden D G – Endung und eine Bekräftigung des Tones F in der fallenden Tetrachord-Ausfüllung der folgenden Initialfigur. Die Stelle entspricht völlig dem Übergang von 44 b : 7 – 44 b : 8, den Vat. gr. 345 in der gleichen Version wie Patmos 221 hat. Dies ist nur ein einzelnes Beispiel unter vielen, das nachdenklich macht. Ist es wirklich unangreifbar, ein Ganzheitsbild der Gattung und ihrer musikalischen Struktur ausschliesslich oder doch ganz überwiegend auf eine einzige Quelle zu gründen? Ich habe meine Zweifel.

Hiermit haben wir noch ein wesentliches Glied des Bildes berührt, das Thodberg von der melodischen Struktur und dem Tonsystem des Alleluiarions zeichnet: die Medialsignatur oder Medialintonation als Wegweiser für die Intervallverhältnisse, die vor und nach dieser Interpolation in der Melodie herrschen.

Im Zusammenhang mit seiner Beschreibung der tonalen Probleme des Sticherarions (Kap. V) gibt der Verf. eine kritische Durchnahme von Wellesz und Tillyards mehr oder weniger willkürlichem Gebrauch von b – namentlich findet er (mit vollem Recht!) Tillyards Einführung von b in den Plagios Deuterios und Plagios Tetartos problematisch, besonders weil dadurch ein Konflikt zwischen den Akzidenzien und den Medialsignaturen entsteht. Unter Hinweis auf Strunks Nachweis des intimen Zusammenhangs der modalen Intonation mit dem nachfolgenden Initialmotiv meint der Verf. (S. 51), es sei undenkbar, dass die der Signatur entsprechende Intonationsmelodie ein b (= h) und das folgende Motiv, das deutlich an die Intonationsmelodie erinnert, ein b (= b) aufweisen sollte«. Ausserdem weist er hier auf Kap. VI hin, wo die Funktion der Medialsignaturen behandelt wird.

Was der Verf. hier anführt, ist natürlich eine klare und überzeugende Betrachtung. Als typisch für den genannten Konflikt wird auf Tillyards Übertragung der Hymne 70 des November-Sticherarions, Linie 14–15, hingewiesen; die Beschreibung der Sachlage findet sich S. 51, Sp. 2. Mit Bezug auf die eigene Lösung, die der Verf. für diese Probleme findet (besonders im Plag. Deuterios Kap. XVII), wäre es doch sicher angebracht gewesen, wenn der Verf. in diesem Zusammenhang zugleich angeführt hätte, dass solche Konflikte unter speziellen Umständen faktisch auftreten können. Ich denke nicht nur an die zahlreichen Fälle, die aus der Übertragung sämtlicher Plagios Deuterios-Melodien in der Gesamtausgabe S. 216 f. hervorgehen (hier handelt es sich ja, wie eingehend nachgewiesen, um eine Tonart im Zustand der Auflösung), sondern auch an andere Situationen, wo man in der Gesamtanalyse eine Spannung zwischen dem eigenen Gebrauch merkt, den der Verf. von dem \sharp vor F macht und dem deutlichen F der Medialsignatur: A 9a : 3 endet mit intermodaler Kadenz auf G, die ein Fis fordert (vgl. Ex. 36–38) – A 9a : 4 setzt mit $\alpha^{\text{»}}$ -Signatur (die der Alteration widerspricht) und a F G fort. Genau das-

selbe wiederholen sich zwischen 9b : 2 und 3. Der Fall wird S. 159 besprochen – aber da das vom Verf. angezogene Exempel für Tillyards Übertragung gerade eine Plagios Deuteros-Hymne ist, und da die Melodien des Alleluiarions in dieser Tonart überhaupt reich an Konfliktbildungen der genannten Art sind, hätte der Verf. diesem Umstand doch im Zusammenhang mit seiner Kritik Tillyards S. 51 ein paar Bemerkungen opfern müssen.

Es könnte auch am Platz sein, näher auf die gesamte Darstellung der Funktion der Medialsignaturen in der byzantinischen Musik, Kap. 5, einzugehen. Dies ist ja – wie schon gesagt – ein Thema, das den Verf. in hohem Grade beschäftigt hat; man muss sagen, dass seine Untersuchungen und Resultate zu neuen Erkenntnissen betreffend das Phänomen »verkehrte Medialsignaturen« geführt haben.

Damit soll nicht gesagt werden, dass alle Probleme, die mit Medialintonationen und -signaturen in Verbindung stehen, gelöst sind; an dieser Stelle möchte ich mich damit begnügen, auf die Einteilung der Medialsignaturen hinzuweisen, die in Kap. VI auf Grund ihres Verhältnisses zu den umgebenden melodischen Perioden gegeben wird. Diese Klassifizierung ruht auf der Hypothese, dass die Signaturen Symbole für *gesungene* Intonationen sind, und in dieser Auffassung wird der Verf. von Raasted kräftig bestärkt. Die S. 60–63 vorgenommene Typeneinteilung will ich nicht anfechten – sie ist sicher ausgezeichnet; aber ich gebe zu – und möchte hier nicht ausschliessen, dass mir möglicherweise der Blick für die Sache fehlt –, dass mir die wirkliche Bedeutung dieser Einteilung in »zentrale«, »verbindende«, »vorwärts und rückwärts gerichtete«, sowie »heimatlose« Medialsignaturen nicht richtig aufgegangen ist – scheint sie mir doch nur eine Nomenklatur und daher eine Systematik zu sein, die nirgendwo hinführt. Es geht aus ihr nämlich nicht hervor, ob gewisse Medialsignaturen für bestimmte Gruppen von Melodien oder bestimmte Tonarten charakteristisch sind.

Ausser der an und für sich wertvollen Klarlegung der melodischen und tonalen Muster des »kurzen« Alleluiarion-Stils enthält Thodbergs Abhandlung eine äusserst lehrreiche, obgleich sehr konzentrierte Charakteristik der übrigen Melodiegruppen des Psaltikons sowie des melodischen Stils des Sticherarions. Dieser Ausblick über die anderen Gattungen findet sich in dem stoffreichen Kap. XXI, das – soweit ich es beurteilen kann – Richtlinien für eine Reihe neuer Untersuchungen auf dem Gebiet der byzantinischen Musikforschung angibt, aber doch auf Grund der breiten Orientierung des Verf. über die angrenzenden Gattungen schon selbst etwas wesentliches über die verschiedenen Traditionen, namentlich ihr mehr oder weniger vorherrschendes Centonisationsgepräge, aussagt. Die Elemente des »kurzen« Stils sind noch in der »langen« Alleluiarion-Tradition antreffbar; aber das formelhafte Gepräge scheint hier zugunsten einer reicheren Melismatik und auf Kosten des feinen Verhältnisses zwischen dem verbalen und melodischen Akzent ausgewischt zu sein. Die »kalophonische«

Tradition hat noch gewisse tonale Züge mit dem »kurzen« und »langen« Stil gemeinsam, ist aber von einer ornamentalen Ekstase geprägt, die ihr einen selbständigen Charakter gibt. Die Prokeimenonsammlung scheint trotz der schwierigen Transkriptionsprobleme, die mit ihr verbunden sind, eine Gattung zu sein, die mit dem Alleluarion nahe verwandt ist. Was die »kurze« Kontaktionstradition anlangt, soll bloss die Theorie erwähnt werden, zufolge welcher der Alleluarion-Stil als Pate der melismatischen Form der Kontaktionmelodien anzusehen ist. Man sagt wohl nicht zu viel, wenn man meint, dass dieses Kapitel Stoff für mehrere Bücher enthält.

Mit besonderem Interesse liest man die Klarlegung des Verhältnisses zwischen byzantinischer und abendländischer Allelujatradition (Kap. XXII). Wellesz's Nachweis byzantinischer Elemente in abendländischem Kirchengesang hat bekanntlich eine Reihe von Forschern zu weiteren Untersuchungen angeregt – nicht zum mindesten innerhalb der letzten Jahrzehnte. Auch Thodberg leistet seinen Beitrag zu dieser Diskussion, u. a. mit einer Reihe höchst fesselnder, doch nicht immer überzeugender Melodiezusammenstellungen. Dieses letzte Kapitel hängt nahe mit Kap. III, »Die indirekten Zeugnisse«, zusammen. In Verbindung hiermit scheint es angebracht, die Konklusionen zu referieren und diskutieren, die der Verf. aus dem vorgelegten Material zieht.

Bekanntlich gehen die musikalischen Handschriften nur bis ins 11. Jahrhundert zurück; aber dank einer Reihe von reinen Textquellen, Typika und Lektionaria, lässt sich die Anwendung des Alleluarions im 9. Jh. nachweisen. Ja, das georgische Lektionar (Jerusalemtradition) und der wichtige, von Thibaut herausgegebene Sinai-Codex (Petropolitanus XLIV) stellen Alleluarion-Sammlungen ausserhalb der konstantinopolitanischen Tradition dar, die vermutlich die liturgische Praxis des 7. Jh., ja vielleicht sogar des 6. Jh. widerspiegeln. Die Einbeziehung dieses Stoffes hat natürlich in erster Linie liturgiegeschichtliches Interesse, und eine Stellungnahme zu der Behandlung der frühesten Quellen des Alleluarions und den Betrachtungen, die der Verf. im Zusammenhang damit anstellt, muss im wesentlichen den Liturgiehistorikern überlassen werden. Die Bedeutung, die der Verf. den älteren Quellen der Melodien beimisst, ist darin begründet, dass sie Fingerzeige betreffend Konkordanz, bzw. Diskonkordanz mit den aus späterer Zeit stammenden Niederschriften der zu den Texten gehörigen Melodien geben können.

Es ist klar, dass die überwiegende Übereinstimmung, die der Verf. aufgrund einer Analyse der modalen Vorschriften in den reinen Textquellen nachweisen kann, keineswegs als Beweis für Melodieidentität der Alleluariontradition des 6. mit der des 12. Jh. gelten kann. Thodberg spricht sich denn auch mit gehöriger Vorsicht aus, fühlt sich aber dennoch überzeugt, »das wir im Prinzip im 9. Jh., ja vielleicht in noch früherer Zeit, dieselben Melodien wie im 12. Jh. finden«. Diese Überzeugung, gestützt auf die Analysen der indirekten Zeugnisse in Kap. III, liegt den vergleichenden Analysen in Kap. XXII zugrunde

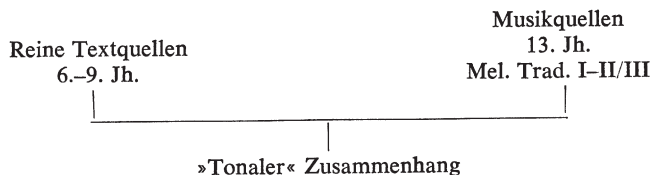
und ebenso der Hypothese von der Abhängigkeit einer Reihe altrömischer Allelujamelodien von griechischen Vorbildern, ein Prozess, der im 6.–7. Jh. stattgefunden haben soll, aber konkret erst in der Melodieüberlieferung des 12.–13. Jh. zutage tritt. Die Argumentation für diese Hypothese ist übersichtlich und logisch aufgebaut und äusserst faszinierend – ein Probestück vorzüglicher musikalischer Archäologie, das mit Hilfe weniger und verstreuter Funde mit grosser Kombinationsfähigkeit und Fantasie (in bester Bedeutung dieses Wortes) die Genesis der liturgisch-musikalischen Gattung, sowie frühe historische Zustandsformen zu rekonstruieren versucht. Man muss sich jedoch darüber im klaren sein, dass man mit der Ableitung allzu sicherer Schlussätze um so vorsichtiger sein muss, je ärmer die direkten und greifbaren Zeugnisse sind. In beiden Kapiteln zeigt sich der Verf. als guter Gleichgewichtskünstler, der sich selten so weit hinaus wagt, dass er den Boden unter den Füßen verliert. Seine Vermutung betr. Melodieidentität stützt der Verf., wie gesagt, überwiegend auf den Umstand, dass die Tonartsangaben in den melodielosen Quellen von der Melodieüberlieferung des 12.–14. Jh. bekräftigt werden. Was diese anlangt, können wir, soweit wir uns auf die Quellen des 13. Jh. begrenzen, das Alleluarion in den drei genannten Traditionen antreffen: I »kurz«, II »lang« und III »kalophonisch«.

Man ist sich wohl darüber einig, dass es nicht möglich ist, eine quellenmässige Chronologie für Gruppe I und II aufzustellen, dass aber innere Kriterien für die Annahme sprechen, dass Gruppe I die ursprüngliche ist, während Gruppe II eine spätere Melismatisierung von I darstellt. Gruppe III ist ohne jeden Zweifel wesentlich jünger als I und II und repräsentiert einen Stil, der sich erst im 13.–14. Jh. durchsetzt.

Aufgrund der Darstellung des Verf. kommt man in groben Zügen zu folgendem Bild:

I 6.–7. Jh.	} tonaler und melodischer Zusammenhang	} ausschliesslich tonaler Zusammenhang
II 11.–12. Jh.(?)		
III 13.–14. Jh.		

Das Verhältnis der Quellen zueinander kann folgendermassen dargestellt werden:



Der Verf. nimmt also an, dass die Melodien im »kurzen« Stil auf die älteste Tradition zurückgehen. Hierzu muss man jedoch folgende Überlegung anstellen: Da die Musikquellen des 13. Jh. drei äusserst verschiedene Melodietradi-

tionen wiedergeben, die mit Sicherheit nur die Tonartsangaben gemeinsam haben, könnte man sich denken, dass die unbekannte Melodietradition des 6.–9. Jh. in musikalischer Beziehung von der archaischen »kurzen« Tradition ebenso verschieden war, wie diese von der etwas jüngeren »langen« Tradition verschieden ist. Oder anders ausgedrückt: Man könnte sich vorstellen, dass sich die Melodien des »kurzen« Stils ebenso markant von der ursprünglichen Tradition unterscheiden, wie sich die »kalophonische« Gruppe von der »kurzen« unterscheidet. Wie schon gesagt können wir uns nur auf modale Vorschriften berufen; diese Verbindungslinie scheint mir aber eine höchst unsichere Grundlage für eine Hypothese die Urform der Melodietradition betreffend zu bilden.

Die Abhandlung enthält im übrigen zahlreiche Einzelheiten, die eine positive Hervorhebung verdienen. Ich möchte die Zusammenstellung der beiden Magnificat-Melodien A 22 und A 36 in Deuterios, resp. Tetartos nennen, die die verschiedenartige Benutzung melodischer Einheiten für den gleichen Text beleuchtet (Kap. XVIII). Das Verhältnis des Textes zur Melodie wird in Kap. XIX einer eingehenden Analyse unterzogen, und wenn man sich einen Weg durch die zu Zeiten sehr trockenen, melodischen Formanalysen des vorausgehenden Teils gebahnt hat, wird man hier mit der gut geschriebenen und persönlichen Darstellung der tiefen Geheimnisse der liturgischen Musik belohnt. Hier bekommt man einen starken Eindruck von der Ornamentik der frühen oströmischen Kirche, deren formelhafter Aufbau nicht nur von eigenen ästhetischen Gesetzen oder komplexen Regeln für das Verhältnis des textlichen zum musikalischen Akzent bestimmt zu sein scheint, sondern in letzter Instanz zugleich orthodoxe Theologie und Denkweise widerspiegelt. Ich will mich damit begnügen, auf die feine Besprechung des Proemions für das Pfingstkontakion hinzuweisen, Ὅτε καταβάς (S. 151). Thodberg geht mit seiner Auffassung vom Aufbau der Melodie vom Textinhalt aus und kommt damit zu einer Periodeneinteilung, die von der von Chr. Floros gegebenen abweicht. Ohne zu subtilen Divergenzen zwischen den Gelehrten Stellung zu nehmen, sollte man vielleicht gegen eine übertriebene Ausdeutung in Verbindung mit der melodischen Formelanalyse warnen, in der die melodischen Kräfte trotz allem übergeordnet sein müssen, und wo eine gewisse Spannung zwischen textlicher und melodischer Phrase gerade die künstlerische Pointe ausmachen kann.

Die breit durchgeführten Untersuchungen der melodischen Strukturen bieten nicht selten Anlass zu Fragen, die Einzelheiten angehen. Eine Formelsystematik, die so weit geht wie Thodbergs, muss unweigerlich dazu führen, dass ein aussen stehender Leser gelegentlich nicht ganz mitfolgen kann, z. B. wenn eine kleine Terz aufwärts unter der Kategorie »Halbton-Formel« (S. 117, Ex. 97) rubriziert wird, oder wenn es unklar verbleibt, wann der Verf. in der sogenannten F-G-Kadenz Fis und wann F wünscht (speziell in dem Überblick über die Melodieanalyse im letzten Teil der Abhandlung), u. s. w. Aber das sind alles nur Einzelheiten, die den Gesamteindruck der Untersuchung nicht berühren.

Die Abhandlung stellt infolge ihrer hervorragenden Qualität einen wissenschaftlichen Einsatz auf höchstem Niveau dar, und in diesem Zusammenhang ist es weniger wesentlich, ob die vom Verf. vorgelegten Resultate und Thesen auf Zustimmung oder Ablehnung der Spezialisten stossen werden. Auf jeden Fall wird man sich nicht gleichgültig verhalten können – dafür bringt das Buch zu viel neues. Sicher werden mehrere seiner Punkte als Herausforderungen empfunden werden; aber das ist ja ein Qualitätsbeweis, besonders wenn das Material so gründlich durchgearbeitet und unbeschönigt vorgelegt ist wie hier.

Henrik Glahn.

Finn Mathiassen: The Style of the Early Motet. An Investigation of the Old Corpus of the Montpellier Manuscript. Studier og publikationer fra Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet, 1. Copenhagen 1966.

Musikdisputatser hører til sjældenhederne her til lands – kun omkring en halvsnes kan opregnes indenfor de o. 75 år, der er forløbet, siden Angul Hammerich disputerede på sin bog om musikken ved Chr. IVs hof. I sig selv er derfor den disputats, som her skal omtales, bemærkelsesværdig, og dette så meget mere, som det er den første i sin art ved Aarhus Universitet.

»The Style of the Early Motet« af Finn Mathiassen må som stilundersøgelse samtidig siges at bære tydeligt præg af at være udgået fra det musikforskningsinstitut, som for en snes år siden blev sat igang af professor Knud Jeppesen, forfatterens lærer og videnskabelige forbillede. At arbejdet med det fremlagte stof er foregået under professor Jeppesens inspirerende førerskab, siges direkte i forordet, selvom jeg formoder, at der i overvejende grad er tale om *indirekte* impulser. Stilanalytisk sans og metode har forf. i fuldt mål kunnet tilegne sig under vejledning af en musikforsker, hvis bidrag til klarlæggelse af stilen i Palestrinas musik er uovertrufne og tegner sig som klassiske. Men det må i samme åndedrag tilføjes, at Finn Mathiassen dels har udvalgt sig en epoke og et område, der ligger milevidt fra det 16. årh.s modne og harmonisk afklarede a cappella-sats, dels har betjent sig af en helt selvstændigt udviklet analyseteknik, som egner sig til at afdække ejendommelighederne netop i den musik, der er i søgelyset. Han har her klogt realiseret, at stoffet er bestemmende for analysens teknik og metode, og at denne igen er afgørende for undersøgelsens resultater.

Det er en krævende opgave, forf. har stillet sig med denne undersøgelse, som går ud på at klarlægge den tidlige motetstil, *ikke* som resultat af eller kim til en udvikling, *ikke* som »historisk« fænomen, men rent fænomenologisk ved at karakterisere »stilens indre sammenhæng« »as an expression of the civilization of its time and place« (s. 16). Forfatteren overlader beskedent til læseren

at vurdere, hvorvidt undersøgelsen opfylder dette mål. Lad mig hertil blot indledningsvis som det samlede indtryk af afhandlingen sige, at forf. i kraft af sin smukt gennemførte analyse, sin fortræffelige, musikalsk funderede indlevelses- og iagttagelsesevne og – sidst, men ikke mindst – sin udmærkede fremstilling virkelig har været i stand til at tegne et billede af den tidlige motetforms talrige facetter og derved kastet nyt lys over et gammelt emne. Jeg skal i det følgende give et nøjere og kommenteret indtryk af den genre, forfatteren har valgt at undersøge, de veje, han har fulgt og de resultater, han har nået.

Det 12.–13. årh.s flerstemmige musik er overleveret gennem en række spredte håndskrifter, hvoraf de vigtigste er de to Wolfenbüttel-hss. 677 og 1099, Florenz-hs. Plut. 29,1, Las Huelgas, Bamberg og Montpellier-hss. Repertoiret i denne gruppe hss. er langfra homogent, hverken musikalsk eller tekstligt, men lader sig dog ordne i bestemte typer og genrer, som har eksisteret side om side, afspejlende hvad forfatteren rammende kalder forskellige polyfone dialekter: organum, discantus (synonymt med clausula), conductus og motet, sidstnævnte som en direkte aflægger af discantus, som igen kan føres tilbage til organum-traditionen i Paris o. 1200.

I afsnittet »Search for the Music«, s. 16 ff., begrundet forfatteren, hvorfor han af disse typer og genrer netop udvælger motetten som genstand for nøjere undersøgelse: det er den eneste, hvis notation er entydig, og som samtidig er en i sig selv sluttet musikform. Alene indenfor motetformen vil man kunne klarlægge såvel de rytmiske, de melodiske som de samklangsmæssige forhold. Hverken organum (det være sig organum purum eller organum mensuratum), discantus, der musikalsk og funktionelt hænger sammen med organum, eller conductus opfylder disse betingelser. Selvom vi fra første side har været klar over, at motetten skulle være hovedgenstand for studierne, mener forf. altså at skyldes læseren en nøjere legitimering af emnevalget, i hvilken forbindelse vi får en i sig selv udmærket oversigt over og præcist formuleret karakteristik af de nævnte polyfone ytringsformer. Men ret beset *behøver* vi efter mit skøn ikke nogen anden begrundelse for valg af stofområde end, at motetten er en vigtig polyfon genre, hvis stil hidtil kun har været nødtørftigt belyst, samt at forf. selv har følt sig tiltrukket af dens artistiske kvaliteter. Det *kan* nemlig forekomme en lille smule anstrengt, når forf. som udgangspunkt for valg af stofområde principielt betinger sig, at de tre nævnte musikalske kræfter entydigt skal manifestere sig i stoffet for at det skal være værd at beskæftige sig med.

Sagen er sat lidt på spidsen, men strengt taget kunne man selv ud fra den anlagte betragtning have underkastet f. eks. Notre Dame-skolens discantus-satser og clausulae en stilundersøgelse af tilsvarende art. Når det hævdes, at »They offer but slight opportunity for the study of final cadences«, er dette kun delvis rigtigt. De såkaldte »copula-afsnit« må også anses for relevante med henblik på en undersøgelse af samklangsbehandlingen.

Conductus er, som forf. fremhæver, fyldt med problemer vedrørende de ryt-

miske tolkninger, men et nogenlunde entydigt grundlag for en undersøgelse, f. eks. det af forf. anførte Las Huelgas-ms., kunne måske også mobiliseres her. Men det må erkendes, at satsen som helhed er så enkel og ukompliceret, at conductusgenren næppe vil være særlig givende som »operationsområde«. Afgørende for forf.s valg af motetten er det, at man her møder de samklangsmæssige stilkomponenter i mere »kritiske og komplekse situationer« end i nogen anden polyfon genre fra den pågældende epoke. Dertil kommer, at motetten er »rhythmically thoroughly organized, stylistically homogenous and functionally independent«. Forf. har uden tvivl ret heri, men det bør samtidig hævdes, at en bevidst a-historisk stilundersøgelse eller strukturanalyse *principielt* må kunne rettes imod et hvilket som helst mål og have sin berettigelse til belysning af de stilkrafter, som i den pågældende periode råder i musikken. Jeg nævner blot dette som et lille NB! til den iøvrigt fortræffelige oversigt over de forskellige polyfone former, en oversigt, som jeg har en fornemmelse af er tilføjet *efter* den stedfundne undersøgelse, hvorved undersøgelsens resultater på en måde har ført til en degradering af de andre samtidige former.

Forf.s ønske om at betjene sig af et så entydigt, homogent grundlag for sin stilundersøgelse som muligt, er også med til at motivere hans valg af een bestemt kilde som udgangspunkt: Montpellier-håndskriftets facs. II – VI, omfattende ialt o. 230 motetter, som alle foreligger i transkription ved Y. Rokseth. For at holde linien klar (og for ikke at blive mistænkt for »historiske« tilbøjeligheder!) holder forf. sig alene til det nævnte udvalg i Rokseths transkriptioner, idet alle varianter eller nøjere kildekritiske betragtninger stort set skydes tilside. Montpellier-hs. gengiver motetterne i en form, der efter forf.s opfattelse er *typisk* og derfor fuldtud velegnet som basis. På dette punkt har forf. pålagt sig meget stramme tøjler og udvist en selvbeherskelse, som er beundringsværdig omend ikke i alle detaljer til gunst for arbejdet, hvad jeg skal vende tilbage til.

Mens forf. således med stor konsekvens anlægger sin undersøgelse på »close reading«-princippet og ekskluderer ikke blot andre former eller normer for flerstemmighed, men også andre kilder, som kunne tænkes at forflygtige det billede, der kan udtrækkes af Montpellier-håndskriftets versioner, har forf. til gengæld i fuldt mål inddraget samtidens teoretikere og stillet deres mere eller mindre entydige udsagn (navnlig om samklangsforholdene) i relation til de iagttagne stilfænomener. Gennem et væld af citater bringes vi nær ind på livet af det 13. årh.s musikalske tankegang, og der er ikke tvivl om, at det i flere tilfælde er lykkedes forf. at stille de teoretiske vidnesbyrd ind i klare sammenhænge, som tidligere forskere ikke har været opmærksomme på.

Gennem de mange stort set velvalgte, lejlighedsvis måske overflødige, i enkelte tilfælde problematiske latinske citater, har forf. dokumenteret, at han er særdeles velbevandret i den samtidige teoretiske litteratur. At han desuden har interesseret sig for og evnet at give indtryk af forbindelsen mellem musikken

og det 13. årh.s kultur-milieu, dets filosofiske og sociologiske klima, fremhæves kun som et positivt træk ved afhandlingen. Det koncentrerede kap. 1 B (s. 32 ff.) giver de efterfølgende centrale stilundersøgelser, blotlægningen af de musikalske strukturer og de udførlige statistikker, et videre perspektiv, som det er værd at have »in mente«, hvis man lejlighedsvis trættes under den systematiske analyse. Og skulle man nu og da komme til at længes efter et lille udviklingshistorisk side-, tilbage- eller fremblik, så er der dog trøst at hente i følgende mannakorn (s. 16): »I do not maintain that from now on all discussion of development and evolution in music must stop«.

Den kritik, forf. har at fremføre mod den hidtige forsknings attitude, kan jeg i alt væsentligt tilslutte mig, men det er næppe heller ganske ufrugtbart – selv under nok så fascinerende og informativt indbringende strukturanalyser – efter evne at placere genstanden for vore studier i et historisk lys.

Nu selve undersøgelsen: Betragtet som et tostemmigt stemmekomplex, bestående af den givne tenor + duplum, kunne motetten efter behov udvides med triplum eller quadruplum, hvorved der opstod »to, resp. tre simultane tostemmige motetter med en fælles tenor«. Denne karakteristik, som er grundlæggende for forf.s. – og man må sikkert tilføje: datidens – opfattelse af motetten som kompositorisk begreb, danner udgangspunkt for stilundersøgelsen og er bestemmende for dispositionen. Vel er tenor det givne fundament og som sådan af interesse, men dels er den uden melodisk egenverdi og derfor ikke væsentlig som musikalsk stilbærende faktor, dels har andre forskere, specielt Y. Rokseth og G. Kuhlmann allerede beskæftiget sig indgående med tenorstemmens strukturer og proveniens. Forf. fremhæver med rette overstemmens, resp. overstemmernes centrale stilfunktion og lægger i kap. 2 ud med en dybtgående redegørelse for forholdet mellem tekst og melodi, rytme, tonalitet og formstrukturer. Ved sit originale anlæg og de mange ypperlige iagttagelser er det et af bogens mest berigende. Jeg vil ikke sige, at dette kapitel kan træde i stedet for Gennrichs »Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes«, men forf. yder her et særdeles vægtigt bidrag til den middelalderlige melodiks mønstre. Lad mig fremhæve et par træk fra denne del af undersøgelsen – herunder også nogle, som kan give anledning til kritiske anmærkninger.

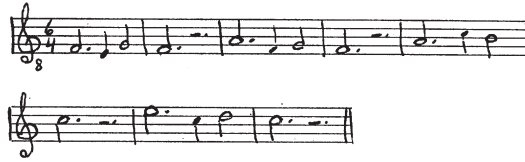
Af central interesse ikke mindst med henblik på det harmoniske er redegørelsen for forholdet metrum og modus, hvor forfatteren ikke synes at være i tvivl om, at teksternes (og vel dermed melodiernes) metrer manifesterer sig akcentuerende og ikke kvantitativt (se især s. 52). På denne forudsætning hviler så at sige alle afhandlingens stilanalyser, de melodisk-strukturelle, herunder hele frasetypologien, såvel som de harmoniske. Forf. erkender, at teoretikerne ikke direkte kan tages til indtægt for akcentteorien, men det skyldes, at de endnu ikke rådede over et begrebsapparat, hvormed de kunne udtrykke det. Teoretikernes sondring imellem »impares« og »pares«, eventuelt longae og breves in-

den for perfectiones er her det eneste, vi har at holde os til – og disse distinktioner siger jo ikke noget om, at de klassiske kvantiterende principper skulle være forladt – tværtimod! Jeg medgiver, at det er svært at føre noget bevis i marken, og jeg har heller ikke grund til at antaste forf.s akcentfornemmelse overfor denne musik, som formentlig i nogen grad rummer folkemusikalske, danseprægede indslag. Problemet berøres desuden flere steder i kapitlet om rytme i kapitel 4 om den franconiske regel, specielt s. 117, hvor forf. (ligesom s. 119) ligefrem *oversætter* impares med »accentuated« og pares med »unaccentuated« (s. 119 midt: »dissonances are less dissonant when unaccentuated«), og flere supplerende teoretiker-udsagn inddrages her som støtte for denne oversættelses rigtighed. Mest indtryk gør forf.s skarpsindige fortolkning s. 118: Både Johs. de Garlandia og Franco kræver konsonans på *imparia uanset* dens varighed, »in omnibus modi«, hvoraf man kan slutte, at betoningsgraden, ikke varigheden, var afgørende for bedømmelsen af en tones harmoniske kvalitet.

Det havde været værdifuldt og tillige måske praktisk, om forf. *samlet* havde belyst dette fundamentale problem og ikke ventet med de efter min mening afgørende argumenter for akcentopfattelsen til kapitlet om samklangsreglerne. Men iøvrigt må man sige, at forf. har gennemtænkt de rytmiske problemer med stor begrebsmæssig klarhed og bragt overskuelighed i de intrikate relationer mellem metrum og modus, bl. a. ved sondring mellem norm og de forskellige former for afvigelser.

Også betragtningerne over tonalitetsbegrebet og tonalitetsforholdene præges af selvstændighed og klar tankegang. Forf. så at sige opløser det gængse tonalitetsbegreb, som han – sikkert med rette – ikke mener kan appliceres på det foreliggende materiale. Blot ville man ønske, at forf. havde formuleret sin definition på tonalitet mindre tåget: »a principle (of whatever kind it may be) governing the effect of the pitch of any note in a given musical context« (s. 59). Meningsfyldt og klar er derimod påvisningen af melodiernes tonalt neutrale karakter samt – især – deres tilbøjelighed til at koncentrere forløbet omkring intervaller i tertsafstand.

Hvorvidt man kan tale om et basalt tertskæde-princip for motetmelodikken, ville man gerne have haft væsentlig mere omfattende dokumentation for. De to tertskæder kan vel med god vilje pirkes ud i mangan melodi, uden at man derfor kan tale om tertskædemelodik eller -tonalitet. Jeg har ikke kontrolleret sagen i større omfang, men stikprøver uden for den fremførte dokumentation synes langt fra altid at bekræfte forf.s tese på dette punkt. På den anden side indrømmer jeg gerne, at de præsenterede exx. og henvisninger kan tages til indtægt for tertskædeprincippet, og det er også muligt, at man med øjet (og øret) ret indstillet vil føle sig stærkere overbevist om iagttagelsens almene gyldighed. Som bekendt har H. Besseler for år tilbage udpeget tertsmelodik i tidlig motet som et specifikt *tysk* stiltræk – bl. a. med henvisning til den Franco af Köln tilskrevne motet: *Brumas e mors* med tenormelodiens karakteristiske opgang:



Efter Mathiassens fremlæggelse bliver det formentlig vanskeligt at opretholde illusionen om »ein typisch deutsches Merkmal« i denne melodis tertskæde (jfr. MGG IV sp. 696 f.).

Til analyse af melodiens *form* (s. 70–93) har forf. udviklet sin egen metode og systematik, helt naturligt beroende på den musikalske og tekstlige frases struktur med en klassificering, som muliggør en yderst detaljeret kortlægning af overstemmernes rigt varierede mønstre, lige fra de mindste elementer til sammensatte helheder. Der fremkaldes derigennem billedet af en højt udviklet melodisk mosaik-kunst, som man vel har anet gemte sig i det 13. årh.s motet, men som her afsløres langt rigere, end man forestillede sig. Vi er med dette kapitel ved et kernepunkt i undersøgelsen: motetten oplevet indefra, men karakteriseret ved det overblik en udenforstående har tilegnet sig. Ved selve sin opbygning, sine talende exx. og træffende kommentarer forekommer dette kapital mig i sig selv at være et helt lille kunstværk, – det mest givende og helstøbte i afhandlingen.

Jeg har kun en enkelt bemærkning af principiel art: s. 70 giver forf. en ram-mende karakteristik af overstemmernes spændingsløse form, den påfaldende mangel på organisk udvikling og dynamisk forløb: »The whole system is roughly speaking at rest at any point or very nearly so«. Formen beror overvejende på en sammenkædning af i sig selv hvilende korte fraser, af forf. betegnet som »crystalline melodic structure« (s. 80). Men denne formbetragtning kan næppe anlægges på det samlede stof. I adskillige motetstemmer føles formen faktisk mere bestemt af *enhedsdannende* kræfter, sammenkædede struktur-kom-plexer (s. 86), som efter min »fornemmelse« ikke dækkes af forf.s grundkarak-teristik, men som både i henseende til organisk opbygning og tonalitet har en mere »moderne« karakter (jfr. f. eks. Mo 112 (s. 16)). Er synspunktet trods alt ikke for snævert, – er der ikke *flere* forskellige typer af melodier repræsenterede i stoffet, som vil kræve en mere nuanceret formbetragtning? Ville det f. eks. være muligt at afdække impulser fra andre genrer (sekvenser, hymner, folkeviser, instrumentalmusik etc.)? Jeg lader spørgsmålet stå åbent og erkender samtidig, at en undersøgelse på bredere grundlag i givet fald måtte have tvunget forf. til at aftage de strukturanalytiske skyklapper!

Med 3. og 4. kap. tager forf. de kontrapunktiske problemer op ud fra henholdsvis lineære og harmoniske aspekter. Dispositionen er anlagt således, at forf. gradvis bevæger sig fra de enklere stemmeføringsforhold over sporadiske exx. på stemmeombytningsteknik (jeg bryder mig ikke om ordet »motivbytte«, som vist er forf.s egen opfindelse, jfr. s. 199) og imitation til de mere kompli-

cerede forhold mellem stemmerne indbyrdes. Motettens mangfoldighed af polyfone frasestrukturer belyses med talrige velvalgte eksempler og henvisninger, men af indlysende grunde er der ikke tale om en *udtømmende* oversigt, eftersom kombinationsmulighederne så at sige er uendelige. Forf. har her som i andre sammenhænge måttet nøjes med at give et repræsentativt udvalg af de foreliggende kombinationer. Det fremgår af forf.s udrødning, at han anser den polyfone fraserings mangfoldighed som en af den tidlige motets æstetiske hovedattraktioner. En nærmere uddybning af denne fascinerende side af det 13. årh.s kompositionsteknik ville være værdifuld, og man må derfor ønske, at forf. ved lejlighed i en separat studie vil give et mere udtømmende billede af den polyfone frasering i motetten, og da gerne i sammenligning med discantus- og clausula-overleveringen, hvor man træffer lignende mønstre. Man kunne derved bl. a. få belyst, hvorvidt komplikationsgraden er væsentlig forskellig i de to genre-grupper.

Imiterende passager forekommer ikke sjældent, men forf. søger nøgternt at skelne mellem tilsigtet og tilfældigt opstående motivimitation, og advarer med rette imod overfortolkning. Det er mit indtryk, at forf. så nogenlunde har tømt stoffet for tilsigtede imitationer (jfr. s. 102) og forsåvidt angår ex. 185 fra Mo 21 ville man næppe heller være i tvivl om forløbets imitative pointe, hvis ikke forf. for en sjælden gangs skyld havde overset motivernes indbyrdes sammenhæng. Motivimitationen er tydelig i overstemmerne, begyndende med quadruplum og videreført i triplum og duplum med en takts interval, hvorimod tenor forekommer neutral.

Til gengæld er ex. 187 fra Mo 21 mere end tvivlsomt som ex. på imitation, hvilket beror på, at Mo på dette sted er korrumperet. G. Kuhlmanns tolkning synes her mere overbevisende end Rokseths, der tilmed i det citerede sted er baseret på W₂ (og Flor.) og ikke på Mo.

Iøvrigt er det værd at bemærke, at tenor i de utvivlsomt intenderede forekomster af stemmeombytning eller imitation holder sig uden for denne musikalske leg. Mon ikke der er tale om et fænomen, som eksklusivt er bundet til *overstemmekomplekset*?

Et gennemgående træk i forf.s hele fremstilling er, som allerede nævnt, sammenstillingen af musikteoretikernes omtale af de undersøgte fænomener på den ene side og den praktisk-musikalske overlevering på den anden. Og denne meget nyttige testning præger forståeligt nok i særlig grad den omfattende undersøgelse af »harmoniken«, som afslutter bogen, og som går ud på at afprøve den såkaldte »franconiske regel«s gyldighed på det udvalgte materiale. Reglen om, at samklange på betonedede tider – »in principio perfectiones«, »omnes notes impares«, eller hvordan forholdet nu udtrykkes – altid krævede konsonans, var Franco ikke ene om at hævde. Andre – f. eks. Johs. de Garlandia og Anon. 4 udtrykte sig præcisere i sagen end Franco, som tilmed heller næppe var den første, der stillede kravet.

Reglen er imidlertid ikke ubetinget: 1) Colores: »strukturmotiver« kan legitimere dissonans på betonet, 2) imperfekte konsonanser/resp. dissonanser tillades forud for konsonans – særlig ved kadencer, 3) dissonanser lader sig også høre på betonet takttid som ornament, specielt som »forslag« – for her at nævne de vigtigste modifikationer. Derimod stod reglen fast forsåvidt angår initialis og finalis.

For fuldstændighedens skyld fastslås, at der frit kunne dissoneres på de ubetonede takttider. Den undersøgelse af samklangsproblemerne, som forf. iværksætter i kap. 4 med fremlæggelse af udførlige statistikker, har naturligvis interesse til belysning af såvel teori som praksis. Men alligevel står dette kapitel svagere i forhold til de øvrige: dels har forf. efter mit skøn overbetonet de betonedes dissonansers primært strukturelle funktion og i flere tilfælde tildelt dem en egenverdi, som er uden synderlig relevans, hvis man nemlig prøver at fornemme dem som resultat af primært *melodiske* kræfter. Dels burde forf. nok have skelnet skarpere mellem de for dissonansforholdene væsentlige og mindre væsentlige oversigter. I denne sammenhæng er initialis og finalis væsentlige, mens på den anden side omstændighederne ved delfrasernes kadencer er mindre betydningsfulde og mikrofrasernes samklangsmæssigt oftest ganske irrelevante. En mere differentieret vurdering havde her været ønskelig i stedet for den yderst omstændelige præsentation, ligesom man i høj grad savner en *sammenfatning* af hele udredningen i dette kapitel. Udgangspunktet: »den franco-niske lov«, fortæller sig i den blå luft, og forf. føler sig efter alle de meddelte latinske citater, statistiske tabeller og sorterede exx. åbenbart ikke oplagt til at røbe sit egentlige syn på forholdet mellem teori og praksis. Hertil kommer, at forf. i dette kapitel lidt for hyppigt henfalder til almindeligheder.

Det vil dog være uretfærdigt ikke at fremhæve de meget positive sider, undersøgelsen af samklangsprincipperne rummer. Sondringen mellem »Structural« (s. 137) og »Ornamental« (s. 148) samklang synes velbegrundet ud fra de fremdragne bemærkninger hos teoretikerne om brugen af dissonans og konsonans, og man må i denne sammenhæng beundre forf.s fine og skarpsindige fortolkning af såvel kryptiske som tilsyneladende enkle formuleringer hos teoretikerne (f. eks. s. 148 f.), ligesom forf. i flere henseender nuancerer vore hidtidige begreber om samklangsbehandlingen (f. eks. redegørelsen s. 150 for de forskellige principper for »forslag«).

Fascinerende – omend også æggende til modsigelse – er desuden betragtningen over det »tilfældige« i, at den franconiske lov kom til at stemme med en senere tids musik: »The fact that the rule of good harmony on strong beats came to be strictly observed in sixteenth-century polyphony, for instance, was due to no innate law of progressive developement, but to a change in general cultural circumstances that caused the centre of musical experience to be shifted from the singers desk to the auditorium« (s. 136).

Der er særdeles interessante perspektiver i disse betragtninger. Hvornår sker

forskydningen i oplevelsescentret fra den udøvende til den lyttende? Må vi ikke regne med, at omsvinget allerede finder sted i Ars Nova, og at f. eks. både Machaults og Landinis værker udtrykker denne ændrede holdning? Hvis det er tilfældet skulle den franconiske regel efter forf.s ræsonnement have større gyldighed i Ars Nova end i »Ars Antiqua«. En nærmere undersøgelse heraf vil dog næppe bekræfte denne antagelse, men tværtimod afsløre Ars Nova-mestrenes ophøjede uafhængighed af de franconiske regler til fordel for en rigere og friere dissonansbehandling, hvis principper det nok var umagen værd at få klarlagt.

Som allerede nævnt beror den dybtgående beskrivelse af motetstilen så at sige udelukkende på Yvonne Rokseths transkription af Montpellier-hs. Den kildekritiske side af sagen har forf. imidlertid kun ofret opmærksomhed nogle få steder (s. 165, 169, 178), men i en række tilfælde havde det været umagen værd at gå lidt mere til bunds på dette punkt. Jeg skal i det følgende kommentere nogle af de musikexx., som ved nærmere undersøgelse viser sig at være problematiske.

S. 183: Ex. 338 fra Mo 218 = ex. 223. Her er kilden »gået i stykker«, Rokseth retablerer efter organum i W₂ fol 72, men afvigende fra Kuhlmann, hvis »løsning« ikke indeholder betoningsdissonans.

S. 144: Ex. 227, Mo 79: De gengivne takter er rekonstrueret eller korrigeret af Rokseth, idet tenor mangler på dette sted og duplum er fejlnoteret. Tenor-melodien (»Hodie«) kendes ikke, og motetten findes ikke i andre kilder, hvorfor rekonstruktionen hviler på et højst usikkert grundlag. Ex. må altså tages med yderste forbehold.

S. 147: Ex. 237, Mo 35 viser dissonanser i 5. modus, men kilden er usikker. Et blik på Bamberg-hs. (Ba) afklarer satsen, som her ikke frembyder nogen dissonanser.

S. 147: Ex. 238, Mo 35: En sammenligning med Ba tyder på, at Mo her mangler en cæsura-pause, hvorved kadencen 2 – 4 + – 1 antagelig må ændres til 3 – 3 – 3!

S. 164: Ex. 278, Mo 246: En bemærkning om, at Rokseths transkription af eksemplets 4 sidste takter er forkert (jfr. Kuhlmann) havde været vel anbragt, selvom den påviste dissonans ikke berøres deraf.

S. 166: Ex. 281, Mo 201: Forf. gengiver her tillige Turin-hs.s version, som ikke har dissonans på finalis t. 56. For samme læsemåde taler tillige versionen i Ba.

S. 170: Ex. 292, Mo 30: Den påviste »struktur«-dissonans findes ikke i Ba.

S. 171: Ex. 296, Mo 196 (som tillige citeres i Exx. 301, 308, og 314) er helt igennem korrumperet i Mo, hvilket burde være bemærket. Både Rokseth og Kuhlmann rekonstruerer de citerede takter.

S. 180: Ex. 330, Mo 31 viser det eneste forefundne »case of unambiguous structural dissonance on the *finalis* of a feminine part-phrase«. Det bør dog no-

teres, at W_2 her har enklang, a , hvor Mo har sekunddissonans. Samtidig opnår W_2 netop fuld melodisk symmetri mellem de to sætninger, en symmetri, som ikke fremtræder så klart i Mo. Under hensyn til, at det er et isoleret tilfælde, må man komme i tvivl om kildens rigtighed.

S. 183: Ex. 341, Mo 173: I kadencen



har Rokseth rettet kildens sluttone fra f' til g' , men jævnfører man stedet med Ba, ses det, at også de to foregående formentlig skal læses en tone højere: f' e' f' g' .

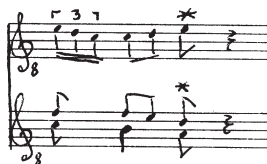
S. 183: Ex. 339, Mo 105: Her har forf. allerede anført ex. 179 til illustration af imitation, og det er et karakteristisk ex. på dobbeltdissonans fremkommet ved bevidst kanonisk føring mellem duplum og triplum. Den er, som forf. påviser, altså undtagelsen – og her kontrapunktisk begrundet – fra reglen om, at i det mindste een af overstemmerne skal harmonere med tenor. Såvidt er alt udmærket, hvorimod man må stille sig skeptisk overfor den betonede sekstnoneklang i ex. t. 11, fordi tenor på dette sted efter al sandsynlighed har en fejl i kilden. Tenors melodiføring kan her kontrolleres i forhold til den liturgiske grundmelodi (melismen »Aperis« fra Grad. »Oculi omnium«) samt i forhold til Mo 173. Melodien har her $g - f - g$ (ikke som Mo: $f - e - g$). Da såvel Mo 173 som gengivelserne af begge motetter i W_2 og Ba følger »urmelodien« på dette sted, bør læsemåden i Mo sikkert korrigeres til en mere enfoldig kvintoktavklang.

S. 186: bringes en henvisning til Mo 92 t. 59, som er bemærkelsesværdig ved kadencen $\begin{smallmatrix} 6-8: \\ 4-5: \end{smallmatrix}$:



Men en kontrol af tenormelodien viser, at bevægelsen skal være $a - g$ (jfr. såvel den liturgiske urmelodi samt motettens konkordanser i W_2 og Ba).

S. 194: Ex. 364, Mo 133: Skal vise »a fine example of the structural function of chordal dissonance«, nemlig en $\frac{5}{4}$ – akkord på en frases finalis:



Et par detaljer dels i Mo, dels i andre kilder viser, at duplum formentlig skal ende på e', hvorved strukturdissonansen bliver elimineret. Dels har Mo *ikke* divisio, således som transkriptionen stiltiende regner med. Skriveren har været i pladsnød og har ikke kunnet få anbragt opløsningen. Dels har W₂ fol 229 just d'-e', plica – longa ÷ divisio, så ex. kan næppe tillægges særlig vægt.

Et enkelt problem af principiel interesse bør også fremdrages i denne sammenhæng: forf.s analyser er baseret på betragtningen af dobbelt-, resp. tripelmo-tetten som en sammenkobling af to, resp. tre simultane tostemmige motetter. Nu registrerer forf. imidlertid flere exx., hvor en overstemme kadencerer på kvarten til tenor, men hvor kvarten i realiteten dækkes af en anden »overstemme« derved, at denne føres ned som bundtone i klangkomplekset, jfr. s. 143 og 165 (henvisninger til Mo 26, 35, 59 (= ex. 245), 117). Det er situationer, som hører til sjældenhederne og derfor ikke kan anfægte grundsynspunktet. Men de kunne måske tages som udtryk for, at motetterne lejlighedsvis har været konciperet som helheder, hvilket jo blot giver et mere nuanceret billede af datidens kompositionsteknik.

Når jeg i det foregående er gået nærmere ind på de kildekritiske problemer og derved har måttet sætte spørgsmåltegn ved en del af de til belysning af stilen udvalgte eksempler, betyder det ikke, at de påviste »blottelser« på afgørende måde forrykker billedet af de *stilprincipper*, forf. så klart og systematisk har karakteriseret. Men de fremdragne eksempler viser faren ved at gennemføre snæver strukturanalyse på et kildemæssigt arbitrært stof – en fare, som forf. efter min opfattelse ikke har mærket sig tilstrækkeligt.

Som allerede nævnt har forf. med stor flid citeret teoretikerne, der gennemgående bringes uden oversættelse og ofte uden den vejledende kommentar, som kunne have hjulpet dem, der ikke er så stive i latinen. Havde det ikke været hensynsfuldt, om de vigtigste steder var blevet oversat, eller endnu bedre: gengivet frit efter meningen? Jeg skal i det følgende gå lidt nærmere ind på denne side af afhandlingen.

Af Johs. de Grocheo citeres s. 21 en passage, som omtaler tostemmig organumpraksis. Citatet skulle tjene til belysning af den formentlig improviserede tradition for »duplum organum«, men det er blot ikke helt indlysende, hvilket afsnit af de Grocheos tekst, forf. hentyder til. Heller ikke citatet af Anonymus 4 (s. 21 f.n.) forekommer ganske klart som udsagn om forholdet mellem konsonans og tonelængde i tostemmig organum.

Lejlighedsvis bringes de samme citater flere gange: Johs. de Garlandia's definition af »discantus« s. 26 og s. 41, hvor Franco's let udvidede gentagelser af samme passus bringes i tilgift.

Af Franco citeres desuden den samme passus to gange på s. 42 (»Qui autem triplum voluerit operari . . .«), anden gang dog med fortsættelsen (»Qui autem quadruplum . . . facere voluerit . . .«), men uheldigvis udelades den vigtige slutning: »ut, si cum uno discordat, cum aliis in concordantiis habeatur«. Det burde være taget med, da det sikkert er denne regel, forf. har i tankerne ved

henvisningen s. 184 under omtalen af reglerne for tre- og firestemmig sats.

S. 42 gentages et citat af Anon. 4 fra s. 39, blot med en lille meningsforstyrrende trykfejl: »secundus« i st. f. »secundo«.

S. 132 Walter Odington citeres korrekt efter Coussemaker: »Verumtamen quia vicine sunt sesquiquarte et sesquiquinte habitudinibus quarum unitas facit differentiam. . .«. Sætningen er helt uden mening. indtil man (via Riemann: Geschichte der Musiktheorie s. 120) bliver klar over, at »differentiam« er fejllæsning eller fejlskrivning for »diapente«.

S. 132 Citatet fra Anon. 1: »concordantiam parvam« skal læses: »concordantiam pravam« = dårlig (ubehagelig) samklang.

Ekkursen om konsonans og dissonans i 13. årh.s musikteori (s. 120–135), er især fyldt godt op med latinske svadaer, – og jeg skal ikke modsige forf., når han bemærker, at de har »a rather monotonous effect« (s. 126). Man havde ikke mindst her været bedre tjent med komprimerede referater, evt. spatieringer af de passager, som forf. anser for særlig vigtige for sammenhængen.

Spørger man nu om denne ekskurs' betydning for de undersøgelser, der følger om samklangsforholdene indenfor motetten, har det – hvis man skal slutte ud fra den *brug*, forf. gør af denne fremlæggelse – kun betydning for den anvendte intervalrubricering ved tabellerne (jfr. s. 128) samt for den interessante hypotese (s. 163), at kvartens »opløsning« skete til den *rene* terts, naturtertsen, fremfor den pythagoræiske.

Teoretikerne opererer som bekendt med begge systemer, men Johs. de Grocheo afviser den (pythagoræiske) store terts som konsonans (jfr. s. 131) »quia ejus mixtio auribus dure sonat«. Forf. tilslutter sig denne opfattelse, idet han peger på, at det normale menneskelige øre »from an instinctive comparison with the harmonic series« fornemmer den pyth. store terts for høj og den lille for lav. Man har derfor formentlig uvilkårligt holdt sig til den enklere naturterts, som det også synes at fremgå af det før omtalte korrigerede citat af W. Odington (s. 132), »Verumtamen. . .«.

Spørgsmålet om, hvorvidt den »naturbestemte« eller den pythagoræiske terts har været foretrukket i praksis, giver teoretikerne imidlertid ikke entydig besked om, og forf. hælder da også til den anskuelse, at de to tertser har eksisteret side om side (s. 133 f. o.). Men diskussionen herom forekommer mig dog at være helt og holdent af akademisk, teoretisk interesse. De 6–8 Hz, som skiller en ren og en pythagoræisk terts, har næppe været mærkbar under udførelsen af det 13. årh.s motetter. Derimod har det i høj grad interesse at notere sig, at anerkendelsen af den tertsbestemte akkords konsonerende kvalitet kommer fra engelsk hold, Anon. 4 og W. Odington. Den specifikt engelske musiktradition, som påfaldende tidligt afspejler en primær akkordfornemmelse, dukker som bekendt også op i kontinentale kilder, herunder i Montpellier-håndskriftet, men forf. tager – iøvrigt uden nærmere diskussion – forbehold overfor engelsk indflydelse i det 13. årh.s kontinentale musik (s. 135).

Diskussion og kritik af enkeltheder vil – som de er fremført i det foregående

– have tilbøjelighed til at give recensionen slagside. Bogens og undersøgelsens svagere sider kommer uvilkårligt til at træde kraftigere frem i helhedsbilledet end man egentlig kunne ønske, når ens hovedindtryk af denne forskerindsats iøvrigt er yderst positivt og beskæftigelsen med bogen har været til berigelse og fagligt udbytte. Men lad da de dissonanser, som har lydt i den forudgående fremstilling munde ud i en perfekt konsonans ihukommende Francos smukke sentens: »Omnis imperfecta discordantia ante concordantia bene concordat«.

Fremtidig forskning vil komme til at beskæftige sig med og tage stilling til Finn Mathiassens disputats, som kaster nyt lys over kompositionsteknik og stil i en af den middelalderlige overleverings centrale genrer. Den ikke særlig voluminøse, men til gengæld vægtige afhandling dokumenterer i rigt mål sit ophavs videnskabelige evner, hans talent for at tænke originalt i musikteoretiske baner og for at udtrykke sig levende og plastisk. At bogen indbragte forf. en ærefuld doktorgrad, behøver næppe at tilføjes, – men lad os til slut notere den som en smuk begyndelse på serien: »Studier og publikationer fra Musikvidenskabeligt Institut Aarhus Universitet«.

Henrik Glahn

Det 5. nordiske musikforsker møde

Århus d. 16.–19. august 1966

I dagene den 16.–19. august 1966 fandt det 5. nordiske musikforsker møde sted i Århus, arrangeret af *Århus Universitets musikvidenskabelige Institut* og *Dansk Selskab for Musikforskning* i forening. Det nye institut i Århus skabte en smuk ramme om mødet, hvis økonomiske grundlag var blevet sikret gennem tilskud fra Undervisningsministeriet, Carlsbergs Mindelegat, Komitéen for nordisk Samarbejde, Aarhus Oliefabriks Fond for almene formål, Wilhelm Hansen Musikforlag og instrumentmager Juhl-Sørensen. Mødet havde samlet 110 deltagere. Ligesom det var tilfældet ved tidligere nordiske musikforsker møder, samledes man om et par bundne temaer; de hed ved denne lejlighed: Nordisk symfonisk musik i tiden 1890–1925, og Aktuel folkemusikforskning i Norden. Der var dog også afsat tid til frie referater.

Mødet åbnedes tirsdag eftermiddag i Vandrehallen i universitetets hovedbygning med Knud Jeppesens Lille Sommertrio for klaver, fløjte og violoncel, udført af *Ester Birch*, *Poul Johansen* og *Mihalyika Telmanyi*, og efter åbningstaler af professorerne dr. *Nils Schiørring* og dr. *Søren Sørensen* holdt professor dr. *Carl-Allan Moberg* mødets eneste egentlige foredrag: Drottning Christina och musikken (gengivet s. 168).

Om aftenen samledes mødets deltagere til en uformel sammenkomst i Studenternes hus.

Størstedelen af programmet om onsdagen var viet det første »hovedtema«:

Lektor *Bo Wallner* gav i sin udførlige indledning, »Strukturella särdrag i nordisk symfonik mellan 1890 och 1925«, en oversigt over det symfoniske tonesprog i Norden i det pågældende tidsrum. Bo Wallner gik uden om de tre store komponister, Grieg, Sibelius og Carl Nielsen, og koncentrerede sig om den langt mindre kendte udvikling i deres samtidiges produktion. Talrige udvalgte eksempler og væsentlige karakteriserende vurderinger dannede kernen i fremstillingen, som gav tilhørerne et nuanceret indtryk af repertoire, således at også de tre kendte komponisters produktion kom til at stå i et nyt perspektiv.

Lektor *Øivind Eckhoff* fremlagde derefter en undersøgelse af »Noen hovedtrekk ved stilen i Johan Svendsens orkesterverker.« (resumé s. 171).

Professor dr. *John Rosas* omtalte »Ernst Mielcks symfoni (1897)« (resumé s. 173).

Midt på dagen var Århus by vært ved en modtagelse på rådhuset, hvor borgmester *Bernhardt Jensen* bød deltagerne velkommen, og om eftermiddagen fortsattes sessionen med følgende referater:

Professor *Erik Tawaststjerna*: »Den programmatiska bakgrunden för Sibelius' två första symfonier«; professor Tawaststjerna viste, hvordan beslægtet musikalsk stof i værker af Sibelius kan stå med ret forskellig programmatisk baggrund. Selv om der foreligger programmatiske kommentarer fra komponistens hånd til musikalske motiver, der senere anvendes i symfonierne, går det derfor ikke an umiddelbart at indlæse disse programmatiske ideer i symfonierne.

Førstebibliotekar mag. art. *Sven Lunn*: »Retningslinier i dansk instrumentationsteknik op til Carl Nielsen«. Med udgangspunkt i værker af J. F. Fröhlich, J. P. E. Hartmann og Niels W. Gade gjorde førstebibliotekar Lunn opmærksom på betydningsfulde forskelle i komponisternes instrumentationspraksis. Især i anvendelsen af hornet i orkestetsatsen viser Fröhlich sin gæld til militærmusikken, Gade sin afhængighed af forbilledet Mendelssohn, mens Hartmann med mere solistisk prægede og navnlig høje hornpassager synes at pege frem mod Carl Nielsen.

Organist stud. mag. *Torben Schousboe* fremlagde uden for programmet en liste over koncert-repertoiret i Musikforeningen i København fra 1886 til 1931, et supplement til Angul Hammerichs oversigt i »Musikforeningens Festskrift II« (1886).

Eftermiddagen gav yderligere plads for to frie referater: Musikforlægger *Dan Fog*: »Danske musikforlag 1783–1900« (resumé s. 174). Museumsinspektør dr. *Herbert Rosenberg*: »Nationaldiskotekets struktur og opgaver« (resumé s. 174).

Om aftenen overværede deltagerne i teatret i Den gamle By opførelsen af Giovanni Paisiello's »Barberen i Sevilla« og besøgte bagefter bryggeriet Ceres.

Alle bidrag i torsdagens session drejede sig om mødets andet hovedpunkt. En indleder fra hver af de fire repræsenterede nationer, professor dr. *Olav Gurvin*, museilektor fil. lic. *Jan Ling*, professor dr. *John Rosas* og professor dr. *Nils Schiørring* gjorde rede for folkemusikforskningens vilkår og veje i deres lande, og i denne forbindelse efterlyste Jan Ling et nærmere nordisk samarbejde inden for denne forskningsgren.

Den norske afdeling omfattede følgende referater:

Professor dr. *Hampus Huldt-Nystrøm*: »Musikalsk dialektforskning« (resumé s. 176).

Sivilingeniør *Ola Kai Ledang*: »Instrumentell analyse av enstemmig musikk«

(forfatterens magisterafhandling om dette emne forventes publiceret i nær fremtid).

Efter den svenske indleder fulgte:

Fil. lic. *Axel Helmer*: »Problemet folkmusik/konstmusik i svensk solosång« (resumé s. 178). Axel Helmer gav desuden i et senere indlæg en rapport om det arbejde, der er gjort i det af ham selv ledede Svenskt Musikhistoriskt Arkiv, oprettet i 1965.

Fil. lic. *Folke Bohlin*: »Några problem kring Piaa Cationes« (resumé s. 179), referatet flyttedes af praktiske grunde til lørdag formiddag, men hører hjemme i denne sammenhæng.

Et referat fulgte den finske indledning: Dr. *Timo Mäkinen*: »Omkring Piaa Cationes« .

Den danske afdeling rummede følgende bidrag:

Afdelingsleder *Karl Clausen*: »Sanghistorisk arkiv i Århus« (gengivet i hovedtræk i afsnittet: Promemoria til studiet af slesvigsk sanghistorie« i Karl Clausen: »Folkeviser og nymodens sang i Napoleontiden, bind 1: Introduktion, sangens kår i et slesvigsk sogn«, under trykning).

Komponisten *Thorkild Knudsen*: »Ornamental salmesang i Danmark, på Færøerne og på Hebriderne« (vil senere blive publiceret).

Komponisten *Poul Rovsing Olsen*: »Afrikansk musik i Den persiske Golf« (resumé s. 181).

Som afslutning på dagen spillede Århus Strygekvartet, hvis medlemmer er *Ove Vedsten Larsen*, *Lilli Sigfusson*, *Einar Sigfusson* og *Mihalyika Telmanyi*, Carl Nielsens strygekvartet i F-dur op. 44. Koncerten foregik i universitetets aula, og derefter var deltagerne indbudt til middag på universitetet, hvor rektor, professor dr. *Erling Hammershaimb* bød velkommen og udtrykte sin glæde over at kunne huse kongressen på Aarhus Universitet.

På mødets sidste dag læstes følgende referater:

Mag. art. *Finn Egeland Hansen*: »Det gregorianske repertoire i Cod. Montpellier H 159« (resumé s. 181).

Amanuensis, mag. art. *Carsten E. Hatting*: »Stemmeføringsmønstre i femstemmige node mod node-satser fra Mogens Pedersøns Pratum spirituale« (trykt i nærværende skrift s. 183).

Stud. mag. *Peter Ryom*: »Problemer omkring Vivaldi-overleveringen« (resumé s. 182).

Professor dr. *Søren Sørensen* og docent dr. *Henrik Glahn*: »Musikhåndskrifterne fra Clausholm slot« (en nøjere redegørelse for dette nodefund vil senere blive publiceret gennem Dansk Selskab for Musikforskning).

Fredag eftermiddag var der arrangeret en udflugt til Clausholm slot, hvor slottets ejer, civilingeniør *Henrik Berner*, bød deltagerne velkommen og viste

rundt i bygningerne. Ved en koncert i slotskirken opførtes værker af de komponister, der er repræsenteret i de nyfundne håndskrifter: Heinrich Scheide-mann (Toccata i C-dur og to koralforspil), Samuel Scheidt (O du Guds Lam uskyldig, for to sopraner og continuo), Melchior Schildt (Paduana Lacrima), Heinrich Schütz (to »Kleine geistliche Konzerte«), Jacob Praetorius (Grates nunc omnes, orgelhymne) samt en anonym orgelkorale over Aleneste Gud i Himmerig fra Clausholm-ms. Til afslutning spillede Buxtehudes Triosonate i C-dur. De medvirkende var *Grethe Krogh Christensen* (orgel), *Tove Hyldgaard* (sopran), *Bodil Gøbel* (sopran), *Einar Sigfusson* (violin), *Lilli Sigfusson* (violin), *Mihalyika Telmanyi* (violoncel) og *Søren Sørensen* (orgel-continuo). Siden fortsatte deltagerne til Ebeltøft, til middag på Hotel Hvide Hus, hvor der blev talt af professor Søren Sørensen, professor Nils Schiørring, professor Ingmar Bengtsson, professor Knud Jeppesen, professor Olav Gurvin samt professorerne Erik Tawaststjerna og John Rosas, der indbød til det næste nordiske musikforsker-møde i Finland 1970.

For de deltagere, der var tilbage i byen, havde rektor, professor *Tage Nielsen* den følgende formiddag arrangeret en modtagelse på Det Jydske Musikkonservatorium, og et lignende arrangement fandt om søndagen sted på det nye Musikhistorisk Museum i København, hvortil museumsdirektør, dr. *Henrik Glahn* havde indbudt.

CARL-ALLAN MOBERG:

Drottning Christina och musiken

Christina tilhörde en dynasti med påtagliga konstnärlig ådra även ifråga om musik. Lutspelet, som hennes far och dennes farbröder liksom redan stamfader Gustav Vasa då och då bedrev, hörde väl till de självklara färdigheter, vilka redan B. Castiglione i sin bekanta lärobok 1528 förutsatte hos varje väluppfostrad ädling, och detsamma gäller hertig Karls fidelspel. Johan III:s omvårdnad om gregoriansk koral och polyfon kyrkomusik var ett självklart utslag av hans liturgiska restaureringsarbete men sammanfaller även med renässansfurstarnas ofta omvittnade förståelse för sakral flerstämighet. Erik XIV:s inställning till sin samtids musikodling med dess begynnande tangentinstrumentspel och hans egna komposi-

toriska insikter i mensuralkonsten tyder däremot ovillkorligen på en musiklidelse utöver hovmannens tonlekande tidsfördriv.

Hur såg då drottning Christina på musiken? Betydde den en kvarleva av ett humanistiskt uppfostringsideal, ett läroämne i kvadriviums ram, en traditionell reverens för andlig tonkonst, en hövisk musikförströelse? Säkert ingick något av allt detta i drottningens syn på musiken, däremot ej renässansens framhävande av det nyttobetonade. Vården av rösten, något försök att spela på instrument, saknade den med hårt intellektuellt arbete och regeringsärenden tidigt förtrogna unga kvinnan kanske tid och lust till.

Men Christinas musikaliska böjelser bör gradvis ha kunnat stimuleras av de beaktansvärda ansatser till en hövisk musikodling efter kontinentala mått, som präglade hennes miljö under regentåren. Det brandenburgska kapell, som inkallats i samband

med föräldrarnas giftermål, hade åtminstone betytt en elementär upprustning av hovmusiken och fullföljdes året efter hennes trontillträde, 1644, genom en utökning av numerären till 19 man och av trumpetarkapellet till 14. Ytterligare tillkom 1647 de inkallade 6 franska musiker, som spelade den då i Sverige nymodiga *violin*en. De hade till uppgift att ombesörja dansmusik och leda baletternas musikinslag, vari även franska sångartister framträdde. Samtidig byggdes en särskild balettsal på kungl. slottet med allehanda maskiner för sceniskt bruk.

Detta moderna franska inslag av balettkonst var ett nytt moment i svenskt musikaliv, starkt kontrasterande mot den övervägande kyrkomusikaliska traditionen från reformationens Tyskland. Ännu tydligare framträdde det profana romanska musikinslaget i de bidrag den inkallade operatruppen under Vincenzo Albricis ledning hann ge under sitt halvtannat år långa uppehåll vid hovet (dec. 1652 till juni 1654). Drottningen hade nu tre stilistiskt skiljaktiga ensembler att anlita, och även om deras verksamhet till en viss grad förlamades av det sista regeringsårets uppbrottsstämning och en starkt försämrad ekonomi, betydde deras närvaro och repertoar en rik omväxling i drottningens musikaliska kostvanor.

Minst uppmärksamhet synes hon ha ägnat den kyrkomusik hovkapellet framförde i mer eller mindre intimt samarbete med Tyska kyrkan i Stockholm, vars rika musikinslag leddes av tyska kantorer och organister, av vilka några var hovkapellister. Det är i regel fråga om musik för konserterande vokal- och instrumentalesembler, stycken hämtade ur i Tyskland tryckta musikalier, som var spridda även i svenska gymnasiestäder. Det framgår ej, att Christina skulle ha särskilt uppskattat kyrkosång i vare sig protestantisk eller katolsk tappning. Henne beteende, då hon midsommartiden 1655 i Hamburg lämnade kyrkan i det ögonblick tonsättaren Thomas Selle började sin dubbelköriga motett *Salve regina Sueciae*, kunde snarare tyda på en negativ inställning.

De instrumentalstycken det franska danskapellet framförde *slog givetvis an* på den unga Christina. De återspeglade i sin behagfulla rytm det spirituella franska väsen hon gärna accepterade och gav det festligt klingande underlag för dans och balett hon

väl tidigare saknat. Särskilt sedan den franske läkaren Pierre Bourdelots enkla och sunda hälsoregler förmått Christina till ett för en ungdom normalare levnadssätt, framstod de dansanta förlustelserna som ett väsentligt inslag i hennes eljest ensidigt intellektuella arbetsschema. Men något djupsinne rörde ju denna balettmusik inte.

Under sitt sista hektiska regeringsår fick Christina göra bekantskap med ytterligare två viktiga stilströmningar i samtida musik. De förmedlades av den italienska operatruppen och av den engelske ambassadören Bulstrode Whitelockes lilla kapell. Om den italienska ensemblens höga konstnärliga rang kan intet tvivel råda. Truppen förfogade över både instrumentalister och sångare, även flera kastrater, vilkas närvaro vore meningslös, om man ej räknar med, att truppen avsett att spela italienska operor. Utom musikedramatik måste den italienska repertoaren ha omfattat även prov på den operan närstående kammarkantaten, kanske även instrumentalsviter o. dyl., möjligen av truppens egna komponister, Albrici, Bartoletti, Reggio, Bandino Bandini.

En helt annan stilriktning företrädde Whitelockes kapellister, representanter för den gyllene musikepok som kallas den elisabetanska, en tonkonst som redan långt före sekelskiftet 1600 hade börjat strömma över kontinenten med de talrika engelska musiker, som av religionsskäl lämnat sitt land och uppträdde särskilt i norra Europa. Christina bör ha fått lyssna till lutmusik (med eller utan vokalstämma) av en mästare som Dowland, klaverstycken av Byrd, Gibbons, Farnaby, Bull, ensemblemusik och virtuosstycken för gamba m. m.

Drottningen ej blott lyssnade till Whitelockes kapellister, där sir Bulstrode »himself sometimes in private did beare his part with them», hon diskuterade med honom sina musikproblem: »her majesty would often come to Wh. and discourse with him of her musicke, wherof he was able to make some judgement, which the queen found, and liked well ...» Vid en sådan musikalisk samvaro i Whitelockes kvarter i Uppsala, gjorde hans kaplan dr Ingelo drottningen uppmärksam på kompositioner av Benjamin Rogers, och hon mottog två av dennes sviter för gambansensemble, »often played by the Queen's Italian musicians.» Hon förklarade för honom, att

hon »never heard so good a consort of musicke, and of english songs; and desired Wh., at his returne to England, to procure her some to play on those instruments which would be most agreeable to her.»

De musikaliska vyer drottningen kunnat få under sina sista år som regent var sålunda ej alldeles så begränsade, som man trott med tanke på hennes nordlige utsiktspunkt. Hon saknade ej möjlighet att mot denna stilbakgrund sovra de musikupplevelser som formligen sköljde över henne under den triumfatoriska konvertitresan. Det är anmärkningsvärt, att den musikdramatiska konsten därunder (liksom senare i hennes hem i Rom) spelat en framträdande roll, vare sig detta berott på, att de andliga och världsliga furstar, som mottog henne, själva helt fångats av den tidigare operans prunkande ceremonivärld eller trodde sig tillmötesgå Christinas längtan efter den.

Att ens översiktligt antyda de musikaliska festligheter, som smyckade Christinas väg genom tiotalet städer till Rom, eller firades till hennes ära under den första tiden i den heliga staden och vid resor i Frankrike och Tyskland låter sig ej göras här. Det må räcka med att nämna den *Rhythmus Musicus* och det *Ode Panegyrica* som en belgare vid namn Julius Mendes Éganville lät trycka i Ruremund till drottningens ära och den opera av Cesti som framfördes vid hennes besök i Innsbruck (*L'Argia*).

Christinas namn är förknippat med olika stadier i opera- och sångkonstens, till någon del även instrumentalmusikens utveckling i det senare 1600-talets Europa. Hon upplevde den nyfödda operans stora framgångar i Rom. *La vita humana* eller *Il trionfo della Pietà* med baletter och intermezzi gavs i Teatro Barberini till hennes ära den 31 januari 1656. Texten var av Giulio Rospigliosi och musiken, som Christina högt lovordade, av Marazzoli. Operan var en av flera som tillägnades henne.

Även den venetianska operastilen kunde hon följa på nära håll. Cesti skrev festoperan *La magnanimita d'Alessandro* vid hennes ankomst till Innsbruck 1662, *Cavalis Scipione Africano* spelades 1671 på hennes egen Teatro di Tor di Nona, Alessandro Scarlatti, en förgrundsfigur i den venetianska stilen vidare utveckling (till »neapo-

litansk»), debuterade med en opera som Christina gav i repris 1679. Året därpå utnämnde hon tonsättaren till sin kapellmästare just då han befann sig i ett kritiskt läge, misshaglig på grund av hans systers (sångerskan Anna Maria Scarlatti) hemliga giftermål med en prästvigd. – Redan i samband med ankomstfestligheterna i Rom fick Christina uppleva *Il Sacrificio d'Isacco* (18/1 1656) av ingen mindre än det latinska oratoriets store mästare, Giacomo Carissimi. Det framfördes i Collegio Germanico och under fastetiden stod Christinas hem öppet för det operamässigt utvecklade oratoriet.

Christina hade all anledning att uppmärksamma musikaliska artister, eftersom hon både hade huskapell, teater och akademisammantråden med musik att tänka på. Enligt stadgarna för den klementinska akademien skulle varje sammankomst inledas med en sinfonia och den akademiska orationen omslutas av en tvåsatsig kantat. Kanske var hennes egen libretto, *Serenata (Cloris e Damone)*, med musikaliska anvisningar om sinfonior och instrumentalackompanjerade vokalsolister, avsedd för ett sådant akademisammanträde. Drottningen kom härigenom i ständig kontakt med talrika framstående musikaliska artister. Sångaren Loreto Vittori, som lär ha givit henne sånglektioner, var hennes musikmästare, Marazzoli kammarvirtuos, operamästaren Pasquini cembalist och organist, tonsättaren Antonio Masini kammarmusiker osv. Kastrater som bröderna Melani (Domenico och Nicolai) kände hon redan från Sverige, andra var Baldassare Ferri, Bonaventura Argento, Giovanni Franc. Grossi (il Siface) etc., den kvinnliga sopranen Angela Maddalena Voglio (kallad Giorgina), även framstående instrumentaltalvirtuos.

Det rika men oöverskådliga, svårtillgängliga och källkritiskt besvärliga material, varur här några anteckningar gjorts, visar, att Christina bland sina många intressen även haft ett musikaliskt. Men – för att återvända till vår fråga i början – vad säger de om hennes upplevelse av musiken? Var hennes attityd något annat och mera än suveränens traditionella önskan att ta i anspråk alla konstarter för att framhäva sin egen höga ställning och rikets makt och glans, eller uttryck för den unga, slösaktiga drottningens hektiska jakt efter nya och starka sensationer?

Christina ansågs som en passionerad musikälskare, om man får döma av vad den franske residenten Picques meddelat (i Chanut's memoarverk). En annan samtida iakttagare i den lärda kretsen kring drottningen, U. Chevreau, gör en intressant reflexion om, varför de franska instrumentalisterna egentligen inkallats: var det drottningens eviga behov av något nytt eller därför, att hon fann, »que l'harmonie des violons François, valoit mieux, & estoit plus charmante, que celles des vielles, ou des cistres des Suedois.» Något svar ges ej, men redan detta, att frågan ställts, är upplysande.

Detta hindrar ej, att hon visat sin stora uppskattning av Whitelockes gambakapell liksom av Engelska kollegiets i Rom »bellissima musica e sinfonia di viole; nelle quale sono ge'inglesi maestri eccellentissimi.» Hon hade sinne för egenarten och tjusningen hos detta speciellt engelska inslag i europeisk musik.

De kanske främste tonsättare Christina kom i beröring med under sina sista år i Rom var Arcangelo Corelli och Alessandro Scarlatti. Den senare var för övrigt hennes kapellmästare 1680–84. Av Scarlatti finns det ett brev till storhertigen av Toskana i vilket han ger en liten glimt av sitt samarbete med drottningen. Han berömmar storhertigen för, att han särskilt uppskattat fursten av Venosas madrigaler för klaver och tillägger: »en spekulativ kompositionskonst, vilken mer än något annat behagade salig drottningen av Sverige, min forna härskarinna.»

Scarlattis notis ställer drottningens personliga förhållande till musiken i blygtljus. Den »geniale psykopaten» Gesualdo av Venosas »impressionistiskt» klangskimrande fin-de-siècle-konst ett århundrade tidigare, en »antites av yppig erotik och självpinande dödslängtan» (som H. F. Redlich kallar den), hade i Christina en beundrande lyssnerska, även då hon hörde madrigalerna i tidstypisk omvandling med generalbasackompanjemang. Hon kände säkert till den personliga tragiken i tonsättarens liv – mordet på den otrogna hustrun, älskaren och barnet – och uppfattade hans morbida stil som en kammarmusikalisk konsts raffinerade omklädnad av mänskliga passioner. För att förstå en sådan »spekulativ kompositionskonst» måste Christina ha ägt en

musikalitet över genomsnittet och en kräsen musikkännedom, – smärtsamma andliga erfarenheter ägde hon förvisso desförutan. För den åldrande Christina behövde musiken ej vara något stelt hov- och representationsspektakel med barockartad pompa och yvighet, – som kanske varit hennes ideal i yngre år. Den kammarmusikaliska sprödheten hos en vokal solistensemble och en antydande affektkonst – ännu ej stelnad i rationaliserad affektlära – från en bortdöende högrenässans stod hennes hjärta nära.

ØIVIND ECKHOFF:

Noen trekk ved Johan Svendsens instrumentalistil.

Melodikk. Svendsens temaer er som regel klart forankret i én bestemt toneart, og den trinnvise bevegelse som forekommer i dem, er i regelen rent diatonisk. Kromatikk i en overstemme gjør seg gjeldende mest i gjennomføringer og gjennomføringsaktige avsnitt – samt i visse langsomme partier eller satser. I de sistnevnte tilfeller formidler denne kromatikken gjerne en dunkel, gåtefull, søkende stemning, som viser oss Svendsen fra hans mest romantiske side. Eksempler på kromatisk melodikk i et slikt typisk romantisk uttrykk tjeneste har vi i de langsomme avsnitt av *Zorahayda*, og i innledningene til de to symfonienes finale-satser.

Treklang-melodikk er meget vanlig hos Svendsen, især i hurtige satser. En av de hyppigst forekommende vendinger i hans akkordisk pregede temaer er en *fallende* treklangbrytning i rekkefølgen kvint—ters—grunntone; det er oftest T- og eller D-akkorden som blir brutt slik. Vendinger av denne typen utgjør det mest utpreget *nasjonale* drag i Svendsens melodikk; man finner dem jo til stadighet i norsk folkemusikk.

Rytmikken hos Svendsen er ofte spenstig og markant, men blir sjelden komplisert eller flertydig. En spesiell forkjærlighet har han for enkel punktering i hurtige satser. En kan tenke seg at de fengende marsjrytmer han fikk så rik anledning til å høre og selv utøve i sin barndom og ungdom, har satt sine spor i hans musikalske fantasi; de

svarte utvilsomt til noe vesentlig i hans gemytt.

Svendsens *harmonikk* avspeiler i særlig grad spenningen mellom gammelt og nytt, polariteten mellom wienerklassisk og fremskredent romantisk stil. På det harmoniske område skaper Svendsen sin egen syntese mellom disse to grupper av forbilder; det er kanskje her at hans egenart viser seg tydeligst. Samtidig som han gjør bruk av kvint-slektskapet mellom akkorder, og gjerne understreker dette ved å sette de angjeldende akkorder i grunnstilling, benytter han også flittig mediantforbindelser — og det ikke bare på grunn av den fargekontrastvirkning de gir (når de to akkordene bare har én felles tone), men også fordi slike forbindelser i særlig grad muliggjør *kromatisk* stemmeføring.

Den form for kromatisk harmonikk som opptrer hyppigst hos Svendsen, er *de fallende melodilinjer i en eller flere mellomstemmer og/eller i bassen*. Som kjent er dette et typisk trekk også i Griegs harmonikk; og her har vi kanskje det mest utpregede likhetpunkt mellom de to norske mestrenes harmoniske stil.

Karakteristisk for Svendsens harmonikk rent generelt er hans varsomhet i bruken av dissonanser. Når han anvender små sekunder og noner eller store septimer, som samklangsintervaller, er de nesten alltid innhyllt i en akkord på en slik måte at de ikke river for sterkt i øret. Denne unngåelsen av de mer krasse dissonansvirkninger bidrar nok sterkt til det litt glatte helhetsinntrykk som Svendsens musikk kan gi, og som gjør at den undertiden kan minne om Mendelssohns.

Etter disse streiflys over visse aspekter av Svendsens harmonikk vil jeg peke på et par stildrag som ikke bare gjelder det rent harmoniske, men også andre sider av hans komposisjonsteknikk.

Et meget karakteristisk trekk ved den svendsenske orkestersats er *parallellelføring av ytterstemmene i desimer*. Den milde og litt veke virkning dette gir, forklarer hvorfor Svendsen særlig bruker denne type sats i det *lyriske* uttrykks tjeneste.

En spesiell type av slike lyriske vendinger med desimparallell hos Svendsen er *en trinnvis fallende linje hvor alle akkorder, unntatt den første, er firklinger*.

Høyst interessant er det å konstatere at

vendinger av nøyaktig samme type også forekommer hos Grieg.

— Det andre stildraget jeg vil rette oppmerksomheten mot, er en side ved *tematikken* i Svendsens to symfonier.

Vi vet at Svendsen var en stor beundrer av Beethovens kunst. Et trekk han har til felles med Beethoven, er en forkjærlighet for uttøyede dominant-spenninger, med tilhørende virkningsfulle *crescendi* fram til et dynamisk høydepunkt. Et godt eksempel på dette har vi i den langsomme innledningen i siste sats av hans 2. symfoni.

Svendsens velutviklede sans for dominantfunksjonen ytrer seg også i en tendens til å gi et symfonisk *tema* en klart dominantisk karakter. Dette kan skje på to måter.

1) Et tema (eller en del av et sådant) hvis opprinnelige harmonisering tok sitt utgangspunkt i T-treklengen, blir »dominantisert«, dvs. det blir melodisk tilpasset D-akkorden og gitt en harmonisering der D-funksjonen enten er enerådende (så det oppstår et orgelpunkt), eller har klar overvekt.

2) Et tema er allerede i sin opprinnelige skikkelse mer eller mindre dominantisk preget, både når det gjelder melodi og harmonisk underlag. Innføringen av temaet skaper dermed en spenning, som driver det etterfølgende forløp opp til et melodisk og dynamisk høydepunkt. Dette gjelder *sekundære* temaer i de to symfoniens finalesatser.

Av særlig interesse er dominantiseringen av hovedtemaet i åpningen av 3. sats i Symfoni nr. 2. Den dominantiserte form følger her umiddelbart etter presentasjonen av originalformen. Bortsett fra noen detaljer i instrumentasjonen, er det her ikke foretatt noen annen endring av temaet, verken harmonisk eller melodisk, enn forflytningen en kvint opp. Etter denne dominantiske versjon av temaet kommer det så igjen på T-planet i et beseirende *forte*.

Likesom hele denne raffinerte og humoristiske satsen ganske åpenbart er inspirert av norsk instrumental folkemusikk, så er dette også tilfellet med den art av temabehandling som nettopp ble beskrevet. Dette å plassere en tematisk setning på D-planet, for så umiddelbart deretter å gjenta den på T-planet, er et meget typisk trekk i norske feleslåtter, spesielt i hallinger.

Dette kan lede en til å stille et spørsmål: skulle hele denne dominantiseringsten-

densen hos Johan Svendsen være en frukt av hans studier av norsk instrumental folke-musikk? Her vil jeg si med Ibsen: jeg spør-ger helst, mit kald er ei at svare.

Her skal ellers ikke trekkes noen mer generelle konklusjoner av det som er sagt — ut over den at Svendsens personlige stil, tross alle åpenbare forskjeller, kanskje har litt flere likhetspunkter med Edvard Griegs enn mange av dem som hittil har ytret seg skriftlig om Svendsens musikk, synes å være oppmerksomme på.

JOHN ROSAS:

Ernst Mielcks symfoni

En 19-årig yngling från Viborg i Finland, Ernst Mielck, väckte sensation inom musik-livet i Helsingfors på vintern 1897 genom en orkesteruvertyr och en stråkkvartett. Det stod klart för de sakkunniga, att Finland hade fått en ny tonsättare, som man kunde räkna med även i framtiden. Likväl blev man på nytt överraskad, då den i Berlin utbildade ynglingen redan på hösten samma år gav en egen kompositionskonsert med ett helt nytt program: en stråkkvintett och en symfoni. Särskilt symfonin blev föremål för stor uppmärksamhet. Den markerade ett stort steg framåt för programfri symfonisk musik i Finland. Placerad i större sammanhang kan den emellertid inte be-tecknas som banbrytande. Den är uppbyggd på traditionell grund. Den som söker förebilder skall säkert finna sådana. Redan den dåtida ledande kritikern i Finland, Karl Flodin, tyckte, att symfonin var fylld av Beethovens anda, medan kritiker i Berlin och Dresden, där verket framfördes 1898 och 1899, betecknade dess idévärld som nordisk. Otvivelaktigt finns det i symfonin sådant, som leder tanken till Beethoven: sättet att manligt och djärvt spela ut olika krafter mot varandra och de plötsliga ibland t. o. m. våldsamma dynamiska växlingarna. Symfonins bärande idé synes närmast vara en kamp. Såsom grund för kampkaraktären kan man naturligtvis peka på det växande tryck, som Ryssland vid tiden utövade på Finland. Men troligt är, att musiken främst återspeglar komponistens egen sin-nessämning. Han hade mycket svag hälsa och angreps ofta av missmod och förtviv-

lan. Detta fördjupade hans tankegång och påskyndade hans andliga mognad. Hans håg låg inte för ungdomliga äventyr. Det nya inom musiken (Strauss och Debussy) hade ingen dragningskraft på honom. Icke heller hans utbildning var inriktad mot det avancerade. Hans lärare i Berlin hade varit bl. a. Ludwig Bussler och Max Bruch.

Studiet av det digra partituret til symfonin blottar en för en 19-åring ovanligt utvecklad värld.

Redan i första satsen, *Allegro energico*, lägger man märke till Mielcks stora form-behärskning. Huvudtemat är aggressivt framstormande. Överhuvud är satsen mera mörk än ljus.

Symfonins andra sats, *Allegro non troppo*, kan till stämningen om också icke till formbyggnade jämnställas med ett Scherzo. Små motiv ur såväl huvudtemat som sidotemat uppträder än i den ena, än i den andra stämman. Det hela gör intryck av en spirituell diskussion, där replikartade kommentarer slungas ut från olika håll. För det mesta föres samtalet lågmält men kvickt. Endast då och då blir rösterna högljudda och skarpa. Mot slutet tycks en optimistisk och redig åsikt bryta sig fram. Men de tvivlande, pessimistiska rösterna kan inte helt dämpas. De framträder på nytt, varpå diskussionen sakta avtonar utan att man har kunnat enas om någon slutkläm.

Tredje satsen, *Andante cantabile*, har i motsats till de övriga satserna en ljus grundton. I finalen, *Allegro*, återkommer den mörka tonen. Det är här den stora uppgörelsen sker och den föregående utvecklingen kulminerar. Det är därför naturligt, att sonatformen med dess dramatiska genomföringsdel här liksom i första satsen har kommit till användning. Huvudtemat är hetsande och beslutsamt. I genomföringen kompletteras den bild, som expositionen framkallat, genom införande av nya temata. De viktigaste av dessa är en koral från slutet av 1500-talet av Philipp Nicolai och ett fanfarartat aggressivt tema. Båda dessa temata återkommet i den långa slutcodan.

I samband med sitt mycket positiva uttalande om Mielcks symfoni passade Flodin på att ge en känga åt de komponister, som icke vågar sig på »sinfonins kungliga byggnad» utan endast skriver rapsodier, symfoniska dikter och sviter. Detta kunde uppfattas som ett klander av främst Kajanus,

Sibelius och Järnefelt. Utan tvivel skulle Sibelius ha börjat skriva symfonier även utan tillkomsten av Mielcks symfoni. Men det kan tänkas, att Mielcks symfoni och Flodins uttalande påskyndade den redan då 32-årige Sibelius att påbörja sin produktion av instrumentala symfonier. Hans första symfoni hade sitt uruppförande den 26 april 1899.

Ernst Mielck dog den 22 oktober 1899 två dagar före han skulle ha fyllt 22 år. Utom redan nämnda fyra verk efterlämnade han en uvertyr och en finsk svit för orkester, två kantater för kör och orkester, sånger, pianostycken m.m. Att hans verk efter hans död nästan helt åsidosattes berodde dels på att Sibelius och flera andra komponister då stormade fram, dels på att Mielcks musik i endast obetydlig grad bar spår av den nationalromantik, som då var tidens melodi i Finland.

I sina bästa verk, däribland symfonin, framstår Ernst Mielck i dag såsom en av Finlands få klassiskt inriktade romantiker.

DAN FOG:

Danske musikforlag 1783-1900

Den kendsgerning, at noder i modsætning til bøger kun undtagelsesvis bærer årstal, har gjort dateringsteknik til en væsentlig hjælpedisciplin inden for musikforskningen. Jeg skal her ikke gå ind på, hvorfor årstallet ikke trykkes, men jeg skal forsøge at redegøre for, hvordan man ud fra en systematisk samordning af de karakteristika, som findes på de enkelte forlags udgivelser, med nogenlunde sikkerhed kan datere ud fra selve nodetrykket. Lad mig straks understrege, at mine bemærkninger kun vedrører danske nodetryk.

I hovedtræk kan de opdeles i fire perioder:

A: indtil 1780 er det almindelig praksis at angive årstal,

B: fra omkring 1780 til 1840'erne anvendes i stigende omfang pladetryk eller stentryk, – men uden trykpladenummer; denne periode kræver særlig behandling, og jeg håber på i en nærmere fremtid

at kunne opstille retningslinier for dette tidsrum.

C: fra 1840'erne til omkring 1910 anvendes pladenumre i udstrakt grad, og det er især den tid, jeg har undersøgt.

D: efter ca. 1910 medfører lovgivningen, at udgivelser i vidt omfang bærer copyright-årstal.

Hvad dateringsteknik og pladenumre angår er hovedværket O. E. Deutsch's for tjenstfulde publikation »Musikverlagsnummern« (London 1946, 2. rev. udg. Berlin 1961). Heri gør forfatteren rede for sine forarbejder og opstiller daterede lister over pladenumre fra 40 kontinentale forlag. I noget omfang falder hans erfaringer og arbejdsmåde sammen med det, som ligger til grund for nærværende arbejde, selvom han i en del tilfælde har været heldigere stillet med hensyn til forlagsarkiver end jeg. Pladenumrenes betydning er formodentlig først fremdraget af Oscar G. Sonneck i Library of Congress omkring 1905, og Deutsch har på glimrende vis videreført disse ideer til en lang række tyske, østrigske og andre forlags publikationer.

Det har da været min opgave at opstille pladenummerfortegnelser med dertil hørende årstal for danske forlags vedkommende. Gennem en længere årrække har jeg i særlige bøger for hvert af de betydelige danske musikforlag indført datering af værker med pladenumre, indtil et system tegnede sig ganske klart, og det viste sig, at pladenumrene holder en ganske pålidelig kronologisk orden. Resultatet af disse undersøgelser er der gjort rede for i den omdelte dupliserede liste.

Imidlertid må man gøre sig klart, at pladenummeret kun angiver, hvornår værket første gang er trykt. Datering af et foreliggende tryk må altså baseres på andre faktorer, idet pladenummeret ofte anvendes i mere end 100 år. Forlagenes firmanavn og adresse kan ofte give nogen hjælp, tryk-teknik og papir giver vigtige holdepunkter, avertissementer på bagsider, prisangivelser (daleren afløses af kronen nytår 1875!), dedikationer og sproglige ejendommeligheder er tit retningsgivende.

Den ejendommelige koncentration, som fandt sted i danske musikforlag i 1870'erne har både fremmet og kompliceret dette arbejde. Som man vil se af mine stencilerede

notater, eksisterede der indtil da en række musikforlag i København, men de samles i Wilhelm Hansens Forlag. Det er bemærkelsesværdigt, at de to tidligere hovedforlag, C. C. Løse og Horneman & Erslev begge forud havde anvendt pladenumre, men at deres nummerrækker ikke krydser hinanden; og da Wilhelm Hansen efter sammen slutningen tager pladenumre i brug sker det i helt andre talgrupper. I firmaets hovedkatalog fra 1902 oplever man da for første gang, at pladenumrene anvendes som forlagsnumre, og man kan da – med nogen varsomhed – udlæse trykår direkte for forlagskatalogen, – dog ikke uden undtagelser.

Forlagskataloger har iøvrigt i vid udstrækning været anvendt ved forarbejdet til min liste, som desuden er blevet til ved sammenlignende studier i komponistbibliografier, dagblade og tidsskrifter, en betydelig samling dedikationseksemplarer, trykhistoriske undersøgelser og arkivstudier. Og netop her når vi frem til svagheden i forlagenes sammenslutning, idet de oprindelige musikforlags arkivalier i en beklagelig grad synes forsvundet. På dansk grund har vi derfor ikke den værdifulde støtte i forlagsarkiver, som Deutsch har kunnet arbejde med.

Forhåbentlig vil det blive muligt i fremtiden at løse problemer for den tidligere periode, – skønt det næppe vil være muligt som eenmandsarbejde. Men de foreliggende oversigter vil formodentlig indtil videre kunne yde nogen vejledning på et for dansk musik så vigtigt, men også forsømt felt.

HERBERT ROSENBERG:

Nationaldiskotekets struktur og opgaver

Nationaldiskoteket, som er en afdeling af Nationalmuseet, har som opgave at samle og bevare fonogrammer af enhver art, således grammofonplader, båndoptagelser, lydoptagelser på filmstrimler o. s. v.

Nationaldiskotekets begyndelse går tilbage til 1913. I 1911 havde journalisten Anker Kirkeby, der dengang var ansat hos Politiken, på sin avis' vegne truffet aftale med Nordisk Films Kompagni i Valby om produktion af en serie dokumentarfilm, der

kunne bevare ledende danske skikkelser for eftertiden. Som supplement hertil indledte han – ligeledes på avisens vegne – et samarbejde med Skandinavisk Grammophon Aktieselskab, den danske gren af det engelske firma His Master's Voice, som førte til grammofonoptagelser af en lang række prominente danske kulturpersonligheders stemmer.

Dette materiale – filmene og HMV-pladerne – samt et større antal fonografvalser, en gave fra Dansk Fonograf Magasin, det franske firma Pathé's danske agentur, blev overladt til en statslig institution: »Den danske Stats Arkiv for historiske Film og Stemmer«, oprettet på initiativ af Anker Kirkeby den 9. april 1913. Hele materialet opmagasineredes på Det kgl. Bibliotek. Herfra blev det i 1942 overført til Nationalmuseet, der i forvejen ejede en del etnografiske film og lydoptegnelser.

Efter sin oprettelse blev arkivets samlinger kun forøget gennem enkelte gaver. Således kom der – for at begrænse os til fonogrammer – i 1933 en ny serie grammofonoptagelser der bevarer dansk talesprog indtalt af repræsentanter for de bredere lag – i modsætning til den første pladeserie, der så godt som udelukkende havde ført prominente kulturpersonligheder i optagelsesstudiet. I 1940 modtog arkivet Dansk Fonograf Magasins støbeformer, og i krigsårene bevarede arkivet mange plader af historisk værdi – afleveret hos forhandlerne i bytte for nye – fra tilintetgørelse. Desuden samlede arkivet radioudsendelser, der kunne kaste lys over krigsbegivenheder, på et større antal lakplader, der siden er blevet overspillet på bånd.

Et regelmæssigt køb af grammofonplader – optagelser af danske kunstnere og eller danske værker, foretaget indenfor eller udenfor Danmarks grænser – kom imidlertid først i gang i 1950. Siden 1956 har arkivet bestræbt sig på at samle hele den danske pladeproduktion samt alle udenlandske plader, der har relation til Danmark, uden hensyn til pladernes kunstneriske værdi.

Sidst i 50'erne førte en henvendelse til offentligheden, støttet af den danske presse, til at arkivet modtog i tusindvis af plader, hvorfor det da blev nødvendigt at skille samlingen af lydoptagelser fra filmene og administrere de første i en særlig afdeling

»Nationaldiskoteket«, som i dag ejer godt og vel 100.000 plader, 2000 fonograf-valser, et større antal pianola-ruller samt lydoptegnelser i andre media. Dertil kommer talrige fonografer og grammofooner, såvel akustiske som radiogrammofooner m. m.

Nationaldiskoteket samler desuden bøger og tidsskrifter, der på en eller anden måde har relevans for lydoptegnelsen, samt pladekataloger og andet salgsfremmende materiale, der udsendes af grammofoonselskaberne. Såvidt dette materiale er af dansk proveniens søges det bevaret komplet. Det suppleres i størst mulig udstrækning af tilsvarende udenlandsk materiale.

Folketingets forhandlinger arkiveres, med tingets tilladelse, på bånd.

I øvrigt ejer Nationaldiskoteket en samling grammofoonplader med seriøs musik og jazz, der gennem folkebibliotekerne står til rådighed for offentligheden.

Nationaldiskotekets bibliotek er offentligt tilgængeligt, og diskotekets plader kan høres på stedet. Desuden er arkivets plader tilgængelige gennem overspilninger til bånd, i den udstrækning ophavsretten tillader.

HAMPUS HULDT-NYSTRØM:

Musikalsk dialektforskning

Ofte kan en høre folk si om musikk at den »klinger så norsk«, eller at »dette må være skrevet av en svenske«. Skyldes slike utsagn bare rent subjektive fornemmelser hos tilhøreren, eller er det i dette tilfelle to forskjellige tonefall, to nasjonale dialekter i musikken? Dersom det siste er tilfelle, må det være mulig å påvise konkret hva disse forskjellene består i.

Allerede den danske folkemusikksamleren A. P. Berggreen karakteriserte i 1860-årene de norske folkemelodiene som »takkete«, i motsetning til de svenske som var mere »avrundet bølgende«. Men siden har ingen gått videre inn på dette spørsmålet. Det er derfor en fristende oppgave å prøve å skaffe seg et dypere innblikk i dette på rent musikalsk basis.

I norsk og svensk folkemusikk fins det en lang rekke danser i 3/4 takt. I det ytre virker de svært like, og det er ikke alltid lett å avgjøre fra hvilken side av grensen

de skriver seg. Det er de norske springdansene og de svenske »polskorna« for vanlig fele. I begge land er det trykt og utgitt en god del av dem, slik at de representerer et ganske rikholdig materiale. På norsk side foreligger omkring 700 nummer av forskjellig lengde. På svensk side har man samlingen »Svenska Låtar« som inneholder noe over 4.000 nummer. Siden dette undersøkelsesmaterialet er trykt, kan en ikke måle de finere nyanser av rytmisk og tonal art. Heller ikke kan en få noe inntrykk av i hvilken grad nedtegneren har misforstått sin kilde ved å omtyde melodiene rytmisk og tonalt. Men i selve melodiforløpet står det likevel igjen en rekke karakteristiske trekk, selve prinsippet for utviklingen av det, mønstrene i de forskjellige vendingene og deres innbyrdes kombinasjoner. Ved å holde de norske og svenske samlingene opp mot hverandre vil en kunne få opplysninger om eventuelle divergenser på disse områdene.

Starter man med å undersøke hvilke skalatrin norske og svenske samlinger helst nyter, viser det seg at det på dette område ikke hersker noen forskjell. Både på norsk og svensk side nyttes de samme skalatrin med omtrent den samme grad av hypighet. En opptelling av bevegelses-intervall mellom to og to toner viser også det samme resultat. På begge sider nyttes de laveste bevegelses-intervall i størst grad, og det er disse som rent tallmessig setter sitt preg på stilen. På begge sider er altså prim, sekund opp og ned, samt ters opp og ned de hyppigst brukte intervaller. Da må også hovedmengden av motiv på 2, 3, 4 eller flere toner være bygd opp av disse intervallene. Det er nå en grei sak å stille opp alle de mulige intervallkombinasjoner (mønstre) man kan få i 2-, 3-, og 4-tonige motiv, og undersøke hvordan disse kombinasjoner nyttes i de forskjellige samlingene, når motivet strekker seg over en viss lengde, f. eks. over et taktslag. Det viser seg at i utformningen av de totonige taktslagsmotivene følger det norske og svenske stoffet de samme retningslinjer. Blant de tretonige motivene møter vi mange felles utformningsmønstre, men på et par punkter synes materialene å følge forskjellige utformingsprinsipper. Når det tretonige taktslagsmotivet synker en sekund, bruker det norske stoffet et par mønstre som synes fremmede i det svenske stoffet.

Omvendt nytter det svenske stoffet utformingsmønstre ikke bare for den fallende, men også for den stigende sekund, samt for den stigende og fallende ters, mønstre som mangler i det norske stoffet. Disse forskjellene gjelder over ganske store områder, og derfor kan man tolke dem som dialektforskjeller.

Også i utformingen av de firetonige taktslagsmotivene finner vi det samme. Ved siden av en stor del mønstre som en felles for alle samlinger, er det også noen som gjør seg gjeldende bare på norsk eller svensk side, og det i en så vidt rikelig grad at de må kunne tolkes som dialektforskjeller.

Disse resultatene kan differensieres i enda høyere grad, idet det viser seg at visse mønsterutforminger synes bundet til visse utgangspunkt (skalatrin) på norsk side, mens de tilsvarende mønstre synes å foretrekke andre utgangspunkt på svensk side.

Med dette er det da påvist visse særdrag i utformingen av de tre- og firetonige taktslagsmotivene, særdrag som godt kan tenkes å være medvirkende til å utløse fornemmelsen av noe »norsk« eller »svensk« når de opptrer i springdanser og polsker.

Taktslagsmotivet er et kort utsnitt av melodilinjens – det kan sammenlignes med stavelsen i språket – og det er naturlig å spørre etter hvilke prinsipper utformingen av melodiene følger når motivet føres videre til den neste betonedede tonen, eller når det forbinder seg med andre motiv. En undersøkelse av de videreførte taktslagsmotivene viser at utenom en lang rekke felles utformingsmønstre, opptrer enkelte hyppig på norsk side, mens de bare sporadisk forekommer på svensk side, og vice versa. Dette gjelder også for enkelte kombinasjoner av to fullstendige taktslagsmotiv, men her er kombinasjonsmulighetene så mange at bildet forøvrig blir noe uklart.

En må derfor se seg om etter andre målemidler for å kunne konkretisere andre forskjeller mellom samlingene. Det er nærliggende å måle hvordan taktslagsmotivene kombinerer seg i forhold til det tenkte grunnplan som tonikatreklagen representerer. Taktslagsmotivets »forløpsresultat« (forholdet mellom første og siste tone i taktslagsmotivet) vil bare kunne opptre i fire mulige varianter: 1) begge tonene tilhører grunnplanet, 2) første, men ikke siste,

3) siste, men ikke første, 4) ingen av de to tonene tilhører grunnplanet. Det viser seg at de svenske melodiene i ganske stor grad kjeder sammen taktslagsmotiv av kategori nr. 1 eller nr. 4. Forløpsresultatene holder seg over lengre strekninger enten til kontrast- eller grunnplanet. De norske melodiene oppviser et meget hyppigere plan-skifte. Det foregår her med en temmelig hurtig puls, mens pulsen i de svenske melodiene ofte slår langt roligere. Dette forhold kan være en av de direkte musikalske årsakene til at Berggreen karakteriserte de norske melodiene som »takket« og de svenske som »bølgende«.

Nytter man kombinasjonene av taktslagsmotivenes forløpsresultat som målemiddel i visse soner av melodilinjens, f. eks. i de kadenserende vendingene ved hel- og halvslutning, viser det seg at vi også her kan møte plankombinasjoner som synes å bli foretrukket i bare ett av stoffene. I slike tilfelle kan godt utformingsmønstrene i hvert enkelt taktslagsmotiv være felles for de to stoffene. Det er bare prinsippet de kombineres etter som divergerer. Når et slikt divergerende prinsipp blir nyttet ganske rikelig i én samling, mens det mangler i en annen, må dette også tolkes som uttrykk for en dialektforskjell. På samme måte kan en nytte kombinasjoner av taktslagsmotivens rytmiske utformingsmønstre og utkrystallisere visse rytmemønstre som bærere av dialektforskjeller. Det samme gjelder for det tonale forholdet mellom visse faste punkter i melodienes metriske system.

Alt dette gjelder for de undersøkte springdans- og polskmelodiene. Gjelder det også for de andre artene av norsk folkemusikk? En undersøkelse av danser i 2/4 og 6/8 takt (hallinger og gangarer) viser at vi i disse gruppene finner mange av de utformingsprinsipper som var spesielle for den svenske polska'en. Det samme finner vi om vi betrakter alle melodiene i Lindemans store samling »Ældre og nyere norske Fjeldmelodier« under ett. Vi kan da ikke opphøye de dialektiske forskjeller mellom norsk springdans og svensk polska til allment nasjonale kjennemerker. De gjelder bare for disse dansene i 3/4 takt. Men undersøkelsen av det norske stoffet viser likevel at uansett taktart er det visse »vaner« som går igjen i utformingen av taktslagsmotivene, og som preger de norske me-

lodiene i en ganske betraktelig grad. Det er interessant å legge merke til at f. eks. Grieg i sin tematikk ofte gjør bruk av akkurat de samme »vanene«. På den måten blir det lettere å vise ved hjelp av konkrete musikalske vendinger hvor Grieg – bevisst eller ubevisst – henspiller på det nasjonale i sine melodier.

På samme måten kan også en nordmann, som er fortrolig med norsk folkemusikk, finne en naturlig forklaring på hvorfor f. eks. »Til våren« av Grieg eller »Sæterjentens søndag« av Ole Bull virker mere hjemlige, mer nasjonale på ham enn utenlandske musikkstykker. Det er slett ikke bare fordi han har hørt disse melodiene så ofte og vet at de er laget av norske komponister. Grunnen er også at prinsippene for utformingen av vendingstilfanget i melodiene for en stor grad stemmer overens med dem som er fremherskende i den norske folkemusikken.

Foredragsholderen laget tilslutt to melodier for nærmere å illustrere dialektforskjellen mellom norsk springdans og svensk polska.

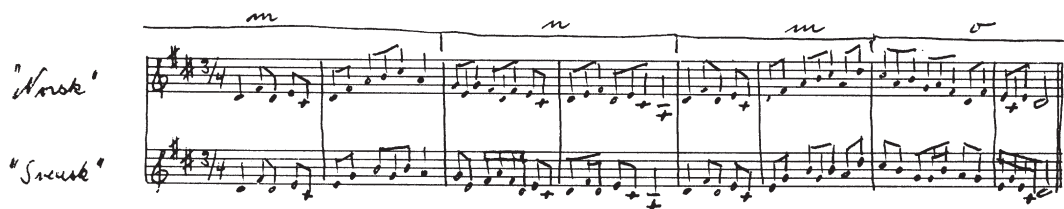
Begge melodiene begynner og slutter på grunntonen, og er sammensatt av 4 totaktsmotiv etter mønsteret m, n, m, o. Videre har totaktsforløpene felles grenser (d-a, g-a, d-d, ciss-d.) Alt dette er melodiske trekk som er vanlige både på norsk og svensk side. Det første to-taktsforløp er utstyrt med et rytmisk mønster som også er felles i svensk og norsk materiale.

Imidlertid munner dette totaktsforløpet i

den øverste melodi ut i en typisk »norsk« vending (den representerer 40 % av samtlige videreførte daktyliske primforløp i det norske stoffet, mens den er meget sjeldent forekommende i det svenske (0.5 %), og absolutt ikke som bærer av denne melodiske funksjon (avslutning av totaktsforløpet). I den nederste melodien representerer vendingen e-ciss-eg-hgh et forløp bundet til kontrastplanet over et lengere tidsrom, noe som er ganske vanlig i en del av de svenske melodiene, men som er temmelig sjelden i de norske.

I totaktsforløpet kalt n er rytmen i 1. takt representativ for en stor mengde svenske melodier nettopp på denne plass i forløpet og nettopp med denne melodiske funksjon (innledning til 2. to-taktsforløp). Den samme rytmisk-melodiske funksjon mangler i det norske materiale. Omvendt er slutten av dette to-taktsforløpet i øverste melodi utstyrt med det videreførte daktyliske kvartfall d-ciss-a, som utgjør ca. 25 % av samtlige videreførte daktyliske kvartfall i det norske stoffet, mens det bare forekommer i 0.1 % av det undersøkte svenske.

I det siste to-taktsforløpet (o) har øverste melodi to typisk norske daktyliske kvartfall, samt en vanlig kombinasjon av motiviske forløpskategorier for avslutningstonen. Den nederste melodi har bl. a. ett typisk svensk tretonig og ett typisk svensk firtonig taktlagsmotiv, samt en plankombinasjon av forløpskategorier for grunntonen som er vanlig i de svenske, men ikke i de norske melodiene:



AXEL HELMER:

Problemet folkemusik/konstmusik i svensk solosång

En central foreteelse i den svenske 1800-talsmusiken är förhållandet folkemusik/konstmusik, dvs. frågan hur folkmusikaliska förebilder tillämpats i konstmusikaliskt

sammanhang. En viktig förutsättning för de skillnader som finns ligger redan i folkmusikens resp. konstmusikens olika tillblivelseprocesser: i folkmusiken väsentligen en omsjungs- och omvandlingsprocess, i konstmusiken en – åtminstone i princip – på medveten konstnärlig intention grundad gestaltning. Solosången får härvidlag anses utgöra ett särskilt användbart

jämförelseobjekt. I båda fallen rör det sig om vokalmusik; det finns ofta ett textligt samband, vartill kommer överensstämmelser i fråga om visornas omfång och deras strofform resp. strofbyggnad. Till grund för jämförelserna hade valts folkvisorerna i Geijer-Afzelius' »Svenska folkvisor« (1814–17) och J. N. Ahlströms samling »300 nordiska folkvisor« (1855). Förutom att dessa samlingar har besättningsformen sång och piano gemensam med konstsången utgör arrangemangen i och för sig en viktig mötesplats för folkmusikaliska och konstmusikaliska påverkningssamband. Ur den svenska solosångsrepertoaren från tiden ca 1850–1890 hade utvalts ett antal verk, där texterna kan betecknas som folkliga rolldikter eller där musiken rörde stark påverkan från folkmusiken.

Vissa gemensamma harmoniska och melodiska kriterier presenterades. Det är i både folkvisa och konstsång vanligt att stöd-punkterna i storkadensförloppet bildas av $0T/0Tp$ eller $T+/Tp+$. Sådana sammanställningar överväger även över dominantiska kadenser. De kan uppträda t. ex. i innerkadenser (T-Tp) vid versslut eller vid strofens mitt – om det inte rent av är så att visan börjar i T och slutar i Tp (ett särskilt av Ahlström omhuldat stilmiddel). En sammanställning av den harmoniska relationen T/Tp jämte dominanterna kan sägas antyda stommen till såväl de diatoniska som de kromatiska förhållanden (liksom till vissa melodiska vändningar, ss. ters + sekund resp. sekund + ters), som visar sig vara särskilt vanliga eller som i olika sammanhang tillmätts en stor betydelse som »typiska» stildrag. För harmonikens del kan konstateras att T/Tp-förhållandet uppträder i så gott som alla sånger med inslag av »folkton». En viktig skillnad kan anges: i konstsångerna håller man helst fast vid ett kadensförlopp inom strofen; eller man ställer T och Tp kontrastmässigt mot varandra t. ex. i strofpar eller i strof och instrumentala partier.

I melodiskt hänseende gör sig benägenheten gällande att till konstmusikaliskt sammanhang överföra ett i folkmelodierna vanligt stilelement, nämligen vad man kan beteckna som »bruten melodik», dvs. en melodi med hög frekvens av växel- och språngtoner, appoggiatura- och cambiataliknande vändningar.

Sådana harmoniska och melodiska stilmiddel kan betecknas som kriterier på *konstmusikalisk folkton*. Den konstmusikaliska tillämpningen av »folkliga» stilmiddel kan då beskrivas dels som ett urval ur det i samtiden tillgängliga förrådet av folkliga stilelement, dels också som en typisering och stabilisering (vilken senare även synes ha bestått i att vissa tonarter förknippades med bestämda formelmässiga vändningar. Och denna konstmusikaliska omvandlingsprocess påverkades i sin tur av impulser från kontinental »Volkston». Orsakerna till den konstmusikaliska stabiliseringsprocessen ligger givetvis i att olika tonsättare hade varierande kännedom om det folkliga materialet och skiftande förutsättningar att använda sig av det; deras intentioner styrdes inte endast av fastare formföreställningar utan även av ren konstmusikaliska traditioner och konventioner.

Avslutningsvis gavs några synpunkter på forskningsläget. Det är uppenbart att företeelsen »nationalromantik» inte minst är ett stilistiskt fenomen. Samtidigt är det nödvändigt att man tar hänsyn till det ytterligt komplicerade historiska källäget, sent upptecknade och redigerade samlingar med folkmusik (t. ex. svenska låtar) kan inte utan en kartläggning av de historiska påverkningslinjerna läggas till grund för undersökningar i fråga om folkton. Lika viktiga är de terminologiska frågorna. Innebörden i begrepp som »nordisk», »nationell», »svensk» etc. ton är fortfarande långtifrån kartlagd. Och denna kartläggning förutsätter i sin tur en alltför endast påbörjad inventering som innebär att den dåtida terminologin ställs i relation till den samtida musik som avses i de enskilda fallen. Det är uppenbart nödvändigt att hänföra de nationellt bestämda uttrycken till kategorin historiska begrepp, inte till den musikvetenskapliga terminologin med mindre man kan ge entydiga definitioner av dem.

FOLKE BOHLIN:

Några problem kring Piae Cantiones

Talaren ville ringa in några problem kring Piae Cantiones (PC) 1582, som ännu inte fått någon tillfredsställande lösning. Det

gäller först en så grundläggande fråga som denna: *vem utgav PC 1582?* I titeln och under förordet nämns endast Theodoricus Petri Nylandensis. Men den finska översättningen 1616 uppger, att Jacob Finno (Jaakko Suomalainen) var samlingens utgivare. Är denne identisk med den präst och skolman, som enligt titeln 1582 korrigerat sångerna? Hur stor del har han i så fall tagit i utgivandet?

Härmed sammanhänger en annan fråga: har samlingen, såsom det påstås, utgivits *på uppdrag av Åbo skola*? Något bärkraftigt stöd för denna åsikt har inte framlagts. Det har inte heller kunnat bevisas, att PC bör betraktas som en exponent för sångtraditionen just i Åbo. Det måste erinras om, att Theodoricus Petri själv hade gått i Viborgs skola. I vilken utsträckning *speglar PC överhuvud en särskild finländsk tradition*? Vissa av sångtexterna härstammar uppenbart från Finland, men gäller detta för samlingen som helhet? Finländska handskrifter från tiden före 1582, som skulle kunna ge svar på frågan, saknas nästan helt. Det är viktigt att observera, att Theodoricus Petri uttryckligen säger, att sångerna sjöngs överallt inom det svenska riket (vilket ju då inkluderade Finland).

Kan PC, såsom skett, betecknas som *en medeltida sångsamling*? Fanns samlingen som en sammanhållen helhet redan på medeltiden? Är alla sångerna medeltida? En viktig inskränkning görs i titeln 1582: »några nyare psalmer» har fogats till de gamla sångerna. Var går gränsen mellan gammalt och nytt i PC? Och hur ingripande har *den redaktionella bearbetningen* av äldre sånger i PC varit? Har den inskränkts till den modernisering av alla flerstämmiga satser, som omtalas i förordet?

Det är bekant, att flera PC-sånger torde vara av böhmiskt ursprung. Man vet också, att åtskilliga nordbor studerade vid universitet i Prag fram till 1400-talets början. Kan man nu, om en jämförelse mellan vissa PC-melodier och deras böhmiska varianter inte visar alltför stora avvikelser, dra slutsatsen, att dessa sånger sannolikt *införts från Prag direkt till (Sverige-)Finland*? Till svårigheterna med ett sådant resonemang hör, att man i de flesta fall tvingas förutsätta en varken i (Sverige-)Finland eller Böhmen belagd tradition från 1400-talets början.

Från vilka andra musikaliska spridningscentra kan påverkan på PC-melodiernas utformning tänkas ha utgått? Bland utländska universitet bör i första hand *Rostock* nämnas. Från 1420-talet och framåt besöktes Rostocks universitet av ett stort antal nordbor, till vilka bl. a. Jacob Finno hörde. Och Theodoricus Petri själv befann sig ju i Rostock, när han utgav PC. I åtminstone ett fall kan man visa, att en ursprungligen böhmisk cantio i PC har en form, som närmast ansluter sig till Rostocktraditionen. *Ave maris stella lucens* avviker nämligen i PC påtagligt från de böhmiska versionerna men har en nära motsvarighet i Rostocker Liederbuch från 1400-talets senare del.

I fråga om den böhmiska julsången *Dies est laetitiae* kan en nordisk särtradition iakttagas, karakteriserad särskilt av ett kvartsprång i slutfrasen. Formen påträffas tidigast i danska källor. I vilken utsträckning *kan PC ha påverkats av dansk tradition*? Utgivarens släkt härstammade som bekant från Danmark.

Slutligen ställdes frågan, om man inte i en särskild mening bör räkna *de två fyrstämmiga PC-sångerna till gruppen »nyare psalmer»*. Både text och musik i dem var visserligen kända tidigare men inte i denna sammankoppling. Här tycks ett *slags centoniseringsarbete* ha ägt rum. De fyrradiga stroforna i *Jesu dulcit memoria* har (sannolikt med Thomissöns psalmbok 1569 som impulsgivare) anpassats till en melodi med sju fraser. I PC har en repris strukits och till de återstående frasererna har lämpats femradiga strofer, sammanställda ur den gamla hymntexten. Den andra fyrstämmiga satsen, *Gaudete, gaudete*, har länge betraktats som refräng till de följande stroforna, Tempus adest gratiae etc. Av okänd anledning skulle just dessa inte ha försetts med musik i PC. Flera omständigheter tyder dock på, att denna sång tillkommit genom en liknande centonisering och att alla strofer avsetts att sjungas till Gaudetestrofens musik. Stavelseantalet är visserligen större i de övriga stroforna, vilket på några punkter nödvändiggör en uppdelning av notvärdena. Men enligt tidens sed rättade sig notbilden endast efter första strofens text.

PC ställer altså nordisk musikforskning inför många viktiga, ännu olösta problem.

POUL ROVSING OLSEN:

Afrikansk musik i den persiske golf

Der lever mange øst-afrikanere i den persiske Golfs arabiske sheikhdømmer. Deres indflydelse på den lokale arabiske musik synes af beskeden omfang. Kraftigst viser den sig i krigsdansene (ardha, ayale), hvor rytmesektionens opdeling i en neutral grundrytme (givet af de mange) og improvisationsrytme (givet af mestertrummeren) er typisk afrikansk.

Afrikanerne har deres egen musik. Indendørs synges undertiden til akkompagnement af den seks-strengede lyre, tambura (gerne med assistance fra to trommer og et rasle-bælte, mandjur). Sangene er cykler af et mindre antal strofiske melodier. Hver melodi har en coda, hvor melodien nedskæres til halvdelen, undertiden derpå til en fjerdedel af dens oprindelige længde. Udendørs dances leiwah med deltagelse af et trommeensemble og en surnay-spiller. I rytmesektionen genfinder man den afrikanske modstilling af gruppen og solisten. Surnay-spilleren giver en lang kæde af små strofiske melodier til bedste – han er danse-ceremoniens musikalske leder. Danserne agerer kor.

Hvorfra stammer disse musikformer? Foreløbig kan blot hypoteser fremsættes. Tambura-lyren kan spores til Sudan, hvor den stadig er populær under navnet tambur. Bahraíns lyre-musikere var gerne sudanesiske. Musikformerne vil da sikkert også vise sig at være af sudanesiske oprindelse. For så vidt angår leiwah-musiken stiller sagen sig knap så klart. Surnay'en er et islamisk instrument, men spilles i Golf-staterne ikke af arabere, kun af afrikanere og balutchie. Den afrikanske surnay er antagelig kommet til golfen fra Øst-Afrikas kystområde (Mombasa, Zanzibar med bagland). Visse Kenya-dansesange med et obo-instrument er åbenbart i familie med leiwah-musiken. I de nævnte østafrikanske områder er den arabiske indflydelse ganske stærk. Dette kan muligvis give forklaringen på tilstedeværelsen af visse arabiske elementer i leiwah-musiken.

FINN EGELAND HANSEN:

Det gregorianske repertoire i Codex H 159 Montpellier

Referatet beskriver en metode til en undersøgelse af de tonale forhold i nævnte repertoire, der er valgt som undersøgelsesobjekt på grund af dets statistisk signifikante størrelse, dets homogenitet, og fordi det er eenstemmigt og utvetydigt dechifrerbart.

Metoden forkaster kirketonarssystemet som grundlag for en tonalitetbeskrivelse. For det første var kirketonararterne ikke primært et teoretisk system efter hvilket man kunne dele melodierne i 8 tonaliteter, men først og fremmest et praktisk system beregnet på at hægte en passende psalmodiformel sammen med en given antifone. For det andet er det uheldigt at operere med begreber som unormalt omfang, tonal instabilitet o. s. v., når disse anomaliteter indenfor visse sanggrupper er i tydeligt overtal. I stedet arbejdes der udfra en almindelig definition af begrebet tonalitet. Ved tonalitet forstås den relative tonale værdi af de toner melodien benytter. Ved en tones tonale værdi forstås dens tilbøjelighed eller mangel på tilbøjelighed til at optræde hyppigere end nabotonerne, som sluttone, som begyndelsestone, som tekstbærende tone, som højtone o. s. v. Disse forhold kan kun undersøges ved en omfattende statistisk behandling af repertoire. Udregningerne foretages på Aarhus Universitets Gier-anlæg. En sådan elektronisk databehandling forudsætter, at hele repertoire er kodet. Koden skal være entydig, d. v. s. at man efter kodningen, ved hjælp af kodestrimlen, skal være i stand til at udskrive melodien så den i enhver relevant henseende er identisk med det oprindelige forlæg. Koden bør ydermere være mnemoteknisk konstrueret.

I den anvendte kode karakteriseres hver neume på tre måder: 1) Neumens form, for eks. podatus = p, clivis = c, torculus = t. 2) Neumens toner. Her benyttes Montpellier-manuskriptets bogstavnotation direkte med undtagelse af j, der står for b-rotundum, og de fem kvarttoner, der betegnes med bogstaverne v x y z q. 3) Neumens placering i forhold til teksten. Her skelnes mellem numer, der indleder sange, hovedafsnit, punktummer og andre sætning-

ger, ord bærende neumer, stavelsesbærende neumer og endelig neumer, der ikke bærer tekst. I alle tilfælde skelnes mellem betonet og ubetonet stavelse.

Punkt 3 åbner mulighed for at skelne kvalitativt mellem melodiens toner, en procedure, der på grund af melodiens arytmiske notation, kun lader sig realisere gennem teksten.

Undersøgelsens foreløbige resultater er endnu for spredte og ukoordinerede til at de kan samles i en konklusion.

Referatet sluttede med et forsøg på en vurdering af regnemaskinens muligheder i musikvidenskaben. Afgørende er, om det rent tidsmæssigt og pengemæssigt kan betale sig at sætte det store apparat i sving, som en elektronisk databehandling medfører. Dette spørgsmål kan kun afgøres i de enkelte tilfælde. Den største fordel ved regnemaskinen er, at den, når kodningen en gang er tilendebragt, giver et nøjagtigt og næsten øjeblikkeligt svar på ethvert eksakt stillet spørgsmål. En fare ligger i, at man let kan føle sig overvældet af den store mængde tal, maskinen giver fra sig, og man løber en vis risiko for, at drukne sig selv i oplysninger. En yderligere fare ligger i maskinens absolutte krav om eksakt formulerede spørgsmål, og da musikalske spørgsmål ofte har en tendens til at undrage sig eksakt formulering, vil man kunne fristes til slet ikke at stille dem.

PETER RYOM:

Problemer omkring Vivaldi-overleveringen

Antonio Vivaldi nåede i levende live at få europæisk berømmelse, men allerede før sin død gik han af mode, og først i det 19. årh. blev hans musik atter genstand for interesse. Igennem undersøgelser af J.S. Bachs transkriptioner for orgel, for cembalo og for 4 cembali og orkester blev grunden lagt til vor tids Vivaldi-forskning. Denne har været præget af en betydelig overfladiskhed ikke mindst i spørgsmålet om antallet af overleverede værker.

Kilerne til Vivaldis produktion falder i 3 grupper:

1. *Samtidige trykte udgaver.* Vivaldi lod

udgive 13 samlinger med opusnummer; et forlag, som fik bevilling til at udgive hans Op. XIV, udgav en samling, som dog ikke bærer noget nummer. Til de 9 registrerede samlinger med værket af Vivaldi alene eller af flere komponister kommer en hidtil upåagtet samling med to koncerter af Vivaldi.

2. *Manuskripter.* Langt størstedelen af instrumentalværkerne og samtlige vokalværker er overleverede i manuskripter, hvoraf en stor del er autografe. Håndskrifterne befinder sig i en lang række biblioteker i et antal europæiske lande; de væsentligste samlinger ligger i Turin og i Dresden. De forskellige bibliotekers kataloger og de foreliggende tematiske Vivaldi-fortegnelser giver indbyrdes modstridende oplysninger ikke blot om værkernes besætning, toneart, satsantal, etc., men også om antallet af overleverede kompositioner. Ad forskellige veje er en række upågtede manuskriptsamlinger med et større antal ukendte værker endvidere kommet til mit kendskab.
3. *Informerende kilder.* En række kompositioner kendes kun fra tematiske kataloger af forskellig art og oprindelse. Da visse manuskripter i den nyeste tid er gået tabt, må M. Pincherles *Inventaire Thématique* (Paris 1948) regnes for informerende kilde for de pågældende værkers vedkommende.

Ingen af de eksisterende tematiske kataloger over Vivaldis produktion honorerer de krav om overskuelighed og grundighed, som almindeligvis stilles til sådanne værkfortegnelser. Den anvendte numerering er uhensigtsmæssig og giver ofte anledning til forvekslinger, kildehenvisningerne er ikke sjældent fejlagtige, oplysningerne om de enkelte værker er mangelfulde eller direkte urigtige, og antallet af registrerede værker er langt fra udtømmende. De tal, som Dr. W. Kolneder anfører i sin Vivaldi-biografi (Wiesbaden 1965), må således tages med forbehold.

Har forskningen af Vivaldis musik været præget af manglende omhu, har dette dog ikke forhindret hans musik i at blive kendt af et stort publikum. Hertil har Ricordis samlede udgave (Milano 1947 ff), trods en vis ensidighed, ydet et væsentligt bidrag. Samtidig er Antonio Vivaldi blevet placeret

i musikkens historie som en komponist, der, der har haft overordentlig stor betydning for koncertens form og indhold.

CARSTEN E. HATTING:

Stemmeføringsmønstre i femstemmige node mod node-satser fra Mogens Pedersøns »Pratum spirituale«¹

Rent umiddelbart kunne det måske tage sig ud, som om titlen på dette lille bidrag foruden at afgrænse et ret lille musikalsk repertoire samtidig pegede mod en undersøgelse af et præcist bestemt begreb. Dog er det indtil videre en påstand, at begrebet stemmeføringsmønstre overhovedet eksisterer i forbindelse med disse femstemmige satser. Det er undersøgelsens egentlige formål at prøve, om der er nogen mening i begrebet.

Det, der i denne sammenhæng har interesseret mig, er forbindelser mellem femstemmige klange. Hersker der, f.eks. med hensyn til fordoblinger, nogen form for sædvaner bortset fra den, der finder udtryk i forbudet mod parallelle kvinter og oktaver?

Teoretikernes behandling af den femstemmige sats synes ikke på noget tidspunkt at have været særlig indgående². I det 16. århundrede, da femstemmighed nærmest var normen, som senere den firstemmige sats blev det, har man i det store og hele klaret sig med eksempler på femstemmige kadencer til efterligning og opbyggelse. Man finder dem f.eks. hos Vicentino³, Tigrini⁴ og – i meget polyfon form – hos Morley⁵. Zarlini⁶ meddeler desuden – i øvrigt citeret i engelsk oversættelse hos Morley⁷ – en kompositionstavle, som er anvendelig for komposition med 4 eller flere stemmer, men den giver kun anvisning på klangopbygning – navnlig af 4-stemmige klange – og yder ingen hjælp med stemmeføringen.

Senere teoretikere gør gerne opmærksom på, at det i 5-stemmige satser er nødvendigt at fordoble enten sopran, alt, tenor eller bas, og overvejer ofte de forskellige muligheds fordele og mangler. Således nævner Mersenne⁸, at den femte stemme kan antage samme karakter som den, den »for-

dobler«. En sopran II anvender fortrinsvis mindre nodeværdier og trinvis bevægelse, en bas II (eller måske snarere en bas I) kan anvende flere spring og roligere nodeværdier. Mersenne viser også eksempler⁹.

Efterhånden som den 4-stemmige sats knæstattes som pædagogisk mål ved hjælp af formulerede regler for stemmeføring og fordoblinger i akkorderne, bliver den 5-stemmige sats til et specielt tilfælde i forhold hertil. Regler for 5-stemmig satsskrivning kommer ofte til at forme sig som lempelser af de regler, der i forvejen er meddelt i forbindelse med den 4-stemmige sats. Antiparalleller bliver mindre betænkelige, parallelle store tertser må uden videre anvendes, stemmekryds kan forekomme (nogle anbefaler et vist mådehold), ledetoner og dissonerende toner kan lejlighedsvis fordobles, hvis det ikke resulterer i forbudte paralleller.

At lærebogsforfatterne mere og mere frigør sig fra kunstneriske forbilleder og lovgiver suverænt, viser den almindelige regel om, at man i 5-stemmige akkorder i ren treklangsform først og fremmest må søge at fordoble grundtonen, dernæst kvinten og til sidst – hvis alt andet glipper! – tertsen. Beslægtet hermed er en regel om, at bas-tonen i en sekstakkord ikke gerne fordobles. Reglen findes f.eks. hos Kirnberger¹⁰ – idet en frugtbar spire ser ud til at være lagt

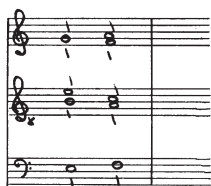
1. Artiklen er i det store og hele identisk med det referat, jeg oplæste på det 5. nordiske musikforskermøde i Århus i august 1966. Enkelte afsnit er dog omarbejdet. For venlig interesse og værdifulde råd bringer jeg professor, dr. phil. Finn Mathiassen og amanuensis, cand. mag. Jens Brincker min hjerteligste tak.
2. Det samme kan – omend forhåbentlig på en anden måde – siges om artiklens behandling af teoretikernes synspunkter. En systematisk gennemgang er ikke tilstillet, kun et hurtigt overblik over hovedlinier.
3. *L'antica musica ridotta alla moderna pratica* ... Roma 1555; fol. 58 v.
4. *Oratio Tigrini; Il compendio della musica* ... Venezia 1588 p. 82–87.
5. *A plaine and easie introduction* ... London 1597. Her citeret efter nyudg. ved Alec Harman, London 1952; p. 232–36.
6. *Le istituzioni harmoniche*, Venetia 1588; p. 241.
7. *Op. cit.*, p. 226–27.
8. *Harmonie universelle*, Paris 1636–37; p. 276.
9. *Op. cit.*, p. 278.
10. *Die Kunst des reinen Satzes* ... Berlin u. Königsberg 1771–79, Theil 1; p. 184 f.

hos Marpurgh¹¹ – samt hos Albrechtsberger¹², og den citeres flittigt i det 19. århundrede, hvor grænsen mellem det tilladte og det forbudte måske drages sikrest og tørrest i J. C. Hauff's *Die Theorie der Tonsetzkunst*¹³. I andre lærebøger fra tiden kan man mærke en vis besindelse. Blandt anvisninger, der er tyngt af fordomme, spores erfaringer fra en personlig beskæftigelse med satsens særlige problemer bl. a. hos Alfred Michaelis¹⁴, Bondesen¹⁵ og Prout¹⁶.

Det repertoire, som indtil videre danner grundlag for min undersøgelse, er satserne I-XXXII i Mogens Pedersøns »Pratum spirituale«¹⁷, idet VII, der er fra 3- til 6-stemmig, kun ikke 5-stemmig, er udeladt.

Det er for overblikkets skyld nødvendigt at skabe et vist system i mængden af 5-stemmige forbindelser, idet man må holde sig for øje, at ethvert system er en konstruktion, som i sig selv rummer en del af – eller måske hele den påstand, som skulle eftervises.

Det her valgte system kan lettest forklares ved hjælp af et eksempel. En ret hyppigt forekommende forbindelse i det undersøgte repertoire er denne:

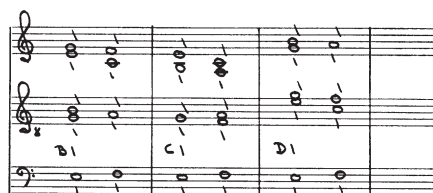


De to klange er begge oktav- og tertsfordoblede, og forbindelsen kan for nemheds skyld betegnes 83–83.

Af denne klangfølge kan en del andre udvikles, først ved at mellemstemmerne tænkes ombyttede. Det giver i alt 6 muligheder, som kan benævnes A 1–6:



Alten og tenorstemmerne kan efter tur placeres som overstemmer,



og i hver af de nye forbindelser kan mellemstemmerne atter ombyttes, så at man får følgende rækker af forbindelser: B 1–6, C 1–6 og D 1–6 med henholdsvis altstemmen, tenor I og tenor II som overstemme.

Desuden kan den anden klang transponeres i forhold til den første. Bassen kan føres til tonerne g, a, h (som kræver indførelse af kryds for kvinten f. Der skelnes i øvrigt ikke mellem dur og mol i klangenes opbygning, men formindskede grundtreklange og forstørrede og formindskede spring i stemmegangen korrigeres ved hjælp af løse fortegn), c og d. De to sidste transpositioner sker mest praktisk nedad. Disse transpositioner giver grupperne:

11. Handbuch bey dem Generalbässe und der Composition III, Berlin 1758; p. 265.
12. Joh. Georg Albrechtsbergers, K. K. Hoforganistens gründliche Anweisung zur Composition ... Leipzig 1790; p. 362.
13. I–V, Frankfurt a. M. 1863–83 specielt II (1868).
14. Theoretisch-praktische Vorstudien zum Kontrapunkte und Einführung in die musikalische Komposition, Hannover 1885; p. 144 f.
15. J. D. Bondesen: Harmonilære, København 1897; p. 250 ff.
16. Ebenezer Prout: Harmony, its theory and practice, London 1903; p. 305 ff.
17. Dania Sonans I. Værker af Mogens Pedersøn kritisk udgivne og forsynede med indledning af Dr. Knud Jeppesen, København 1933.

E, F, G, H (med g som grundtone i 2. klang)
 J, K, L, M (- a - - - -)
 N, O, P, Q (- h - - - -)
 R, S, T, U (- c - - - -)
 V, X, Y, Z (- d - - - -)

som hver især har seks former ligesom A-D ovenfor. Transpositionen til e, som ville få forbindelsen til at fremstå som en omlægning af e mol-klangen, er udeladt. Af den oprindelige forbindelse er der således udviklet 143 nye, og der postuleres nu et slægtskab mellem disse 144 klangforbindelser. De påstås at være beslægtede gennem deres *stemmeføringsmønstre*.

Bortset fra den første er alle disse forbindelser indtil videre rene konstruktioner, og deres eventuelle forekomst i et bestemt repertoire må efterprøves, før de kan gøre krav på nærmere interesse. Måske er det faldet nogen ind, at denne statistiske metode er ret omstændelig, men når den er valgt, skyldes det ønsket om at undgå at komme til at se den 5-stemmige sats i det sædvanlige perspektiv, d. v. s. som en firstemmig sats, hvortil der er føjet en femte stemme. Selve kortlægningen af forbindelserne i »Pratum spirituale« og ordningen af dem i stemmeføringsmønstre rejste en del mindre problemer forårsaget af skiftende harmonisk rytme, forudhold, dissonanser overhovedet etc. Det vil føre for vidt her at gøre rede for de valgte løsninger på disse problemer, men jeg kan nævne, at en senere stikprøvekontrol har formindsket min frygt for, at generaliseringer skulle have bevirket, at de katalogiserede forbindelser fra »Pratum spirituale« kom til at afvige væsentligt fra de konstruerede modeller, som repræsenterer dem i tabellerne.

Da alle forbindelser i repertoiret på denne måde var kortlagt, omfattede tabelværket for forbindelser mellem grundakkorder 71 stemmeføringsmønstre, for forbindelser mellem grundakkord og sekstakkord ligeså 71 stemmeføringsmønstre, for forbindelser mellem sekstakkorder 7 mønstre og for forbindelser til og fra firklange 32 forskellige mønstre ¹⁸.

Den statistiske oversigt siger i sig selv ikke så meget; men man kan formulere spørgsmål til den, som den med nogen sikkerhed kan besvare. En begrænsning ligger dog naturligvis deri, at de nævnte satser fra »Pratum spirituale« indtil videre er undersøgelsens eneste grundlag, og det er næppe fuldt

forsvarligt at prøve at nå videre, før også andre komponisters værker kan tages med i vurderingen. Alligevel har jeg ikke modstået fristelsen til at antyde en forbindelse fra disse forberedende optællinger frem til oplysninger af lidt mere almindelig musikalsk interesse.

Hvis man f. eks. ser på satsen ud fra basstemmens bevægelse, hvordan forholder det sig så med fordoblinger i klangene?

Spørgsmålet kan ikke med rimelighed stilles til materialet til de stemmeføringsmønstre, der rummer forbindelser mellem sekstakkorder eller forbindelser til og fra firklange, da disse forbindelser ikke er særlig rigt repræsenterede i »Pratum spirituale«. Lidt bedre stiller sagen sig for forbindelser mellem grundakkord og sekstakkord, men disse forbindelser viser, lidet overraskende, i så langt overvejende grad trinvis basføring, at det næppe er ulejligheden værd at undersøge, hvordan basføringen afspejler sig i fordoblingerne. Men det kan dog lige anføres, at bastonen overordentligt hyppigt er fordoblet i sekstakkorden.

Tilbage bliver forbindelser mellem grundakkorder, af hvilke materialet rummer 1093, fordelt på 39 stemmeføringsmønstre. Af disse havde 247 forbindelser trinvis basføring, 191 havde tertspring og 655 kvart eller kvintspring i basstemmen. For at udelukke rene undtagelsestilfælde har jeg i nedenstående oversigt kun medtaget de stemmeføringsmønstre, der er repræsenteret ved mindst 2 % af forbindelserne i den pågældende gruppe.

Forbindelserne med trinvis basføring fordelte sig således:

83-83 I	i	89 forbindelser	(36,0 %)
88-85 I	i	36	(14,6 %)
85-83 III	i	28	(11,3 %)
88-83 II	i	20	(8,1 %)
85-83 I	i	20	(8,1 %)
83-53 I	i	10	(4,0 %)
88-33 I	i	8	(3,2 %)
88-83 I	i	7	(2,8 %)
83-33 I	i	6	(2,4 %)

18. Akkordernes fordoblinger viste sig ikke at være tilstrækkeligt til at karakterisere et stemmeføringsmønster. Mellem to oktavters-fordoblede akkorder fandtes f. eks. 5 forskellige mønstre, hvilket nødvendiggjorde en tilføjelse til karakteristikken. Romertal I betegner det først fundne stemmeføringsmønster mellem akkorder med disse fordoblinger.

I disse 9 mønstre rummes 90,7 % af samtlige 247 forbindelser. Hyppigst forekommer 83-83 I, det mønster, der ovenfor benyttedes som eksempel, og det er værd at lægge mærke til, hvor almindelige de oktav-terts-fordoblede akkorder er i denne gruppe.

Næsten lige så klart trådte denne fordobling frem i forbindelserne med tertsspring i basstemmen. De viste sig fortrinsvis i følgende mønstre:

83-83 I	i	33	forbindelser	(17,3 %)
88-83 I	i	23	—	(12,0 %)
88-83 III	i	17	—	(8,9 %)
85-83 III	i	15	—	(7,9 %)
85-83 II	i	13	—	(6,8 %)
85-83 I	i	12	—	(6,3 %)
88-83 II	i	10	—	(5,2 %)
88-85 I	i	8	—	(4,2 %)
88-83 I	i	7	—	(3,7 %)
88-88 I	i	5	—	(2,6 %)
83-83 I	i	5	—	(2,6 %)
83-83 III	i	4	—	(2,1 %)
83-83 I	i	4	—	(2,1 %)

I disse 13 mønstre rummes 81,6 % af alle forbindelserne. Spredningen er her noget større, men man skal dog langt ned i ovenstående oversigt for at træffe på forbindelser, der ikke omfatter en oktav-terts-fordoblet akkord.

Af de 655 forbindelser med kvart- eller kvintsspring i bassen rummedes 79,8 % i følgende 9 mønstre:

88-85 I	i	204	forbindelser	(31,1 %)
88-83 I	i	69	—	(10,5 %)
88-85 III	i	66	—	(10,1 %)
85-83 I	i	62	—	(9,5 %)
88-88 I	i	56	—	(8,5 %)
83-83 I	i	22	—	(3,4 %)
83-85 I	i	16	—	(2,4 %)
85-85 I	i	14	—	(2,1 %)
88-88 II	i	14	—	(2,1 %)

Hvor tertsfordoblingerne før dominerede, er det her klart 88- og 85- akkorderne, der er i overtal. Navnlig er en vekslen imellem de to fordoblingsformer almindelig, mens 88-88 forbindelser står længere nede på listen, og 85-85 forbindelser næsten må kaldes sjældne. Kun i et af listens stemmeføringsmønstre forekom ingen 88- eller 85-akkord.

Selv om dette materiale har været ganske stort at arbejde med, kan det ikke anses for tilstrækkeligt til at begrunde et almindeligt skøn over stemmeføringsmønstrene i den 5-stemmige sats. Et sådant skøn vil desuden kræve undersøgelser af Lassus', Praetorius', Eccards og andre komponisters produktion, og hertil vil det måske blive aktuelt at søge hjælp til et overblik i den moderne databehandling.

Men det står mig mere og mere klart, at spørgsmålet om, hvorvidt der hersker bestemte sædvaner i den klassiske 5-stemmige sats med hensyn til stemmeføring og fordoblinger, kan besvares bekræftende. Kun er begreberne om disse sædvaner indtil videre yderst vage.

Oversigt over foredrag holdt i Dansk Selskab for Musikforskning

Fortsat fra Aarbogen 1962

13. oktober 1957: dr. Maurus Pfaff, Beuron: Oldkirkens kejser- og fyrsteakklamationer, deres kulturhistoriske baggrund og paralleller i den kristne liturgi. (Denne meddelelse var faldet ud af den første oversigt.)
19. marts 1963: professor Bjørn Hjelmberg: Den venetianske Aria før Cavalli.
30. maj 1963: komponisten Povl Rovsing Olsen: Musik fra den persiske golf.
25. oktober 1963: professor Ingmar Bengtsson, Uppsala: Nya rön om rytm och rytmiskt musicerande.
14. februar 1964: universitetsadjunkt, cand. theol. Christian Thodberg: Forholdet mellem byzantinsk og gammelromersk kirkesang.
20. marts 1964: professor Søren Sørensen: Nye Buxtehude-studier.
27. maj 1964: lektor Karl Clausen: Folkeviser og nymodens sang i Nordslesvig ved år 1800. Peter Kiers indberetning 1808–09 til Oldsagskommissionen.
19. oktober 1964: dr. Dietrich Kilian, Göttingen: Johann Sebastian Bachs frühe Orgelwerke.
29. januar 1965: professor Søren Sørensen og dr. Henrik Glahn: Fundet af musikhåndskrifter fra det 17. århundrede i orglet på Clausholm.
6. april 1965: professor, Sir Jack A. Westrup, Oxford: The English Idiom. A Study of Nostalgia.
5. maj 1965: professor Knud Jeppesen: Erindringer om Carl Nielsen.
17. september 1965: professor Kurt v. Fischer, Zürich: Die Musik in der Kultur des Trecento.
25. marts 1966: stud. mag. Peter Ryom: Problemer omkring overleveringen af Vivaldis værker.
26. maj 1966: komponisten Thorkild Knudsen: Strukturen i de nordiske ballademelodier.
28. oktober 1966: professor Finn Mathiassen: Modbevægelses-organum. En tidlig polyfon stilart i teori og praksis.
9. december 1966: dr. Povl Hamburger: Reprisebehandlingen i den Schubertske Lied.
6. april 1967: professor Joseph Kerman, Berkeley: Beethoven's sketch-books in the British Museum.
31. maj 1967: amanuensis Jens Brincker: Musikforskning på informations-teoretisk baggrund.
6. november 1967: professor Hellmut Federhofer, Mainz: Die Lehre von der Dissonanz in der deutschen Musiktheorie des 17. Jahrhunderts.
6. december 1967: dr. Jørgen Raasted: Seikilos-hymnen. I anledning af Nationalmuseets erhvervelse af den græske stele.

