

Stefan
Morent

Das Mittelalter im 19. Jahrhundert

Ein Beitrag zur Kompositions-
geschichte in Frankreich

Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 72

Franz Steiner Verlag

Stefan Morent
Das Mittelalter im 19. Jahrhundert

Beihefte zum

Archiv für Musikwissenschaft

herausgegeben von Albrecht Riethmüller

in Verbindung mit Ludwig Finscher, Frank Hentschel,
Hans-Joachim Hinrichsen, Birgit Lodes, Anne Shreffler
und Wolfram Steinbeck

Band 72

Stefan Morent

Das Mittelalter im 19. Jahrhundert

Ein Beitrag zur Kompositionsgeschichte
in Frankreich



Franz Steiner Verlag

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim
Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar.

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist unzulässig und strafbar.

© Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2013

Druck: Offsetdruck Bokor, Bad Tölz

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

Printed in Germany.

ISBN 978-3-515-10294-0

INHALTSÜBERSICHT

Vorwort	7
1. Einleitung	9
2. Zur Rezeption älterer Musik im Allgemeinen	16
2.1 Exkurs: Martin Gerbert, John Hawkins, Charles Burney, Johann Nikolaus Forkel	20
2.2 Rezeption älterer Musik im 19. Jahrhundert in Deutschland	28
2.3 Rezeption älterer Musik im 19. Jahrhundert in Frankreich	37
2.4 Kirchenmusikschulen in Paris	43
3. Gabriel Fauré – « Musicien français »	50
3.1 Die <i>École Niedermeyer</i>	50
3.2 Der <i>Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant</i>	51
3.3 Gabriel Fauré: Requiem op. 48	63
3.4 Exkurs: Franz Liszt, Anton Bruckner, Giuseppe Verdi	89
4. « Claude de France »	104
4.1 <i>Pelléas et Mélisande</i>	104
4.2 Charles Bordes und die <i>Schola Cantorum</i>	108
4.3 Solesmes	113
4.4 Einflüsse auf Debussy	119

5. Erik Satie: « Musiciens médiéval »	156
6. Schlussbemerkung	177
7. Abkürzungsverzeichnis	179
8. Literaturverzeichnis	180
9. Register	195

VORWORT

Die vorliegende Studie begann mit ersten Vorüberlegungen zum Thema im Jahr 1997 und wurde 2004 von der Fakultät für Kulturwissenschaften der Universität Tübingen als Habilitationsschrift angenommen. Dass sie über die Jahre hinweg die heutige Gestalt annehmen konnte, verdanke ich einer ganzen Reihe von Personen und Institutionen.

An erster Stelle gilt mein Dank dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Tübingen, seinen Professoren, Mitarbeitern und Studierenden, die mir durch zahlreiche Gespräche und Fragen ein tieferes Verständnis der Thematik ermöglicht haben.

Ebenso bin ich meinen Mitkollegiaten sowie den Hochschullehrern des DFG-Graduiertenkollegs „Ars und Scientia im Mittelalter und der frühen Neuzeit“ an der Universität Tübingen für zahlreiche Anregungen über die Fächergrenzen hinweg zu Dank verpflichtet.

Der Universitätsbibliothek Tübingen, der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, der Sächsischen Landesbibliothek Dresden sowie besonders der Bibliothèque nationale de France in Paris und ihren Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern gilt mein Dank für die Unterstützung bei der Beschaffung von Literatur.

Herrn Prof. Dr. Albrecht Riethmüller danke ich für die Aufnahme der Arbeit zur Publikation innerhalb der *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft* und dem Franz Steiner Verlag für die Unterstützung bei der Vorbereitung des Druckmanuskripts.

Der Geschwister Boehringer-Ingelheim-Stiftung danke ich für die Gewährung eines Druckkostenzuschusses.

Zuletzt danke ich all jenen, die mich im Prozess des Schreibens auch in schwierigen Phasen immer wieder ermuntert und ermutigt haben.

Tübingen, im September 2012

1. EINLEITUNG

„Die heutige Lage charakterisiert sich durch die Allgegenwart der Geschichte. Von der Gregorianik ... bis ins 19. Jahrhundert hinein wirkt Vergangenes auf Komponisten und Hörer ... erscheint heute den Komponisten und Hörern die Vergangenheit latent vorhanden, an jeder Stelle für das Musikleben aktualisierbar.“¹

Heinrich Besseler's Charakterisierung der musikgeschichtlichen Situation in der Mitte des vergangenen Jahrhunderts lässt sich ohne Abstriche auch auf die Gegenwart übertragen; die angesprochene Tendenz zur Omnipräsenz und Verfügbarkeit der musikalischen Vergangenheit hat sich sogar noch verstärkt und ist zu einem bestimmenden Faktor für die kompositorische Orientierung geworden. Nach der Entdeckung und Aneignung der abendländisch-europäischen Geschichte erfolgte derselbe Prozess für außereuropäische und sogenannte primitive Musik, für Volksmusik, Naturlaute und Geräusche. Man spricht deshalb heute vom „Pluralismus, der Polyversionalität der musikalischen Vorstellung ... sowohl in der Zeit als auch im Raum“ oder von einem „Vorrat ... an Musik verschiedener Perioden, ethnischer Kreise, Völker, Zivilisationen, [und] Gattungen.“² Eine besonders gewichtige Rolle spielt hierbei, wie zuletzt etwa die Werke des estnischen Komponisten Arvo Pärt deutlich machten, die Hinwendung zu mittelalterlicher Musik bzw. zu deren Struktur- und Kompositionsprinzipien.

Als charakteristisches Kennzeichen der Musikgeschichte in der Übergangszeit zwischen der 2. Hälfte des 19. und dem Beginn des 20. Jahrhunderts, das sich gleichsam wie ein roter Faden bis zur Gegenwart hindurch zieht, ließe sich die Spannung zwischen der mit dem Fortschrittsgedanken verbundenen Suche nach dem Neuen in der Musik und der nach rückwärts, in die Geschichte hinein gewandten Beschäftigung mit den überkommenen Ausdrucksformen benennen. Die Frage, wo die Ursprünge für diese Bewegung zu suchen sind, welche Parameter der musikästhetischen Diskussion sie flankieren, in welchem institutionellen Rahmen sie sich abspielt und schließlich, wie sie sich im Schaffen der Komponisten des angesprochenen Zeitraums niederschlägt, ist in der musikwissenschaftlichen Forschung bisher kaum in einem übergreifenden Zusammenhang untersucht worden.

Die Wurzeln für die kompositorische Rückwendung zu älterer Musik im Allgemeinen und zur Musik des Mittelalters im Besonderen sind in der speziellen musikgeschichtlichen Situation an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert zu

- 1 Heinrich Besseler: „Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert,“ in: *AMw* 16 (1959), S. 21.
- 2 Zofia Lissa: „Musikalisches Geschichtsbewußtsein – Segen oder Fluch?“, in: Dies.: *Neue Aufsätze zur Musikästhetik*, Wilhelmshaven 1975, S. 140, 136.

finden: Sie ist, nach dem Ende der romantischen Epoche, beherrscht vom starken Empfinden des Verlusts einer gemeinsamen, verbindenden musikalischen Sprache und, hieraus resultierend, von Orientierungslosigkeit und der drängenden Suche nach neuen Wegen. Die Ergebnisse dieser Suche lassen sich grundsätzlich in zwei diametral entgegengesetzten Haltungen zusammenfassen, die beide als Reaktion auf die Krise bzw. das Ende der romantischen Harmonik zu verstehen sind: Zum einen Schönbergs „Flucht nach vorne“, die von starkem Fortschrittsdenken geprägt ist. So sehr auch der Schönbergkreis um eine naturgesetzliche und historische Legitimierung seines Tuns bemüht ist³, so bleibt doch die Grundauffassung beherrschend, dass nur im Überwinden des Bisherigen das Neue und Bessere entstehen kann; ein Ansatz, dem eine deutlich evolutionistische Betrachtung der Musikgeschichte zu Grunde liegt.

Zum anderen die Rückwendung zu früherer, d. h. vor allem vorromantischer Musik. Hier soll die Erneuerung durch Ausschöpfen des reichen Reservoirs vergangener Musikstile erfolgen. Dies setzt freilich voraus, dass mit Ranke „jede Epoche unmittelbar zu Gott“ sei, d. h., die Musik früherer Jahrhunderte in ihrem Eigenwert und ihre Gleichberechtigung oder sogar Vorbildfunktion für das zeitgenössische Schaffen erkannt wurde. In diesem Licht ist auch die Einbeziehung verschiedener Arten von Volksmusik, Jazz und außereuropäischer Musik zu sehen. Ansätze zu solchen historistischen Interessen lassen sich schon Ende des 18. Jahrhunderts finden, entfalten sich aber wirkmächtig erst im 19. Jahrhundert. Zwar spielt auch in früheren Epochen das Verhältnis zur musikalischen Vergangenheit eine gewisse Rolle, aber doch immer als bewusst erlebte Andersartigkeit gegenüber der Gegenwart⁴ oder als eher unbewusst rezipierter kontinuierlicher Strom in Form der traditionellen Handwerkslehre. Erst das 19. Jahrhundert, das Zeitalter des Historismus, wendet sich der Vergangenheit dezidiert als Gegenstand und Ziel romantischen Sehnsens einerseits, aber auch eines neuen Erkenntnisdrangs andererseits zu. An der Ausdruckskunst Richard Wagners entzündet sich besonders in Frankreich eine Gegenbewegung, die Musik nicht primär als Ausdruck subjektiver Gefühle versteht, sondern vielmehr als gegebenes, architektonisches Gefüge. Diese Neubewertung der Musik gibt sich in vielen Fällen als Rückbesinnung auf die Grundlagen mittelalterlicher Musikanschauung zu erkennen und verbindet sich in Frankreich auch mit dem Gedanken einer Rückbesinnung auf das im Mittelalter erwachsene nationale Erbe, das neue Wege in der Gegenwart eröffnen soll.

Diese Auseinandersetzung mit der Musik des Mittelalters unterscheidet sich deutlich von verwandten Erscheinungen im 19. Jahrhundert: Steht dort vor allem die Bereicherung der Tonsprache durch eher pittoreske Kolorierungen im Vordergrund, so hier das Interesse an den Konstruktionsprinzipien und den diesen zu Grunde liegenden Denkstrukturen der mittelalterlichen Musik sowie die Suche nach einer echten Alternative zur romantischen Ausdrucksästhetik.

3 Programmatisch hierzu Anton Webern: *Der Weg zur Neuen Musik*, Willi Reich (Hg.), Wien 1960, bes. S. 16, 58.

4 Man denke hier etwa an Begriffe wie *Ars Nova*, *Nuove musiche* oder *Seconda prattica*.

Programmatisch spricht in diesem Sinne Vincent d'Indy von der älteren Musik als einer Inspirationsquelle für neue Formen:

« Où donc irons-nous puiser la sève vivifiante qui nous donnera des formes et des formules vraiment nouvelles ? ... dans l'art décoratif des plain-chantistes, dans l'art architectural de l'époque palestrinienne, dans l'art expressif des grands Italiens du XVII^e siècle. C'est là, et là seulement que nous pourrons trouver des tours mélodiques, des cadences rythmiques, des appareils harmoniques véritablement neufs, si nous savons appliquer ces sucs nourriciers à notre esprit moderne »;⁵

Eine Empfehlung, wie sie bereits Giuseppe Verdis Bonmot von 1871, ebenfalls im Kontext von Musikausbildung, enthält.⁶ Ganz ähnlich sieht Guillaume Apollinaire in der Vergangenheit einen Unterbau für die Gegenwart, mit dem Ziel der Synthese alter Stilmittel und neuer Gedanken, die zu einem « esprit nouveau » führt.⁷

Wenn die Rückbesinnung auf die Vergangenheit und auf ältere Musik auch ein gesamteuropäisches Phänomen darstellt, so wirkt doch Frankreich unter verschiedenen Gesichtspunkten als Motor dieser Bewegung. Hier erscheint als erstes ein besonderer Akzent auf der Musik des Mittelalters, wobei sich die Hauptaufmerksamkeit dem Gregorianischen Choral zuwendet. Hierbei spielen die Verbindungen zur liturgischen Restaurationsbewegung in Frankreich, die in besonderem Maße vom Benediktinerkloster in Solesmes aus betrieben wird, eine entscheidende Rolle. Gleichzeitig werden mit dem Choral und der Musik des Mittelalters, die nun als Vorbild und Inspirationsquelle für neue Kompositionen gelten, die mittelalterlichen Institutionen der Vermittlung der *musica* im Weltlichen kopiert. So entstehen als Gegenpol zum *Conservatoire* in Paris die von Choron und Niedermeyer gegründeten Kirchenmusikschulen und schließlich auf Initiative von d'Indy, Bordes und Guilmant die *Schola Cantorum*. Diese sehen sich in der Tradition der *maîtrises* und damit der mittelalterlichen Kathedralschulen, in denen das theoretische Wissen und die Praxis in Bezug auf die Musik des Mittelalters bis ins 16. Jahrhundert im Allgemeinen und in Bezug auf den Gregorianischen Choral im Besonderen vermittelt wird. Entscheidend ist hierbei aber, dass diese Schulen nicht mehr in kirchlicher Trägerschaft stehen, sondern bürgerliche Institutionen darstellen, die sich nicht auf die Ausbildung von Kirchenmusikern beschränken, sondern eine allgemeine Musikausbildung vermitteln wollen.

Mit der damit verbundenen und für Frankreich gegenüber Deutschland viel stärkeren Außenwirkung üben sie einen entscheidenden Einfluss auf die heranwachsende Komponistengeneration seit der Mitte des 19. Jahrhunderts aus. Diese greift die Musik des Mittelalters nicht als reines Zitat auf, sondern interessiert sich für die internen Bauprinzipien mittelalterlicher Musik – wie z. B. Modalität – und versucht, sie in die eigene Musiksprache zu integrieren.

5 Vincent d'Indy: „Une École d'art répondant aux besoins modernes: Discours d'inauguration des cours de l'École“, in: *La Tribune de St. Gervais* VI (1900), S. 311.

6 „Torniamo all'antico: sarà un progresso“; Brief Giuseppe Verdis vom 04. 01. 1871 an Francesco Florimo, zitiert nach: Franco Abbiati: *Giuseppe Verdi. "Le Vite"*, 4 Bde., Bd. 3, Mailand 1959, S. 356.

7 Guillaume Apollinaire: *L'Esprit nouveau et les poètes*, Paris 1917.

In letzterem ist das gegenüber der reinen kirchenmusikalischen Erneuerung für die weitere musikgeschichtliche Entwicklung interessantere und folgenreichere Phänomen zu sehen. So wichtig auch die von der kirchenmusikalischen Reformbewegung ausgehenden Impulse für Komponisten wie Fauré, Satie oder Debussy sein mögen, letztlich offenbart sich in ihrer Rückwendung zur Musik des Mittelalters nicht der dezidierte Wunsch, ältere geistliche Musik zu finden, sondern generell alte Musik, im Sinne von ursprünglicher Musik. Die Musik des Mittelalters erscheint fern, unbekannt und emotional unbefrachtet und ist insofern dem zeitgleichen Exotismus an die Seite zu stellen, nur dass hier die Faszination nicht aus der geographischen sondern aus der zeitlichen Distanz herrührt.

Dass dieses Zurücksehnen nach dem Ursprünglichen fast ausschließlich und automatisch auf geistliche Musik, genauer auf den Gregorianischen Choral trifft, hängt primär mit der speziellen Überlieferungslage abendländischer Musik zusammen. Der Grund für die Rückbesinnung ist hier aber – und dies ist festzuhalten – im Gegensatz zu den liturgisch motivierten Reformerkreisen ein ästhetischer. Da diesem das Emotional-Bekennnishaft und damit auch das Dogmatische fehlen, ist es auch möglich, die musikalischen Gestaltungsmittel aus dem unmittelbaren liturgischen Umfeld herauszulösen und in anderen kompositorischen Kontexten fruchtbar werden zu lassen. So führt die Begegnung mit dem historischen Vorbild zu einem schöpferischen Impuls, der in eine eigene und eigenständige Verarbeitung mündet.

Freilich gleichen sich die Ausgangspositionen: Dem spirituellen Notstand nach den Verheerungen der Französischen Revolution, dem Prosper Guéranger mit der Gründung von Solesmes zu begegnen sucht, entspricht ein künstlerischer Notstand, wie er von der französischen Komponistengeneration seit der Mitte des 19. Jahrhunderts unter dem Eindruck Wagners empfunden wird. Da der Weg Wagners hinein in die exzessive Chromatik in Frankreich nicht gangbar scheint, eröffnet sich in der entgegengesetzten Bewegung, rückwärts in die Geschichte, eine Lösung, die die sich in einer Krise befindliche Tonalität erneuert, ohne sich der gesteigerten Emotionalität Wagners bedienen zu müssen. Der instinktiven Scheu französischer Komponisten vor dem übertrieben Subjektiven kommt die wiederzuentdeckende alte Musik insofern entgegen, als sie eben noch neu, unberührt und damit auch emotional weit entfernt scheint und doch auf geheimnisvolle Weise durch musikgeschichtliche Traditionen mit der Gegenwart verbunden ist.

Letztlich bricht sich hier die alte mittelalterliche Vorstellung von Musik als „numerus“, als Konstruktion erneut die Bahn, die sich dem spätromantischen Ideal von Musik als „Mimesis“ entgegenstellt.⁸ Paris wird so in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einem ersten, entschiedenen Bollwerk gegen die Roman-

8 Dass hierbei, wie auch noch in der Musikgeschichtsschreibung neueren und neusten Datums, eine falsche Dichotomie aufgestellt wird, die der mittelalterlichen Musik und Musiktheorie Konzepte zur „Rhetorisierung“ abspricht und als Kennzeichen einer Epochengrenze zur Neuzeit stilliert, hat Fritz Reckow: „Zwischen Ontologie und Rhetorik. Die Idee des *movere animos* und der Übergang vom Spätmittelalter zur frühen Neuzeit in der Musikgeschichte“, in: *Traditionswandel und Traditionsverhalten*, Walter Haug, Burghart Wachinger (Hgg.), Tübingen 1991 (Fortune vitrea, Bd. 5), S. 145–178, aufgezeigt.

tik deutscher Prägung mit weitreichenden Folgen für die Zukunft. Sicherlich sind die französischen Komponisten nicht die einzigen, die sich mittelalterlicher Musik, modal gefärbter Harmonik und dem Choral zuwenden. Die Bewegung ist wie bereits erwähnt eine gesamteuropäische. Der frühe Zeitpunkt und die Vehemenz jedoch mit der diese Fragen in Frankreich aufgegriffen werden, lassen keinen Zweifel an seiner Vorreiterrolle. In diesem ästhetischen Klima wird Strawinsky mit seiner Grundüberzeugung, dass Musik sich jeder Subjektivität und jedem Individualismus zu entziehen habe⁹, in scharfer Opposition zu Schönbergs Credo, dass Musik nichts als Ausdruck sei¹⁰, eine geistige Heimat finden.¹¹ Ebenso lassen sich Verbindungen zu den deutschen Komponisten, die Schönbergs Weg nicht mitgehen, wie Orff und Hindemith¹², und zur Bewegung der „Neuen Sachlichkeit“ ziehen und auch Busonis Gedanken über eine neue Kunst nähren sich von der Vorstellung, das „Sinnliche“ abzustreifen.¹³ Diese Folgeerscheinungen gehören aber einer späteren Zeit an und wären aus den jeweiligen kulturellen, politischen und ästhetischen Rahmenbedingungen heraus zu diskutieren¹⁴. Dies rechtfertigt die Einschränkung der vorliegenden Arbeit auf Frankreich und das 19.

- 9 Vgl. exemplarisch Igor Strawinsky: *Erinnerungen (Chroniques de ma vie 1936)*, S. 119, 122, in: *Igor Strawinsky. Leben und Werk – von ihm selbst. Erinnerungen, Musikalische Poetik, Antworten auf 35 Fragen*, Mainz 1957, aus dem Französischen übersetzt von Richard Tüngel.
- 10 Vgl. Schönbergs Ausruf in seinem unveröffentlichten Manuskript „Das Komponieren mit selbständigen Stimmen“: „Einzigster Zweck der Kunst ... Ausdruck der Persönlichkeit, dann weiterer Ausdruck der Menschlichkeit.“; zitiert nach Rudolf Stephan: „Schönbergs Entwurf über ‚Das Komponieren mit selbständigen Stimmen‘“, in: *AMw* 29 (1972), S. 246.
- 11 Für diese Kontinuität zwischen der französischen Musik und Strawinsky sei an zwei Belege erinnert: Jacques Rivière macht in seiner Besprechung des *Sacre* von 1913 « le renoncement à la sauce » und eine « [musique] dépouillée » als Charakteristika von Strawinskys Musik aus, Begriffe, die so zur Beschreibung der Musik Erik Saties von diesem selbst und seinen Zeitgenossen geprägt wurden; Roland Manuel spricht 1920 in seiner Rezension des *Sacre* von dem Band, das Ravel und Strawinsky durch ihre gemeinsame « horreur de l'expression facile » verbinde; Abdruck dieser Besprechungen bei François Lesure (Hg.): *Igor Stravinsky. Le Sacre du printemps. Dossier de presse*, Genf 1980, S. 38–48, 54–55.
- 12 Einige Überlegungen hierzu bei Stefan Morent: „The music of Hildegard von Bingen in its authenticity?“ – Mittelalter-Rezeption im Spiegel der Aufführungspraxis, in: *Mittelalter-Sehnsucht? Texte des interdisziplinären Symposions zur musikalischen Mittelalterrezeption an der Universität Heidelberg April 1998*, Annette Kreuziger-Herr, Dorothea Redepenning (Hgg.), Kiel 2000, S. 243–261.
- 13 „Ein Drittes – nicht minder Wichtiges – ist die Abstreifung des „Sinnlichen“ und die Entsagung gegenüber dem Subjektiven, (der Weg zur Objektivität – das Zurücktreten des Autors gegenüber dem Werke – eine reinigender Weg, ein harter Gang, eine Feuer- und Wasserprobe), die Wiedereroberung der Heiterkeit (Serenitas): nicht die Mundwinkel Beethovens, und auch nicht das „befreiende Lachen“ Zarathustras, sondern das Lächeln des Weisen, der Gottheit und – absolute Musik. Nicht Tiefsinn und Gesinnung und Metaphysik; sondern: – Musik durchaus, destilliert, niemals unter der Maske von Figuren und Begriffen, die anderen Bezirken entlehnt sind.“; Ferruccio Busoni: „Junge Klassizität“; Brief an Paul Bekker vom Januar 1920, mitgeteilt in: *Ferruccio Busoni: Wesen und Einheit der Musik*. Neuausgabe der Schriften und Aufzeichnungen Busonis, revidiert und ergänzt von Joachim Herrmann (= Max Hesses Handbücher der Musik Bd. 76), Berlin 1956, S. 34–38, hier: S. 37.
- 14 Ein Ansatz hierzu bei John Willett: *The new sobriety. 1917–1933. Arts and politics in the Weimar period*, Hampshire 1978.

Jahrhundert, wobei hier im Sinne einer geistigen Einheit die Zeit bis zum Ersten Weltkrieg mit hinzuzurechnen ist.

Die Untersuchung versteht sich nicht als Geschichte des musikalischen Historismus in Frankreich in einem allgemeinen Sinne. Vielmehr soll es um die Erhellung der Frage nach den Voraussetzungen, den Gründen und den Zielen der Auseinandersetzung mit älterer Musik gehen. Da in Frankreich im 19. Jahrhundert keine einzelne zentrale Komponistenpersönlichkeit auszumachen ist, die etwa Wagner in Deutschland oder Verdi in Italien entgegenzustellen wäre, erschien es sinnvoll, einzelne Komponisten herauszugreifen, denen bereits von den Zeitgenossen das Privileg zugesprochen wurde, die als spezifisch französisch proklamierten Qualitäten in der Musik in besonderem Maße zum Ausdruck gebracht zu haben. Mag es sich bei diesen « *qualités françaises* » auch teilweise um Stereotypen handeln, so spielen sie doch im zeitgenössischen Diskurs eine Identität stiftende Rolle. Gabriel Fauré, Claude Debussy und Erik Satie sind so alle in der Begegnung mit alter Musik in je individueller Weise zu « *musiciens français* » geworden. Welche Aspekte der Mittelalter-Rezeption hier jeweils wirksam geworden sind und wie sie sich im kompositorischen Schaffen jeweils ausgeprägt haben, versucht die Arbeit, zur Darstellung zu bringen.

Um die geistigen, ästhetischen und institutionellen Voraussetzungen für das Wirken der genannten Komponisten besser einordnen zu können, ist den eigentlichen Analysen ein einleitendes Kapitel zur musikalischen Rezeptionsgeschichte vorangestellt, in dem auch durch einen Seitenblick auf die gleichzeitige Entwicklung in Deutschland die Spezifik der französischen Situation profiliert werden soll.

Bei den einzelnen Komponisten beschränkt sich die Untersuchung wiederum auf einzelne repräsentative Werke, da es ihr nicht um eine Materialsammlung, sondern um die Darstellung der verbindenden geistigen Strukturen zu tun ist. Damit unterscheidet sich die Arbeit auch von anderen Darstellungen, die sich entweder verallgemeinernd der Frage der Mittelalter-Rezeption im 19. Jahrhundert zuwenden¹⁵ oder sich spezialisierten Fragen widmen¹⁶, ohne jeweils der besonderen Situation in Frankreich gerecht werden zu können.¹⁷ Des weiteren sieht die Arbeit ihren speziellen Schwerpunkt im Aufweis des Rezeptionsphänomens innerhalb der Kompositionen, strebt also eine Verankerung ihrer Aussagen in der Musik selbst an, im Gegensatz zu Ansätzen, die die Rezeptionsgeschichte aus vorwiegend kulturgeschichtlicher Perspektive heraus betrachten und eine Geschichte der

15 Walter Wiora (Hg.): *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik. Aufsätze und Diskussionen* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 14), Regensburg 1969, S. 324.

16 Vgl. hierzu beispielsweise die Dissertation von Georg von Dadelsen: *Alter Stil und alte Techniken in der Musik des 19. Jahrhunderts*, Msch. Diss. Berlin 1951, die sich ausschließlich mit deutscher Musik beschäftigt.

17 Renate Groths Darstellung „Debussy und das „Französische“ in der Musik“, in: *Europäische Musikgeschichte*, Sabine Ehrmann-Herfort, Ludwig Finscher, Giselher Schubert (Hgg.), Bd. 2, Kassel etc. 2002, S. 943–982, bezieht in ihre Diskussion historischer Vorbilder für Debussys Musik nur die französische Barockmusik ein.

Wiederbelebung und „Erfindung“ mittelalterlicher Musik in der Neuzeit zu schreiben versuchen.¹⁸ Sie fragt also danach, wie sich Prozesse der Kulturgeschichte in der Kompositionsgeschichte ablesen lassen.

Dem forschungsgeschichtlichen Desiderat nach einer Aufarbeitung der kompositorischen Mittelalter-Rezeption in Frankreich im 19. Jahrhundert soll mit dieser Untersuchung entsprochen und gleichzeitig der Weg eröffnet werden für anschließende Untersuchungen des Rezeptionsphänomens im 20. und 21. Jahrhundert.¹⁹

18 Vgl. Annette Kreutziger-Herr: *Ein Traum von Mittelalter. Die Wiederentdeckung mittelalterlicher Musik in der Neuzeit*, Köln/Weimar 2003, besonders S. 12 und Daniel Leech-Wilkinson: *The modern invention of medieval music: scholarship, ideology, performance*, Cambridge 2002.

19 Erst Ansätze hierzu sind formuliert in *Mittelalter-Sehnsucht?*, Kiel 2000 und Wolfgang Grätzer, Hartmut Möller (Hgg.): *Übersetzte Zeit. Das Mittelalter und die Musik der Gegenwart*, Hofheim 2001, jedoch ohne weitergehende kompositorische Analysen.

2. ZUR REZEPTION ÄLTERER MUSIK IM ALLGEMEINEN

Das 19. Jahrhundert gilt mit dem Ineinandergreifen von romantischer Bewegung und Historismus als der Beginn einer Geschichtsschreibung im eigentlichen Sinne. Im Verbund mit einzelnen vorbereitenden Strömungen im 18. Jahrhundert gelingt es hier zum ersten Mal, geschichtliche und künstlerische Prozesse in ihrem Eigenwert zu begreifen und zu gewichten.

Frühere Epochen kennen diese Loslösung der Beurteilungskriterien von der eigenen Gegenwart, die eine Objektivierung des geschichtlichen Gegenstands voraussetzt, nicht. In besonderem Maße gilt dies insofern für die Musikgeschichte, weil sich ihr Gegenstand, die Musik, gegenüber den bildenden Künsten der Objektivität entzieht. Musik ist eine Zeitkunst, die in der Zeit erklingt und ver klingt. Da die Musik in diesem Sinne also nicht dinglich ist, haftet ihr eine inhärente Ungeschichtlichkeit an. Dass sie in der abendländischen Kultur dennoch eine geschichtliche Dimension gewonnen hat, die schließlich zu einer Musikgeschichte in Anlehnung an die historischen und philologischen Disziplinen geführt hat, ist darin zu suchen, dass die fehlende Greifbarkeit des erklingenden Phänomens durch umso stärkere Traditionszusammenhänge kompensiert wurde.

Diese Traditionszusammenhänge manifestieren sich in den musiktheoretischen Traktaten, in denen die Musik durch das reflektierte Sprechen über sie in die Geschichtlichkeit erhoben wird, in der Überlieferung der Quellen, im Lehrer-Schüler-Verhältnis und in der Rezeption und Verarbeitung älterer Musik im kompositorischen Vollzug. Hier zeigt sich, dass auch älterer Epochen einen – jeweils eigen gestalteten – Begriff von vergangener Musik ausprägen.¹

Einer der gängigsten Topoi ist die Vorstellung vom ständigen Fortschritt der Musik. Musik entwickelt sich aus ihrer Vergangenheit heraus durch einen ständigen Prozess der Verbesserung zu einem Hochpunkt an Perfektion, der in der zeitgenössischen Gegenwart erreicht ist. Das Verhältnis zu den älteren, vorbereitenden Stufen von Musik kann hierbei wiederum verschieden sein. Zum einen wird das Vergangene als Fundament gesehen, auf dem das Neue entsteht; ältere Musik stirbt ab und geht in der neuen Musik auf, die jene ältere verbessert. Das zeigt sich zunächst exemplarisch am Gregorianischen Choral, an dem, mit dem und gegen den sich die wesentlichsten Strömungen der abendländischen Musikgeschichte entwickeln. Eingebunden in den liturgischen Vollzug bleibt das Kernrepertoire des Chorals in Messe und Stundengebet seit seiner greifbaren schriftlichen Kodifizierung im 10. Jahrhundert praktisch konstant, sein Vortragsstil verändert sich

1 Vgl. Wilhelm Seidel: „Über den musikalischen Kanon“, in: *Il Saggiatore Musicale* VIII (2001), n. 1, S. 89.

aber bereits durch den Wechsel beispielsweise des räumlichen Aufführungskontextes und durch das Einwirken der musikalischen Erweiterungen des Stammrepertoires.

Diese Erweiterungen, die sich unter dem gemeinsamen Begriff des Tropierens zusammenfassen ließen, rücken den Choral in neue textliche und/oder klangliche Perspektiven und modifizieren mit Beginn der frühen Mehrstimmigkeit vor allem seine rhythmische Struktur. In der Verfeinerung und Entwicklung der kompositorischen Methoden wird der Choral auch zunehmend aus seinem liturgischen Kontext gerissen und dient als musikalisches Material aus dem neue kompositorische Strukturen entstehen. Bis zum Einsetzen der Restaurationsbewegungen im 19. Jahrhundert ist der Choral damit nicht Gegenstand historischen Interesses, sondern er wird ganz selbstverständlich der jeweiligen zeitgenössischen Musiksprache einverleibt und verändert sich mit ihr.

Auch die aus den polyphonen Fassungen des Chorals entstehenden musikalischen Formen lassen das Denkmodell des zunehmenden Fortschritts erkennen. So berichtet der englische Anonymus 4 an prominenter Stelle, dass der *Magnus liber* Leonins bis zur Zeit Perotins in Gebrauch gewesen sei und dieser das Werk Leonins verbessert und durch neue musikalische Verfahren ergänzt habe.² Diese erneuerte Version sei wiederum noch zur Zeit der Abfassung des Berichtes Ende des 13. Jahrhunderts in Gebrauch.³ Die Spuren der Verwendung des von Leonin und Perotin geschaffenen Repertoires lassen sich sogar bis ins 14. Jahrhundert hinein und in ganz Europa verfolgen.⁴

Der hier beschriebene Prozess scheint paradigmatisch für die weitere Musikgeschichte: Das Bewusstsein von und die Verehrung für eine ältere Komposition, einen älteren Komponisten drückt sich in der kompositorischen Anverwandlung durch einen Nachfolger aus. Tradieren und Verändern geschehen gleichzeitig. Die niederländischen Komponistengenerationen, die von einem starken Traditionsbewusstsein geprägt sind, entwickeln auf diesem Hintergrund das Parodieverfahren.

Die Kunst der Niederländer entwickelt sich im weiteren Verlauf eben wegen dieses verbindenden Traditionszusammenhangs zur Grundlage, von der sich der neue musikalische Stil nach 1600 kontrastierend abhebt, die er aber gleichzeitig als unverzichtbare Basis für die Komposition begreift. Dies zeigt sich im berühmten Vorwort von Schütz zur *Geistlichen Chormusik* von 1648 ebenso wie in der *Missa „in illo tempore“* des herausragendsten Vertreters des neuen Stils, Claudio Monteverdi, wie allgemein im Weiterleben des *stile antico* in der kompositorischen Praxis. Die Handwerkslehre, kodifiziert in der aus Palestrinas Werken abgeleiteten Kontrapunktlehre, die sich wie kaum ein anderer musikalischer Stil für die regelhafte Erfassung eignet, wird zum Träger und Vermittler von Tradition.

2 Fritz Reckow (Hg.): *Der Musiktraktat des Anonymus 4*, Teil I: *Edition*, Wiesbaden 1967 (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft Bd. 4), S. 46.

3 Ebda.

4 Fritz Reckow (Hg.): *Der Musiktraktat des Anonymus 4*, Teil II: *Edition*, Wiesbaden 1967 (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft Bd. 5), 3/4.

Freilich ist es möglich, dass das Bewusstsein einer „Ars Nova“ auch zu einer stärkeren Abgrenzung gegenüber älterer Musik führt, die bis zur Ablehnung gehen kann, wie sie beispielsweise im bekannten Verdikt von Tinctoris aufscheint.⁵ Das Modell der unaufhörlich fortschreitenden, in einem gegenwärtigen Höhepunkt kulminierenden Musik lässt sich ungebrochen vom Mittelalter bis weit ins 19. Jahrhundert hinein verfolgen. So äußert Praetorius, die Musik seiner Zeit sei „so hoch gestiegen, das fast nicht zu glauben, dieselbe numehr hoeher werde kommen koennen“⁶, ganz ähnlich wie Johann Sebastian Bach 1730 „die Kunst um sehr viel gestiegen“ sieht⁷ und Robert Schumann feststellt: „Der Sonatenstil von 1790 ist nicht der von 1840: die Ansprüche an Form und Inhalt sind überall gestiegen“.⁸

Verlagert sich dieser ideale Höhepunkt zurück in die Vergangenheit, so wird aus dem Fortschritts-Modell ein dreistufiges Verfalls-Modell. Nach dieser Vorstellung befindet sich die Musik nach dem bereits überschrittenen Hochpunkt, zu dem sie sich hin entwickelt hat, nur noch in einem stetigen Niedergang, dessen Tiefpunkt die Gegenwart kennzeichnet. Exemplarisch äußert sich hierzu Glarean im dritten Buch seines *Dodekachordon*: Die Musik Josquins erscheint ihm als Modell einer „ars perfecta“, der gegenüber die zeitgenössische Musik als inferior und defizitär wirkt⁹. Im Hintergrund steht hierbei die Gliederung der Musik nach den menschlichen Lebensaltern Kindheit, Jugend, Reife und Greisenalter, wie sie von Lucius Annaeus Florus zur Einteilung seiner römischen Geschichte eingeführt wurde.¹⁰ Ähnlich pessimistisch hinsichtlich der Kunst der Gegenwart äußert

- 5 Johannes Tinctoris: *Liber de arte contrapuncti, Prologus*, 15 (= CSM 22, Albert Seay (Hg.): *Johannes Tinctoris. Theoretical Works*, Bd. II, American Institute of Musicology 1975, S. 12).
- 6 Michael Praetorius: *Syntagma musicum*, Bd. III: *Termini musici*, Wolfenbüttel 1619 (= Documenta Musicologica XV, Wilibald Gurlitt (Hg.), Kassel etc. 1958), Widmung.
- 7 Eingabe Johann Sebastian Bachs an den Rat der Stadt Leipzig vom 23. 8. 1730, zitiert nach: *Schriftstücke aus der Hand Johann Sebastian Bachs*, vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze (= Bach-Dokumente Bd. I), Kassel etc. 1963, S. 63.
- 8 Robert Schumann: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Fünfte Auflage, Martin Kreisig (Hg.), Bd. II, Leipzig 1914, S. 11.
- 9 Hierzu Ernst Lichtenhahn: „Ars perfecta“ – zu Glareans Auffassung der Musikgeschichte“, in: *Festschrift Arnold Geering zum 70. Geburtstag. Beiträge zur Zeit und zum Begriff des Humanismus vorwiegend aus dem Bereich der Musik*, Victor Ravizza (Hg.), Bern/Stuttgart 1972, S. 129–138. Freilich gibt Glarean zu bedenken, dass Josquin zur vollkommenen Perfektion die Kenntnis der 12 Modi gefehlt habe: „Cui viro, si de duodecim Modis vera ratione musica, noticia contigisset ad nativam illam indolem, & ingenii, qua viguit, acrimoniam, nihil natura augustius in hac arte, nihil magnificentius producere potuisset.“; Henricus Glareanus: *Dodekachordon* (= A Facsimile of the 1547 Basel Edition, Monuments of Music and Music Literature in Facsimile. Second Series – Music Literature, LXV, New York 1967), S. 362.
- 10 „Si quis ergo popoulum Romanum quasi unum hominem consideret totamque eius aetatem percenseat, ut coeperit utque adoleverit, ut quasi ad quondam iuventae frugem pervenerit, ut postea velut coeperit, quattuor gradus processusque eius inveniet“; *L. Annaei Flori Epitomae de Tito Livio bellorum omnium annorum DCC libri II*, Edition Cambridge/London 1929, Reprint 1995, S. 6.

sich Johann Samuel Petri Ende des 18. Jahrhunderts, wenn er erklärt, dass die Absicht seiner *Anleitung zur praktischen Musik* sei,

„den Ursprung der Musik wahrscheinlich zu zeigen, und etwas zu ihrer Geschichte beizutragen bis zur Zeit ihrer großen Katastrophe, welche ums Jahr 1740 anfang und noch fortduret“.¹¹

Erkennt Glarean in der Vergangenheit einen Höhepunkt der musikalischen Entwicklung, so führt dies dennoch nicht zu der Vorstellung, dass eine Erneuerung der gegenwärtigen Musik durch Rückwendung zu jenen vergangenen Ausdrucksformen erreicht werden könnte.¹² In der Überwindung dieses pessimistischen Ansatzes entsteht im 18. Jahrhundert ein drittes Grundmodell des Verhältnisses zur Musik der Vergangenheit, das als Vorstufe zu den Restaurationsbewegungen des 19. Jahrhunderts gelten kann. Wiewohl ältere Musik auch hier mehrheitlich als Vorstufe einer durchgängigen Entwicklung zum Besseren gilt, wird sie dennoch als eigene Größe wahrgenommen, die einen bedeutenden Informationswert für das Verständnis zeitgenössischer Musik besitzt. Teilweise taucht bereits die Idee vom Vorbildcharakter älterer Musik auf, die einer Neuorientierung der Musik der Gegenwart zugute kommen könnte.

Frühestes Beispiel hierfür ist wohl Johann Josef Fux, der in der Widmung seiner 1718 komponierten *Missa canonica* an Kaiser Karl VI. darauf hinweist, dass die Musik der Vergangenheit nicht nur nicht völlig verschwunden sei, sondern die Beschäftigung mit ihr in späteren Zeiten sogar Gewinn versprache.¹³ Ähnlich argumentiert Martin Gerbert, wenn er in seiner Abhandlung *De cantu et musica sacra* von 1774 auf die in seinen Augen schlichte Form älterer Kirchenmusik als Vorbild für die dekadente und degenerierte Kirchenmusik seiner Zeit hinweist.

Weiter verbreitet ist in den ersten größeren musikgeschichtlichen Abrissen des späteren 18. Jahrhunderts von Hawkins, Burney und Forkel freilich die vom Gedankengut der Aufklärung erneut intensivierete Fortschritts-Idee, in deren Kontext die Musik der Vergangenheit als erste Entwicklungsstufe einer folgerichtig sich entfaltenden „Science of music“ und der melodischen und harmonischen Gesetze der Musik der Gegenwart fungiert.

11 Johann Samuel Petri: *Anleitung zur praktischen Musik*, Leipzig 1782, S. 104.

12 Lichtenhahn 1972, S. 135.

13 „Ed insieme ho creduto mio impegno di redimere questa illustra professione dall' indiscreta opinione di alcuni, li quali vogliono, che nel progresso de' tempi siasi cotanto diminuita la sostanza della Musica antica, che perdutoasi poscia a poco a poco anche l'idea di quella, a noi non ne sia rimasta che l'ombra sola del suo Nome occupato della moderna. ... mi lusingo, che conoscerà non esser affatto smarrita l'antica Musica e che a noi ne rimane qualche avanzo, il quale coltivato dalla meditazione, e dallo studio può far comparire ancor vivente il gusto e la dignità della medesima“; Johann Josef Fux: *Messen* (= DTÖ Jahrg. I/1, Bd. 1, Johannes Evangelist Habert, Gustav Adolf Glossner (Hgg.)), *Missa S. Caroli (Canonica)*, Wien 1894, unveränderter Abdruck Graz 1959, Widmung. Vgl. auch Herbert Birtner: „Johann Joseph Fux und der musikalische Historismus“, in: *Deutsche Musikkultur* 7 (1942/1943), S. 1–14.

Zwar wird vor allem die Musik des Mittelalters als durchaus defizitär beschrieben¹⁴, aber die – wenn auch negative – Abgrenzung früherer musikgeschichtlicher Epochen setzt eben einen die Musikgeschichte gliedernden Epochenbegriff voraus, eine Leistung, die von der humanistischen Geschichtsschreibung bereits im 15. Jahrhundert mit dem negativen Begriff vom „medium aevum“ erbracht wurde.

2. 1 EXKURS: MARTIN GERBERT, JOHN HAWKINS, CHARLES BURNEY, JOHANN NIKOLAUS FORKEL

Martin Gerberts Abhandlung *De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus*, St. Blasien 1774¹⁵, ist auf engste mit seiner Intention einer kirchenmusikalischen Reform verbunden.¹⁶ Die Darstellung der Kirchenmusikgeschichte dient zunächst und vor allem dem Ziel, die ursprüngliche liturgische Einbindung gottesdienstlicher Musik neu ins Bewusstsein zu rufen und damit die Abirrungen, die Gerbert im zeitgenössischen kirchenmusikalischen Schaffen sieht, aufzuzeigen.

Seine Reformbestrebungen sind im Lichte der Enzyklika *Annus qui* Benedikts XIV von 1749 und der Josephinischen Reformen zu sehen.¹⁷ In diesem Kontext wird das Verlangen nach einer möglichst einfachen, von Elementen der *musica theatralis* freien Kirchenmusik artikuliert, in der auch der Choral wieder eine größere Rolle einnehmen soll. Gerberts Motivation für die Beschäftigung mit Geschichte und Entwicklung des Chorals und allgemeiner der sakralen Musik früherer Jahrhunderte ist also primär nicht in einem historischen Interesse per se begründet, sondern entspringt einem apologetischen Anliegen: Die wahre *musica sacra* weiß sich von ihren Anfängen an prinzipiell dem Lobe Gottes verpflichtet. Programmatisch stellt Gerbert diese Devise an den Beginn seines Werkes: „Cantus musicaeque primarius finis est, et esse debet Dei gloria, ac laus“.¹⁸

Versinnbildlicht wird dieses Programm durch die beiden dem ersten Band vorangestellten Kupfertafeln: Eine Kopie der bekannten Darstellung Gregors des

14 Johann Adolf Scheibe charakterisiert in seinem *Critischen Musikus*, Leipzig 1745 (Nachdruck Hildesheim 1970), S. 753 die Musik des 16. Jahrhunderts als „verwirrtes Tongewebe, welches mehr ein Kennzeichen der Barbarey, oder vielmehr einer gothischen Nachkommenschaft war“.

15 Martin Gerbert: *De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus*, 2 Bde., St. Blasien 1774 (= Nachdruck Graz 1968, hg. und mit Registern versehen von Othmar Wessely (= Die großen Darstellungen der Musikgeschichte in Barock und Aufklärung, Bd. 4)).

16 Hieraus ist auch zu erklären, dass bis auf eine französische Chanson im Anhang weltliche Musik in Gerberts Werk nicht vorkommt. Die Beschreibung von Instrumenten im zweiten Band beschäftigt sich fast ausschließlich mit den phantasiegezeugten *Instrumenta Hieronymi*.

17 Vgl. hierzu die *Praefatio* zu Gerberts Werk, Bd. I.

18 Gerbert 1774 Bd. I, S. 1.