

Motivische Verknüpfung und ästhetisches Urteil – Georg Muffats »Apparatus musico-organisticus«

von

MICHAEL KUBE

I

Das Haupt der katholischen Orgelspieler in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts, über alle übrige weit hinweg ragend, war Georg Muffat.¹ Diese sicher noch immer gültige Bemerkung August Gottfried Ritters charakterisiert treffend die Bedeutung Muffats für die Musikgeschichte und damit auch die seines einzigen überlieferten und im Druck erschienenen Orgelwerks, des *Apparatus musico-organisticus*. Die herausragende Stellung der hier vereinigten Kompositionen wurde schon im letzten Jahrhundert erkannt, wie verschiedene (auch Teil-) Ausgaben bezeugen². Und wenn heute die Druckausgabe von 1690 dieses »größten Werks der damaligen katholischen Orgelliteratur«³, sogar in einem Faksimileband vorliegt⁴, spricht dies nicht nur für die Schönheit des Kupferstichs, sondern auch für die Qualität, die den Kompositionen beigemessen wird. Entsprechend umfangreich zeigt sich auch die Forschungsliteratur; umfangreich für ein Werk süddeutscher Provenienz. Jedoch wird man von ihr schnell enttäuscht: Ein Beitrag von Michael Radulescu ist eher als Zusammenfassung ohne genauere analytische Grundlegung zu bezeichnen⁵; der Ansatz von Karl Schütz ist hauptsächlich an der Frage der Symbole und Affekte orientiert und beschäftigt sich kaum mit der musikalischen Faktur⁶. Einzig ein schon älterer Aufsatz von Rudolf Walter zeigt Ansätze zu einer eingehenderen Analyse, auch wenn er im Detail manches schuldig bleibt und in

1 August Gottfried Ritter, *Zur Geschichte des Orgelspiels*, Leipzig 1884, Reprint Hildesheim 1969, Bd. 1, S. 159.

2 Aristide und Louise Farrenc, *Le Trésor des pianistes*, Paris 1861-1872, Bd. 2; Samuel de Lange, (Neuausgabe des *Apparatus*), Leipzig 1888; eine Auswahl der Toccaten bei Ritter (Bd. 2, S. 154-164). – Die innerhalb dieses Beitrages reproduzierten Notenbeispiele entstammen der folgenden Ausgabe: Georg Muffat, *Apparatus musico-organisticus*, hrsg. von Rudolf Walter, Altötting 1957, ³/1986. Dem Verlag Coppenrath, Altötting, sei für die freundliche Genehmigung zur Wiedergabe der Beispiele verbindlichst gedankt.

3 Franz August Goehlinger, *Georg Muffat (1653-1704) – Ein Gedenkblatt zur 250. Wiederkehr seines Todestages*, in: Zeitschrift für Kirchenmusik 74 (1954), S. 197.

4 Georg Muffat, *Apparatus musico-organisticus*, Faksimileausgabe nach dem Druck von 1690, hrsg. von Karl Friedrich Wagner, Innsbruck 1979 (= Dokumente zur Aufführungspraxis alter Musik 1).

5 Michael Radulescu, *Die 12 Toccaten von Georg Muffat*, in: Walter Salmen (Hrsg.), *Die Süddeutsch-Österreichische Orgelmusik im 17. und 18. Jahrhundert*, Kgr.-Ber. Innsbruck 1979, Innsbruck 1980 (= Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft 6), S. 169-184.

6 Karl Schütz, *Die Toccaten des Apparatus musico-organisticus von Georg Muffat – Struktur und Interpretation*, in: Theophil Antonicek u. a. (Hrsg.), *De Ratione in Musica*, Festschrift Erich Schenk, Kassel 1975, S. 117-131; hier S. 119.

der Bewertung der funktionalen Aspekte der Toccaten Muffats zu mindestens anfechtbaren Schlüssen kommt⁷. Die insgesamt reichhaltigsten Informationen über den *Apparatus musico-organisticus* geben schließlich trotz aller gebotenen Kürze noch die großen Darstellungen der Musik für Tasteninstrumente von Seiffert⁸, Frotscher⁹ und Apel¹⁰.

Die in den letzten Jahren immer wieder aufgegriffenen Fragen zur Aufführungspraxis, Notation und zum Umfang der Druckausgaben können indes im folgenden nicht behandelt, die Frage nach der sich aus deutschen, französischen und italienischen Elementen zusammensetzenden Stilsynthese nur mit einigen Hinweisen gestreift werden. Vielmehr scheint der Versuch aussichtsreich, einmal an Hand einer Auswahl aus den zwölf Toccaten des *Apparatus* auf motivische Zusammenhänge und damit letztlich auf strukturbildende Momente aufmerksam zu machen. Dabei bleibt aber stets zu berücksichtigen, daß

»motivische Verknüpfungen ästhetisch erst dann relevant [sind], wenn sie nicht vereinzelt und peripher bleiben – so daß sie als Zufälle oder als flüchtige Assoziationen erscheinen –, sondern einen ganzen Satz mit einem Netz von Zusammenhängen überziehen [...]«¹¹

Eine derartige Vorgehensweise bedarf indes der Legitimation, geht sie doch davon aus, die zwölf Toccaten als Kunstwerk eigenen Ranges anzusehen. Damit nähert man sich aber einer Betrachtungsweise, die im Zeichen der Autonomieästhetik des 19. Jahrhunderts steht. Doch darf ein so intendierter Kunstbegriff überhaupt auf scheinbar funktionale, für besondere Anlässe und Zwecke ihrer Zeit geschaffene Musik des ausgehenden 17. Jahrhunderts bezogen werden? Ist es zulässig, die aus diesem Kunstbegriff gewonnenen analytischen Verfahren auf Muffats *Apparatus* anzuwenden?

Dieses Problem ist schließlich nur durch einen Blick auf die süddeutsch-österreichische Orgelmusik aus dem Umkreis Muffats zu lösen. Hier wird sich dann auch schnell erweisen, daß der *Apparatus* aus verschiedenen Gründen als ein Ausnahmewerk anzusehen ist. Dies wird schon rein äußerlich an der Zahl der Auflagen des Druckes deutlich: Neben dem Frühdruck einer Erstfassung von um 1685¹² – auf den noch zurückgekommen wird – lassen sich wenigstens drei weitere Auflagen sicher ermitteln¹³. Die letzte wurde noch nach dem Tod Georg Muffats von den Erben herausgegeben¹⁴.

7 Rudolf Walter, *Georg Muffat und sein Apparatus musico-organisticus*, in: Musik und Altar 11 (1959), S. 116-125.

8 Max Seiffert, *Geschichte der Klaviermusik*, Leipzig 1899, S. 189-193.

9 Gotthold Frotscher, *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, Berlin 1935, ³/1966, Bd. 1, S. 490-493.

10 Willi Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel 1967, S. 563-565.

11 Carl Dahlhaus, *Analyse und Werturteil*, Mainz 1970, S. 47.

12 Vgl. hierzu Craig A. Monson, *Eine neuentdeckte Fassung einer Toccata von Muffat*, in: Mf 25 (1972), S. 465-471.

13 Muffat (s. Anm. 4), S. I.

14 Sie enthält eine deutsche Übersetzung des ursprünglich lateinischen Vorworts (ebd., S. II), die im weiteren auch zitiert wird.

Mit großem Selbstbewußtsein stellt Muffat seinen *Apparatus* in die Nachfolge der Toccaten Frescobaldis. Er schreibt im Vorwort¹⁵:

»Es ist mir nicht unbewust / was sich bisher für hochehrwürdige Männer in dieser Wissenschaft und Geschicklichkeit / hervor gethan haben; aber weil ich nunmehr fast von siebentzig Jahren / ich sage / von des Herrn Frescobaldi Zeiten her / niemals in Erfahrung gebracht / daß etwas dergleichen in dem Druck ausgegangen wäre; so hat mir die bisher ziemlich veränderte Art der Kunst / dieses Werck abzudringen geschienen.«

In der Tat sind seit Frescobaldis Toccatenbüchern von 1615 und 1627 kaum in ihrem Umfang auch nur annähernd gleichwertig anzusehende Werke im Druck erschienen¹⁶. Rudolf Walter weist zu dieser Fragestellung auf die handschriftlich überlieferten Werke Frobergers und Kerlls hin, die Muffat sicherlich gekannt hat. Weiterhin nennt Walter Kerlls 1686 gedruckte *Modulatio organica* und faßt zusammen¹⁷:

»Im Hinblick auf diese Tatsachen wirft Muffats Bemerkung im Vorwort [...] ein ungünstiges Licht auf den Schreiber. Er hat Kerlls Kompositionen gekannt, [...] verschwiegen jedoch das gedruckte Werk des hochangesehenen und in gesicherten Verhältnissen lebenden Meisters, wohl um seine eigene Leistung verdienstvoller erscheinen zu lassen. Oder war er auf seine 'Toccatæ maiores' so stolz, daß er die knappen Versetten und Tokkaten Kerlls nicht als 'simile quidpiam' gelten ließ? Dann hätte er die *Modulatio organica* sehr oberflächlich gekannt!«

Aus der nötigen Richtigstellung dieser polemischen Aussage Walters wird aber gerade die Andersartigkeit der Toccaten Muffats gegenüber den Werken seiner Zeitgenossen am offensichtlichsten: Wie bereits erwähnt, wird Muffat ohne Zweifel den Werken Frobergers und Kerlls begegnet sein. Doch schreibt er sehr deutlich in seinem Vorwort, daß eben nicht 'etwas dergleichen' im *Druck* herausgebracht worden wäre¹⁸. Daß der genannte Frühdruck des *Apparatus* zudem vor Kerlls *Modulatio* erschien, konnte Walter noch nicht wissen; es entkräftet seine Argumentation jedenfalls völlig. Und wenn Muffat selbst bei den weiteren Auflagen seines Werkes den erläuterten Passus nicht revidierte, mag dies letztlich auch dafür sprechen, daß er sich des Unterschieds seines Werkes zu denen seiner Zeitgenossen vollkommen bewußt war. Denn sind Kerlls längstens 18 Takte umfassenden Magnificat-Versetten¹⁹ rein liturgisch zu verwenden, distanziert sich Muffat in seinem Vorwort von einem so gearteten funktionalen Aspekt²⁰:

15 Ebd.

16 Ausgenommen ein Toccatenbuch von Michelangelo Rossi mit zehn Toccaten, die Muffat wahrscheinlich nicht gekannt hat. Vgl. hierzu Friedrich W. Riedel, *Der Einfluß der italienischen Klaviermusik des 17. Jahrhunderts auf die Entwicklung der Musik für Tasteninstrumente in Deutschland während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: *Analecta Musicologica* 5 (1968), S. 18-33, besonders S. 23 f.

17 Walter (s. Anm. 7), S. 120.

18 »[...] simile quidpiam Typis commissum fuisse«. Muffat grenzt damit seine Sammlung deutlich gegenüber der usuell bedingten, üblichen handschriftlichen Überlieferung eines freilich beträchtlichen Werkbestandes ab.

19 Johann Kaspar Kerll, *Modulatio organica super Magnificat octo ecclesiasticis tonis respondens*, hrsg. von Rudolf Walter, Altötting 1956 (= Süddeutsche Orgelmeister des Barock 2).

20 Muffat (s. Anm. 4), S. II.

»In dieser ersten Edition seynd zwölf Musikalische Stücke oder lange Toccaten (wie man redet) enthalten / zu derer Music-liebenden sonderbaren Ergötzlichkeit / und reichlichen Übung in dieser Kunst / auf neue Art zierlich eingerichtet.«

Michael Radulescu umschreibt diese Aspekte als »künstlerisch-ästhetischen« und »pädagogischen Zweck«²¹ des Werkes, betont aber wie Walter die liturgische Funktion²²:

»Wenn auch die liturgische Funktion der Toccaten [...] nicht ausdrücklich im Vorwort erwähnt wird, so können wir doch auf diese schließen aus der Tatsache, daß jede Toccata aus mehreren, verschieden langen Abschnitten besteht, die offensichtlich auch einzeln während des liturgischen Geschehens gespielt werden konnten.«

Daß diese Art der Zerteilung nicht Muffats kompositorischer Intention entspricht, mag anhand des Vorworts zum *Apparatus* schon deutlich geworden sein. Ausschlaggebend für eine beabsichtigte analytische Betrachtungsweise dieser Sammlung sind aber sicherlich die Urteile der Zeitgenossen Muffats, die den *Apparatus* zwar mit keinem Wort direkt erwähnen, sich jedoch in den Vorreden ihrer Werkausgaben gegen die 'Toccatæ majores' stellen. So schreibt Gottlieb Muffat (der Sohn Georgs) 1726 über seine jeweils nur wenige Takte umfassenden 72 *Versettl sammt 12 Toccaten*: »Ich habe zu dienen, und nicht zu prangen gesucht.«²³ Franz Xaver Anton Murschhauser nimmt in seinem ebenso kurze Kompositionen zusammenfassenden *Octi-Tonium Novum Organicum* von 1696 ziemlich unverhüllt Bezug auf Georg Muffats große Toccatensammlung, wenn er schreibt²⁴:

»A gloriosis Toccatarum Canzonumque titulis abstinui, sed simplici Praeambulorum ac Fugarum nomine, servandae uniformitatis gratia, usus sum, quia nucleum sine cortice, quam corticem sine nucleo dare malui.«

Diese eher abwertenden Urteile über Werke, die offenkundig einen festen liturgischen Platz entbehren, lassen sich indes auch als bemerkenswerte Belege für die Auseinandersetzung mit diesem Ausnahmewerk verstehen. Sie offenbaren den Kunstcharakter der Kompositionen, den – in modifizierter Form – sicherlich auch Muffats Zeitgenossen erkannten. Daß der Terminus 'Toccatæ' schließlich auch den Umfang der einzelnen Werke Muffats (bis zu 210 Takten) adäquat beschreibt, ist im *Musikalischen Lexicon* Johann Gottfried Walthers von 1732 nachzulesen: Ein »praeludium« sei lediglich »ein Vorspiel«, eine Toccata jedoch eine »lange Pièce [!]«²⁵.

21 Radulescu (s. Anm. 5), S.172.

22 Ebd., S. 172 f.

23 Gottlieb Muffat, *Zwölf Toccaten und 72 Versettl*, hrsg. von Guido Adler, Wien 1922, Reprint Graz 1960 (= DTÖ Jg. XXIV/2 Bd. 58), S. 4.

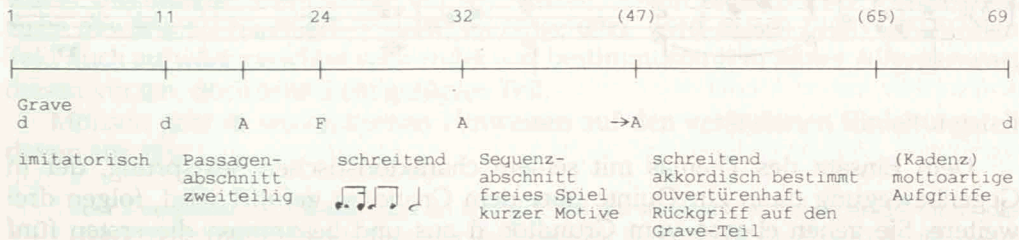
24 Franz Xaver Anton Murschhauser, *Octi-Tonium Novum Organicum*, hrsg. von Rudolf Walter, Altötting 1961 (= Süddeutsche Orgelmeister des Barock 6), S. 2.

25 Johann Gottfried Walther, *Musikalisches LEXICON oder musikalische Bibliothek*, Leipzig 1732, Faks.-Nachdruck hrsg. von Richard Schaal, Kassel 1953 (= Documenta Musicologica I/3), S. 490 und 610; Walther beschreibt im weiteren die Prinzipien der Orgelpunktoccatæ. Dieser Typus ist jedoch in Muffats Sammlung nicht vertreten.

II

Durch Zufall wurden Anfang der 1970er Jahre vier Seiten eines bis dahin unbekanntes Drucks des *Apparatus* in der Biblioteca Marciana (Venedig) entdeckt, die in einem Band der *Toccate libro primo* von Frescobaldi eingebunden sind. Craig A. Monson konnte nachweisen²⁶, daß dieser Druck des *Apparatus* aus der Zeit um 1685 stammt. Damit liegt die erste Drucklegung der Sammlung aber mindestens fünf Jahre vor der bisher angenommenen. Unweigerlich stellt sich so die Frage, was Muffat 1690 dazu veranlaßte, ein neues Titelblatt mit eben dieser Jahreszahl stechen zu lassen, das auch für alle weiteren Auflagen verwendet wurde. Sicherlich war es nicht nur die Widmung an Kaiser Leopold I. und an dessen Gemahlin Eleonore, die zur Jahreswende 1689/90 zur römischen Kaiserin gekrönt wurde. Denn obwohl lediglich die ersten vier Seiten der Noten der nun als Erstdruck anzusehenden Ausgabe überliefert sind, läßt sich gerade am Beginn der *Toccata prima* Muffats 'Arbeit am Werk' nachweisen. Ein Vergleich mit dem Druck von 1690 zeigt, wie Muffat den Einleitungsabschnitt erweiterte und durch das Einfügen eines charakteristischen Motivs einen Zusammenhang zum weiteren Verlauf des Werkes schuf. Ob sich diese deutliche Revision allerdings auch auf andere Toccaten erstreckte, muß offenbleiben. Doch legitimiert Muffat selbst durch diese motivisch durchdrungere Fassung den Versuch, auch weitere seiner Toccaten unter diesen Voraussetzungen zu untersuchen. Um nun jedoch die motivischen Zusammenhänge der *Toccata prima* konkret fassen zu können, erscheint es sinnvoll, zunächst einen kurzen Überblick über die gesamte Komposition zu geben.

Toccata 1: Übersicht



Anhand der Übersicht kann leicht die insgesamt fünfteilige Anlage der Toccata ausgemacht werden. Nach der Grave-Einleitung folgt ein erster Passagenteil, der sich noch einmal deutlich in zwei Teile gliedert. Der Satz wendet sich nach F-dur, und es schließt sich ein dicht gefügter, schreitender zweiter Grave-Teil an, der durch ein punktiertes Modell rhythmische Prägnanz erhält. Ein recht lose gefügter, aus kleinen Imitationen und Sequenzierungen bestehender typischer Toccatenabschnitt folgt, und nach der Auflösung des Satzes in bloße Skalenfiguren wird die Faktur des rhythmisch bewegten Grave-Teils wieder aufgegriffen. Eine deutliche Kadenz mit mottoartigen Wiederaufgriffen einzelner Motive beschließt die Toccata.

26 Monson (s. Anm. 12), passim.

Das Werk scheint also vom regelmäßigen Wechsel der Abschnitte zu leben; von Abschnitten der Ruhe, aber der harmonischen Bewegung, und von Abschnitten der freien, toccatenhaften Bewegung, die harmonisch aber weniger dicht konzipiert sind.

Vergleicht man nun den stark veränderten Einleitungsteil der Fassung von 1690 mit dem der ursprünglichen, bereits erwähnten Fassung aus den 1680er Jahren, ist in der älteren, noch achttaktigen Version der Introduction deutlich ein Imitationsgefüge zu erkennen.

Beispiel 1 (Introduction Toccata 1; 1. Fassung)

Dem Einsatz des Themas mit seinem charakteristischen Sextsprung, der in Gegenbewegung dann zur Quinte über dem Grundton geführt wird, folgen drei weitere. Sie gehen ebenso vom Grundton d aus und bestimmen die ersten fünf Takte, bis sich der Satz mehr homophon zur Kadenz hin bewegt. Dem Einleitungsabschnitt liegt also ein selbständiges Imitationsmodell mit einem Einsatzabstand von einem Takt zugrunde. Doch so kunstvoll dieses Verfahren zunächst wirkt, steht es doch in keiner Beziehung zum weiteren Verlauf der Toccata. Die Einleitung bleibt lediglich ein Teil mit einem satztechnischen Muster unter vielen.

Beispiel 2 (Introduktion Toccata 1; Fassung 1690 + T. 24-28)

Wesentlicher als die offensichtliche Verlängerung der Einleitung von 1690 um zwei auf zehn Takte ist die Einbeziehung jenes punktierten rhythmischen Modells des zweiten Grave-Teils, auf das schon in der Übersicht hingewiesen wurde. Dieser Abschnitt der Toccata (ab T. 24), der zu seinen ihn umgebenden, mit Passagen durchsetzten Klangfeldern kontrastierend ruhig voranschreitet, bildet in seinem zweiten Takt aus einer Tonrepetition heraus einen punktierten Rhythmus mit einem charakteristischen Triller auf der dritten Achtel. Zunächst als Umspielung eines abwärts schreitenden Tonschritts eingeführt, wird dieses Motiv im fünften Takt auch aufwärtsgerichtet verwendet und bestimmt somit in seiner Allgegenwart diesen kurzen, doch sehr dicht gefügten Teil.

Monson geht in seinen kurzen Hinweisen auf den veränderten Einleitungsteil davon aus, daß

»der Komponist die Introduction im Hinblick auf die süddeutsch-österreichische Orgel des späten 17. Jahrhunderts revidierte. Im Gegensatz zur italienischen Orgel der Zeit, die, wenn sie überhaupt über Pedale verfügte, nur Züge vom Manual her kannte, hatte die süddeutsche und österreichische Orgel ein Pedalwerk entwickelt, das, wenn auch nicht besonders groß, so doch weniger rudimentär war als sein italienisches Gegenstück«²⁷.

Diese Sichtweise mag in der Sache korrekt sein, indes zeigt eine Durchsicht der *Toccata prima* des Erstdrucks, daß Muffat im ersten Allegroabschnitt mit einem klanglich selbständigen Pedal rechnete und also nicht aus diesem Grund das Werk revidierte²⁸.

27 Ebd., S. 468.

28 Vgl. die Faks.-Abbildung der Toccata 1 in der ersten Fassung in *Mf* 25 (1972), S. 466 (Beginn der vierten und Ende der fünften Akkolade).

So ist es wohl nur das »Empfinden für die motivische Einheit der gesamten Toccata«²⁹, das Muffat zur Revision bewegte. Er gestaltet die Satzstruktur 1690 wesentlich dichter. Das kunstvolle Imitationsgeflecht verliert seine Deutlichkeit durch die Hinzufügung eines zum Teil doppelten Orgelpunkts auf dem Grundton d und durch die Einführung einer freien, kontrapunktierenden Stimme. Sie reichert den Satz klanglich an, indem sie in T. 2 eine scharfe Vorhaltsdissonanz ausbildet. Mit dem Ausbleiben des dritten Themeneinsatzes in T. 3 – letztlich eine Konsequenz aus dem Orgelpunkt – erfolgt gegenüber der Erstfassung ein zweifaktiger Einschub, der den Satz harmonisch vorantreibt und durch die Einführung einer Achtelbewegung auch rhythmisch aus seiner Statik löst. Unter diesen Voraussetzungen erscheint dann das Verlassen des Orgelpunkts von T. 5 auf T. 6 nur konsequent. Die übrigen Takte bleiben in ihrem harmonischen Verlauf gegenüber der Erstfassung unverändert. Doch zieht in sie gerade jene rhythmische Formel ein, die die motivische Verknüpfung zu den anderen Grave-Abschnitten der Toccata gewährleistet. Die letztlich bloß figurative Funktion ist schon erläutert worden, doch wird sie noch einmal im Vergleich des vierten Taktes der Erstfassung zum sechsten Takt der revidierten Version offensichtlich. In gleicher Weise verwendet Muffat dieses charakteristische Motiv in T. 8.

Es mag deutlich geworden sein, mit welch subtilen Mitteln es Muffat gelingt, die zentralen und das Werk bestimmenden Grave-Abschnitte seiner *Toccata prima* motivisch zu verknüpfen. Er dehnt in der zweiten Fassung die enge Verbindung des mittleren und abschließenden Teils auch auf die Introduction aus, so daß die eigentlichen toccatenhaften Passagen an Gewicht verlieren, sie nur noch als figurative Kontrastklangfelder fungieren.

III

Der formal immer wieder unterschiedliche Aufbau der übrigen Toccaten in Muffats *Apparatus* läßt auch andere Ordnungsprinzipien als diese nur rein motivischen vermuten. Und in der Tat sind es Modelle und Satztechniken der französischen und italienischen Ensemblesmusik, die für diese Sammlung nutzbar gemacht werden. Muffat bestätigt selbst diese aus historischer Sicht gemachten Beobachtungen, wenn er im Vorwort seines Werkes bemerkt³⁰:

»Indessen wollest du diese meine Art / als die ich mit der aus dem steten Umgang und Gemeinschaft mit denen vornehmsten Organisten in Teutschland / Welschland / und Frankreich / erlangten Erfahrungheit vermischet habe / und welche noch nicht eben so bekannt / und gebräuchlich ist / versuchen / und nach Belieben / für genehm halten.«

In seinem *Apparatus* finden sich jene Formmodelle, mit denen Muffat sowohl während seiner Pariser Lehrlingsjahre unter Jean-Baptist Lully als auch während seines Italienaufenthalts 1681 bei Arcangelo Corelli in Berührung kam. Zugleich studierte er in Rom »die welsche Manier auff dem Clavier« bei dem »weltberühmten Hrn.

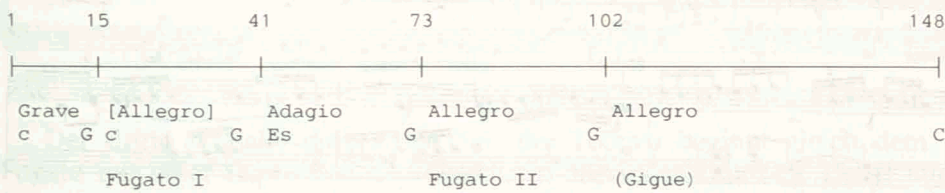
29 Ebd., S. 469.

30 Muffat (s. Anm. 4), S. II.

Bernardo Pasquini³¹. Obwohl die Vermutung naheliegt, Muffat könnte gerade bei ihm die Toccatenkunst gelernt haben, ist man überrascht, daß dessen Stil nicht einmal im Ansatz von Muffat kompositorisch rezipiert wurde. Zwar sind von Pasquini auch längere, mehrteilige Toccaten mit deutlich abgetrennten imitatorischen Abschnitten überliefert³², doch sind die Verläufe eher durch lose Spielmotive bestimmt. Bei Muffat begegnet man indes beispielsweise in der *Toccatà Decima* dem Modell einer Französischen Ouvertüre (T. 1 ff.), aber auch einer kleingliedrigen Motivkette, die deutlich auf italienische Ensembletechniken verweist (T. 55 ff.).

Vor diesem Hintergrund ist nun auch die *Toccatà Undecima* als Werk sui generis anzusehen. In ihr ist der Einzug von Modellen und Satztechniken der Ensemblemusik allein schon in der formalen Anlage evident, denn die Toccatà ist gleichsam fünfsätzig angelegt.

Toccatà 11: Übersicht



Nach dem Muster langsam-schnell bilden die ersten vier Abschnitte zwei Satzpaare, in Form einer Sonata da chiesa aus; ein fünfter, gigueartiger Teil beschließt die Toccatà. Das Ergebnis der folgenden kurzen Analyse sei hier schon vorweggenommen: Die schnellen Abschnitte, die letztlich alle fugiert angelegt sind, verbindet untereinander das gemeinsame thematische sowie kontrapunktische Material. So erreicht Muffat auf ähnliche Weise wie in seiner *Toccatà prima* einen großen motivischen Zusammenhalt, der es ihm dann auch erlaubt, die langsamen Abschnitte der Komposition relativ frei zu gestalten.

Das erste Allegro zeichnet sich durch ein stark profiliertes Thema aus, das in seiner Prägnanz weit über denen Kerlls, aber doch auch Frobergers steht. Die Achtelbewegung des aufsteigenden Dreiklangs verleiht ihm einen angemessenen rhythmischen Impuls, während der Sprung abwärts zum Leitton und ein abermaliger Sprung, nun aufwärts zur Terz, die unverwechselbare diastematische Gestalt des Themas ausprägen. Den Abschnitt bis T. 21 kann man als eine Fugenexposition auffassen, wechseln doch die Stufen der Einsätze jeweils zwischen Gundton und Quinte. Im weiteren Verlauf (ab T. 22) wird ein Kontrasubjet dem Thema angegliedert, dessen Sechzehntelbewegung den Satz beschleunigt. Durch die Sequenzie-

31 Georg Muffat, Vorrede zum *Exquisitoris Harmoniae Instrumentalis Gravi-Jucundae Selectus Primus*, zitiert nach Walter Kolneder, *Georg Muffat zur Aufführungspraxis*, Baden-Baden 1970 (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 50), S. 112.

32 Vgl. die Toccaten Nr. 76 und 100, in: Bernardo Pasquini, *Collected Works for Keyboard*, ed. Maurice Brooks Haynes, Bd. 5, American Institute of Musicology 1967, S. 31-34, und Bd. 6, ebd. 1968, S. 45-51 (= CEKM 5, 5 und 6).

zung des Kopfmotivs werden im folgenden die Partien zwischen den Themeneinsätzen motivisch überbrückt (T. 25 ff.).

Beispiel 3 (Toccatà 11, T. 15-26)

Der zweite Fugatoabschnitt ab T. 73 ist gleichsam als Steigerung des ersten anzusehen. Nach einem relativ streng und dicht gearbeiteten Anfang löst sich der Satz mehr und mehr in Sequenzierungen auf, bis er schließlich in einem kurzen Adagioanhang mündet. Und trat im ersten, bereits erläuterten Fugatoabschnitt erst nach einer vierstimmigen Exposition ein festes Kontrasubjekt hinzu, so ist nun der Satz von vornherein thematisch zweistimmig angelegt. Das eigentliche, zunächst in Vierteln voranschreitende Thema im Tenor wird vom synkopisch einsetzenden Alt mit einer Bewegung kontrapunktiert, die sehr stark an die des ersten Fugatos erinnert. Daß dieses Stimmpaar im doppelten Kontrapunkt konzipiert ist, wird sogleich beim nächsten diastematisch identischen Themeneinsatz auf gleicher Stufe im Diskant offensichtlich. Für die überleitenden Partien bis zum nächsten Einsatz wird wie im ersten Fugato das Kopfmotiv des Kontrapunkts mehrfach sequenziert und wandert nacheinander durch Tenor, Sopran und Alt. In T. 80 ist die V. Stufe erreicht, auf der nun noch zweimal das Thema – wiederum im doppelten Kontrapunkt – durchläuft. Das Fugato verflüchtigt sich im weiteren eher zu einer lockeren Fügung des vorhandenen Motivbestands. Doch fällt bei den Sequenzierungen stets die Koppelung des kontrapunktischen Kopfmotivs mit schreitenden, gleichsam thematisch wirkenden Vierteln auf (T. 84 ff.).

Beispiel 4 (Toccatà 11, T. 73-85)

Der dritte schnelle gigueartige Teil der Toccata beginnt gleich dem ersten Fugato mit einer Exposition des Themas in allen vier Stimmen. Dabei läuft der Bewegungsimpuls sehr reguliert, und der Satz erfährt keine weitere Beschleunigung bis zu seinem Ende. In diesem gesamten Teil fällt indes auf, daß sich der tänzerische Impuls der Achtel sehr schnell verselbständigt und die eigentliche thematische Prägung aufgrund ihres nur ungenügenden Profils vom raschen Fortgang des Satzes aufgesogen wird. Diese Entwicklung wird mit der Einführung der Umkehrung in T. 113 in Gang gebracht, und bereits wenige Takte später fungiert das Thema nur mehr als sich ständig sequenzierende Floskel.

Beispiel 5 (Toccatà 11, T. 102-119)

Das Thema des letzten Abschnitts (T. 102) enthält Motive, welche die Hauptstimme des zweiten Fugatos (T. 73) dieses zum Clavier gehörigen Stückes bilden. Es ist nicht verneinend, die Entwicklung der Fugata in T. 73 und 113 zu vergleichen. 1930, S. 76.

(Beispiel 5, Fortsetzung)

Diese drei mehr oder weniger fugierten Abschnitte verbindet nun aber nicht nur die ähnliche Satztechnik, sondern auch ein äußerst feines Netz von motivischen Beziehungen. Und wenn Erich Valentin zu dieser Toccata bemerkt, »die fugierten Teile in erstaunlicher Themenbildung (z. B. Toccata VII und XI) stehen in der bisherigen Orgelmusik einzig da [...]«³³, so scheint er damit auf diese Verknüpfung der Teile hinzudeuten.

Toccata 11: Thementafel

Das Thema des letzten Abschnitts (T. 102) entlehnt Muffat eindeutig der Hauptstimme des zweiten Fugatos (T. 73). Dieser zum Grundton aufsteigende

33 Erich Valentin, *Die Entwicklung der Toccata im 17. und 18. Jahrhundert (bis J. S. Bach)*, Münster 1930, S. 76.

Quartgang läßt sich wiederum als Umkehrung der Viertelbewegung des ersten Fugathemas (T. 24) deuten. Doch auch auf klanglicher Ebene sind diese beiden Teile der Toccata durch die identischen Terzfortschreitungen untereinander verbunden. Ein übriges bewirkt der scharf exponierte Tritonussprung des ersten Themas, der nun in T. 74 zum zweiten Themeneinsatz überleitet.

IV

Daß es sich bei Georg Muffats *Apparatus musico-organisticus* letztlich um ein Kunstwerk eigenen Ranges handelt, mag die Analyse gezeigt haben, auch wenn sie nur einen Gesichtspunkt an wenigen Beispielen beleuchten konnte. Doch ist es gerade die erläuterte motivische Verknüpfung einzelner Abschnitte, die es erlaubt, das Werk auch von jeglichen fiktiven oder realen liturgischen und funktionalen Aspekten losgelöst zu betrachten. Diese Sichtweise mag schließlich der kompositorischen Intention Muffats wohl am gerechtesten werden. Abgesehen von weiteren Fragestellungen, die sich aus der in diesen Werken vollzogenen und hier nur angedeuteten Stilsynthese ergeben, bleibt für diese Toccata-Sammlung die »künstlerische Absicht«³⁴ des Komponisten die eigentliche, maßgebliche Instanz für eine historische Bewertung. Ein in diese Richtung weisendes Urteil gestattete es denn auch August Gottfried Ritter, in seiner *Geschichte des Orgelspiels* von 1884 Muffats *Apparatus* für einen Vergleich zu neueren Orgelsonaten heranzuziehen³⁵:

»Eine jede dieser Toccaten ist eine Verbindung von verschiedenen charakterisierten Abteilungen, in denen auch das ariose Element nicht vergessen wurde. Und da alle diese verschiedenen Teile, licht- oder schattenwerfend, sich gegenseitig ergänzen und heben und endlich zu einem wohlabgerundeten Ganzen sich zusammenschließen, indem sie dem Ausdrucke einer gemeinsamen Empfindung dienen, so haben wir es in Wirklichkeit mit Orgel-Sonaten oder Orgel-Sonaten zu thun, die von mancher der neueren den Vorzug grösserer innerer Zusammengehörigkeit getrost in Anspruch nehmen dürfen.«

³⁴ An earlier version of this paper – a result of the Annual Conference of the American Studies Society in Lexington, June 20–21, 1962 – was presented, and subsequently I am grateful to Paul H. Poppelstein for his critical reading and valuable comments, in an informal at the bar/lunch, aided my research, and to the author for his kind and friendly permission to reproduce selected parts of it. Volume 17, pp. 1–17.

³⁵ Cf. Friedrich Ritter's book, Die Entwicklung der Organliteratur in der ersten evangelischen Kirche, Berlin 1884, – Leipzig, Neudruck des Neudruckverlages J. Neumann, 1973.

34 Ritter (s. Anm. 1), S. 159.

35 Ebd., S. 159 f.