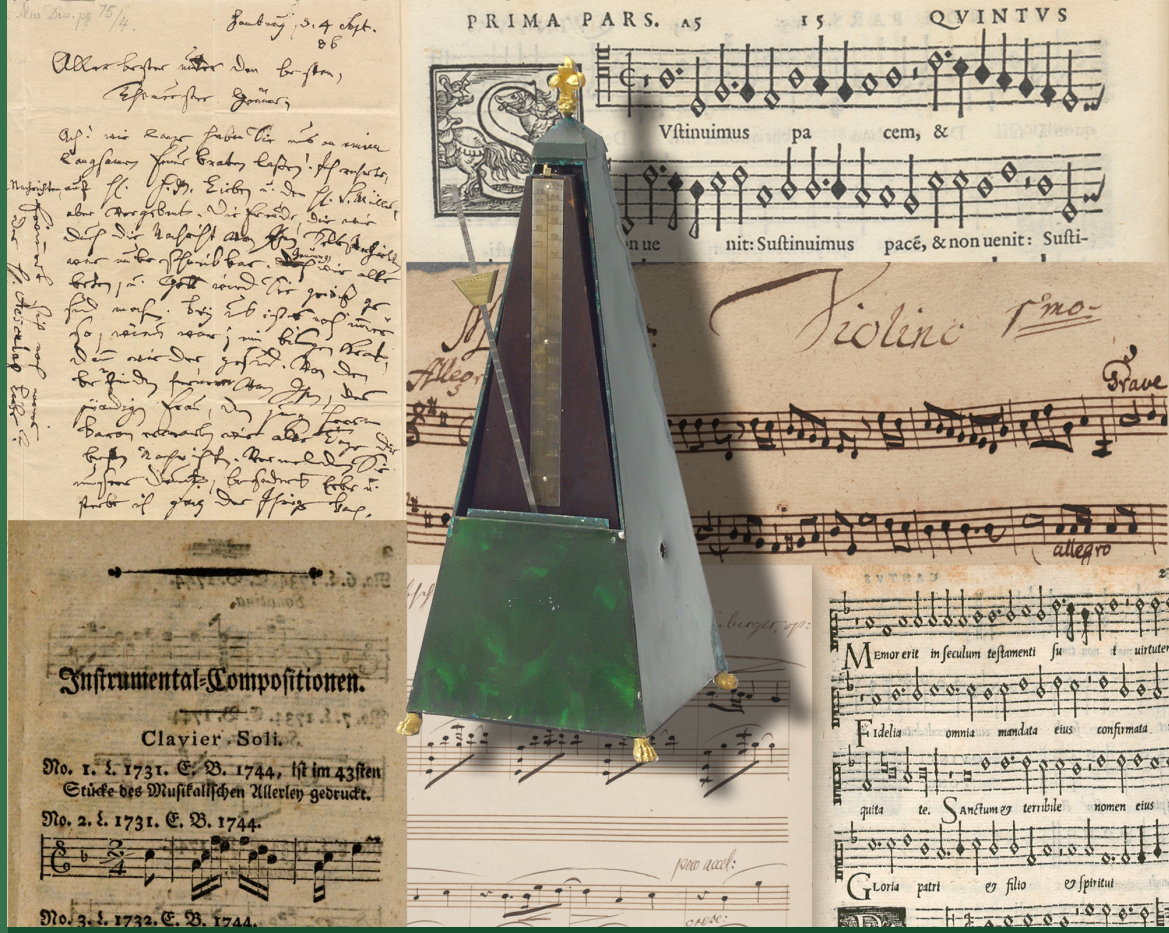
REGENSBURGER STUDIEN ZUR MUSIKGESCHICHTE 15



Musik und Wissenschaft

Gedenkschrift für Wolfgang Horn

Herausgegeben von Michael Braun, David Hiley,
Katelijne Schiltz und Michael Wackerbauer

ConBrio

Musik und Wissenschaft
Gedenkschrift für Wolfgang Horn

REGENSBURGER STUDIEN ZUR MUSIKGESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN VON
DAVID HILEY UND KATELIJNE SCHILTZ

BAND 15

Elemente des Umschlagbilds, zusammengestellt durch Michael Braun und Patricia Hahn:

Carl Philipp Emanuel Bach, Brief vom 4. September 1786 an Baron Dietrich Ewald de Grotthuss, Bayerische Staatsbibliothek München, Autogr.Cim. Bach, Carl Philipp Emanuel.2, <urn:nbn:de:bvb:12-bsb00085904-3>

Carl Philipp Emanuel Bach, *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des H. Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*, Hamburg 1790, S. 1, Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.th. 3885, S. 1, <urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599827-9>

Adrian Willaert, *Musica Nova* […], Venedig 1559, Stimmbuch Quintus, S. 15, Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 47, <urn:nbn:de:bvb:12-bsb00071866-8>

Adrian Willaert, *I sacri e santi salmi che si cantano a vespro et compieta* […], Venedig 1571, Stimmbuch Cantus, S. 2, Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 175#Beibd.10, <urn:nbn:de:bvb:12-bsb00087006-1>

Jan Dismas Zelenka, *Magnificat D-Dur* ZWV 108, handschriftliche Kopie Wilhelm Friedemann Bachs, Violinstimme, Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. 3019, <urn:nbn:de:bvb:12-bsb00083794-9>

Joseph Rheinberger, *Zum Abschied* op. 59, Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. 4537, <urn:nbn:de:bvb:12-bsb00088411-3>

Metronom von Johann Nepomuk Mälzel, 32 × 14 × 14 cm, lackiertes Blech, Fleur-de-Lys und Löwenfüßchen vergoldet, Universität Regensburg, Historische Instrumentensammlung, zur Verfügung gestellt durch Prof. em. Dr. Christoph Meinel

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter http://dnb.dnb.de/ abrufbar.

© 2021 by ConBrio Verlagsgesellschaft, Regensburg. Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, bedarf der Genehmigung des Verlages. Printed in Germany

Gestaltung und Umbruch: Dr. Fabian Weber, Regensburg
Herstellung: druckhaus köthen GmbH & Co. KG, Friedrichstraße 11/12, 06366 Köthen (Anhalt)
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

CB 1293 · ISBN 978-3-940768-93-3 · www. conbrio.de

Musik und Wissenschaft
Gedenkschrift für Wolfgang Horn

Herausgegeben von

Michael Braun, David Hiley,
Katelijne Schiltz und
Michael Wackerbauer

ConBrio Verlagsgesellschaft 2021



»… diese flüchtige Kunst, die sich den schlichten Begriffen des Alltags entzieht!«

Wolfgang Horn, »Die *Marienvesper* von Joseph Riepel (1709–1782)« (2019)

Inhaltsverzeichnis

Verzeichnisse
Abbildungen · Notenbeispiele · Tabellen 8
Abkürzungen · Bibliothekssigel 14

Einleitung 17

Autor*innen 20

David Hiley
Der Apostel Paulus und das Einhorn. Liturgische Gesänge zum Fest Pauli Bekehrung in Klosterneuburger Handschriften des Mittelalters 27

Andreas Pfisterer
Zu Konjekturen in der Musik des 16. Jahrhunderts 51

Martin Christian Dippon
Ein Satzmodell Josquin des Prez' und seine Rezeption in den *Missae Benedicta es* und *Papae Marcelli* von Giovanni Pierluigi da Palestrina 71

Franz Körndle
Lassos Motettenbuch für Jakob Fugger den Jüngeren 113

Katelijne Schiltz
Bernardino Borlascas *Fioretti musicali* (1630–1631) und das *cantare con affetto* 129

Siegfried Gmeinwieser
Notizen zu einer unbekannten Quelle des *Te Deum* in G-Dur von Johann Adolf Hasse in der Musiksammlung der Theatinerkirche München 157

Bettina Berlinghoff-Eichler
Vom Kaufmann zum Komponisten und Musikverleger. Anmerkungen zur Biographie Johann Andrés (1741–1799) 167

Laurenz Lütteken
Beendet durch Mozart: das Singspiel bei Kayser und Goethe 187

Ulrich Konrad
»Was dein Bestes du nennst, Wälschland würdigt es nicht.« Nationale ›Töne‹ in Otto Nicolais Bühnenschaffen 201

Markus Waldura
Rückkehr zur klassischen Tradition oder neuartige Konzeption?
Zur Form des ersten Konzertsatzes in Schumanns *Violinkonzert* 213

Raymond Dittrich
Alte Musik in der Bibliothek des Prager Institutsbesitzers Joseph Proksch (1794–1864) 235

Michael Wackerbauer
Frithjof, Max Bruch und die Dynamik der großen oratorischen Gattungen.
Stationen einer prominenten Stoffgeschichte des 19. Jahrhunderts 263

Theresa Henkel
»Zum ersten Male und mit zeitgemässer Redaction des Originals herausgegeben«.
Carl Bancks Edition von 30 Scarlatti-Sonaten im Spiegel der musikalischen Editionspraxis
des 19. Jahrhunderts und ihr Beitrag zum kulturellen Gedächtnis 313

Arnfried Edler
Berliner Davidsbündlereien. Musikalische Anmerkungen
aus der Feder des Literaturkritikers Alfred Kerr 341

Thomas Röder
Bruckner improvisiert 351

Nina Galushko-Jäckel
Das Streichquartett im Schaffen von Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov 369

Andreas Wehrmeyer
Zur Vorgeschichte von Sergej Taneevs Kantate *Ioann Damaskin* op. 1 405

Rainer Kleinertz
Rezeption, Struktur und Charakter. Zur Analyse des dritten Satzes »Rondo. Burleske«
von Gustav Mahlers *Neunter Symphonie* 425

Michael Braun
Vokales im Instrumentalklang: Prosodie als Anregung zur variierenden Wiederholung
in Instrumentalwerken Béla Bartóks 453

Sebastian Werr
Choralforschung als Politikum. Heinrich Himmler und die
Germanisierung mittelalterlicher Musik im Nationalsozialismus 479

Schriftenverzeichnis von Wolfgang Horn 499

Register 505

Abbildungen

David Hiley: Der Apostel Paulus und das Einhorn

1–5. Einhornjagd an der Südseite des Regensburger Doms (von rechts nach links) 47

Franz Körndle: Lassos Motettenbuch für Jakob Fugger den Jüngeren

1. Orlando di Lasso, *Mottetta, sex vocum, typis nondum uspiam excusa*, München: Adam Berg, 1582. Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 137#Beibd. 1, Titelseite des Discantus 114

2. Gedenktafel zur Orgelstiftung bei der Grabkapelle Jakob Fuggers des Jüngeren in der Basilika St. Ulrich und Afra 117

3. Augsburg, Fuggerkapelle in der Kirche St. Anna mit Orgel von 1512–1517 118

4. Augsburg, Basilika St. Ulrich und Afra, Hauptgehäuse der Orgel von 1607 mit Rückpositiv von 1982 119

Katelijne Schiltz: Bernardino Borlascas *Fioretti musicali*

1. Bernardino Borlasca, Titelseite der *Cantica Divae Mariae Virginis*, Venedig, 1615. Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 246 134

2. Bernardino Borlasca, Titelseite der *Scala Iacob*, Venedig 1616. Exemplar Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 33 135

3. Mise-en-page von Bernardino Borlascas *Fioretti musicali* anhand von *Nelle lagrime amare* (Nr. 1). Exemplar Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. 3232k 137

4. Titelseite der *Fioretti musicali*. Exemplar Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. 3232k ... 138

5. Titelseite der *Fioretti musicali*. Exemplar Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Signatur Mus.ms. 2260 139

6. Bernardino Borlasca, *Alta fiamma m'incende* (Canto primo). Version in den *Canzonette a tre voci*, Venedig 1611. Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, Signatur X.140 148

7. Bernardino Borlasca, *Alta fiamma m'incende* (Canto primo). Version in den *Fioretti musicali*. Exemplar Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. 3232k 149

Siegfried Gmeinwieser: *Te Deum* G-Dur von Johann Adolf Hasse

1. Johann Adolf Hasse, *Te Deum* G-Dur, Titelblatt (fol. 2) der Handschrift München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. Mk 2018 165

2. Johann Adolf Hasse, *Te Deum* G-Dur, Beginn des Instrumentalvorspiels (fol. 3) 166

Michael Wackerbauer: *Frithjof*, Max Bruch und die Dynamik der großen oratorischen Gattungen

1. Bernhard Crusell, *Frithjof kommer till Kung Ring (Efter gamla Scalan)*, aus: *Tio Sånger ur Frithiofs Saga*, Stockholm 1826, S. 21 275

2. Bernhard Crusell, *Vikingabalk*, aus: *Tio Sånger ur Frithiofs Saga*, Stockholm 1826, S. 11 276

3. Carl Amand Mangold, *Wikingerbalk (Seemannsgesetz)*, Nr. 19 aus dem »Dramatischen Gedicht« *Frithjof*, Darmstadt [1857], S. 108 (T. 1–4 u. T. 19 f.) 277

Sebastian Werr: Choralforschung als Politikum

1. Beispiele für den »germanischen Choraldialekt« aus: Peter Wagner, »Germanisches und Romanisches im frühmittelalterlichen Kirchengesang«, in: *Bericht über den 1. Musikwissenschaftlichen Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig vom 4. bis 8. Juni 1925*, Leipzig 1926, S. 21–34, hier S. 22 490

Notenbeispiele

David Hiley: Der Apostel Paulus und das Einhorn

1. Graz, Universitätsbibliothek, 29, fol. 259^{r} 44
2. Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi, Deissmann 42, fol. 152^{v} 44
3. *Antiphonarium* [...] *secundum ordinem atque usum Ecclesie et diocesis Monasteriensis*, Köln: Hero Alopecius (Fuchs), 1537, fol. 283^{v} 45

Andreas Pfisterer: Zu Konjekturen in der Musik des 16. Jahrhunderts

1. Jacob Obrecht, *Missa Maria zart*, Agnus, T. 219–226 und 237–242 (Konjekturen von Wolf und van Crevel in Tenor und Bass sind berücksichtigt) 53
2. Jacob Obrecht, *Missa Maria zart*, Gloria, T. 243–247 54
3. Jacob Obrecht, *Missa Maria zart*, Gloria, T. 93–98 55
4. Jacob Obrecht, *Missa Maria zart*, Agnus, T. 9–11 55
5. Jacob Obrecht, *Missa Maria zart*, Kyrie, T. 41–45 56
6. Jacob Obrecht, *Missa Maria zart*, Gloria, T. 138–140 57
7. Jacob Obrecht, *Missa Maria zart*, Gloria, T. 180–184 57
8. Jacob Obrecht, *Missa Maria zart*, Gloria, T. 367–369 58
9. Jacob Obrecht, *Missa Maria zart*, Credo, T. 19–22 59
10. Jacob Obrecht, *Missa Maria zart*, Sanctus, T. 262–267 59
11. Jacob Obrecht, *Missa Maria zart*, Agnus, T. 77–79 60
12. Jacob Obrecht, *Missa Maria zart*, Agnus, T. 87–92 60
13. Jacob Obrecht, *Missa Maria zart*, Kyrie, T. 37–38 61
14. Jacob Obrecht, *Missa Maria zart*, Gloria, T. 305–306 61
15. Jacob Obrecht, *Missa Maria zart*, Kyrie, T. 90–94 62
16. Jacob Obrecht, *Missa Maria zart*, Credo, T. 111–114 63
17. Jacob Obrecht, *Missa Maria zart*, Credo, T. 223–225 53
18. Orlando di Lasso, *Vous qui aymez*, T. 7–11 65
19. Orlando di Lasso, *Vous qui aymez*, T. 28–32, 1560-4 67
20. Orlando di Lasso, *Vous qui aymez*, T. 28–32, 1566-3 68
21. Orlando di Lasso, *Vous qui aymez*, T. 28–32, 1570-6 69
22. Orlando di Lasso, *Vous qui aymez*, T. 28–32, Konjektur 70

Martin Christian Dippon: Ein Satzmodell Josquin des Prez'

1. Josquin des Prez, *Benedicta es, coelorum regina*, Mens. 68–75 75
2. Heinrich Isaac, *Virgo prudentissima*, Mens. 58–67 76

3. Josquin des Prez, *Ave nobilissima creatura*, Mens. 61–77 79
4. Nicolas Gombert, *Ave salus mundi*, Mens. 84–91 81
5. Josquin des Prez, *Benedicta es, coelorum regina*, Mens. 5–19 83
6. Josquin des Prez, *Benedicta es, coelorum regina*, Mens. 30 ff. 86
7. Josquin des Prez, *Benedicta es, coelorum regina*, Mens. 41–48 87
8. Josquin des Prez, *Benedicta es, coelorum regina*, Mens. 68–75 88
9. Beginn Sequenzversikel 2a und Josquin des Prez, *Benedicta es, coelorum regina*, Mens. 37 ff. 89
10. Josquin des Prez, *Benedicta es, coelorum regina*, Mens. 87 ff. 89
11. Josquin des Prez, *Benedicta es, coelorum regina*, Mens. 96 ff. 92
12. Loyset Piéton, *Benedicta es, coelorum regina*, Mens. 24–32 94
13. Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Missa Benedicta es*, Christe, Mens. 59 ff. 95
14. Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Missa Benedicta es*, Christe, Mens. 37 ff. 97
15. Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Missa Papae Marcelli*, Kyrie, Mens. 8 ff. 99
16. Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Missa Papae Marcelli*, Kyrie, Mens. 57 ff. 102
17. Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Missa Papae Marcelli*, Sanctus 105
18. Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Missa Papae Marcelli*, Sanctus, und Jachet von Mantua, *Surge Petre*. Mit Henk van Benthems »Fragment A« und »Fragment B« 107
19. Das Bassmodell als Element der Textausdeutung in Jachets Motette *Surge Petre* 112

Katelijne Schiltz: Bernardino Borlascas *Fioretti musicali*

1. Bernardino Borlasca, *Semplicetta farfalletta*. Version in den *Canzonette a tre voci*, Venedig 1611 145
2. Bernardino Borlasca, *Semplicetta farfalletta*. Version in den *Fioretti musicali* 146
3. Bernardino Borlasca, *Se tant'a me crudele*. Version in den *Canzonette a tre voci*, Venedig 1611 150
4. Bernardino Borlasca, *Se tant'a me crudele*. Version in den *Fioretti musicali* 152
5. Bernardino Borlasca, *Lasso, ch'io ardo* in den *Fioretti musicali* 154

Siegfried Gmeinwieser: *Te Deum* G-Dur von Johann Adolf Hasse

1. Johann Adolf Hasse, *Te Deum* G-Dur, Beginn der Modulation nach D-Dur, fol. 14^{v} 162

Markus Waldura: Zur Form des ersten Konzertsatzes in Schumanns *Violinkonzert*

1. Robert Schumann, *Violinkonzert* in d-Moll, erster Satz, Überleitung Hauptthema – zweites Thema (T. 27–32) 216
2. Robert Schumann, *Violinkonzert* in d-Moll, erster Satz, Übergang zweites Thema – Hauptthema (T. 40–44) 217
3. Robert Schumann, *Violinkonzert* in d-Moll, erster Satz, zweites Thema T. 41 im Vergleich zu T. 31 219
4. Robert Schumann, *Violinkonzert* in d-Moll, erster Satz, zweites Thema T. 41 im Vergleich zu T. 21 219
5. Robert Schumann, *Violinkonzert* in d-Moll, erster Satz, Überlappung von Orchester- und Soloexposition (T. 50–57) 226
6. Robert Schumann, *Violinkonzert* in d-Moll, erster Satz, Durchführung 3. Abschnitt (T. 203–216) 232

Michael Wackerbauer: *Frithjof*, Max Bruch und die Dynamik der großen oratorischen Gattungen

1. Max Bruch, Particell des Beginns der Ouvertüre zur ersten Fassung des *Frithjof* mit dem Wikingerbalk-Thema, D-KNmi, Br.autogr.3a, S. 1 f. (T. 1–29) 288
2. Max Bruch, »Wikingerbalk«, Einsatz des Chors der Gefährten mit dem Wikingerbalk-Thema in der ersten Fassung des *Frithjof*, Particell, D-KNmi, Br.autorg.2, S. 93 f. (T. 96–105) 290
3. Max Bruch, »Frithjof auf der See« aus *Frithjof. Scenen aus der Frithjof-Sage* op. 23. Einsatz Frithjofs mit dem Wikingerbalk-Thema (T. 20–32) ... 291

Theresa Henkel: Carl Bancks Edition von 30 Scarlatti-Sonaten

1a–c. Domenico Scarlatti, Auftakt der Sonate in E-Dur (K 216) **(a)** nach I-Vnm: Ms.It.IV.203, fol. 19^{v} **(b)** bei Carl Czerny und **(c)** bei Carl Banck 320

2a/b. **(a)** Domenico Scarlatti, Sonate 5 (K 363) in Bancks Edition, T. 42–52 **(b)** Notentext laut Manuskript I-Pac F.Psi.1.48 IX (I-Pac F.Psi.1.48), Sonate 28, fol. 56^{r} 334

3a/b. **(a)** Domenico Scarlatti, Sonate 4 (K 43) in Bancks Edition, T. 1–2 **(b)** Notentext laut Manuskript Venedig XIV Nr. 1, T. 1–2 335

4a/b. **(a)** Domenico Scarlatti, Sonate 6 (K 433) in Bancks Edition, T. 54–59 **(b)** Notentext laut Manuskript Venedig X Nr. 16, T. 55–61 336

5a/b. **(a)** Domenico Scarlatti, Sonate 6 (K 433) in Bancks Edition, T. 100–107 **(b)** Notentext laut Manuskript Venedig X Nr. 16, Schluss 337

Thomas Röder: Bruckner improvisiert

1. Fugenthema für Bruckner, gegeben von Charles Alexis Chauvet (1837–1871), Organist an La Trinité, Paris 355
2. Fugenthema Bruckners, St. Florian, 25. März 1894 (Mariä Verkündigung) 355
3. Fugenthema Bruckners, Prag, Dom, Ostern 1884 356
4. Fugenthema Bruckners. Aus einer Postkarte von Simon Ledermüller (St. Florian) an Oddo Loidol (Kremsmünster) vom 5. April 1882 (A-Wn) 357
5. Karl Waldeck, *Fantasie für große Orgel* g-Moll (1867), Anfang 360
6. Friedrich Klose, *Praeludium und Doppelfuge* (1896) für Orgel, 4 Trompeten und 4 Posaunen, Beginn 360
7. Friedrich Klose, *Praeludium und Doppelfuge*, reduziertes Satzgerüst der Takte 10–18 361

Nina Galushko-Jäckel: Das Streichquartett im Schaffen von Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov

1. Nikolaj Rimskij-Korsakov, *1. Streichquartett* F-Dur op. 12, Anfang des 1. Satzes 378
2. Nikolaj Rimskij-Korsakov, *1. Streichquartett*, 1. Satz, T. 71 ff. 379
3. Nikolaj Rimskij-Korsakov, *1. Streichquartett*, 1. Satz, T. 97 ff. 380
4. Nikolaj Rimskij-Korsakov, *1. Streichquartett*, Anfang des 2. Satzes 381
5. Nikolaj Rimskij-Korsakov, *1. Streichquartett*, 2. Satz, T. 31 ff. 382
6. Nikolaj Rimskij-Korsakov, *1. Streichquartett*, Anfang des 3. Satzes 383
7. Nikolaj Rimskij-Korsakov, *1. Streichquartett*, 3. Satz, T. 21 ff. 383
8. Nikolaj Rimskij-Korsakov, *1. Streichquartett*, 3. Satz, T. 74 ff. 384

9. Nikolaj Rimskij-Korsakov, *1. Streichquartett*, 3. Satz, T. 82 ff. 384

10. Nikolaj Rimskij-Korsakov, *1. Streichquartett*, Anfang des 4. Satzes 385

11. Nikolaj Rimskij-Korsakov, *1. Streichquartett*, 4. Satz, T. 233 ff. 387

12. Nikolaj Rimskij-Korsakov, *3. Streichquartett* G-Dur, 1. Satz, erstes Thema, T. 1 ff. 388

13. Nikolaj Rimskij-Korsakov, *3. Streichquartett*, 1. Satz, erstes Thema, komprimiert, T. 31 ff. 389

14. Nikolaj Rimskij-Korsakov, *3. Streichquartett*, Anfang des 2. Satzes 390

15. Nikolaj Rimskij-Korsakov, *3. Streichquartett*, Anfang des 3. Satzes 391

16. Nikolaj Rimskij-Korsakov, *3. Streichquartett*, Trio aus dem 3. Satz 392

17. Nikolaj Rimskij-Korsakov, *3. Streichquartett*, 4. Satz, Anfang des Satzes 393

18. Nikolaj Rimskij-Korsakov, *3. Streichquartett*, 4. Satz, Episode B, T. 38 ff. 394

19. Nikolaj Rimskij-Korsakov, *3. Streichquartett*, 4. Satz, Episode C, T. 84 ff. 394

20. Nikolaj Rimskij-Korsakov, *Quartett auf das Thema B-La-F*, Anfang des 1. Satzes 398

21. Nikolaj Rimskij-Korsakov, *Quartett auf das Thema B-La-F*, 1. Satz, erste Takte des Allegro 399

22. Nikolaj Rimskij-Korsakov, *Quartett auf das Thema B-La-F*, zweite Thema des 1. Satzes 400

23. Nikolaj Rimskij-Korsakov, *Quartett auf das Thema B-La-F*, variiertes erstes Thema aus dem 1. Satz, T. 66 ff. 401

Andreas Wehrmeyer: Sergej Taneevs Kantate *Ioann Damaskin*

1. Hymnus *So svjatymi upokoj* in der vierstimmigen Fassung der St. Petersburger Hofsängerkapelle 416

2. Sergej Taneevs Fassung des Hymnus *So svjatymi upokoj* 416

3. Sergej Taneevs Bach nachempfundener Soggetto der Chorfuge in *Ioann Damaskin*, T. 1–13 418

Rainer Kleinertz: Zur Analyse des dritten Satzes von Gustav Mahlers *Neunter Symphonie*

1. Gustav Mahler, *Neunte Symphonie*, 3. Satz »Rondo. Burleske«, T. 1–4 446

2. Gustav Mahler, *Neunte Symphonie*, 3. Satz »Rondo. Burleske«, T. 109–116 446

3a. Gustav Mahler, *Neunte Symphonie*, 3. Satz »Rondo. Burleske«, T. 246–251 447

3b. Gustav Mahler, *Neunte Symphonie*, 3. Satz »Rondo. Burleske«, T. 311–318 447

4a. Gustav Mahler, *Neunte Symphonie*, 3. Satz »Rondo. Burleske«, T. 320–324 448

4b. Gustav Mahler, *Neunte Symphonie*, 3. Satz »Rondo. Burleske«, T. 352–359 448

Michael Braun: Variierende Wiederholung in Instrumentalwerken Béla Bartóks

1. Acht Beispiele des »Kékszakállú«-Ausrufs in Bartóks Oper *Herzog Blaubarts Burg* 464

2. Die vier Varianten des Ausrufs in *A vágyak éjjele* aus Bartóks *Fünf Liedern* op. 15 466

3. *Nem mehetek hozzád* aus Bartóks *Fünf Liedern nach Texten von Endre Ady* op. 16, die erste und die letzte Variante der Refrainzeile 467

4. Der zweistimmige Beginn von Bartóks *1. Streichquartett* 469

5. Eine Auswahl der Kopfmotivvarianten im ersten Satz von Bartóks *1. Streichquartett* 470

6. Varianten des Hauptthemas aus dem ersten Satz Bartóks *2. Streichquartett* 473

7. Varianten des Hauptthemas in Bartóks *Sonate für Violine und Klavier Nr. 1* 473

8. Varianten des ersten und des dritten Expositionsgedankens in Bartóks *Sonate für Violine solo* 474

Tabellen

David Hiley: Der Apostel Paulus und das Einhorn

1. Klosterneuburger Antiphonare 28

Franz Körndle: Lassos Motettenbuch für Jakob Fugger den Jüngeren

1. Mottettenbuch 1582-7, Inhalt mit älteren Konkordanzen 115

Katelijne Schiltz: Bernardino Borlascas *Fioretti musicali*

1. Übersicht über die Publikationen Bernardino Borlascas 132

2. Vergleich der Struktur der beiden *Fioretti-musicali*-Handschriften 142

3. Inhalt der *Canzonette a tre voci* im Vergleich zu den *Fioretti musicali* (Berliner Exemplar) 144

Bettina Berlinghoff-Eichler: Anmerkungen zur Biographie Johann Andrés

1. Premieren von Bühnenwerken Johann Andrés (Juli 1777 bis Anfang April 1784) 182

Laurenz Lütteken: Das Singspiel bei Kayser und Goethe

1. Goethes Singspiele 188

Anhang. Die Disposition von Philipp Christoph Kaysers *Scherz, List und Rache* 198

Michael Wackerbauer: *Frithjof*, Max Bruch und die Dynamik der großen oratorischen Gattungen

1. Esaias Tegner: *Frithiofs Saga*, Verzeichnis der Romanzen 266

2. Zeitgenössische *Frithjof*-Vertonungen 270

3. Erstfassung von Bruchs *Frithjof*: zusammenfassende Rekonstruktion des Aufbaus 282

4. Max Bruch: *Frithiof. Scenen aus der Frithjof-Sage*, Verzeichnis der Szenen mit Verweis auf die Textgrundlage bei Tegnér 286

Anhang 1. Max Bruch, *Frithjof* – Aufbau der 1. Fassung 304

Anhang 2. Max Bruch, *Frithjof. Scenen aus der Frithjof-Sage* op. 23 – Aufbau der 2. Fassung . 310

Anhang 3. Max Bruch, *Frithjof auf seines Vaters Grabhügel* op. 27 – Aufbau 312

Theresa Henkel: Carl Bancks Edition von 30 Scarlatti-Sonaten

1. Übersicht über Carl Bancks Auswahl der Scarlatti-Sonaten 332

Nina Galushko-Jäckel: Das Streichquartett im Schaffen von Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov

1. Übersicht über das Quartettschaffen Rimskij-Korsakovs 373
2. Übersicht über den 2. Satz von Rimskij-Korsakovs 3. *Streichquartett* 391

Rainer Kleinertz: Zur Analyse des dritten Satzes von Gustav Mahlers *Neunter Symphonie*

1. Übersicht über den dritten Satz »Rondo. Burleske« von Gustav Mahlers *Neunter Symphonie* 445

Michael Braun: Variierende Wiederholung in Instrumentalwerken Béla Bartóks

1. Eine knappe Formübersicht über das eröffnende Lento von Bartóks *1. Streichquartett* 468

Abkürzungen

AHMA *Analecta hymnica medii aevi*, hrsg. von Guido Maria Dreves und Clemens Blume, 55 Bde., Leipzig 1886–1922

CCl *Codex Claustroneoburgensis*

Clm *Codex latinus monacensis*

DKL Konrad Ameln, Markus Jenny und Walther Lipphardt (Hrsg.), *Das Deutsche Kirchenlied. Kritische Gesamtausgabe der Melodien* (= Répertoire International des Sources Musicales B/VIII/1), Bd. 1, Teil 1: Verzeichnis der Drucke, Kassel 1975

Greg. M. moral. Gregorius Magnus, *Moralia in Iob*

HmT *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht und Albrecht Riethmüller, Schriftleitung Markus Bandur, Wiesbaden 1971–2006

KBM *Katalog der Musikhandschriften. Chorbücher und Handschriften in chorbuchartiger Notierung: mit einem Anhang: Nachträge zu den Tabulaturen und Stimmbüchern*, hrsg. von Martin Bente, Marie Louise Göllner, Helmut Hell und Bettina Wackernagel (= Kataloge bayerischer Musiksammlungen 5/1), München 1989

NJE *New Josquin Edition*

NGroveD *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*

NZfM *Neue Zeitschrift für Musik*

RISM *Répertoire International des Sources Musicales*

RISM A I *Einzeldrucke vor 1800*, hrsg. von Karlheinz Schlager (= Répertoire International des Sources Musicales A/I), Kassel 1971–2003

RISM B VI *Écrits imprimés concernant la musique*, hrsg. von François Lesure (= Répertoire International des Sources Musicales B/VI), München 1971

VD 18 *Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des XVIII. Jahrhunderts*, hrsg. von der Bayerischen Staatsbibliothek in München in Verbindung mit der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel, Stuttgart 1971–2000

vdm *Verzeichnis deutscher Musikfrühdrucke* <www.vdm.sbg.ac.at>

Apg Apostelgeschichte
Gal Der Brief des Paulus an die Galater
Gen Buch Genesis
1 Kor Der erste Brief des Paulus an die Korinther
2 Kor Der zweite Brief des Paulus an die Korinther
Lk Das Evangelium nach Lukas
Mt Das Evangelium nach Matthäus
Offb Die Offenbarung des Johannes (Apokalypse)
Ps Buch der Psalmen
Röm Der Brief des Paulus an die Römer
1 Thess Der erste Brief des Paulus an die Thessalonicher
1 Tim Der erste Brief des Paulus an Timotheus
2 Tim Der zweite Brief des Paulus an Timotheus
Tit Der Brief des Paulus an Titus

Abtlg. Abteilung
Acc. Accompagnato
Engl. Hr. Englischhorn
Fag. Fagott
Fl. Flöte
fl. Florin (Gulden)
fol. folio
Hr. Horn
Hs. Handschrift
Jb. Jahrbuch
Jg. Jahrgang
Klar. Klarinette
Mens. Mensur
Mo Motette
Ob. Oboe
Pc. Particell
Pk. Pauke
R. Responsum
Recit. Recitativ
St. Stimmen
Str. Streicher
Trp. Trompete
V. Psalmvers/Versikel
Va. Viola
Var. Variation
Vc. Violoncello
Vl. Violine
WZ Wasserzeichen
Z. Ziffer

Bibliothekssigel

A-Wn Wien, Österreichische Nationalbibliothek
CH-Zz Zürich, Zentralbibliothek
D-KNmi Köln, Musikwissenschaftliches Institut der Universtät
D-Mbs München, Bayerische Staatsbibliothek
D-WRgs Weimar, Stiftung Weimarer Klassik, Goethe-Schiller-Archiv
I-PAc Parma, Sezione musicale della Biblioteca Palatina
I-Vat Staat Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana
I-VatS Staat Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Sistina
I-Ver Verona, Società Accademia Filarmonica
I-Vnm Venedig, Biblioteca Nazionale Marciana

Einleitung

Im Herbst 2018 kam unser Herausgebergremium erstmals zusammen, um die Publikation einer Festschrift zu Ehren unseres Kollegen und Institutsleiters Wolfgang Horn anlässlich seines 65. Geburtstages am 25. März 2021 zu planen. Gleich im September gingen die ersten Einladungen an die Autor*innen heraus. Die Resonanz war erfreulich, und alles sprach dafür, dass dem Jubilar zu seinem runden Geburtstag eine gedruckte Festschrift überreicht werden könnte. Kaum acht Monate später, am 7. Mai 2019, starb Wolfgang Horn völlig unerwartet an einem Herzinfarkt. Dass er die Publikation nicht mehr in Empfang nehmen würde, führte aber nicht dazu, das Festschrift-Projekt einfach abzubrechen. Mit der uneingeschränkten Zustimmung aller Autor*innen und Mitarbeiter*innen wurde es weitergeführt, nun aber als Gedenkschrift, als Zeichen der Anerkennung und des Dankes. In diesem Geist versammelt dieser Band Kolleg*innen, Weggefährt*innen und ehemalige Studierende, deren vielseitige Beiträge für den profunden Facettenreichtum Wolfgang Horns als Wissenschaftler und Lehrer einstehen.

Wolfgang Horn, 1956 in Stuttgart geboren, studierte ab 1975 Musikwissenschaft und Germanistik an der Universität Tübingen. Seine Magisterarbeit aus dem Jahr 1981 erschien später in revidierter Form unter dem Titel *Carl Philipp Emanuel Bachs frühe Klaviersonaten* (Hamburg 1988). Er wurde in die Studienstiftung des deutschen Volkes aufgenommen, war von 1981 bis 1983 Mitarbeiter in der Redaktion der Reihe *Das Erbe deutscher Musik* und von 1983 bis 1989 Assistent am Tübinger Musikwissenschaftlichen Institut. 1986 wurde er bei Georg von Dadelsen promoviert; die Dissertation erschien im folgenden Jahr unter dem Titel *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720–1745* (Kassel 1987). An der Hochschule für Musik und Theater Hannover war Wolfgang Horn von 1989 bis 1994 Wissenschaftlicher Mitarbeiter für Historische Musikwissenschaft, wo er 1995 mit der Arbeit *›Est modus in rebus …‹. Gioseffo Zarlinos Musiktheorie und Kompositionslehre und das ›Tonarten‹-Problem in der Musikwissenschaft* habilitiert wurde. 1996 bis 1998 war Wolfgang Horn Hochschuldozent in Tübingen, von 1998 bis 2002 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Erlangen-Nürnberg. 2002 übernahm er als Nachfolger von Hermann Beck, Warren Kirkendale und Detlef Altenburg die Leitung des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Regensburg.

Die Bandbreite von Wolfgang Horns Fachwissen lässt sich leicht aus den Stichworten auf der Webseite des Regensburger Instituts für Musikwissenschaft begreifen: Musiktheorie und Musik der Renaissance (Gioseffo Zarlino und Adrian Willaert); Musikgeschichte Dresdens in der Barockzeit (Johann David Heinichen, Jan Dismas Zelenka); Carl Philipp Emanuel Bach; spätromantische Musik (Josef Gabriel Rheinberger). Diese für die Leitung eines musikhistorisch und musikphilologisch orientierten Instituts ideale Konstellation basierte auf einer jahrelangen intensiven Auseinandersetzung mit Primärquellen verschiedenster Art: Noten, theoretischen Texten, Archivalien. Dadurch gelangte Horn zu einer unübertroffenen Souveränität in der Auswertung und analytischen Durchdringung von Musik über die Epochen hinweg, im klassischen Vergleichen und Gegenüberstellen, um musikhistorische Phänomene zu interpretieren und in

den musikgeschichtlichen Kontext einzuordnen. Profitiert davon haben sowohl seine akribisch vorbereiteten Lehrveranstaltungen und unzählige mit außergewöhnlicher Gewissenhaftigkeit geprüften und ausführlich kommentierten studentischen Arbeiten, sondern auch seine wissenschaftlichen Publikationen (siehe die Publikationsliste am Ende des Bandes). Hier finden sich neben den großen Qualifikationsschriften zahlreiche Beiträge zur Musik und ihren Schöpfern entlang der geographischen Achse Deutschland–Italien und der Zeitspanne 16.–19. Jahrhundert, grundlegende Artikel für die Standardnachschlagewerke, aber auch Reflexionen über Sinn und Wesen des Faches und seine Arbeitsfelder. Ungewöhnlich hoch ist die Zahl seiner Musikeditionen, denn Wolfgang Horn wollte Musik hören und mit dem ihm geschenkten Sachverstand ihre Aufführung ermöglichen. Hier wären neben zahlreichen Aufführungen im Regensburger Raum (in Zusammenarbeit mit der evangelischen Kirchenmusik, den Tagen Alter Musik, den Stimmwercktagen) auch Konzerte außerhalb zu erwähnen.

Grundlegend sind vor allem die Editionen von Musik aus dem Umfeld des Dresdener Hofes, Frucht seiner intensiven, größtenteils vor der Wende durchgeführten Studien von Primärquellen. Dass es Wolfgang Horn nicht gegönnt war, weitere Editionen von überragender Bedeutung zum Abschluss zu bringen, ist eine der schmerzhaftesten Folgen seines frühen Todes. In fast allen Details bereits vollständig vom ihm bearbeitet, werden sie postum erscheinen (der Band Carl Philipp Emanuel Bach, *Sonatas from Manuscript Sources I* [= The Complete Works I/6,1], ist 2019, kurz nach seinem Tod erschienen); Antonio Lotti, *Gl'odi delusi dal sangue overo Ascanio* [mit den drei Intermezzi *Nana, Francese e Armena* von Francesco Gasparini und Giovanni Battista Bononcini] (= Denkmäler Mitteldeutscher Barockmusik); Adrian Willaert, *I sacri e santi salmi* (1555 u. ö.) (= Corpus mensurabilis musicae 3/VI).

Die Beiträge des vorliegenden Bandes spiegeln mehrere musik- und geisteswissenschaftliche Interessen Wolfgang Horns wider, darüber hinaus sind hier Studien zu lesen, die auf von ihm betreuten Promotionsarbeiten basieren. Schwerpunkte sind erwartungsgemäß Komponisten des 16.–17. Jahrhunderts und ihre Werke, aber auch Reflexionen über den Umgang mit und der Auswertung von Primärquellen. Dass Wolfgang Horn auch ein ausgezeichneter Kenner und Liebhaber der Musik des 19. Jahrhunderts war, ist trotz seiner Edition der Chorballaden von Josef Rheinberger – *Das Tal des Espingo* (op. 50), *Wittekind* (op. 102), *Die Rosen von Hildesheim* (op. 143) – weniger bekannt, wird hier aber thematisch gewürdigt.

Der Dank der Herausgeber gilt allen, die zum Erscheinen dieser Gedenkschrift beigetragen haben. Dies sind natürlich in erster Linie die Autorinnen und Autoren. Theresa Henkel, Sophie Pichler, Johannes Schäbel und Franziska Weigert ist für ihre tatkräftige Mitarbeit bei der redaktionellen Einrichtung zu danken, Fabian Weber für die umsichtige Gestaltung und den Satz dieser Gedenkschrift, Patricia Hahn für ihre vielseitige Mithilfe in allen Phasen des Projekts, Veronika Giglberger von der Bayerischen Staatsbibliothek für die Unterstützung bei der Beschaffung von Illustrationen, außerdem Juan Martin Koch vom ConBrio-Verlag für die gute Zusammenarbeit bei der Drucklegung.

Die Illustration auf dem Einband dieses Buches zeigt im Hintergrund eine kleine, lediglich stellvertretende Auswahl verschiedener Quellen, die mit Wolfgang Horns Forschung in Verbindung stehen. Davor ist ein Metronom zu sehen – ein Bild, das im Zusammenhang mit einer

Gedenkschrift unwillkürlich Assoziationen an die unerbittlich verrinnende Zeit und die ungewisse Lebensspanne von uns allen mit sich bringen wird.[1] Derartige Gedanken haben ihren Platz in einem Sammelband dieses Anlasses, und doch erschöpfen sich darin nicht die Gründe für die Auswahl eben dieser Abbildung. Im Jahr 2004, nicht lange nach seiner Übernahme des Regensburger Lehrstuhls, steuerte Wolfgang Horn für das Universitätsmagazin *Blick in die Wissenschaft* einen Beitrag mit dem provokanten Titel »Braucht Musik Wissenschaft?« bei. Darin spielte auch das Metronom eine Rolle, als dessen Erfinder der gebürtige Regensburger Johann Nepomuk Mälzel (1772–1838) sich nachhaltig ins kollektive Gedächtnis eingeschrieben hat. In einer ihm eigenen Mischung aus Humor und Scharfsinn führte Wolfgang Horn beispielhaft den Erfolg jener »geradezu detektivischen Arbeit« an, mit der es Musikwissenschaftlern gelungen ist, den lautmalerisch tickenden »Mälzel-Kanon« des Beethoven-Adlatus Anton Schindler als Fälschung zu entlarven. Wolfgang Horn bejahte die im Aufsatztitel gestellte Frage anschließend nicht nur, sondern umriss auch seine Vorstellung vom Hauptzweck der Musikwissenschaft: »das Rätsel der Musik in rational kritisierbarer Argumentation kenntnisreich zu umkreisen«, um »dem Selbstverständnis des mündigen Menschen« zu dienen, »der selbstgestellte Fragen mehr schätzt als vorgegebene Antworten.« Und so mag das Metronom nicht nur an das Vergängliche und Vergangene erinnern, sondern auch an jene Schnittstelle, die Wolfgang Horn immer wieder als Ausgangspunkt für seine Forschung diente, deren Ertrag eben nicht zum Vergangenen gehört – die Schnittstelle zwischen Musik und Wissenschaft.

Die Herausgeber, Winter 2020

---

1 Die Abbildung zeigt ein Exemplar der Historischen Instrumentensammlung der Universität Regensburg, das ursprünglich 1817 für das Physikalische Kabinett des Regensburger Lyzeums aus England beschafft wurde. Es dürfte das älteste datierbare Exemplar dieser Machart sein, von der nur noch ein weiteres Stück in einer britischen Privatsammlung bekannt ist. Für die Bereitstellung der Abbildung und der Hintergrundinformationen zum Objekt sei Christoph Meinel, dem ehemaligen Lehrstuhlinhaber für Wissenschaftsgeschichte an der Universität Regensburg, herzlich gedankt.

Autor*innen

Bettina Berlinghoff-Eichler studierte Musikwissenschaft sowie Ältere und Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität-Gesamthochschule Paderborn. Nach dem Magisterexamen war sie ab August 1990 als wissenschaftliche Mitarbeiterin am DFG-Projekt »Historisch-kritische Ausgabe der Schriften von Franz Liszt« am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn, ab Mai 1994 bis Mai 1997 in gleicher Funktion am Institut für Musikwissenschaft der Universität Regensburg tätig. Nach der Promotion in Paderborn 1996 war sie bis Mai 1997 außerdem wissenschaftliche Mitarbeiterin am Projekt der Peter-Klöckner-Stiftung »Liszt-Werkverzeichnis« in Regensburg. Seit Mai 1997 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Musikwissenschaft der Universität Regensburg. 2003–2006 war sie als Schriftleiterin der Zeitschrift *Die Musikforschung* für die Bereiche Berichte, Rezensionen und Mitteilungen zuständig.

Michael Braun ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Musikwissenschaft der Universität Regensburg. Nach dem Studium der Musikwissenschaft und Geschichte in Regensburg und Padua schloss er seine Promotion mit einer Dissertation zu *Béla Bartóks Vokalmusik* ab, die 2017 im Druck erschienen ist. Schwerpunkte seiner Forschungs- und Publikationstätigkeit sind neben Bartóks Musik die Geschichte und Funktionsweise von Filmmusik und im Zuge der im Entstehen begriffenen Habilitationsschrift die Frühgeschichte der Konzertsinfonie.

Martin Christian Dippon, geboren 1974. Nach einer Banklehre ab 1996 Studium der Musikwissenschaft, Philosophie und Neueren deutschen Literatur an der Eberhard-Karls-Universität Tübingen. Nach dem Magister Artium von 2003 bis 2008 Promotionsstudium bei Wolfgang Horn an der Universität Regensburg über *Thema und Motiv in den Motetten von Josquin des Prez. Untersuchungen zur Struktur des musikalischen Satzes*, publiziert 2010 unter dem Titel *Determination und Freiheit. Studien zum Formbau in den Motetten Josquins* (= Regensburger Studien zur Musikgeschichte 8). 2009 bis Mai 2010 Vertretung von PD Dr. Michael Klaper als Leiter des Bruno-Stäblein-Archivs am Institut für Musikforschung der Universität Würzburg. 2010 Ernennung zum Leiter des Bruno-Stäblein-Archivs. 2013 Ernennung zum Akademischen Rat am Institut für Musikforschung der Universität Würzburg.

Raymond Dittrich, geboren 1961 in Hamburg, dort Studium der Historischen und Systematischen Musikwissenschaft und der Philosophie. 1992 Promotion, 1993–1995 Bibliotheksreferendariat an der Bayerischen Staatsbibliothek in München, seit 1996 Leiter der Proskeschen Musikabteilung in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg, seit 2015 stellvertretender Leiter der Bischöflichen Zentralbibliothek. Diverse Publikationen, darunter Ausstellungs- und Musikhandschriftenkataloge (u. a. *Die Liturgika der Proskeschen Musikabteilung*, *Die Reformation und das Buch in Regensburg*).

Arnfried Edler, geboren 1938, studierte Schulmusik, Kirchenmusik (A), Musikwissenschaft, Deutsche Literaturgeschichte und Philosophie in Saarbrücken und Kiel, wo er 1968 promoviert wurde und nach dem Referendariat als Wissenschaftlicher Mitarbeiter sowie als Organist und Chorleiter an der Universität Kiel tätig war. Nach der Habilitation 1978 übernahm er 1979 eine Professur für Historische Musikwissenschaft mit Lehrverpflichtung an der Musikhochschule Lübeck. Von 1989 bis 2003 wirkte er an der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Schwerpunkte seiner wissenschaftlichen Arbeit sind die Musikgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts, die musikalische Sozial-, Gattungs- und Mentalitätsgeschichte sowie die Geschichte der Musikpädagogik.

Nina Galushko-Jäckel absolvierte in Luhansk, Ukraine, die staatliche Musikfachschule (Hauptfach Violine) mit Auszeichnung und studierte im Anschluss das Musik- und Grundschullehramt an der Nationalen Taras-Schewtschenko-Universität Luhansk. 2006 schloss sie ihr Studium der Musikwissenschaft, Soziologie und Psychologie an der Universität Regensburg ab. 2012 verteidigte Galushko-Jäckel ihre Dissertation zum Thema *Russische Romanzen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Studien zum Liedschaffen ausgewählter Komponisten*, die sie unter der Betreuung von Wolfgang Horn verfasst hat. Seit 2016 arbeitet sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin und aktuell als Bildungsleiterin im Gründerzentrum an der Hochschule für angewandte Wissenschaften in Landshut.

Siegfried Gmeinwieser, Studium der Musik und romanischen Philologie an der Musikhochschule (Hauptfach Klavier bei Maria Landes-Hindemith) und Universität München, 1961–1963 Erstes und Zweites Staatsexamen, 1968 OStR, 1968 Promotion an der Universität Köln über ein Thema zur Kirchenmusik an San Giovanni in Laterano, 1961–1975 freier Mitarbeiter von Dr. Laurence Feininger (Trento), 1965–2013 Custos des Musikarchivs an der Theatinerkirche München, 1970–72 Forschungsarbeiten in Italien im Auftrag der DFG (u. a. Thematisches Verzeichnis der Werke Giovanni Ottavio Pitonis 1976, erweitert 2013), 1972–1974 Mitarbeiter an der Bayerischen Staatsbibliothek (Thematischer Katalog St. Kajetan Theatinerkirche, 1979), Habilitation und Privatdozent in Regensburg 1980, apl. Professur in Regensburg 1990, Vertretungsprofessuren in Koblenz-Landau und Eichstätt 1994–1999, 2018 in Anerkennung der Arbeiten zu Pitoni Ehrenbürgerschaft der Stadt Rieti.

Theresa Henkel (geboren 1988 in München) studierte an der Ludwig-Maximilians-Universität München Musikwissenschaft, Psychologie und Computerlinguistik und schloss ihr Studium 2013 ab (Magister Artium). 2019 wurde sie zum Thema *Carl Banck und die Musikkritik in Dresden 1846–1889* an der Universität Regensburg promoviert. Am dortigen Institut für Musikwissenschaft war sie bis 2019 wissenschaftliche Hilfskraft und kommt aktuell Lehraufträgen nach. Ihre Themenschwerpunkte sind Musikkritik im 19. Jahrhundert, Queer-Theorie in der Musikwissenschaft und Komponist*innen in Bayern. 2013 bis 2019 wirkte sie als freie Mitarbeiterin beim App-Projekt »Henle Library« des Henle Verlags München mit. Seit 2013 ist sie Mitherausgeberin der Reihe *Komponisten in Bayern* und seit 2017 Redakteurin der Bayernseiten im DTKV-Buch der *neuen musikzeitung*.

David Hiley (geboren 1947) studierte Musikwissenschaft an den Universitäten Oxford und London (Promotion 1981). 1976 bis 1986 war er Lecturer in Music am Royal Holloway College, Universität London, ab 1986 bis zu seiner Emeritierung 2013 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Regensburg. Sein Forschungsgebiet umfasst den einstimmigen liturgischen Gesang des Mittelalters. Zu seinen Publikationen zählen *Western Plainchant: A Handbook* (Oxford 1993) und *Gregorian Chant* (Cambridge 2009) sowie mehrere Editionen von Historiae (mittelalterliche Heiligenoffizien) inkl. Emmeram und Wolfgang von Regensburg, Afra von Augsburg, Gallus und Magnus. Seine Edition englischer Heiligenoffizien für die Reihe *Early English Church Music* ist in Vorbereitung.

Rainer Kleinertz ist seit 2006 Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität des Saarlandes. Nach Abschluss eines Musikstudiums (Viola) an der Hochschule für Musik Detmold und der Fächer Musikwissenschaft, Älterer deutscher und Romanischer Literaturwissenschaft an der Universität Paderborn wurde er dort 1992 promoviert. Von 1992 bis 1994 war er Gastprofessor an der Universität Salamanca. Von dort wechselte er 1994 an die Universität Regensburg, wo er sich 1998 mit einer Arbeit zum spanischen Musiktheater im 18. Jahrhundert habilitierte (*Grundzüge des spanischen Musiktheaters im 18. Jahrhundert. Ópera – Comedia – Zarzuela*, Kassel 2003). 2000 bis 2001 war er Visiting Fellow an der Universität Oxford. Seine Hauptarbeitsgebiete sind Georg Friedrich Händel, Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Liszt, Richard Wagner und Gustav Mahler. Er ist Herausgeber von zwei Bänden der *Sämtlichen Schriften* von Franz Liszt (*Lohengrin et Tannhaüser de Richard Wagner* und *Frühe Schriften*, Wiesbaden 1989 und 2000) und leitet seit 2014 gemeinsam mit Meinard Müller (International Audio Laboratories, Erlangen) ein von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördertes Projekt zur computergestützten Analyse harmonischer Strukturen.

Ulrich Konrad (geboren 1957) studierte Musikwissenschaft, Germanistik sowie Mittlere und Neuere Geschichte an den Universitäten Bonn und Wien. 1983 Promotion, dann Assistent an der Universität Göttingen. 1991 Habilitation, 1993 Professor für Musikwissenschaft an der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg, seit 1996 Ordinarius am Institut für Musikforschung der Julius-Maximilians-Universität Würzburg. Konrad hat zahlreiche Publikationen zur Musikgeschichte des 17. bis 20. Jahrhunderts vorgelegt. Er ist Projektleiter der Robert Schumann-Gesamtausgabe und der Hybridedition Richard Wagner Schriften (RWS). Mehrfach wurde er für seine wissenschaftlichen Arbeiten ausgezeichnet, so 1993 mit dem Hermann-Abert-Preis der Gesellschaft für Musikforschung, 1996 mit der Dent Medal der Royal Musical Association London, 1999 mit der Silbernen Mozart-Medaille der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg und 2001 mit dem Leibniz-Preis der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Konrad ist Mitglied der Leitungsgremien mehrerer nationaler und internationaler Wissenschaftsorganisationen sowie der Akademien der Wissenschaften Göttingen, Mainz und München, der Academia Europaea und der Nationalakademie Leopoldina.

Franz Körndle wurde 1958 in Monheim geboren. Er studierte seit 1980 Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Mittelalterliche Geschichte an den Universitäten München und Augsburg. 1990 wurde er an der Universität München zum Dr. phil. promoviert, 1996 daselbst habilitiert.

Körndle war von 1986 bis 1997 Assistent am Münchner Institut und von 1997 bis 1999 wissenschaftlicher Mitarbeiter. Nach 1999 nahm er Vertretungen in Tübingen, München, Regensburg und Augsburg wahr. Von 2001 bis 2008 war er Hochschuldozent am gemeinsamen Institut für Musikwissenschaft der Hochschule für Musik Franz Liszt und der Friedrich-Schiller-Universität Jena, von 2008 bis 2010 wissenschaftlicher Mitarbeiter. Seit April 2010 ist er Professor für Musikwissenschaft an der Universität Augsburg. 2012 bis 2014 war er dort Leiter des Leopold-Mozart-Zentrums. Publikationen zu Kirchenmusik, Jesuitendrama, Tasteninstrumente des 18. und 19. Jahrhunderts, Liedästhetik sowie Landesgeschichte.

Laurenz Lütteken, geboren 1964 in Essen; Studium der Musikwissenschaft, Germanistik und Kunstgeschichte an den Universitäten Münster und Heidelberg. 1991 Promotion mit einer Arbeit über Guillaume Dufay. Nach Tätigkeit als freier Journalist und längeren Stipendiatenzeiten in Rom und Wolfenbüttel sowie Assistentenzeit an der Universität Münster Habilitation 1995, danach Lehrtätigkeit an den Universitäten Heidelberg und Erlangen-Nürnberg. 1996 Berufung auf den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Marburg, seit 2001 Ordinarius an der Universität Zürich. Er erhielt zahlreiche Auszeichnungen, u. a. war er Fellow des Wissenschaftskollegs zu Berlin. Er ist Herausgeber des *Wagner-Handbuchs* (2012) sowie der Enzyklopädie *MGG Online*. Zuletzt erschienen: *Mozart. Leben und Musik im Zeitalter der Aufklärung* (München ^{2}2018) sowie die englische Ausgabe von *Richard Strauss* (New York 2019).

Andreas Pfisterer, geboren 1972 in Stuttgart, Studium der Musikwissenschaft und Lateinischen Philologie in Tübingen (M. A. 1998) und Erlangen (Dr. phil. 2001), 1998–2003 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Institut in Erlangen, 2003–2015 wissenschaftlicher Mitarbeiter, dann Akademischer Rat und Oberrat am Musikwissenschaftlichen Institut in Regensburg, dort Habilitation 2009, seit 2015 Mitarbeiter am Akademieprojekt Corpus monodicum in Würzburg.

Thomas Röder (geboren 1950 in Stuttgart) studierte Musik am Nürnberger Konservatorium und Musikwissenschaft an der Universität Erlangen-Nürnberg. Bis 2015 unterrichtete er Tonsatz und Musikgeschichte am Institut für Musikforschung der Universität Würzburg. Sein Hauptforschungsgebiet ist die Bruckner-Philologie (Mitarbeit an der Neuen Bruckner-Gesamtausgabe; Neuedition der *Ersten Sinfonie*). Darüber hinaus beschäftigte er sich unter anderem mit der Geschichte des Musikdrucks in Augsburg (1500–1650) sowie mit der Musikgeschichte Nürnbergs (Mitherausgeber der Vokalwerke von Johann Pachelbel).

Katelijne Schiltz ist Inhaberin des Lehrstuhls für Musikwissenschaft an der Universität Regensburg. 2001 wurde sie an der Universität Leuven mit einer Studie zum Motettenschaffen Adriaan Willaerts promoviert, 2012 habilitierte sie sich an der Ludwig-Maximilians-Universität München mit einer Arbeit, die 2015 unter dem Titel *Music and Riddle Culture in the Renaissance* bei Cambridge University Press erschienen ist und mit dem Roland H. Bainton Prize der Sixteenth Century Society ausgezeichnet wurde. Gemeinsam mit Bonnie J. Blackburn

gab sie das von der Society for Music Theory ausgezeichnete *Canons and Canonic Techniques, 14th–16th Centuries: Theory, Practice, and Reception History* (Leuven 2007) heraus, zusammen mit Jessie Ann Owens den Sammelband *Cipriano de Rore: New Perspectives on his Life and Music* (Turnhout 2016). 2018 ist der von ihr herausgegebene *Companion to Music in Sixteenth-Century Venice* erschienen, 2019 der Sammelband *Musikalische Schätze in Regensburger Bibliotheken*.

Michael Wackerbauer studierte an den Universitäten Würzburg und Regensburg Physik (Abschluss Diplom) und Musikwissenschaft (Promotion mit einer Studie zur groß besetzten Kammermusik für Streicher im 19. Jahrhundert, Tutzing 2008). Als Violoncellist war er u. a. 1997–2008 beim Philharmonischen Orchester Regensburg für Sinfoniekonzerte und zahlreiche Opern-, Operetten- und Musical-Produktionen engagiert. Seit 2002 ist er Redakteur bei der *neuen musikzeitung*. 2007 erarbeitete er den wissenschaftlichen Katalog *Die Musikinstrumente im Historischen Museum der Stadt Regensburg* (Regensburg 2009). Nach Mitarbeit an zwei von der Deutschen Forschungsgemeinschaft und der VolkswagenStiftung geförderten Forschungsprojekten zur frühen Phase der Donaueschinger Musikfeste und zur großbesetzten Chormusik im 19. Jahrhundert ist er fester wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Musikwissenschaft der Universität Regensburg. Zuletzt veröffentlichte er den Band *Die Donaueschinger Musikfeste 1921 bis 1926. Regesten zu den Briefen und Dokumenten im Fürstlich Fürstenbergischen Archiv mit einer historischen Einführung* (Regensburg 2017).

Markus Waldura, geboren 1957, Studium der Germanistik und Musikwissenschaft an der Universität des Saarlandes, 1991 Promotion mit einer Dissertation über die Sonatenform im Schaffen Robert Schumanns, 2000 Habilitation mit einer Arbeit über den Zusammenhang zwischen Kadenz- und Periodenbegriff in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts. 1984–1994 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität des Saarlandes am Lehrstuhl von Werner Braun, 1995–1997 Habilitandenstipendium der Deutschen Forschungsgemeinschaft, von 2000 bis 2018 Privatdozent am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität des Saarlandes. 2018 Ernennung zum außerplanmäßigen Professor für Musikwissenschaft ebenda. Daneben berufliche Tätigkeiten im Musikalienhandel (1998/99), als Mitarbeiter der E-Musik-Redaktion des Saarländischen Rundfunks (2000–2002) und als Förderlehrer für Deutsch als Fremdsprache. Publikation von zwei Gedichtbänden 2009 und 2013. Seit 2003 Fachlehrer für Musik und Deutsch an der Nikolaus-von-Weis-Schule Landstuhl.

Andreas Wehrmeyer, geboren 1959, studierte in Münster (Westfalen) und Berlin Musikwissenschaft, Germanistik und Geschichte. Magister und Promotion an der Technischen Universität Berlin, Habilitation an der Universität Salzburg. Ein Stipendium der Alexander von Humboldt-Stiftung führte ihn 1994/95 ein Jahr an das Moskauer Konservatorium. Er ist als Lektor, Rundfunkautor und Kulturmanager tätig, überdies lehrt er als Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Regensburg. Seine Hauptarbeitsgebiete liegen in der Musik des 18. bis 21. Jahrhunderts, der Musiktheorie und Musikästhetik sowie der russischen und osteuropäischen Musik.

Sebastian Werr studierte Musikwissenschaft in Berlin und Mailand, anschließend promovierte und habilitierte er sich in Bayreuth. Er war in Forschung und Lehre an Hochschulen in Bayreuth, Bern, München und Regensburg tätig und ist zurzeit wissenschaftlicher Mitarbeiter der Handschriftenabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek München. Seine Forschungsschwerpunkte liegen auf der Oper vom 17. bis zum 20. Jahrhundert, der Geschichte und historischen Aufführungspraxis der Holzblasinstrumente, der Musik im Nationalsozialismus sowie der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte von Musik. Demnächst erscheint von ihm eine fachgeschichtliche Monographie über Musikwissenschaft und Rassenforschung im Nationalsozialismus.

Der Apostel Paulus und das Einhorn. Liturgische Gesänge zum Fest Pauli Bekehrung in Klosterneuburger Handschriften des Mittelalters

David Hiley

mit kommentierter Ausgabe
und Übersetzung der lateinischen Texte von Mechthild Pörnbacher

Thema und Kontext

Man wird sich das Staunen des Autors sicher vorstellen können, das ihn beim erstmaligen Lesen der folgenden Responsorientexte überkam: »In sinu virginis Saulus ut rinoceros capitur […]«. Und weiter: »Ad presepe Dei cum rinocerota moratur […]«. An einer späteren Stelle liest man: »Paulus […] tamquam unicornis […].« Man darf vermuten, dass es um ein und dasselbe Tier geht, wie im Mittelalter gewöhnlich – griechisch »rinoceros«, lateinisch »unicornis«. Aber was hat das Einhorn mit Saul/Paul zu tun? Und wieso sind diese Zeilen in einem Antiphonar des 12. Jahrhunderts mit liturgischen Choralgesängen zu finden?

Die wissenschaftliche Jagd auf das Fabeltier ging durch reinen Zufall los, und zwar in der Stiftsbibliothek Klosterneuburg. Dr. Robert Klugseder (Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften) war dort wegen eines Digitalisierungsprojektes zu Besuch, ich durfte ihn begleiten, und Bibliothekar Dr. Martin Haltrich hatte freundlicherweise mehrere alte Choralhandschriften zur Betrachtung ausgelegt. Einige waren mir bereits durch Mikrofilm oder Digitalisat bekannt,[1] andere nicht. Als ich die Handschrift des 12. Jahrhunderts mit der Signatur CCl (= Codex Claustroneoburgensis) 1013 durchblätterte, sprangen mir die erstaunlichen oben zitierten Worte von der Pergamentseite aus regelrecht ins Auge.

Die Choralhandschriften der Chorherren und -frauen von Klosterneuburg sind relativ gut bekannt, denn einige zählen zu den frühesten Quellen mit Liniennotation aus österreichischen Stiften. Zu den Beständen bietet Robert Klugseder eine sehr hilfreiche Übersicht.[2] CCl 1013 ist eines der acht Antiphonare aus dem Chorfrauenstift St. Magdalena. (Kein Anti-

1 <manuscripta.at/lib.php?libcode=AT5000> (Stand: 2. 12. 2020).

2 Vgl. Robert Klugseder, »Studien zur mittelalterlichen liturgischen Tradition der Klosterneuburger Augustinerklöster St. Maria und St. Magdalena«, in: *Musicologica Austriaca* 27 (2008), S. 11–43.

phonar ist aus dem Chorherrenstift St. Maria bekannt.) Die Antiphonare enthalten entweder den Winter- oder Sommerteil des Kirchenjahres. Sie sind für die Erforschung der Gesangstraditionen in Österreich besonders wichtig. Es geht um folgende Quellen, alle mit Liniennotation (Tabelle 1):

Signatur	Sommerteil/Winterteil	Datierung
CCl 589	Sommerteil	frühes 14. Jhdt.
CCl 1010	Winterteil	12. Jhdt.
CCl 1011	Winterteil	14. Jhdt.
CCl 1012	Sommerteil	Mitte des 12. Jhdts.
CCl 1013	Winterteil	Mitte des 12. Jhdts.
CCl 1015	Winterteil	14. Jhdt.
CCl 1017	Winterteil	13. Jhdt.
CCl 1018	Sommerteil	Mitte des 14. Jhdts.

Tabelle 1: Klosterneuburger Antiphonare

Alle acht Quellen wurden für das Projekt *Cantus* (Waterloo University, Canada) von Debra Lacoste vollständig inventarisiert.[3] Darüber hinaus haben Michael Norton und Amelia Carr eine ausführliche Diskussion der Quellen aus St. Magdalena veröffentlicht.[4]

Die »Einhorn-Gesänge«, wenn man sie so nennen darf, sind Responsorien des Nachtoffiziums am Tag der Bekehrung Pauli (Conversio Sancti Pauli, 25. Januar). Gefeiert werden jene Geschehnisse, die im 9. Kapitel der Apostelgeschichte, Vers 1–22, erzählt werden. Saul wird vor den Toren von Damaskus plötzlich von einem Licht aus dem Himmel umleuchtet. Er fällt auf die Erde und hört eine Stimme: »Saul, Saul, was verfolgstu mich?« Und weiter: »Ich bin Ihesus, den du verfolgest. Es wird dir schweer werden wider den Stachel lecken« (Übersetzung der Luther-Bibel 1545[5]). Saul wird befohlen, in die Stadt zu gehen, wo er weitere Anweisungen erhalten wird. Aus dem Christenverfolger Saul wird der große Apostel Paul.

Gesänge für die Gebetsstunden (Vesper, Nachtoffizium, Laudes) an diesem Festtag sind erst ab dem 11. Jahrhundert in liturgischen Büchern überliefert. In vielen Quellen werden nicht Eigengesänge, sondern Stücke für das Hauptfest des hl. Paulus am 30. Juni wiederverwendet. Von den zwölf Antiphonaren des 9. bis 12. Jahrhunderts, deren Texte von René-Jean Hesbert

3 <cantus.uwaterloo.ca> Insgesamt 20792 Sätze. Rein statistisch ist CCl 1013 mit 2889 Sätzen das umfangreichste unter den acht Antiphonaren. Siehe ferner Debra S. Lacoste, *The Earliest Klosterneuburg Antiphoners*, Diss. University of Western Ontario 1999.

4 Vgl. Michael Norton und Amelia J. Carr, »Liturgical Manuscripts, Liturgical Practice, and the Women of Klosterneuburg«, in: *Traditio* 66 (2011), S. 67–170.

5 <www.biblegateway.com/versions/Luther-Bibel-1545-LUTH1545/#booklist> (Stand: 2. 12. 2020).

herausgegeben wurden,[6] bringen nur zwei Eigengesänge für die Conversio: Es sind Hesberts »E« (Eporediensis = Ivrea, Biblioteca Capitolare, 106, 11. Jhdt.) und »F« (Fossatensis = Paris, Bibliothèque Nationale de France, lat. 12584, aus Saint-Maur-des-Fossés, 12. Jhdt.). Die Texte in E und F übernehmen mehrheitlich Verse aus der Apostelgeschichte. Unter den im Cantus-Projekt inventarisierten Quellen weisen folgende die gleiche oder eine ähnliche Auswahl auf: jene aus Salisbury (Cambridge, University Library, Mm.2.9, 13. Jhdt.), Esztergom/Gran (Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi, Deissmann 42, 14. Jhdt.), Pozzeveri (Lucca, Biblioteca Capitolare, 601, 12. Jhdt.), Saint-Maur-des-Fossés (Paris, Bibliothèque Nationale de France, lat. 12044, 12. Jhdt.), Sens (Paris, Bibliothèque Nationale de France, n.a.l. 1535, 13. Jhdt., nur die Antiphonen) bzw. Worcester (Worcester, Cathedral Chapter Library, F.160, 13. Jhdt.). St. Lambrecht (Graz, Universitätsbibliothek, 29, 14. Jhdt.) fügt einige Gesänge aus dieser Reihe den älteren Stücken aus dem Hauptfest hinzu. Das Antiphonar aus Aachen (Aachen, Domarchiv, G 20, 13. Jhdt.) hat eigene Antiphonen, die Responsorien sind den Gesängen zum Hauptfest Pauli entliehen. Das gedruckte Antiphonar von Münster aus dem Jahre 1537 (Köln: Hero Alopecius) hat einen eigenen Zyklus, der bisher nirgendwo sonst gefunden wurde.

Dasselbe gilt für Klosterneuburg. Sowohl Robert Klugseder als auch Michael Norton[7] haben darauf hingewiesen, dass die Antiphonare des Frauenstiftes einen eigenen Gesangszyklus für die Conversio Pauli aufweisen.[8] Die neun Antiphonen für das Nachtoffizium sind vom Hauptfest übernommen, aber die neun Responsorien des Nachtoffiziums und die sechs Antiphonen der Laudes sind neu. Umso deutlicher stechen die neuen Responsorien hervor, weil die Antiphonen des Nachtoffiziums im CCl 1011 und 1015 gar nicht angegeben werden, im CCl 1013 nur die ersten drei als Incipits und allein im CCl 1017 alle neun in voller Länge erscheinen.

Zu den Texten

Auch wenn das Wort »Rinoceros« hier einmalig im Repertoire des liturgischen Gesangs erscheint, ist es bereits zweimal in der Vulgata zu finden. Hier die Stellen aus der Ausgabe von Robert Weber[9] mit der Übersetzung der Luther-Bibel 1545:

---

6 Vgl. René-Jean Hesbert, *Corpus antiphonalium officii*, 6 Bde., Rom 1979: siehe Bd. 1 (1963), *Manuscripti cursus romanus*, S. 112–115, Bd. 2 (1965), *Manuscripti cursus monasticus*, S. 188–191.

7 Klugseder, »Studien zur mittelalterlichen liturgischen Tradition«, S. 36, Norton und Carr, »Liturgical Manuscripts, Liturgical Practice« S. 83, 86, usw., Auflistung der Gesänge S. 146.

8 Sie erscheinen in den Antiphonaren für den Winterteil *(pars hiemalis)* des Kirchenjahres, also im CCl 1011, 1013, 1015 bzw. 1017.

9 *Biblia sacra. Iuxta Vulgatam versionem. Recensuit et brevi apparatu critico instruxit Robertus Weber*, 5., verbesserte Auflage, bearbeitet von Roger Gryson, Stuttgart 2007, S. 283, 763, 794–795 bzw. 888–889.

Liber Deuteronomii 33,17

quasi primogeniti tauri pulchritudo eius / cornua rinocerotis cornua illius / in ipsis ventilabit gentes usque ad terminos terrae / hae sunt multitudines Ephraim et haec milia Manasse

Das fünffte Buch Mose

Seine herrlichkeit ist wie ein erstgeborner Ochse / und seine Hörner sind wie Einhörners hörner / Mit den selben wird er die Völcker stossen zu hauff / bis an des Lands ende / Das sind die tausent Ephraim / und die tausent Manasse.

Liber Job 39,9–12

numquid volet rinoceros servire tibi aut morabitur ad praesepe tuum / numquid alligabis rinocerota ad arandum loro tuo aut confringet glebas vallium post te / numquid fiduciam habebis in magna fortitudine eius et derelinques ei labores tuos / numquid credes ei quoniam reddat sementem tibi et aream tuam congreget

Das Buch Hiob

Meinstu das Einhorn werde dir dienen / und werde bleiben an deiner Krippen? Kanstu im dein joch anknüpffen die furchen zu machen / das es hinder dir brache in gründen? Magstu dich auff es verlassen / das es so starck ist? und wirst es dir lassen erbeiten? Magstu im trawen das es deinen samen dir widerbringe / und in deine Scheune samle?

»Unicornis« ist zweimal im Buch der Psalmen zu finden:

Liber Psalmorum 21,22

[iuxta Septuaginta] salva me ex ore leonis et a cornibus unicornium humilitatem meam

[iuxta Hebraicum] salva me ex ore leonis et de cornibus unicornium exaudi me

Der Psalter Ps 22

Hilff mir aus dem Rachen des Lewen / Und errette mich von den Einhörnern.

Liber Psalmorum 91,11

[iuxta Septuaginta] et exaltabitur sicut unicornis cornu meum / et senectus mea in misericordia uberi

[iuxta Hebraicum] et exaltabitur quasi monocerotis cornu meum / et senecta mea in oleo uberi

Der Psalter Ps 92

Aber mein Horn wird erhöhet werden / wie eines Einhorns / Und werde gesalbet mit frischem Ole.

Letztere wären eher in einer Stiftsgemeinde geläufig, denn diese Psalmen waren dort wöchentlich zu singen, Ps 21 *Deus, Deus meus, respice* zur Prim am Sonntag, Ps 91 zu den Laudes am Samstag. In der Messe am Palmsonntag wird Ps 21 samt Unicornis im Introitus *Domine ne longe facias*

zitiert: »[…] libera me de ore leonis, et a cornibus unicornuorum humilitatem meam«, ferner als Vers im Tractus *Deus, Deus meus, respice*. Ps 91,11 wird als dritter Vers des Offertoriums *Bonum est confiteri* am Sonntag Septuagesima gesungen.

Wie oben angedeutet, waren Nashorn und Einhorn im Mittelalter gleichbedeutend, »rinoceros« im Griechischen, »unicornis« im Lateinischen, wie zum Beispiel auf fol. 14^{v} des »Bestiarium« in der Handschrift Ashmole 1511 der Bodleian Library in Oxford (Ostmittelengland, frühes 13. Jhdt.) bestätigt wird: »Unicornus qui et rinoceros a Grecis dicitur.«[10] Derartige Äußerungen gehen wohl auf Isidor von Sevilla zurück, dessen *Etymologiarum sive originum libri* XX (um 600) im 12. Buch (über Tiere) festhält:

> Rhinoceron a Graecis vocatus. Latine interpretatur ›in nare cornu‹. Idem et monoceron, id est unicornus, eo quod unum cornu in media fronte habeat pedum quattuor ita acutum et validum, ut, quidquid inpetierit, aut ventilet aut perforet. Nam et cum elephantis saepe certamen habet, et in ventre vulneratum prosternit. Tantae autem esse fortitudinis, ut nulla venantium virtute capiatur; sed, sicut asserunt, qui naturas animalium scripserunt, virgo puella praeponitur, quae venienti sinum aperit, in quo ille omni ferocitate deposita caput ponit, sicque soporatus velut inermis capitur.[11]

Die Bedeutungen und Verwendungen der Termini (inkl. »monoceros«) im Mittelalter müssen hier nicht weiter verfolgt werden.[12] Es soll genügen, eine weitere Autorität zu nennen. Für eine gebildete Person, die in der Lage war, liturgische Gesänge zu verfassen, war der Kommentar Gregors des Großen zum Buch Hiob, die *Moralia in Job* (um 595), sicher von großer Bedeutung.[13]

---

10 Online bei <digital.bodleian.ox.ac.uk/inquire/p/fb43631c-1f61-4865-806c-9fe59b5753f1> (Stand: 2. 12. 2020).

11 *Etymologiarum sive originum libri* XX, hrsg. von Wallace Martin Lindsay, Oxford 1911, S. 12–13. Auf deutsch: »Das griechische Wort Rhinozeros bedeutet lateinisch *in nare cornu*, ›Horn auf der Nase‹. Monoceros bezeichnet dasselbe, das heißt Einhorn, weil es mitten auf der Stirn ein (einzelnes) Horn hat. Dieses Horn ist vier Fuß lang und so spitz und mächtig, dass es alles, worauf es losgeht, entweder durch die Luft wirbelt oder durchbohrt. Das Einhorn kämpft auch oft mit Elefanten, verletzt sie am Bauch und streckt sie nieder. Von solcher Stärke soll es sein, dass es durch keine Kraft von Jägern gefangen wird. Wird aber, wie jene versichern, die über die Natur der Tiere schreiben, ein jungfräuliches Mädchen vor das Einhorn gesetzt, das dem heranstürmenden Tier den Schoß öffnet, verliert es alle Wildheit und legt seinen Kopf hinein, und auf diese Weise wird es schlafend gefangen, als sei es wehrlos.« Vgl. *Die Enzyklopädie des Isidor von Sevilla*, übers. von Lenelotte Möller, Wiesbaden 2008, S. 457.

12 Ausführlich z. B. bei Hugo Brandenburg, Art. »Einhorn«, in: *Reallexikon für Antike und Christentum*, Bd. IV, hrsg. von Theodor Klauser, Stuttgart 1959, Sp. 840–862. – Schließlich hatte niemand das Tier je gesehen. Einerseits wurde im Mittelalter geglaubt, es sei mit der Sintflut endgültig untergegangen, wie in der dramatischen Darstellung von Hans Mielich gezeigt (München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. A [die *Septem Psalmi Poenitentiales* von Orlando di Lasso], S. 66, <daten.digitale-sammlungen.de/0011/bsb00116059/images/index.html> (Stand: 2. 12. 2020). Andererseits wurde die Legende von der Jungfrau und dem Einhorn immer wieder in der Buchmalerei und Plastik des Mittelalters abgebildet, wie z. B. auf der Südseite des Regensburger Doms. Siehe die Abbildungen am Ende dieses Beitrags.

13 Jean Paul Migne, *Patrologiae* […] *Latinae*, Bd. 75, Sp. 519–1162 und Bd. 76, Sp. 9–782. Kritische Ausgabe von Marcus Adriaen, *Corpus Christianorum Series Latina*, Bd. 143 (1979), 143A (1979), 143B (1985). Nach ihrer aus-

Im Gegensatz zur »naturwissenschaftlichen« Beschreibung von Isidor (inkl. des Mythos, das Einhorn könne von einer Jungfrau gezähmt werden) hat das Tier bei Gregor offensichtlich vor allem symbolische Bedeutung. Im 31. Buch, Kap. 1–6 dieses moraltheologischen Handbuchs wird Hiob 39,9–12 (siehe oben) ausführlich besprochen. Für Gregor symbolisiert das Rhinozeros die Stolzen und Mächtigen, die von der Kirche gezähmt werden; das Tier wird mit den Riemen des Glaubens an den Pflug gebunden und predigt das Evangelium. Später im selben Buch 31 kommt Gregor auf den heiligen Paulus zu sprechen. Schon früher hat er Paulus erwähnt – Gott habe ihn mit einem Schlag vom *persecutor* zum *praedicator* gewandelt.[14] Im 29. und 30. Kapitel kommen dann Paulus und das Rhinozeros zusammen: Gregor paraphrasiert Isidor und zitiert Ps 22,21. Er wendet sich an Saulus und sagt, als Verfolger trage er gleichsam ein Horn auf seiner Nase (»cornu in nare«). Auf der Reise nach Damaskus ändert sich aber alles: »Virgo nimirum rhinoceroti sinum suum aperuit, cum Saulo incorrupta Dei sapientia incarnationis suae mysterium de coelo loquendo patefecit; et fortitudinem suam rhinoceros perdidit.« – »Ohne Zweifel öffnete die Jungfrau dem Rhinozeros ihren Schoß, als durch die Stimme vom Himmel die unverfälschte Weisheit Gottes dem Saulus das Mysterium Seiner Fleischwerdung eröffnete; und das Rhinozeros verlor seine Kraft.«

Damit erklärt sich der Hinweis auf das Rhinozeros bzw. das Einhorn in den Responsorien. Offensichtlich ist die gelehrte Autorin oder der Autor mit Gregors *Moralia* bestens vertraut. Da vor jedem Responsorium eine Lectio rezitiert wurde, ist es möglich, dass zutreffende Stellen aus Gregor den Responsorien vorangegangen sind. Ein Brevier aus St. Magdalena, das diese These unterstützen oder widerlegen könnte, ist noch nicht gefunden worden.

Die folgende Übertragung der Responsorientexte weist auf die Zitate aus der Bibel und Gregors *Moralia* hin und verdeutlicht somit auf frappierende Weise die Dichte der literarischen Anspielungen.

---

führlichen Studie *Die Moralia in Job Gregors des Großen. Ein christologisch-ekklesiologischer Kommentar* (= Studien und Texte zu Antike und Christentum 31), Tübingen 2005, hat sich Katharina Greschat eingehend mit der Einhorn-Thematik und Gregors Quellen auseinandergesetzt (Isidor war wohl nicht die direkte Quelle für Gregor, sondern beide scheinen auf eine gemeinsame Quelle zurückzugreifen): »Die Verwendung des Physiologus bei Gregor dem Großen. Paulus als gezähmtes Einhorn in *Moralia in Job* XXXI«, in: *Studia Patristica* 43 (2006), S. 381–386.

14 *Moralia* XXVI, S. 15, XXIX, S. 18 und XXXI, S. 16–19.

Kommentierte Edition der Gesangstexte[15]

℟ 1. *Mane*[16] *lupus rapax* Saulus rapuit *predam,*
qui primo Christianorum molitur exterminare vitam.[17]
℣ *Ad vesperam filius dextere*[18] *dividit* postmodum *escas doctrine,*[19]
℟ Qui primo.

℟ 1. *Am Morgen* noch ging Saulus *wie ein reißender Wolf auf Beute,*
Saulus, der zuerst danach trachtete, das Leben der Christen auszulöschen.
℣ *Am Abend* dann *teilte der Sohn der Rechten die Speisen der Lehre aus,*
℟ der zuerst.

℟ 2. In sinu virginis Saulus ut rinoceros capitur,[20]
dum *per inviolatam Dei sapientiam*[21] prostrato *superbie cornu*[22] humilis Paulus informatur.
℣ *Qui prius fuit blasphemus, misericordiam est consecutus,*[23] sicque *vas electionis*[24]
℟ Humilis [Paulus informatur].[25]

℟ 2. Im Schoß der Jungfrau lässt Saulus sich wie das Einhorn fangen,
da *durch die unversehrte Weisheit Gottes das Horn des Stolzes* niedergeworfen und er
zum demütigen Paulus wird.
℣ *Er, der vorher Gott lästerte, hat Erbarmen gefunden,* und so wird *ein ausgewähltes Werkzeug*
℟ der demütige Paulus.

---

15 Wörtliche Zitate aus der Bibel, den *Moralia* Gregors des Großen und dem Hymnus *Aurea luce et decore roseo* sind kursiv gesetzt. – Biblische Bücher werden nach der Vulgata-Ausgabe von Weber (*Biblia sacra*) zitiert, antike Autoren und ihre Werke werden abgekürzt mit den Siglen des *Thesaurus Linguae Latinae*. Index librorum scriptorum inscriptionum ex quibus exempla afferuntur, Leipzig ²1990 (<www.thesaurus.badw-muenchen.de/tll-digital/index.html>, Stand: 2. 12. 2020).

16 Gen 49,27: »Beniamin lupus rapax mane comedet praedam et vespere dividet spolia.« – Der Kirchenvater Hieronymus sieht in dieser Stelle eine Vorausdeutung auf den Apostel Paulus: Hier. quaest. hebr. in gen., S. 71, 17–20, hrsg. von Paul de Lagarde, nachgedruckt in CC SL 72, Turnhout 1959, S. 56, 17–20: »quamquam de Paulo apostolo manifestissima prophetia sit, quod in adolescentia persecutus ecclesiam, in senectute praedicator euangelii fuerit, tamen in hebraeo sic legitur […]«; vgl. auch Haywards Übersetzung und Kommentar in *Saint Jerome's Hebrew Questions on Genesis*, hrsg. von Charles Thomas Robert Hayward (= Oxford Early Christian Studies), Oxford 1995, S. 87 und 243 ff.

17 Vgl. Apg 8,3: »Saulus autem devastabat ecclesiam per domos intrans et trahens viros ac mulieres tradebat in custodiam«. Vgl. auch Apg 9,1 f.

18 Gen 35,18: »Beniamin, id est filius dexterae«.

19 Anspielung auf 1 Kor 3,2?

20 Vgl. Greg. M. moral. 31,15,29 Z. 78 ff.

21 Greg. M. moral. 31,16,30 Z. 32.

22 Das Horn als Zeichen der Überheblichkeit, auch cornu elationis; vgl. Greg. M. moral. 31,2,2 Z. 6. 16 ff. (31,2,2 Z. 23–31: die Kirche wird in ihrer Frühzeit vom Horn des Rhinozeros bedroht).

23 1 Tim 1,13: »qui prius fui blasphemus et persecutor et contumeliosus, sed misericordiam consecutus sum«. – Das Responsorium beruht auf Greg. M. moral. 31,16,30 Z. 14 ff.

24 Apg 9,15.

25 Nur durch die Ergänzung des Halbverses wird die Aussage grammatikalisch verständlich.

℟ 3. *Ad presepe Dei cum rinocerota moratur*[26]
Paulus, quia sacri verbi pabula ruminare non dedignatur.[27]
℣ *Ascendit enim Ierosolymam cum Barnaba et Tyto conferens cum illis evangelium,*[28]
℟ Quia.

℟ 3. *Mit dem Einhorn verweilt an der Krippe Gottes*
Paulus, weil er sich nicht zu gut ist, die Nahrung des heiligen Wortes zu kauen.
℣ *Er reiste nämlich mit Barnabas und Titus nach Jerusalem hinauf, um ihnen*
[den Aposteln] *das Evangelium vorzulegen,*
℟ weil er.

℟ 4. *Preceptorum* Dei *loris*[29] Paulus *ad arandum ligatur* tanquam unicornis,
ut fidelium serviens refectioni aratrum trahat predicationis.[30]
℣ *Debet* quippe *in spe, qui arat, arare, et, qui triturat, in spe fructus percipiendi,*[31]
℟ *Ut fidelium.*

℟ 4. *Mit den Riemen der Gebote* Gottes *wird* Paulus *zum Pflügen eingespannt* wie das Einhorn,
damit er der Stärkung der Gläubigen diene und den Pflug der Predigt ziehe.
℣ *Wer pflügt, soll* also *in Hoffnung pflügen, und wer drischt, in der Hoffnung, an der Frucht Anteil zu haben,*
℟ *damit er.*

℟ 5. *Mater*[32] pietate[33] Paulus *ad partum ut cerva incurvatur,*[34]
quia pro nobis in Christo generandis[35] a summa celorum contemplatione humiliatur.[36]
℣ »*Tanquam parvulis*«, inquit, »*in Christo lac vobis potum dedi, non escam*«,[37]
℟ Quia.

---

26 Hiob 39,9: »numquid volet rinoceros servire tibi aut morabitur ad praesepe tuum?«
27 Greg. M. moral. 31,3,3 Z. 3 und 31,16,30 Z. 45 f. Das Wiederkäuen ist ein geläufiges Bild für die Meditation der Heiligen Schriften.
28 Gal 2,1–2: »ascendi Hierosolyma cum Barnaba adsumpto et Tito […] et contuli cum illis evangelium quod praedico in gentibus.«
29 Hiob 39,10: »numquid alligabis rinocerota ad arandum loro tuo?« – lora praeceptorum nach Greg. M. moral. 31,4,4.
30 Greg. M. moral. 31,4,5; 31,16,31 Z. 54 f.
31 1 Kor 9,10: »quoniam debet in spe, qui arat, arare, et qui triturat, in spe fructus percipiendi.«
32 Vgl. 1 Thess 2,7: »tamquam si nutrix foveat filios suos.«
33 [pietate] pietatis versehentlich in der *Cantus Database:* <cantus.uwaterloo.ca/chant/288424> (Stand: 2. 12. 2020).
34 Hiob 39,3: »incurvantur *(sc. cervae)* ad fetum.«
35 Anspielung auf Tit 3,5?
36 Anspielung auf 2 Kor 12,1 ff.
37 1 Kor 3,2: »tamquam parvulis in Christo lac vobis potum dedi, non escam.«

℟. 5. Paulus, durch seine Zuneigung (gleichsam) eine *Mutter, krümmt sich wie eine Hirschkuh, um zu gebären,*
weil er sich, um uns in Christus hervorzubringen, von der höchsten Anschauung des Himmels zu den irdischen Belangen herabbeugt.
℣. »*Wie den Kleinen*«, sagt er, »*habe ich euch in Christus Milch zu trinken gegeben, keine feste Speise*«,
℟. weil er.

℟. 6. Beatus Paulus apostolus *super omnes aquas seminavit,*[38]
quia fructuosa *vite verba*[39] cunctis populis predicavit[40]
℣. *Inmittens pedem bovis et asini*[41] Iudeis nimirum et gentes preceptis subdens Christi,[42]
℟. Quia.

℟. 6. Der selige Apostel Paulus *hat an allen Wassern ausgesät,*
weil er die fruchtbaren *Worte des Lebens* allen Völkern verkündet hat,
℣. *er ließ den Fuß des Rindes und des Esels* im Land der Juden *frei umherlaufen* und unterwarf in Wahrheit auch die Heiden unter die Gebote Christi,
℟. weil er.

℟. 7. Saulus *economos* legis *bona Domini sui dissipavit,*[43]
quando ecclesiam Dei devastavit,
sed a Christo corripitur,
eique seviendi inmanitas interdicitur:
℣. »*Saule, Saule, quid me persequeris? Durum est tibi contra stimulum calcitrare!*«,[44]
℟. Eique.

℟. 7. Saulus *als Verwalter* des Gesetzes *verschleuderte die Güter seines Herrn,*
als er die Kirche Gottes verwüstete,
aber er wird von Christus gemaßregelt,
und das blinde Wüten wird ihm untersagt:
℣. »*Saul, Saul, warum verfolgst du mich? Es ist schwer für dich, wider den Stachel zu löcken!*«,
℟. Und das blinde Wüten.

---

38 Jes 32,20: »Beati qui seminatis super omnes aquas inmittentes pedem bovis et asini.«
39 Joh 6,64.69.
40 Paulus, der Völkerapostel (Röm 11,13: »ego sum gentium apostolus«; 1 Tim 2,7: »doctor gentium«; 2 Tim 1,11: »apostolus et magister gentium«).
41 Jes 32,20.
42 Vgl. Apg 9,15: »ut portet nomen meum coram gentibus«; Röm 1,5: »ad oboediendum fidei in omnibus gentibus«.
43 Lk 16,1: »homo quidam erat dives, qui habebat vilicum, et hic diffamatus est apud illum quasi dissipasset bona ipsius.«
44 Apg 9,4–5.

℟ 8. *Centum cados olei* Paulus *in* penitentie *quinquaginta*
et centum choros tritici in resurrectionis dominice *transtulit octoginta*[45]
℣ Gentibus enormitatem reatus sui denuntians[46]
et Iudeis *pro lege gratiam*[47] predicans
℟ In resurrectionis.

℟ 8. *Hundert Fass Öl hat* Paulus *in fünfzig Fass* der Buße *verwandelt,*
und hundert Sack Weizen in achtzig Sack bei der Auferstehung des Herrn,
℣ den Völkern bekannte er sein großes Vergehen
und den Juden verkündete er *statt des Gesetzes die Gnade*
℟ und verwandelte.

℟ 9. Protege nos, *dextre* pie *fili*[48] Paule superne,
et fac in celis signari cum duodenis milibus,[49] ad dextram que iudicis annumerantur.
℣ Inter oves detur nobis audire: »*Venite!*«,[50]
℟ Ad dextram.

℟ 9. Behüte uns, Paulus, *heiliger Sohn der Rechten Gottes,*
und erwirke, dass wir im Himmel mit den Zwölftausend das Siegel empfangen,
welche zur Rechten des Richters zu stehen kommen.
℣ Möge es uns vergönnt sein, bei den Schafen (zu stehen und) zu hören: »*Kommt!*«,
℟ Welche zur Rechten.

℟ 10. *Doctor egregie, Paule, mores instrue et mente polum nos transferre satage,*
donec perfectum largiatur plenius evacuato, quod ex parte gemimus.[51]
℣ Ora pro nobis, sancte Paule, ut digni efficiamur regno Dei
℟ *Evacuato*.

---

45 Lk 16,6–7: »(Convocatis itaque singulis debitoribus domini sui dicebat primo: Quantum debes domino meo?) At ille dixit: Centum cados olei. Dixitque illi: Accipe cautionem tuam et sede cito, scribe quinquaginta. Deinde alio dixit: Tu vero quantum debes? Qui ait: Centum choros tritici. Ait illi: Accipe litteras tuas et scribe octoginta.«

46 Anspielung auf 1 Tim 1,13? Vgl. ℟ 2.

47 Anspielung auf eine zentrale Aussage der paulinischen Theologie (Röm 6,14: »non enim sub lege estis, sed sub gratia«, u. ö.).

48 Vgl. Gen 35,18, wie ℟ 1.

49 Offb 7,4 ff.: »et audivi numerum signatorum, centum quadraginta quatuor milia signati, ex omni tribu filiorum Israhel: ex tribu Iuda duodecim milia signati, ex tribu Gad duodecim milia […]«.

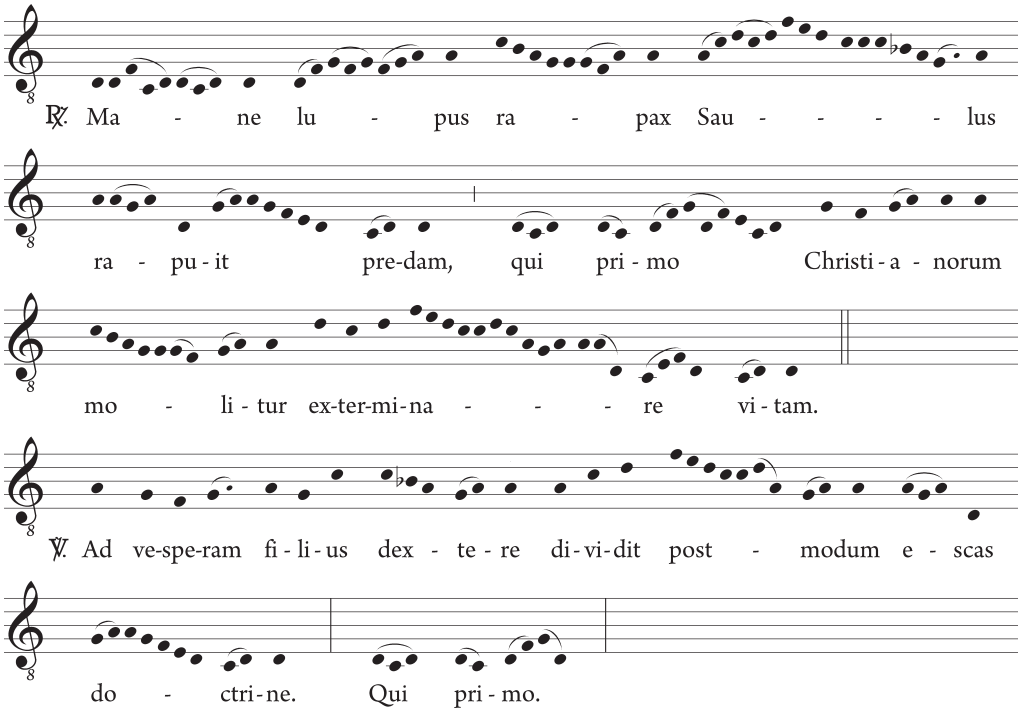
50 Mt 25,31 ff.: »cum autem venerit Filius hominis in maiestate sua et omnes angeli cum eo, tunc sedebit super sedem maiestatis suae, et congregabuntur ante eum omnes gentes, et separabit eos ab invicem, sicut pastor segregat oves ab hedis, et statuet oves quidem a dextris suis, hedos autem a sinistris. Tunc dicet rex his, qui a dextris eius erunt: Venite benedicti Patris mei, possidete paratum vobis regnum a constitutione mundi.«

51 *Aurea luce et decore roseo* 4 (*AHMA* 51 S. 217); Parallele bei Bernard. serm. de sanct. 3 S. 276,23: »veniat utique, quod perfectum est, et evacuetur, quod est ex parte« (Novum Glossarium Mediae Latinitatis s. v. »pars« S. 427,13 ff.).

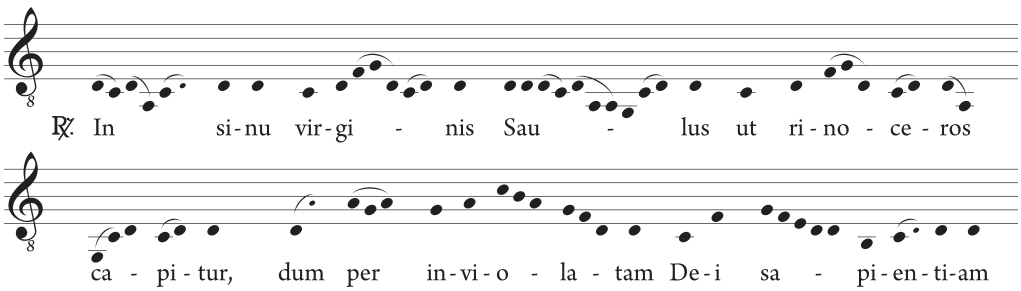
℟ 10. *Erhabener Lehrer, Paulus, lehre uns die Sitten*
und hilf, dass wir uns im Geist zum Himmel erheben,
bis uns in vollem Maß die Vollkommenheit zuteil werde,
wenn zunichte wird, was wir als unvollkommen beseufzen.
℣ Bitte für uns, heiliger Paulus, auf dass wir des Reiches Gottes würdig werden,
℟ *wenn zunichte wird.*

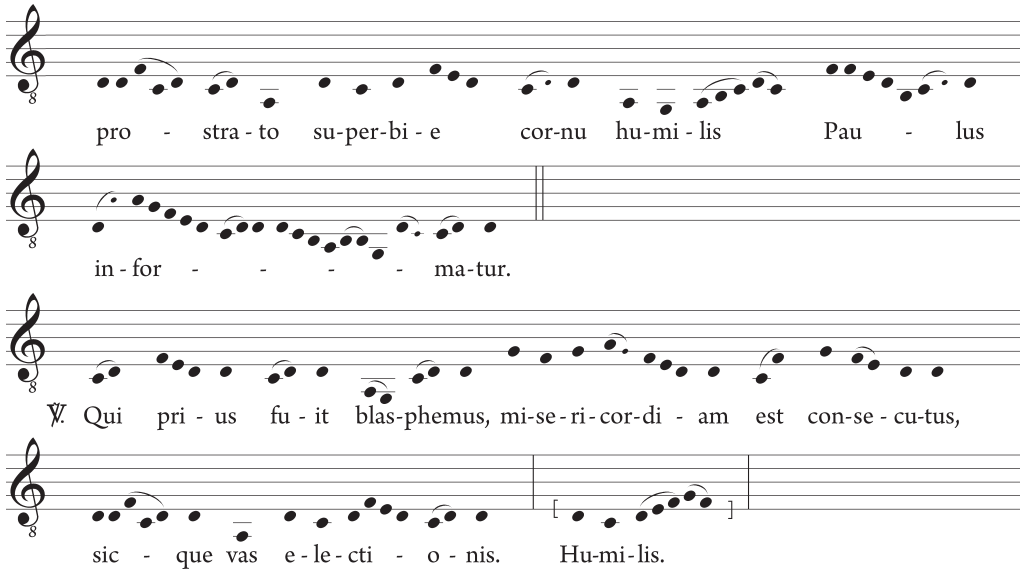
Edition der Melodien

Responsorium I

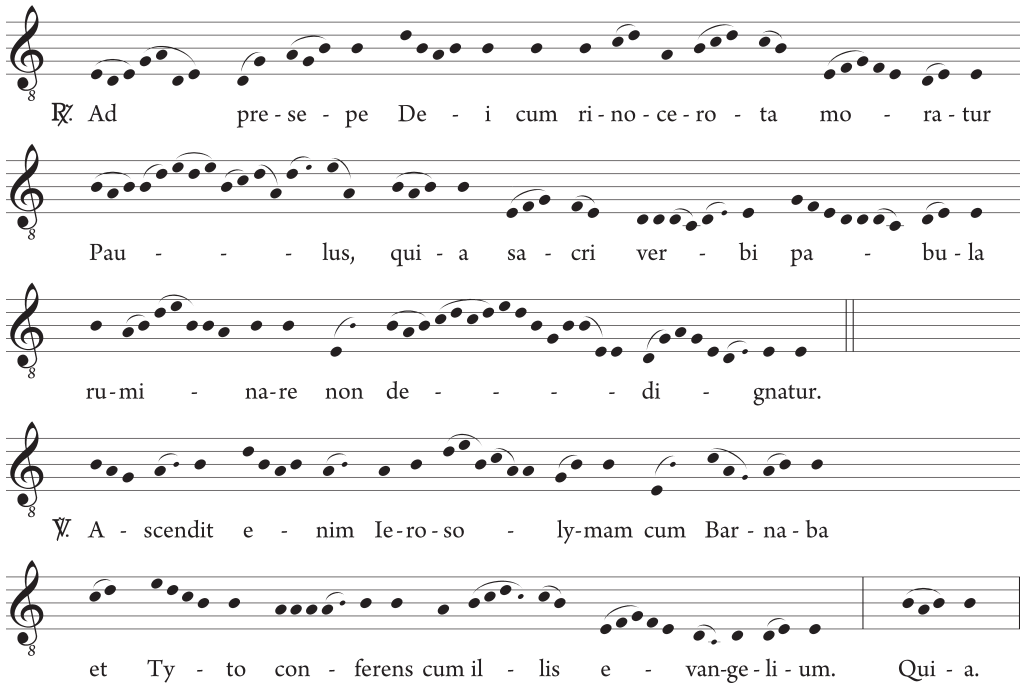


Responsorium II

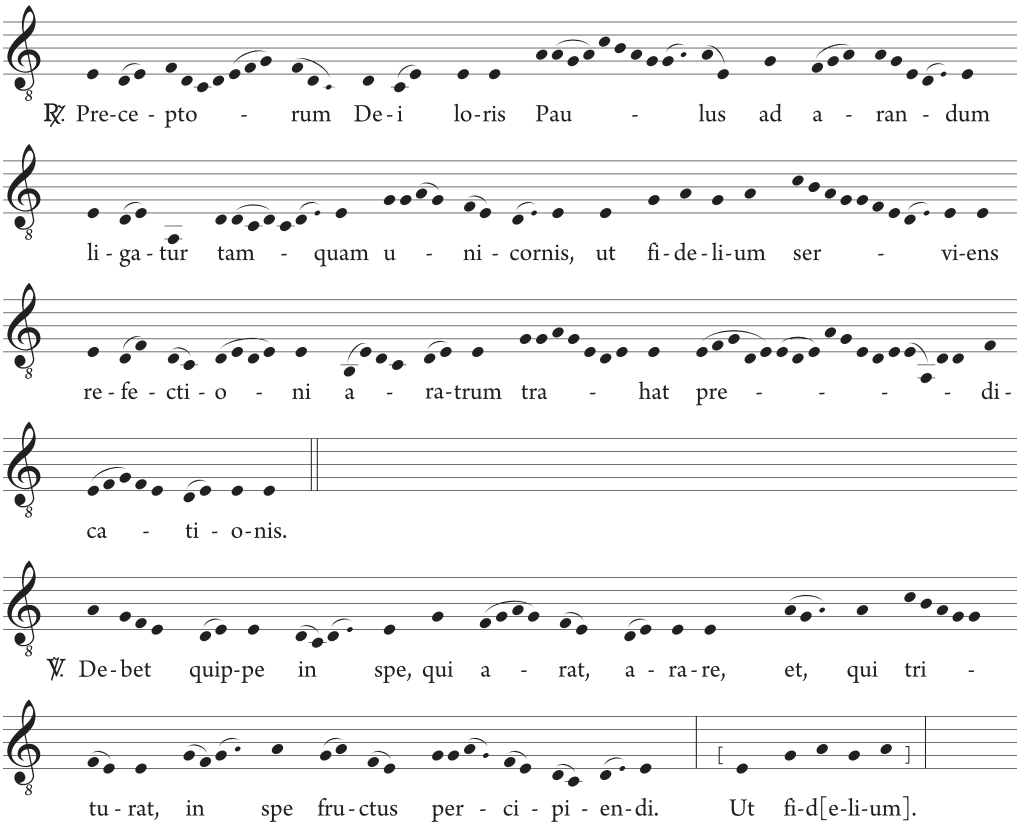




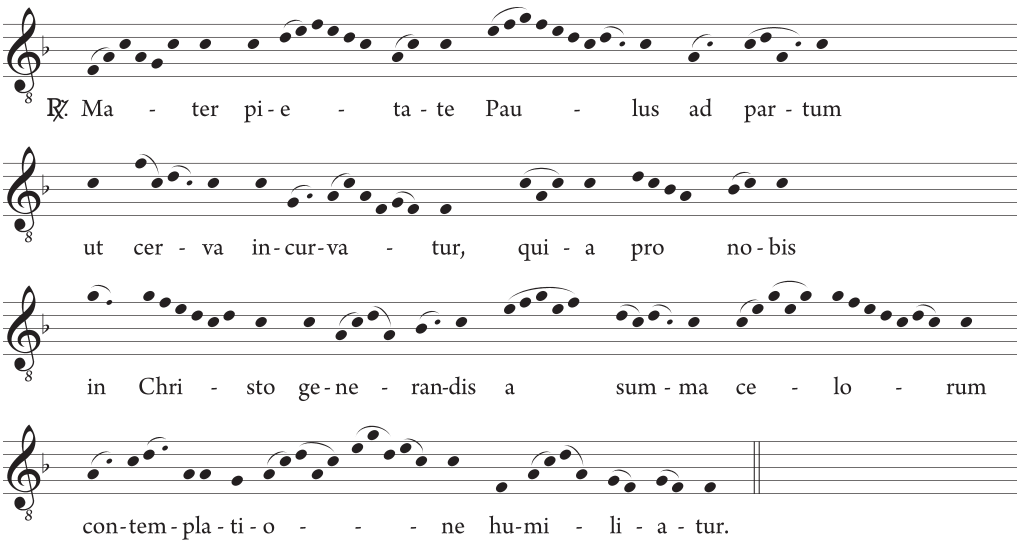
Responsorium III

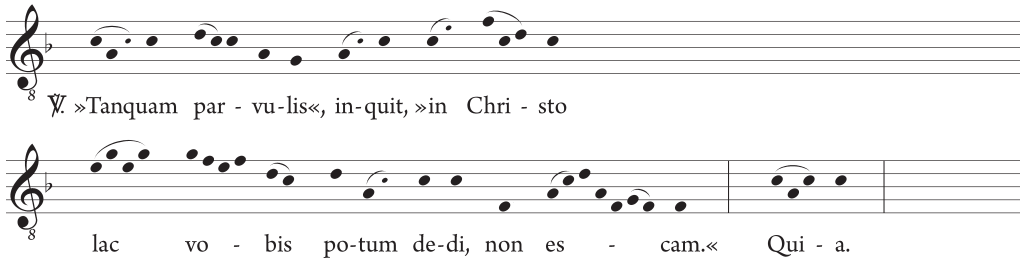


Responsorium IV

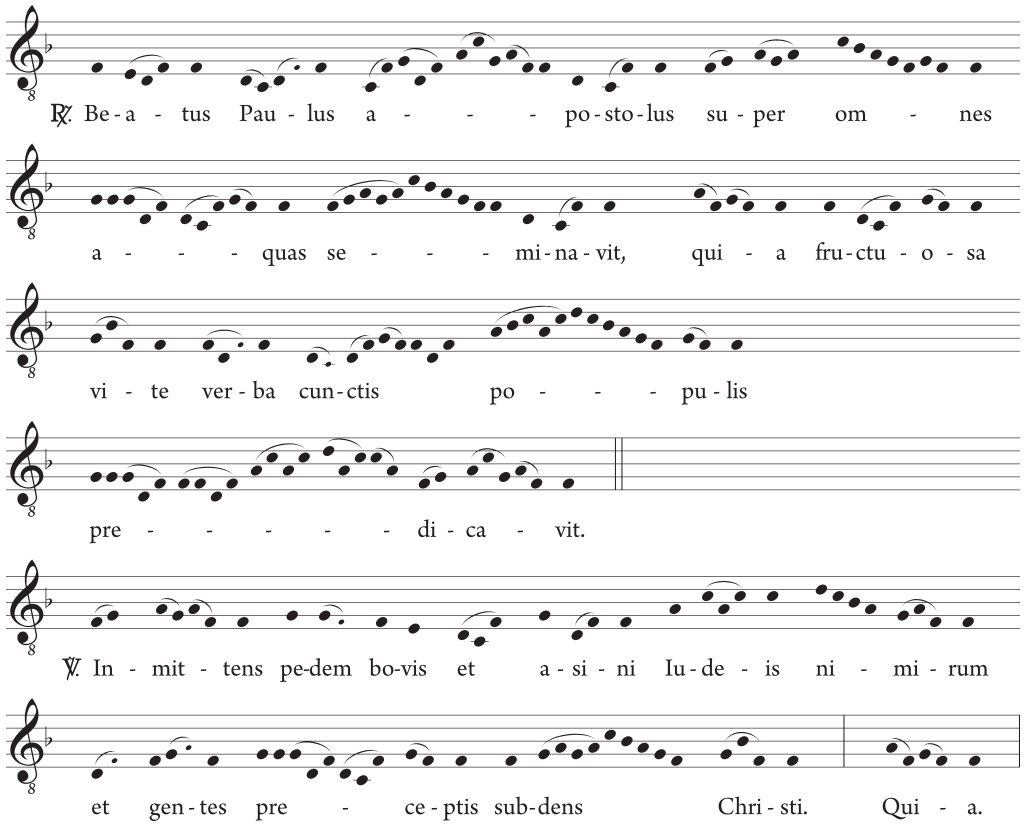


Responsorium V

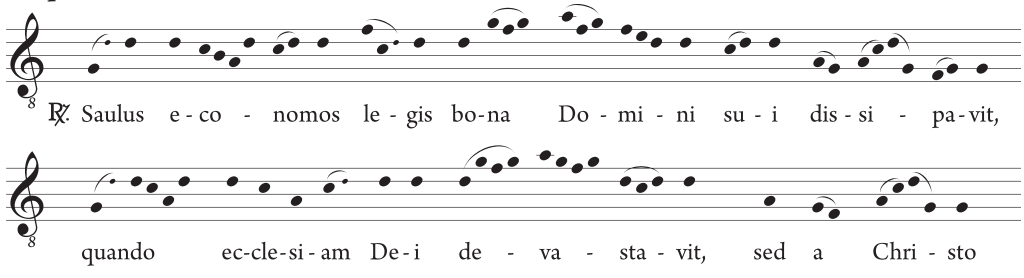


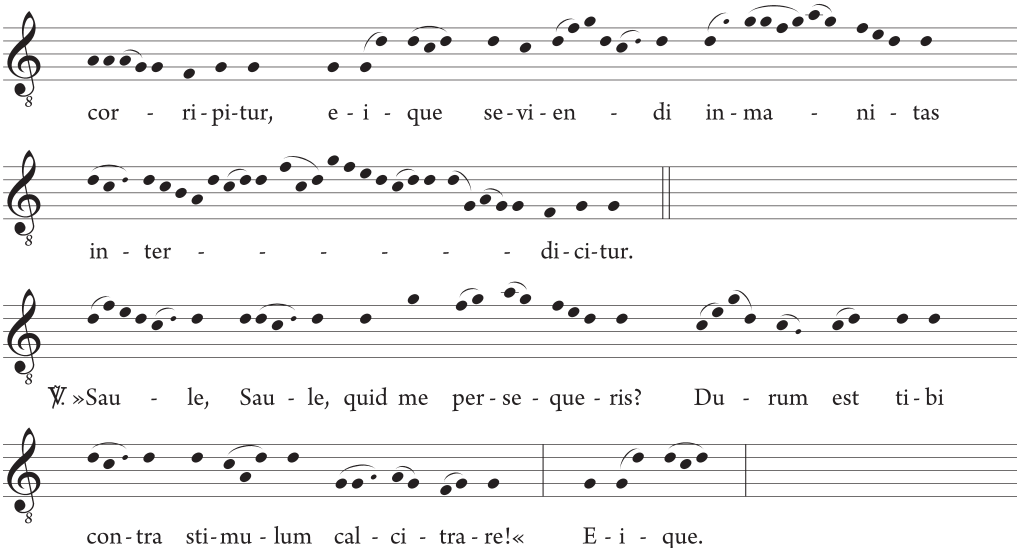


Responsorium VI

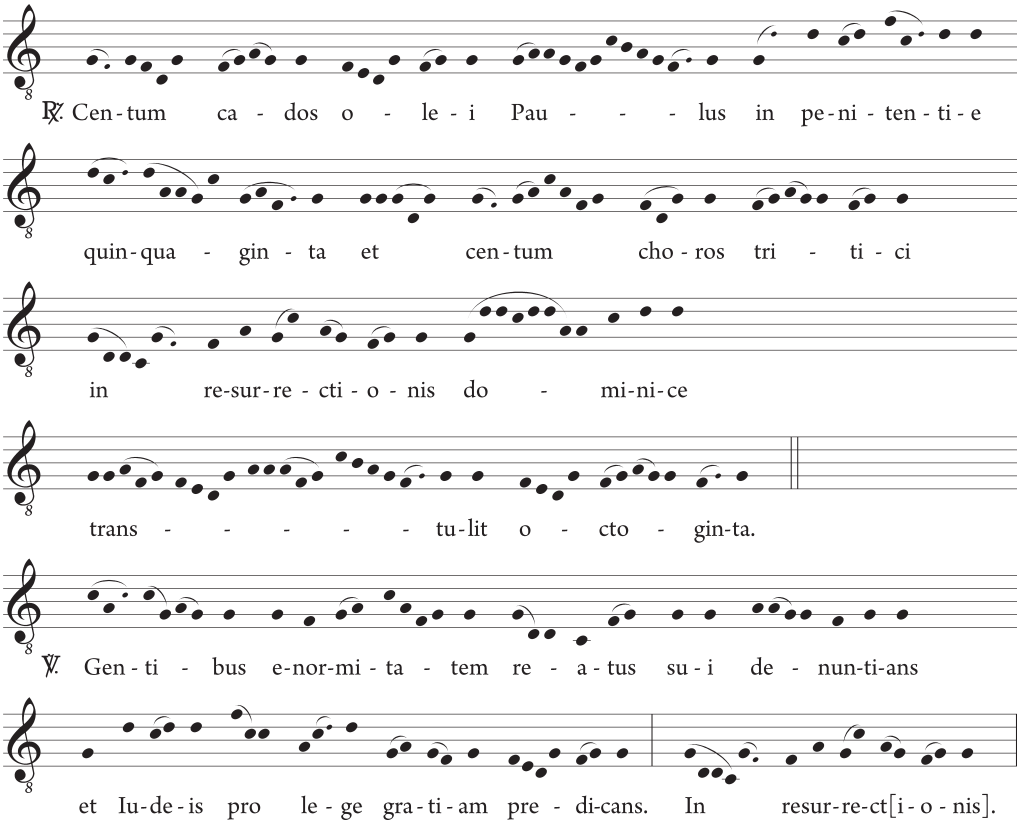


Responsorium VII

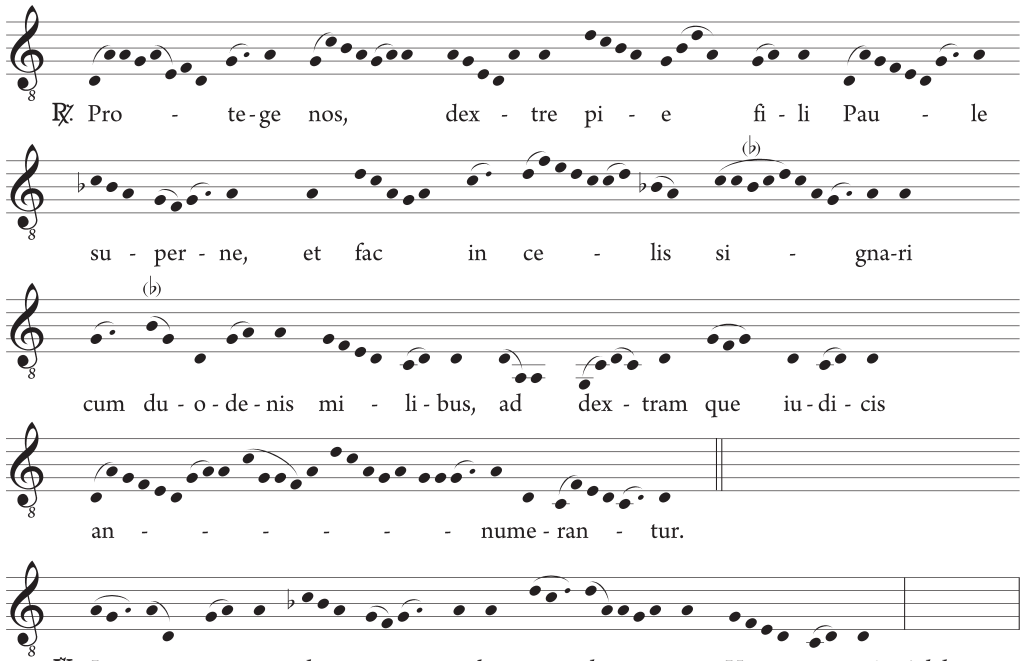




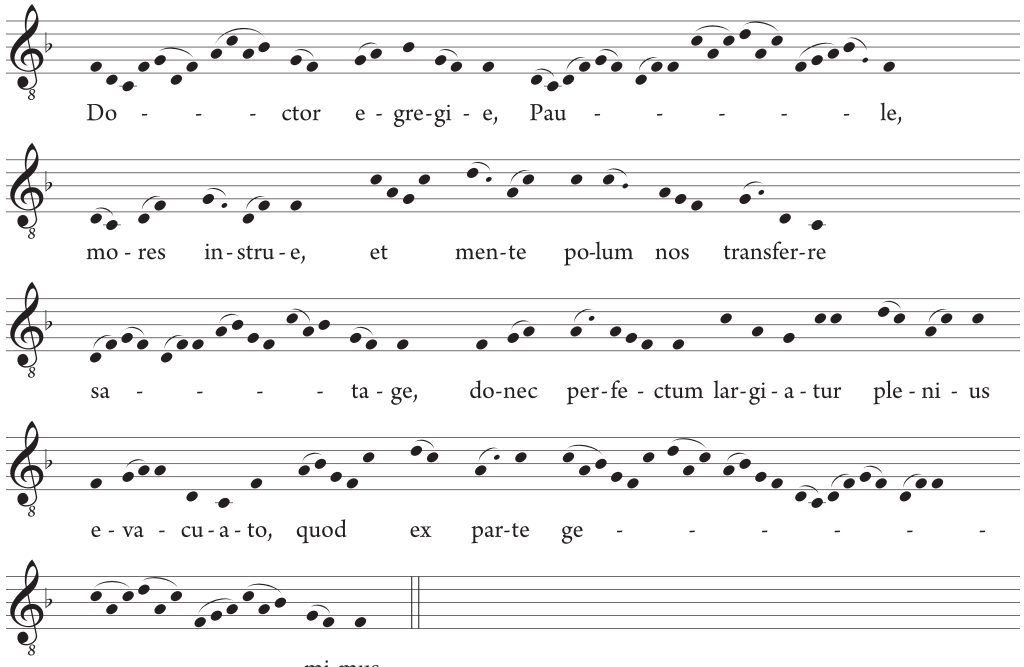
Responsorium VIII

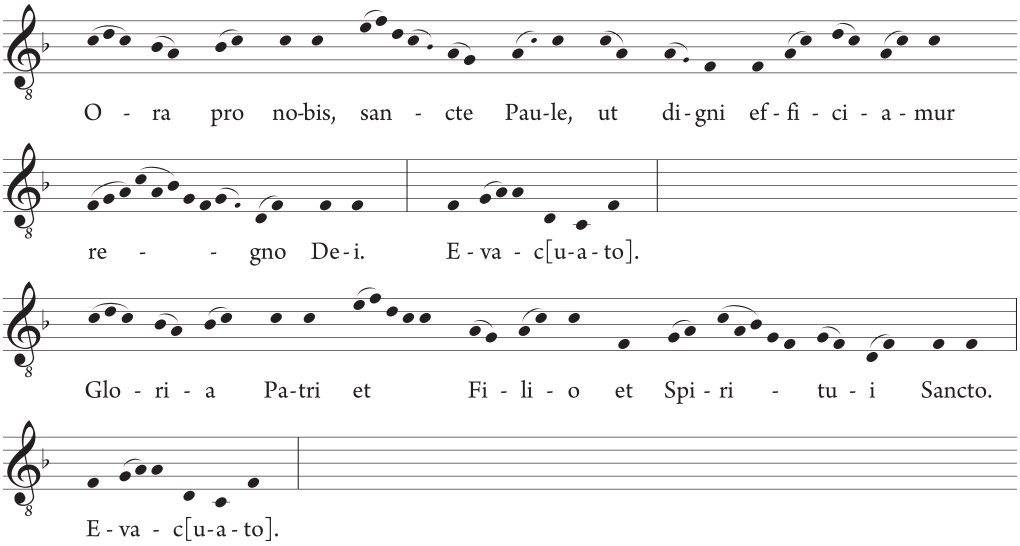


Responsorium IX



Responsorium X





Zur Melodik der Responsorien

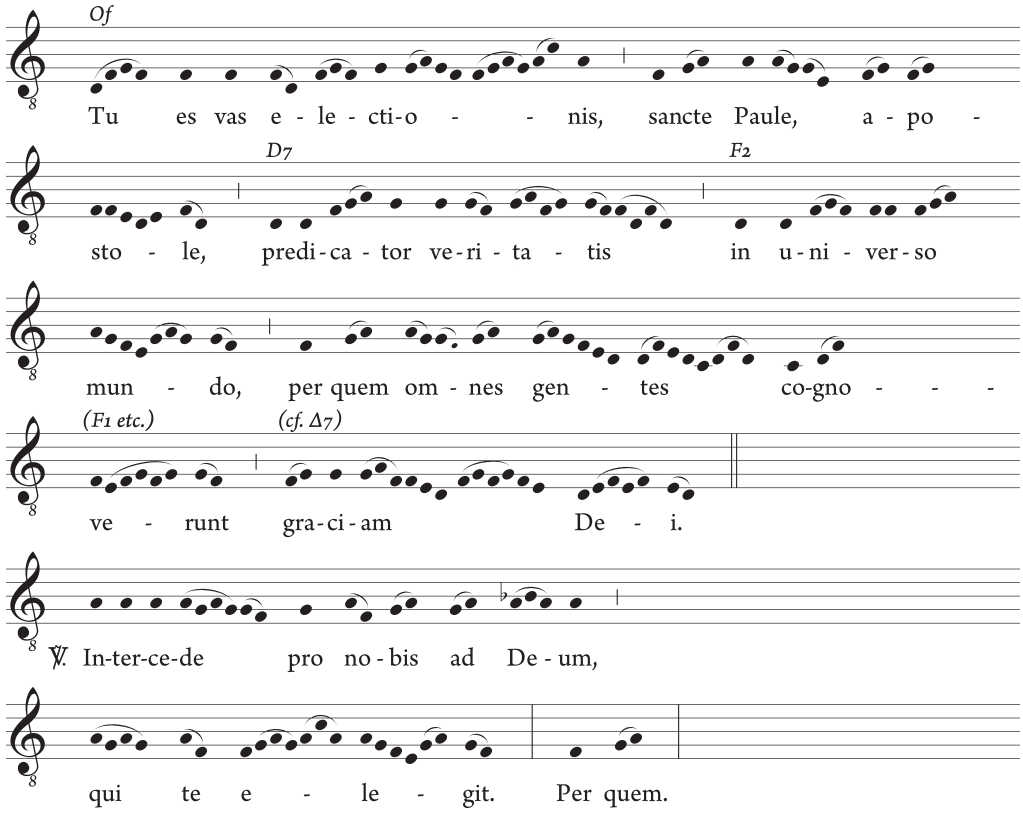
Die Responsorienmelodien sind stilistisch eindeutig als Gesänge des 11. oder 12. Jahrhunderts einzuordnen. Ihre Neuartigkeit sei hier kurz dargestellt.

Notenbeispiel 1 zeigt das Responsorium *Tu es vas electionis* (1. Modus), das in mehreren Quellen aus dem Hauptfest Pauli in das Bekehrungsfest übernommen wird. Übertragen wird es aus der Handschrift 29 der Universitätsbibliothek Graz (aus St. Lambrecht, 14. Jhdt.). Fast alle Perioden der Melodie lassen sich in weiteren Responsorien des 1. Modus finden. Das Responsorium bedient sich aus dem typischen Melodiegut an Phrasen, die für unterschiedliche Texte adaptiert und angewendet wurden. Die Perioden werden hier mit den Etiketten der klassischen Darstellung von Walter Howard Frere markiert.[52] (»Vgl.« weist auf eine Ähnlichkeit mit, aber keine direkte Übernahme der alten Formel hin.) Für den Vers des Responsoriums wird der übliche Tonus für den 1. Modus verwendet.

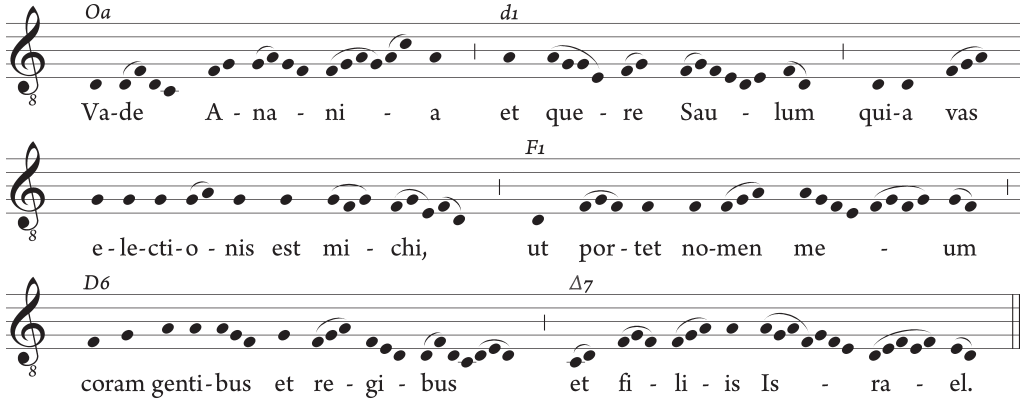
Als Notenbeispiel 2 erscheint das Responsorium *Vade Ananias* (auch 1. Modus) aus der oben erwähnten neuen Reihe des 11. Jahrhunderts, die in mehreren französischen und italienischen Quellen zu finden ist. Die Übertragung erfolgt aus der Handschrift Istanbul 42 (aus Esztergom/Gran, 14. Jhdt.).

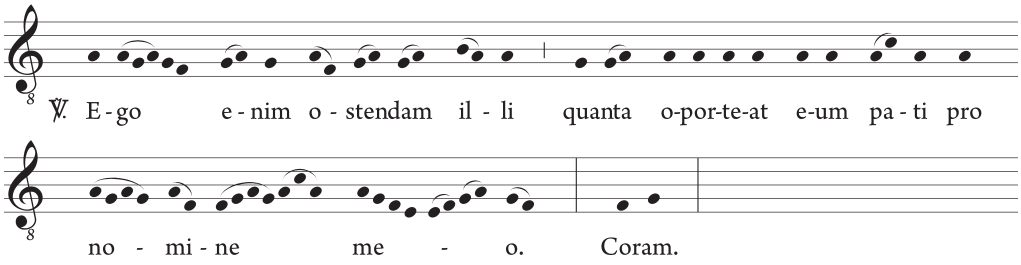
52 Vgl. Walter Howard Frere, *Antiphonale Sarisburiense*, London 1901–1924, Introduction, S. 17–28: »The typical responds of the first mode«.

Sowohl die Antiphonen als auch die Responsorien im neuen Zyklus des Münsteraner Antiphonars sind numerisch nach Modus geordnet. Folgerichtig wird das 1. Responsorium *Saulus nobilis genere* im 1. Modus verfasst (Notenbeispiel 3). Hier ist nichts vom »klassisch-gregorianischen« Idiom übriggeblieben. Auch der Vers ist neu komponiert.

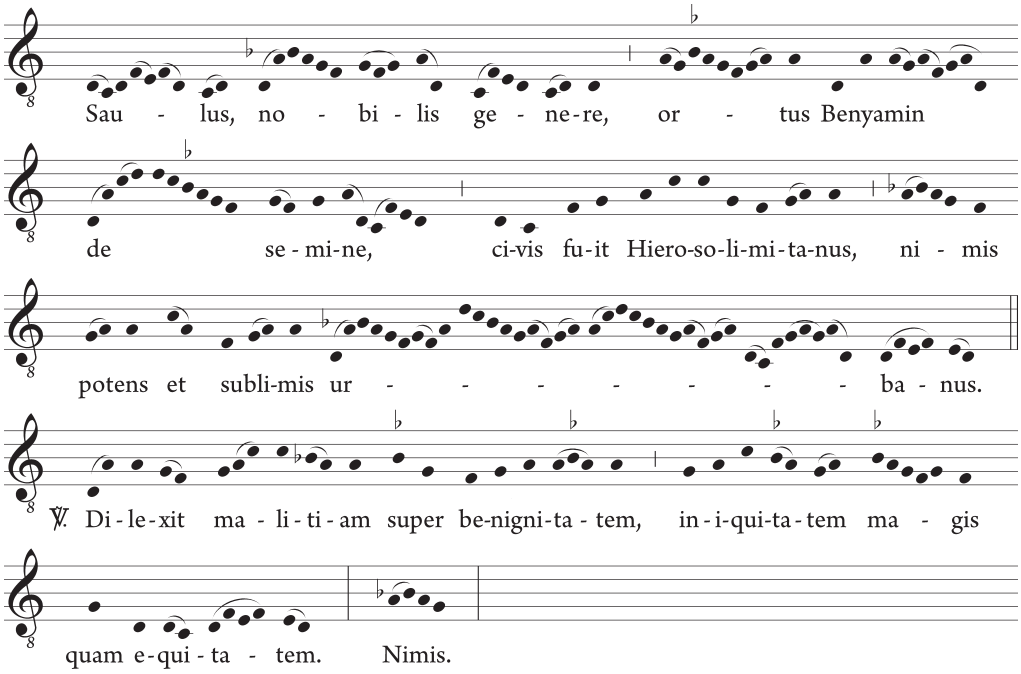


Notenbeispiel 1: Graz, Universitätsbibliothek, 29, fol. 259r





Notenbeispiel 2: Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi, Deissmann 42, fol. 152v



Notenbeispiel 3: *Antiphonarium* […] *secundum ordinem atque usum Ecclesie et diocesis Monasteriensis*, Köln: Hero Alopecius (Fuchs), 1537, fol. 283v

Schließlich sei auf das erste der zehn Responsorien aus Klosterneuburg (siehe oben) hingewiesen. Auch hier folgt die Anordnung der Tonarten der numerischen Reihenfolge der Modi. Und auch hier ist nichts vom alten Idiom übriggeblieben. Diese Responsorien gehören stilistisch zu einem großen Repertoire an Offiziumsgesängen – hauptsächlich für die Festtage von Heiligen –, die vor allem ab dem 11. Jahrhundert verfasst wurden. Auf diesem Gebiet waren Hermannus Contractus von der Reichenau (1013–1054) und Udalscalc von Augsburg (um 1150 gestorben) führende Meister.[53] Die wichtigsten Merkmale der neuen stilistischen Richtung haben mit einer

53 Editionen: David Hiley, *Hermannus Contractus (1013–1054): Historia Sancti Wolfgangi Episcopi Ratisbonensis* (= Wissenschaftliche Abhandlungen/Musicological Studies LXV/7), Ottawa 2002; David Hiley und Walter Ber-

Betonung der Haupttöne der modalen Tonleiter zu tun. In den vier Tonarten *D*, *E*, *F* und *G* werden neben der Finalis die Unterquart, Oberquart und Oberoktave dezidiert als Gerüst und als Zieltöne hervorgehoben. Während in den Notenbeispielen 1 und 2 die obere Oktave nie erreicht wird, erklingt sie mehrmals im Notenbeispiel 3 und im ersten Responsorium aus Klosterneuburg (siehe oben). Die neuen Gesänge springen von *D* auf *a* bzw. von *a* auf *d* oder umgekehrt, und sie laufen zwischen diesen Haupttönen durch die Skala. Ferner auffällig ist die Beschränkung bei Wortendungen auf diese Haupttöne. Im ersten Responsorium aus Klosterneuburg enden alle Worte im Hauptteil (Responsum) auf *D* oder *a*. Man beachte ferner, wie zahlreiche Endungen von unten erreicht werden (also keine Kadenzen), also *C–D–D* (Mane, predam, vitam, doctrine) oder *G–a–a* (lupus, Saulus, Christianorum, molitur, dextere, postmodum). Ähnlich verhalten sich die restlichen Responsorien aus Klosterneuburg, mit Hervorhebung des *A–D–a* im 2. Modus, *E–h–e* im 3., nur *H–E* im 4., *F–c–f* im 5., *C–F–a* im 6., *G–d–g* im 7., *D–G–a* im 8., *D–a–d* wieder im 9., und aller vier Haupttöne des F-Modus *C–F–c–f* im 10. Responsorium. Diese Merkmale der neueren Offiziumsgesänge sind wiederholt Gegenstand der neueren Choralforschung gewesen.[54] Das Beispiel der Responsorien von Klosterneuburg deutet darauf hin, dass neue Gesänge nicht allein für Lokalheilige, wie so oft belegt, kreiert wurden, sondern auch an anderen Festtagen des Kirchenjahrs gefunden werden können. Es wäre also ein Desiderat, auch in diese Richtung zu forschen.

Aus den obigen Erläuterungen geht klar hervor, wie vielschichtig das Repertoire der mittelalterlichen liturgischen Gesänge ist. Vor allem die Responsorien des Nachtoffiziums, die heute fast nirgendwo mehr gesungen werden, bieten eine immense, kaum überschaubare Zahl an Beispielen dafür. In den älteren Schichten der Gattung bestehen die Texte aus Bibelzitaten oder -paraphrasen. Bei den jüngeren Heiligenoffizien steht das Leben und Wirken (Vita, Passio, Miracula) im Zentrum der Betrachtung. Die Klosterneuburger Responsorien zum Fest Pauli Bekehrung stellen einen seltenen Fall vor: Ihre Texte beziehen sich neben Bibelworten auf die Exegese eines großen Gelehrten.

---

schin, *Hermannus Contractus (1013–1054): Historia sanctae Afrae martyris Augustensis* (= Wissenschaftliche Abhandlungen/Musicological Studies LXV/10), Ottawa 2004; Walter Berschin und David Hiley, *Hermannus Contractus (1013–1054): Historia Sancti Magni* (= Wissenschaftliche Abhandlungen/Musicological Studies LXV/22), Lions Bay 2013; Friedrich Dörr, Karlheinz Schlager und Theodor Wohnhaas, »Das Ulrichsoffizium des Udalschalk von Maisach. Autor – Musikalische Gestalt – Nachdichtung«, in: *Bischof Ulrich von Augsburg 890–973. Seine Zeit – sein Leben – seine Verehrung. Festschrift aus Anlaß des tausendjährigen Jubiläums seiner Kanonisation im Jahre 993*, hrsg. von Manfred Weitlauff (= Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte e. V., Jg. 26/27, 1992–93), Weißenhorn 1993, S. 751–782.

54 Beispielsweise David Hiley, »Das Wolfgang-Offizium des Hermannus Contractus – Zum Wechselspiel von Modustheorie und Gesangspraxis in der Mitte des XI. Jahrhunderts«, in: *Die Offizien des Mittelalters. Dichtung und Musik*, hrsg. von Walter Berschin und David Hiley (= Regensburger Studien zur Musikgeschichte 1), Tutzing 1999, S. 129–142; ders., »Die Gesänge des Offiziums in Festivitate Sanctorum Septem Fratrum in der Ottobeurer Handschrift München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 9921, um 1150«, in: *Artes liberales. Karlheinz Schlager zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Marcel Dobberstein (= Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft 13), Tutzing 1998, S. 13–35; Roman Hankeln, »Zur musikstilistischen Einordnung mittelalterlicher Heiligenoffizien«, in: *Lingua mea calamus scribae. Mélanges offerts à madame Marie-Noël Colette*, hrsg. von Daniel Saulnier, Katarina Livljanic und Christelle Cazaux-Kowalski (= Études grégoriennes 36), Solesmes 2009, S. 147–157. Hankeln stellt zahlreiche weitere signifikante stilistische Merkmale vor.

Nicht zu vergessen ist die Tatsache, dass die Responsorien nicht die alleinigen Gesänge des Nachtoffiziums sind. Noch zahlreicher sind die Antiphonen, die Psalmen und Cantica. Und zum Nachtoffizium kommen die Vesper, die Laudes und weitere Gebetsstunden hinzu, alle mit Texten aus unterschiedlichen historischen und stilistischen Schichten. Ähnliches lässt sich zu den Melodien feststellen. Wenn Gregor der Große im Damenstift St. Magdalena in Klosterneuburg im späten 12. Jahrhundert in der Nacht vor dem 25. Januar zumindest geistig anwesend gewesen wäre, hätte er die gesungenen Melodien oder wenigstens einige typische Wendungen und Idiome erkannt? – ganz zu schweigen von den Formen und Texten (zum Teil seinen eigenen!) der Liturgie. Auch hier haben wir es mit mehreren historischen Schichten zu tun. Die einfachen melodischen Formeln für den Vortrag der Psalmen wären für Gregor vielleicht erkennbar gewesen. Die Antiphonen, aus dem Hauptfest des Apostels am 30. Juni entnommen, enthalten vermutlich ferne Echos der römischen Gesangspraxis des 7. Jahrhunderts. Zitate aus seinen eigenen Schriften in den neuen Responsorien hätte er nicht erwartet, und ihre Melodien hätten ihn zum Staunen gebracht – stilistisch üppig, weitschweifend, für die Liturgie unpassend. Die Jagd auf das gehörnte Tier hat in musikalisches Neuland geführt.



Abbildungen 1–5: Einhornjagd an der Südseite des Regensburger Doms[55] (vgl. auch die Folgeseiten)

---

55 Bilder vom Verfasser. Vgl. Friedrich Fuchs, *Der Dom St. Peter in Regensburg*, Regensburg 2010, S. 198 mit Abb. 196; ferner Achim Hubel und Manfred Schuller, *Der Dom zu Regensburg. Fotodokumentation* (= Die Kunstdenkmäler von Bayern, Neue Folge, Bd. 7,4), Regensburg 2012, Abb. 479, S. 304; Abb. 1094–1096, S. 365; Abb. 1105–1106, 1108, S. 368.









Zu Konjekturen in der Musik des 16. Jahrhunderts

Andreas Pfisterer

Konjekturen sind editionstechnische Notlösungen. Notwendig sind sie umso häufiger, je weiter die erhaltenen Überlieferungsträger vom Autor entfernt sind; in den meisten Fällen ist die Entfernung umso größer, je älter der zu edierende Text ist. Immerhin sind sie umso eher möglich, je enger das Regelwerk ist, das der Komposition zugrunde liegt. Das zeigt sich insbesondere beim Vergleich zwischen Ein- und Mehrstimmigkeit. Überlieferungsfehler im mehrstimmigen Notentext fallen sehr schnell durch Verstöße gegen die rhythmische Koordination einerseits, die Regeln der Konsonanz- und Dissonanzbehandlung andererseits auf. In der Einstimmigkeit greift weder das eine noch das andere. Schon die Diagnose von Überlieferungsfehlern ist dort vielfach nur aufgrund stilistischer Ungereimtheiten möglich; methodisch abgesicherte Konjekturen erfordern dann spezielle Situationen wie Wiederholungsmuster in strophischen Gesängen oder das Zusammentreffen mit Überlieferungsfehlern im Worttext.[1] Die Musik des 16. Jahrhundert ist demgegenüber geradezu eine ideale Spielwiese für Konjekturversuche, zumal die vorliegenden Editionen eine Vielzahl von versäumten oder misslungenen Konjekturen bieten.

Im Folgenden wird zunächst ein mehrfach ediertes Meisterwerk eines führenden Komponisten vom Beginn des Jahrhunderts besprochen. An zweiter Stelle steht das Werk eines Komponisten vom Ende des Jahrhunderts, dem es weitgehend gelungen ist, seine Werke gegen Druckfehler zu schützen. Dieses Stück zeigt, wie glücklos auch zeitgenössische Editoren auf diesem Gebiet sein konnten, wenn der Perfektionismus des Autors sie im Stich ließ.

Jacob Obrecht, *Missa Maria zart*

Obrechts *Missa Maria zart* ist nur in einem Basler Druck vom Beginn des 16. Jahrhunderts überliefert (RISM O 8),[2] der – wie anhand der breiter überlieferten *Missa Fortuna desperata* feststellbar ist – zwar auf sehr guten Vorlagen beruht, jedoch eine große Zahl von Druckfehlern

1 Vgl. beispielsweise Martin Dürrer, *Altitalienische Laudenmelodien: Das einstimmige Repertoire der Handschriften Cortona und Florenz*, 2 Bde. (= Bochumer Arbeiten zur Musikwissenschaft 3), Kassel u. a. 1996, Bd. 1, S. 69–76. Andreas Pfisterer, *Cantilena Romana: Untersuchungen zur Überlieferung des gregorianischen Chorals* (= Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik 11), Paderborn 2002, S. 178–181; 202–203; 205; 210–211.

2 Der Druck ist inzwischen digital einsehbar: <www.e-rara.ch/bau_1/content/titleinfo/1732998> (Stand: 2. 12. 2020).

enthält.[3] Johannes Wolf hat in seiner Obrecht-Edition vieles davon erkannt und korrigiert;[4] die folgenden Herausgeber, Marcus van Crevel[5] und Barton Hudson,[6] haben noch geringfügige Verbesserungen eingebracht, und einzelne gute Konjekturen finden sich in der Ausgabe von Dirk Freymuth, die in der CD-Aufnahme der Tallis Scholars klingend zugänglich ist.[7] Eine Reihe von Problemen ist aber bislang nicht befriedigend gelöst. Im Folgenden werden die vorgeschlagenen Konjekturen nach Graden der Notwendigkeit geordnet besprochen. Die Stellenangaben beziehen sich auf Hudsons Edition.

Die interessanteste Stelle, Agnus T. 221–223 und 239–241 Sopran (Notenbeispiel 1), wurde von den Tallis Scholars korrekt verbessert. Fabrice Fitch kommentiert in seiner Rezension »well spotted« und liefert den Ansatz zu einer Erklärung der Konjektur: »the last note of the segment now has the same value as the final note as all the other segments«.[8]

Im dritten Agnus-Satz wandert der Cantus firmus in den Sopran. Ähnlich wie im ersten Agnus erscheint er vollständig im Zusammenhang, nur um einen kurzen freien Anhang erweitert. Während im Agnus I alle Semibreven punktiert werden (einschließlich der Pausen), werden im Agnus III alle Breven punktiert. Nur an den beiden angegebenen Stellen weicht der überlieferte Sopran von dieser Regel ab, und an genau diesen Stellen ergeben sich kontrapunktische Unstimmigkeiten: Ausdünnung zur Einstimmigkeit in T. 221, ungedeckte Quarte in T. 222, Dissonanz in T. 239. All dies verschwindet, wenn man den Sopran der erschlossenen Regel entsprechend korrigiert.[9]

Die Stelle ist nicht nur deshalb interessant, weil die Rekonstruktion der Cantus-firmus-Manipulation die kontrapunktischen Probleme beseitigt, sondern auch, weil hier eine Fehlerglättung vorliegt. An beiden Stellen sind die Verkürzungen, die durch die falschen Notenwerte im Sopran entstehen, durch Einschub von Pausen ausgeglichen, sodass der Sopran ansonsten

---

3 Nicht unter Druckfehler zu rechnen sind die Leseschwierigkeiten, die sich aus der stellenweise mangelhaften Koordination von Notenlinien und Noten ergeben.

4 Jacob Obrecht, *Missa super Maria zart*, hrsg. von Johannes Wolf (= Werken van Jacob Obrecht 10, Missen 7), Amsterdam/Leipzig o. J. Ich zähle 49 gute Konjekturen, die hier nicht aufgelistet werden können.

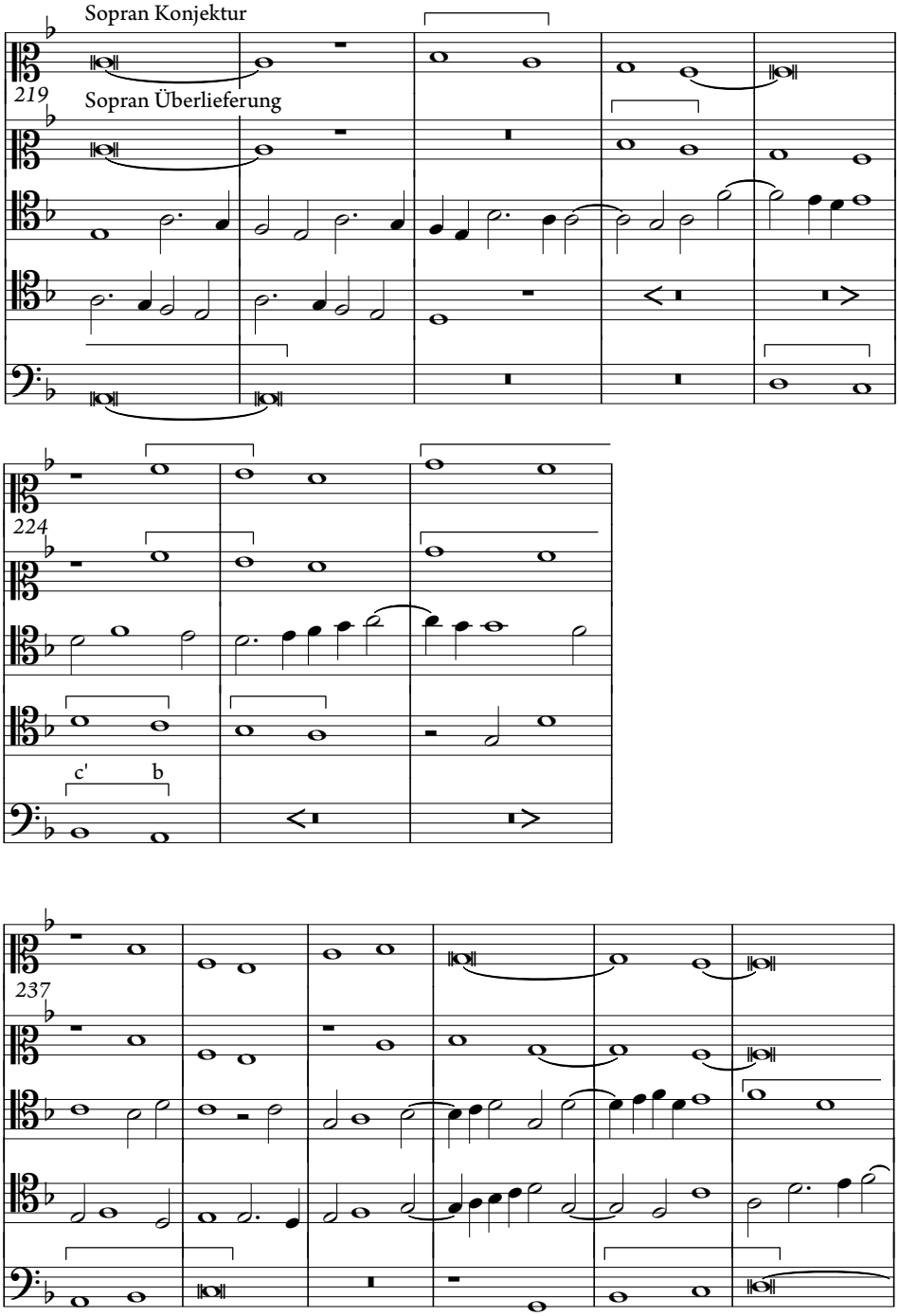
5 Jacob Obrecht, *Maria zart*, hrsg. von Marcus van Crevel (= Opera omnia, editio altera, Missae VII), Amsterdam 1964. Gute Konjekturen sind: Gloria T. 227–228 Alt; Credo T. 202 Bass; Agnus T. 200 Sopran; Agnus T. 221–225 Tenor und Bass.

6 Jacob Obrecht, *Missa Malheur me bat, Missa Maria zart*, hrsg. von Barton Hudson (= Collected Works 7), Utrecht 1987. Gute Konjekturen sind: Gloria, T. 325–326, Bass; Credo, T. 83, Bass; Credo, T. 183–184, Alt; Sanctus, T. 1–2, Alt; Sanctus, T. 160–161, Alt.

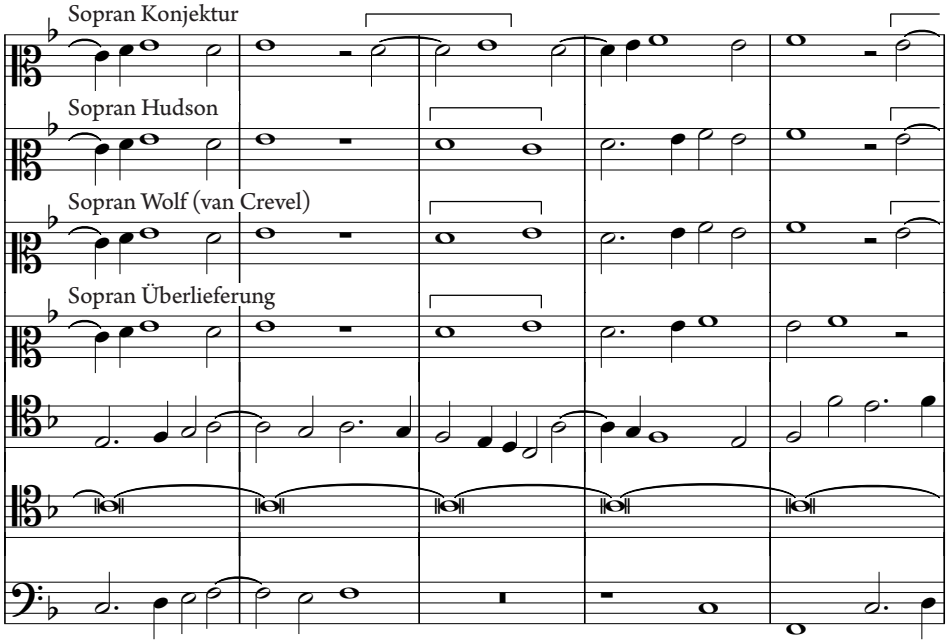
7 *Jacob Obrecht, Missa Maria zart*, The Tallis Scholars unter der Leitung von Peter Phillips, Gimell Records 2001 (CDGIM032).

8 Fabrice Fitch, »O tempora! O mores! A New Recording of Obrecht's *Missa Maria zart*«, in: *Early Music* 24 (1996), S. 485–495, dort S. 494. Laut einer von Fitch angeführten mündlichen Überlieferung stammt diese Konjektur nicht aus Freymuths Ausgabe, sondern wurde von den Sängern während der Aufnahmearbeiten vorgenommen.

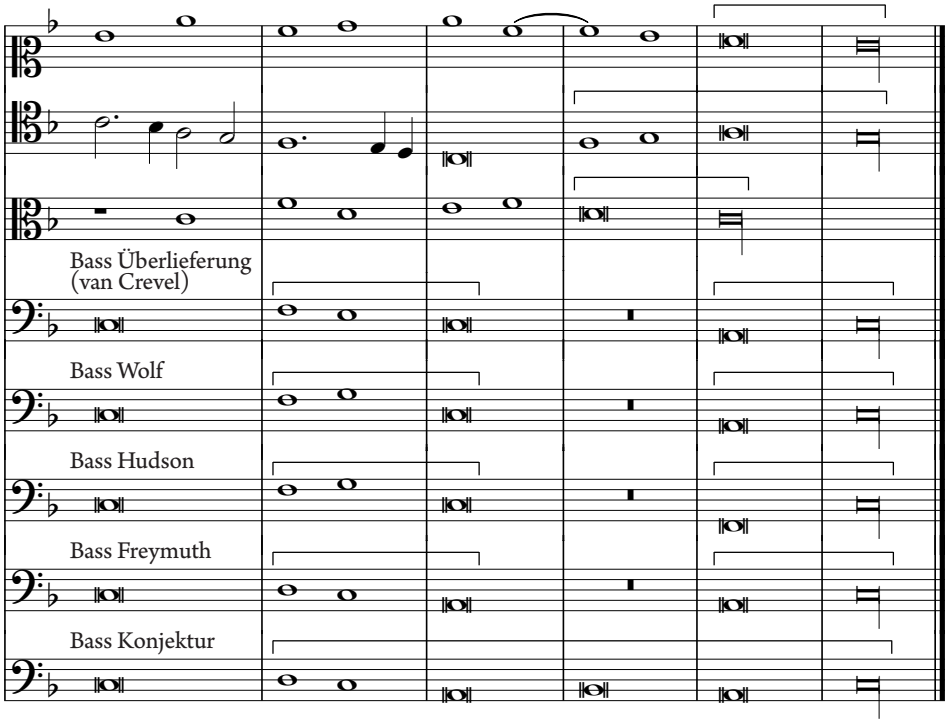
9 Die Konjektur erklärt auch nebenbei, warum im Sopran die Töne *b–a* im Sopran T. 223 nicht ligiert sind, wie in Tenor und Bass.



Notenbeispiel 1: Jacob Obrecht, *Missa Maria zart*, Agnus, T. 219–226 und 237–242 (Konjekturen von Wolf und van Crevel in Tenor und Bass sind berücksichtigt)



Notenbeispiel 2: Jacob Obrecht, *Missa Maria zart*, Gloria, T. 243–247

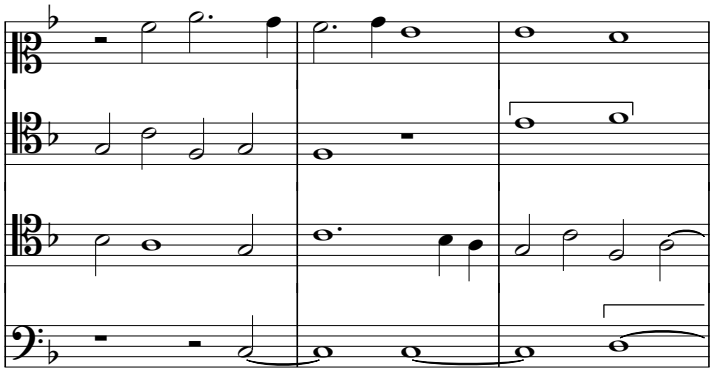


Notenbeispiel 3: Jacob Obrecht, *Missa Maria zart*, Gloria, T. 93–98

korrekt mit den übrigen Stimmen koordiniert ist.[10] Das ist – angesichts der zahlreichen Fehler, die nicht korrigiert sind – dem Drucker (Gregor Mewes) nicht zuzutrauen; die Korrektur muss schon in seiner Vorlage gestanden haben, entsprechend älter muss der Fehler sein.

An drei Stellen ist der Notentext der gedruckten Editionen nicht tragbar:

- Im Gloria T. 244–246 Sopran (Notenbeispiel 2) ist der überlieferte Notentext eine Minima zu lang. Wolf kürzte die Semibrevis in T. 246 zur Minima, Hudson änderte dann, um die Septime zum Alt zu vermeiden, *g′* in T. 245 zu *e′*, obwohl die Verschreibung einer Abwärtsligatur zu einer Aufwärtsligatur unwahrscheinlich ist. Beide Korrekturen stören jedoch (wie auch Fitch bemerkt)[11] die melodische Sequenz im Sopran T. 241–253. Eine überzeugend einfache Lösung ergibt sich, wenn man die Noten in der überlieferten Fassung belässt und die Pause T. 244 zur Minima kürzt.[12]
- Im Gloria T. 94–95 Bass (Notenbeispiel 3) ist die überlieferte Diastematik *f–e–c* mit einer Septime zum Tenor über die Dauer einer Semibrevis nicht haltbar – trotz van Crevels Verteidigung. Wolfs Korrektur *f–g–c*, der Hudson folgt, ist paläographisch unwahrscheinlich, weil die drei Töne ligiert sind und ein Schreiber wohl eher die gesamte Ligatur falsch liest bzw. schreibt, als ihre Richtung verändert. Außerdem löst sie nur eines der kontrapunktischen Probleme: die ungedeckte Quarte in T. 95 bleibt ebenso stehen wie die Oktavparallelen zwischen Tenor und Bass in T. 93–94. Alle Probleme lösen sich, wenn man die gesamte Ligatur mit Freymuth um eine Terz nach unten verschiebt. Weiter unten zu besprechen ist die direkte Fortsetzung der Bassstimme.
- Im Agnus T. 10 Alt (Notenbeispiel 4) bildet der Ton *f* eine ungedeckte Quarte mit dem zweifellos richtigen *c* im Bass. Eine einfache Korrektur zu *e* löst dieses Problem.

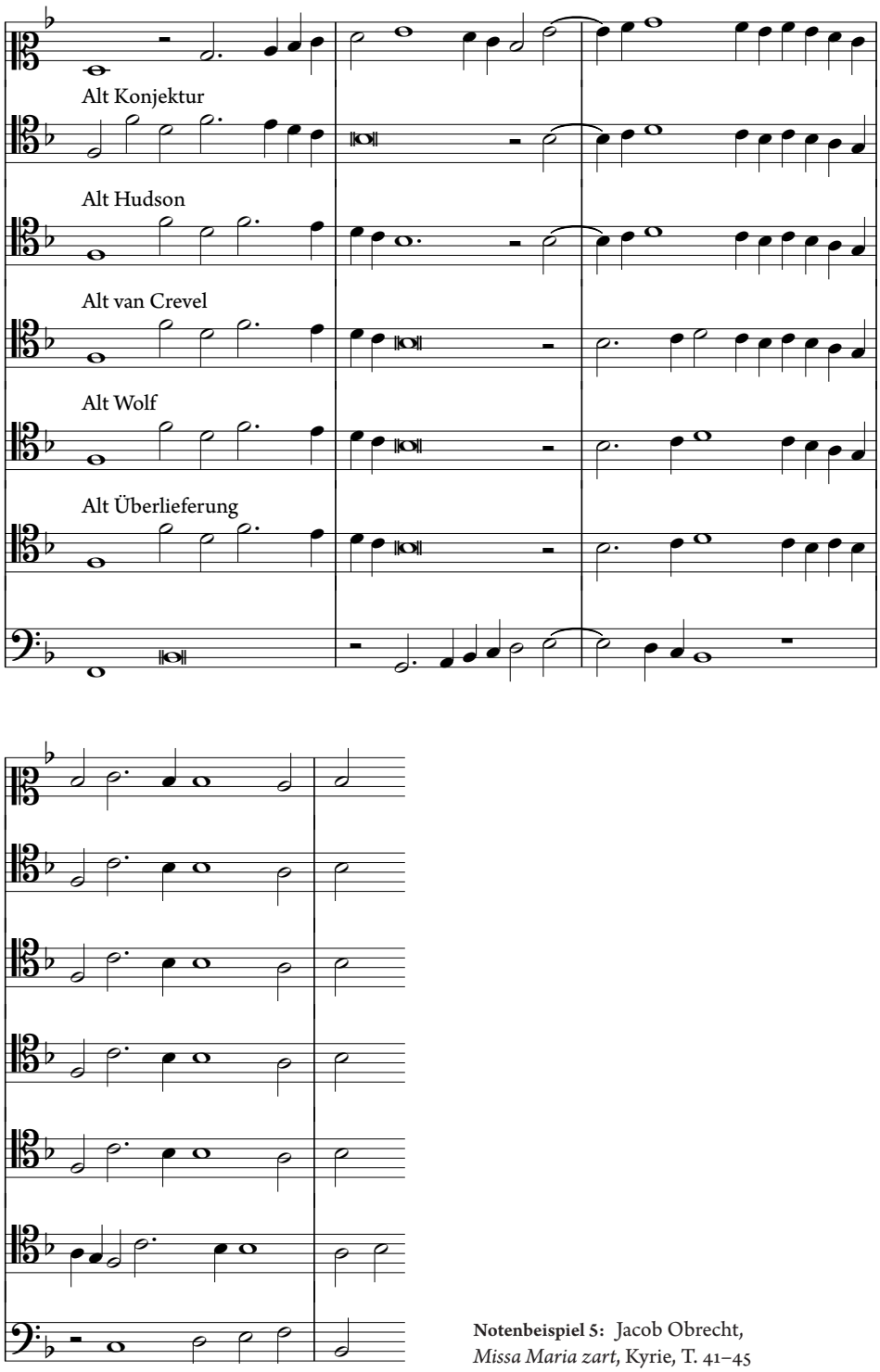


Notenbeispiel 4: Jacob Obrecht, *Missa Maria zart*, Agnus, T. 9–11

10 Dass im Umfeld der ersten Stelle sowohl im Tenor als auch im Bass zwei Brevis-Pausen fehlen, ist auffällig, lässt sich aber nicht mit dem Fehler im Sopran in eine plausible Verbindung bringen.

11 Fitch, »O tempora«, S. 494.

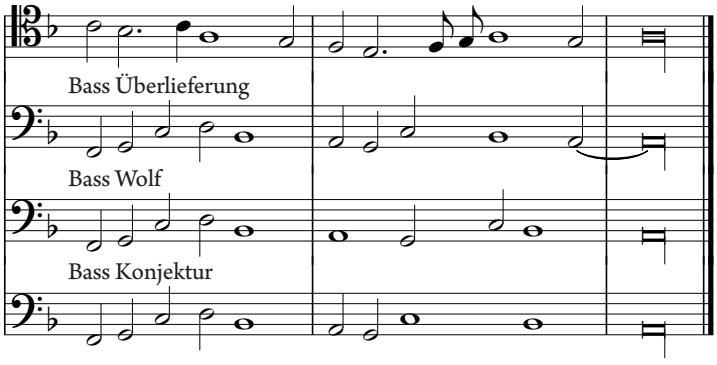
12 Diese Pause sieht auf den ersten Blick aus wie eine Brevis-Pause, dürfte aber – da die Notenlinie etwas zu hoch liegt – als Semibrevis-Pause gemeint sein.

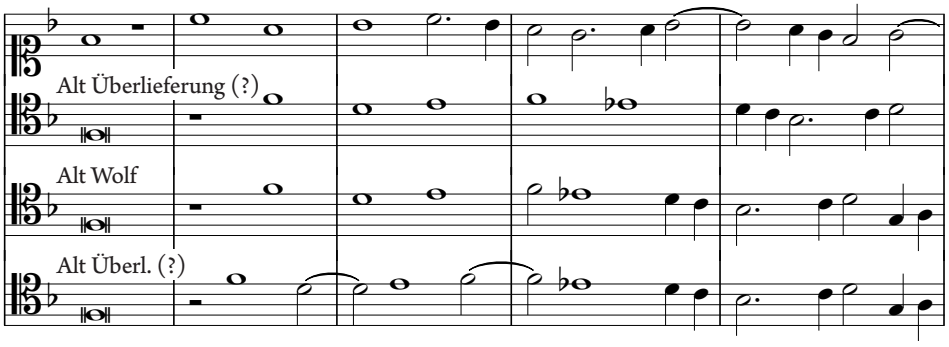


Notenbeispiel 5: Jacob Obrecht, *Missa Maria zart*, Kyrie, T. 41–45

An einer Reihe von Stellen stehen mehrere tragbare Konjekturen in Konkurrenz:

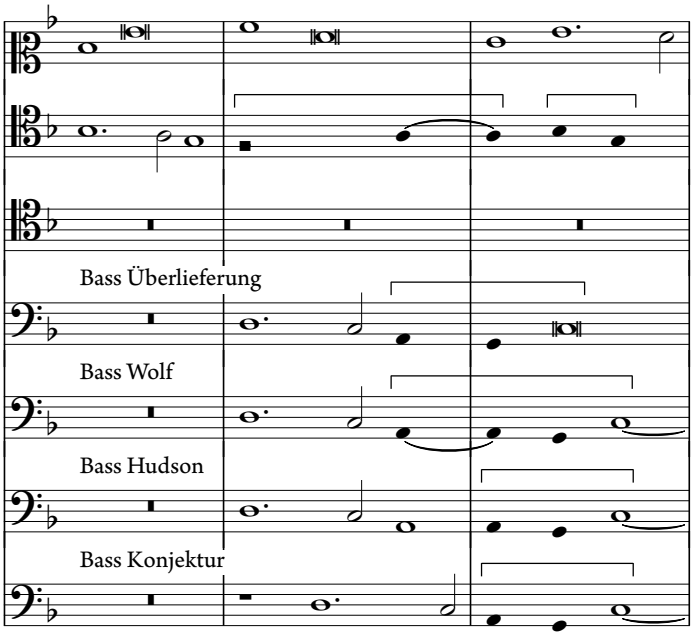
- Im Kyrie T. 41–44 Alt (Notenbeispiel 5) ist der überlieferte Notentext eine Minima zu lang. Wolf strich zwei Semiminimen in T. 43, van Crevel kürzte die Semibrevis in T. 43 zur Minima, Hudson kürzte dagegen die Brevis in T. 42 zur punktierten Semibrevis (paläographisch einfacher mit demselben Effekt wäre eine Streichung der folgenden Minima-Pause). Alles führt zu sinnvollen Lösungen, wobei die Parallelführung der beiden Oberstimmen in T. 42–43 bei Hudson stilistisch gut passt. Besser wäre aber ein noch früherer Eingriff: Kürzt man die erste Note in T. 41 von einer Semibrevis zur Minima, dann ergibt sich eine glattere Überbrückung der Kadenzstelle in T. 41; drei in regelmäßigen Abständen eintretende Synkopen würden dann jeweils von allen sich bewegenden Stimmen mitvollzogen.
- Im Gloria T. 139 Bass (Notenbeispiel 6) ist der überlieferte Notentext eine Minima zu kurz. Wolf verlängerte die Minima *A* zur Semibrevis. Alternativ könnte man die Minima *c* zur Semibrevis verlängern. Der Gewinn ist minimal. Er wäre deutlicher, wenn man punktierte Minima *c* – Semiminima *d* schreiben würde; dann würden sich die letzten Cantus-firmus-Töne noch einmal wiederholen. Das wäre allerdings ein verhältnismäßig starker Eingriff.
- Im Gloria T. 181–183 Alt (Notenbeispiel 7) ist der von den Editoren gelesene Notentext eine Minima zu lang. Wolf kürzte die Semibrevis *f'* in T. 183 zur Minima, was zu einem plausiblen, aber rhythmisch etwas trägen Ergebnis führt. Besser wäre eine Kürzung der Pause in T. 181. Dann ergibt sich ein typischer Komplementärrhythmus zwischen den beiden Stimmen. Diese Lesart ist vermutlich auch die gemeinte Lesart des Druckes, wo an dieser Stelle die Notenlinien etwas zu hoch liegen. Schiebt man sie nach unten, wird aus der unklaren Semibrevis-Pause eine Minima-Pause.





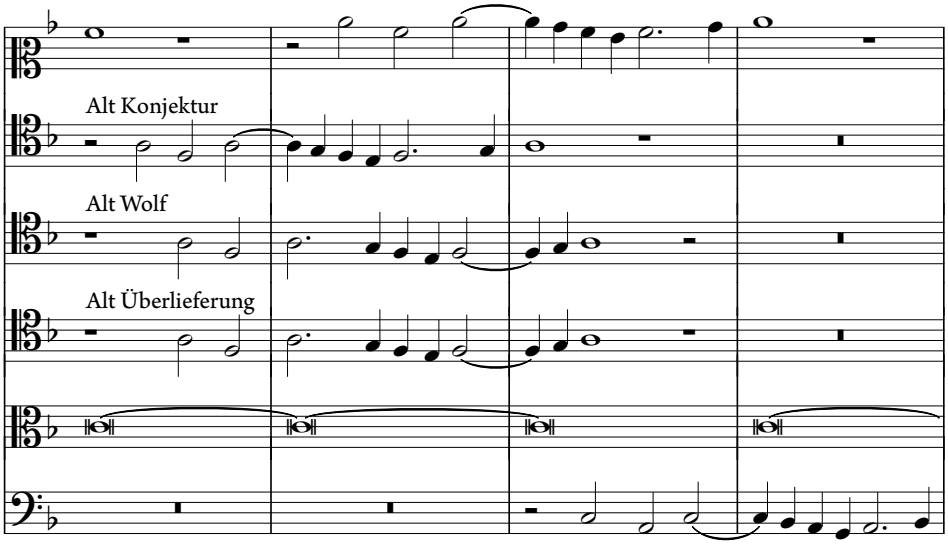
Notenbeispiele 6/7: Jacob Obrecht, *Missa Maria zart*, Gloria, T. 138–140 (oben) / T. 180–184 (unten)

- Im Gloria T. 367–369 Bass (Notenbeispiel 8) fehlt eine Semibrevis. Wolf verlängerte die Semibrevis *A* in T. 368–369 zur Brevis, obwohl die Ligatur »cum opposita proprietate« eine Wertfolge Brevis – Semibrevis gar nicht zulässt; Van Crevel lieferte eine hypothetische Erklärung für die unmögliche Ligaturschreibweise;[13] Hudson löste dann die Brevis in zwei Semibreven auf, was schreibbar ist, aber paläographisch nicht wesentlich wahrscheinlicher. Dieser Aufwand wird unnötig, wenn man zu Beginn von T. 368 eine Semibrevis-Pause einfügt. Dann steht auch die rhythmische Gestalt des Cantus-firmus-Zitats den entsprechenden Zitaten in Sopran (T. 366) und Alt (T. 372) näher.
- Im Credo T. 19–21 Alt (bei Hudson an Position »3« notiert; Notenbeispiel 9) ist der überlieferte Notentext eine Minima zu lang. Wolf halbierte die auf die kurze Phrase folgende Pause von Semibrevis auf Minima. Kürzt man stattdessen die vorangehende Pause von Semibrevis auf Minima, ergibt sich nicht nur eine bessere Überbrückung der Kadenzstelle in T. 19, sondern auch eine regelmäßige Abfolge der folgenden Imitationseinsätze in Alt, Sopran und Bass.
- Im Sanctus T. 262–263 Sopran (Notenbeispiel 10) ist der überlieferte Notentext eine Semibrevis zu kurz. Wolf ergänzte in T. 262 eine Minima-Pause und verlängerte die zweite Note von einer Minima zur Semibrevis. Minimal besser wäre eine Verlängerung der ersten beiden Noten jeweils von Minima zu Semibrevis. Dann ergibt sich eine bessere Entsprechung zum folgenden Cantus-firmus-Zitat im Alt.

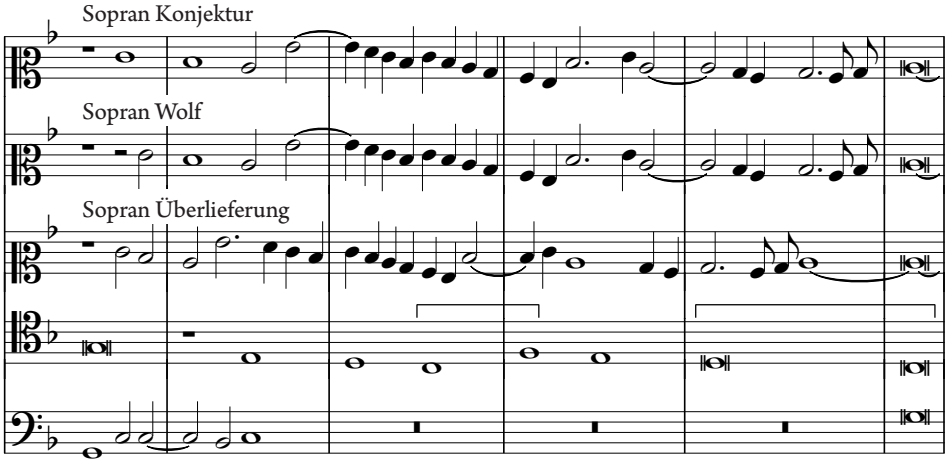


Notenbeispiel 8: Jacob Obrecht, *Missa Maria zart*, Gloria, T. 367–369

13 Jacob Obrecht, *Maria zart*, S. CLI–CLII.



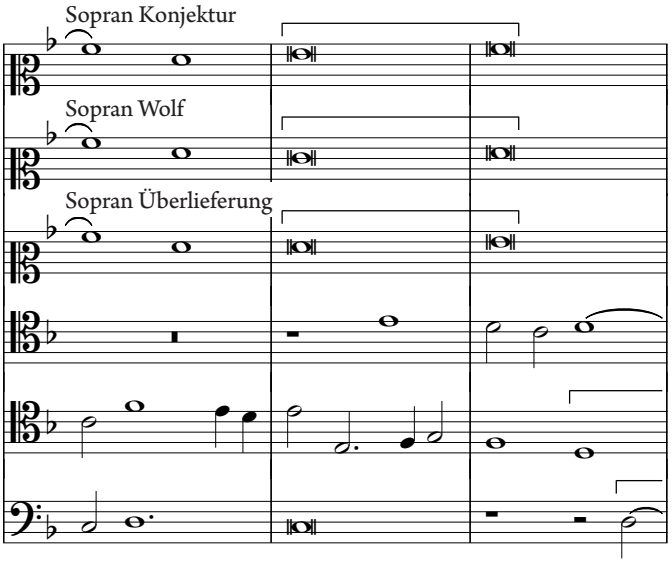
Notenbeispiel 9: Jacob Obrecht, *Missa Maria zart*, Credo, T. 19–22



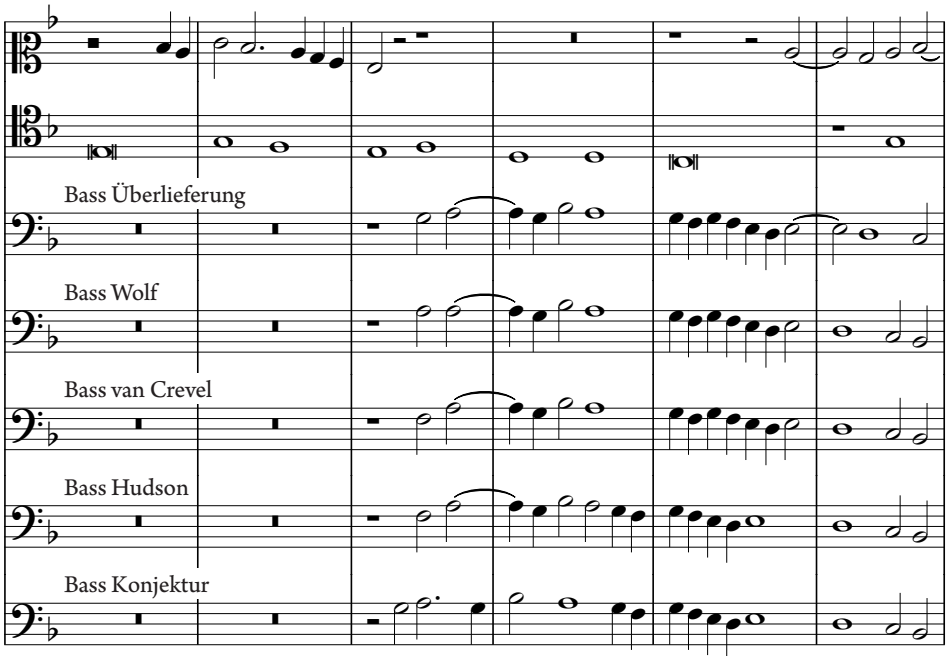
Notenbeispiel 10: Jacob Obrecht, *Missa Maria zart*, Sanctus, T. 262–267

- Im Agnus T. 78–79 Sopran (Notenbeispiel 11) ist die überlieferte Diastematik *f′–g′* evident falsch. Wolfs Korrektur zu *e′–f′* führt zu unnötigen Verdoppelungen des Tones *e′* und zu Fast-Akzentparallelen zwischen Sopran und Tenor. Besser wäre eine mit gleichem Aufwand zu erreichende Korrektur zu *g′–a′*.
- Im Agnus T. 89–91 Bass (Notenbeispiel 12) ist der überlieferte Notentext eine Minima zu lang. Wolf kürzte die Semibrevis in T. 91 zur Minima, was stilistisch etwas ungewöhnlich ist; die Quintparallelen zwischen Alt und Bass in T. 90–91 korrigierte er durch eine Veränderung des Cantus-firmus-Zitats im Alt, was nicht akzeptabel ist. Van Crevel ließ daher lieber die

Quintparallelen stehen. Hudson kürzte dagegen zur Vermeidung dieser Probleme die Semibrevis in T. 90 zur Minima. Alle Herausgeber müssen dabei die erste Note des Bass von *g* zu *a* (Wolf) oder *f* (van Crevel, Hudson) korrigieren. Eine einfachere Lösung ergibt sich, wenn man die Noten in der überlieferten Fassung stehen lässt und die vorangehende Pause von Semibrevis zu Minima kürzt. Dann schließt der Bass lückenlos und unisonisch an den Sopran an.

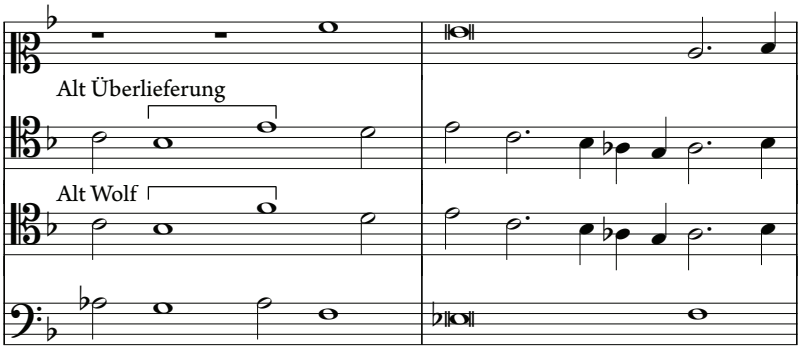


Notenbeispiele 11/12:
Jacob Obrecht,
Missa Maria zart, Agnus,
T. 77–79 (oben) /
T. 87–92 (unten)

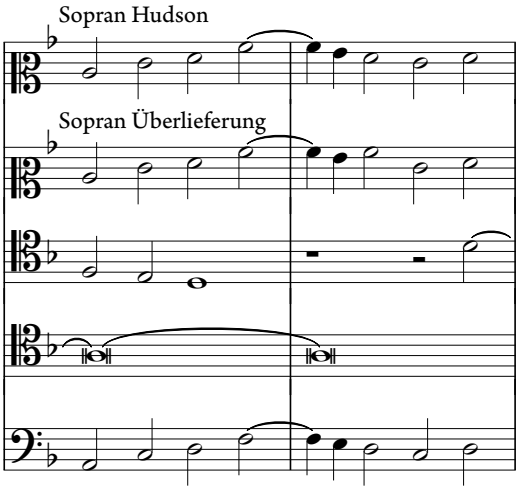


Eine weitere Gruppe bilden Stellen, an denen fraglich ist, ob eine Konjektur notwendig ist:

- Im Kyrie T. 37 Alt (Notenbeispiel 13) hat Wolf das überlieferte *e(s)′* zu *f′* korrigiert und damit (wie auch Fitch bemerkt)[14] die stilgemäße Kadenzsynkope zerstört. Diese Konjektur ist nicht nur unnötig, sondern störend.
- Im Gloria T. 306 Sopran (Notenbeispiel 14) hat Hudson das *a′* zu *f′* korrigiert, offenbar um die Parallelbewegung in Dezimen konsequenter weiterzuführen. Das ist zumindest unnötig.



Notenbeispiel 13: Jacob Obrecht, *Missa Maria zart*, Kyrie, T. 37–38



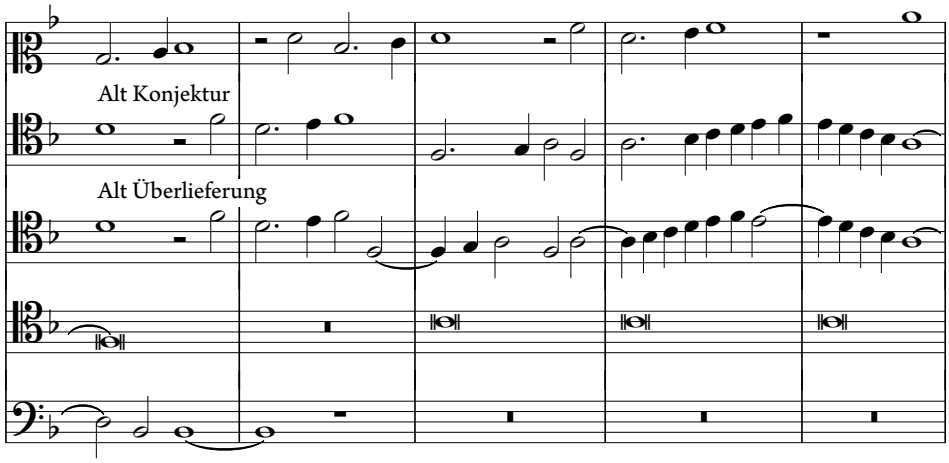
Notenbeispiel 14: Jacob Obrecht, *Missa Maria zart*, Gloria, T. 305–306

- Im Gloria T. 96–98 Bass (Notenbeispiel 3, Fortsetzung der oben besprochenen Stelle) lesen die Herausgeber die letzte Ligatur *A–c*, man könnte auch *G–c* lesen, da die Notenlinien an dieser Stelle etwas zu tief liegen. Hudson korrigiert zu *F–c*, vermutlich um den

14 Fitch, »O tempora«, S. 494.

Terz-Sext-Klang auf *A* zu vermeiden. Eine Notwendigkeit dazu besteht nicht. Das *A* ließe sich damit erklären, dass hier eine geflohene Kadenz nach *a* vorliegt – die Diskant-Klausel im Sopran ist nach unten weitergeführt. Man könnte überlegen, ob die fehlende Tenor-Klausel im Bass zu ergänzen wäre, indem man die Brevis-Pause in T. 96 durch eine Brevis *B* ersetzt – sinnvollerweise als Bestandteil einer sechstönigen Ligatur. Das wäre ein starker Eingriff in den überlieferten Text, der sich vielleicht damit rechtfertigen könnte, dass ein Fehler in T. 94–95 ohnehin gegeben ist.

- Im Kyrie T. 91–94 Alt (Notenbeispiel 15) hat der überlieferte Notentext nur schwache Probleme: eine Fast-Oktavparallele zwischen Sopran und Alt in T. 92, wenn man im Sopran den Ton *f′* über die Pause weiterklingen hören will, und eine kurze ungedeckte Quarte in T. 93. Für eine Verbesserung könnte man in T. 91 die Minima *f′* zur Semibrevis verlängern und dafür in T. 93–94 die punktierte Minima zur Semiminima kürzen. Das ist ein vergleichsweise großer Aufwand.

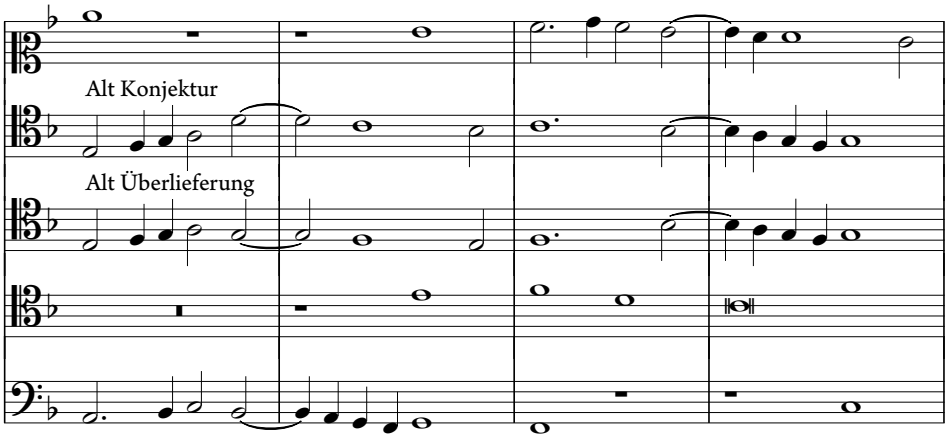


Notenbeispiel 15: Jacob Obrecht, *Missa Maria zart*, Kyrie, T. 90–94

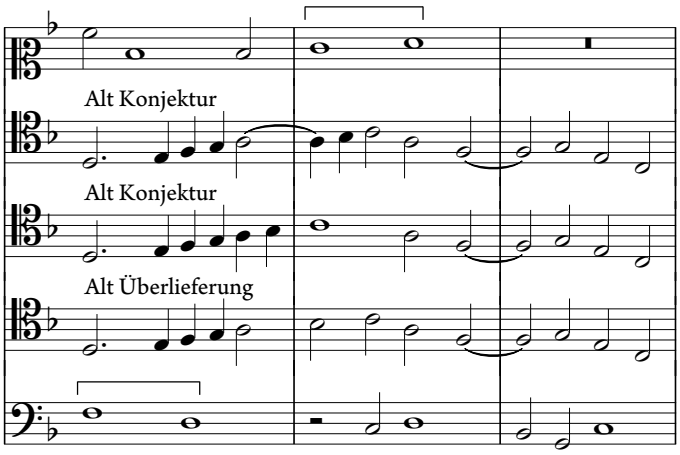
Es bleiben einige Stellen, an denen keine gute Lösung in Aussicht ist:

- Im Credo T. 112–113 (Notenbeispiel 16) sind die Oktavparallelen zwischen Alt und Tenor nicht tragbar. Wolf hatte den Tenor verändert, was wegen der strikten Cantus-firmus-Bindung und Kanon-Notation nicht akzeptabel ist. Will man im Alt nicht frei komponieren, dann bleibt nur eine Verschiebung des Altes von der letzten Note in T. 111 bis zur ersten Note in T. 113 um eine Quinte nach oben. Der dabei angenommene Fehler ließe sich aber kaum als einfacher Schreibfehler vorstellen.
- Im Credo T. 224 (Notenbeispiel 17) ist die ungedeckte Quarte kaum als betonter Durchgang im Alt zu rechtfertigen. Eine rhythmische Änderung im Alt auf den Tönen *a*–*b*–*c′* von Minima – Minima – Minima zu Semiminima – Semiminima – Semibrevis oder punktierte Minima – Semiminima – Minima würde diese beseitigen, aber einen großen Aufwand verursachen.

Insgesamt fallen die verbliebenen Probleme jedoch gegenüber den plausiblen Lösungen weniger ins Gewicht, sodass die Besprechung an dieser Stelle beendet werden kann.



Notenbeispiel 16: Jacob Obrecht, *Missa Maria zart*, Credo, T. 111–114



Notenbeispiel 17: Jacob Obrecht, *Missa Maria zart*, Credo, T. 223–225

Orlando di Lasso, Chanson *Vous qui aymez les dames*

Vous qui aymez les dames trägt bei Sandberger/Leuchtmann die Nummer 1, 67 und ist in Band 14 der Sämtlichen Werke ediert.[15] Überlieferungsgeschichtlich relevant sind nur die Drucke bis einschließlich 1576-7/η.[16] Diese lassen sich in zwei Gruppen teilen: Phalèses *Tiers livre*, von dem

---

15 Orlando di Lasso, *Kompositionen mit französischem Text 2: Die fünf- und achtstimmigen Chansons aus ›Les Meslanges d'Orlande de Lassus‹, Paris 1576*, hrsg. von Horst Leuchtmann (= Sämtliche Werke 14), Wiesbaden ^{2}1981, S. 45–48.

16 In der Benennung der Drucke folge ich Horst Leuchtmann und Bernhold Schmid, *Orlando di Lasso, Supplement: Seine Werke in zeitgenössischen Drucken 1555–1687*, 3 Bde, Kassel u. a. 2001. Die älteren Bezeichnungen Boet-

fünf Auflagen nachweisbar sind (1560-4/δ, 1562-9/κ, 1566-3/γ, 1570-2/β, 1573-12/ν) und die Drucke aus dem Hause Le Roy & Ballard, nämlich die zwei ersten Auflagen des *Sesieme livre* (1565-8/θ, 1567-14/ξ) und die beiden ersten Auflagen der *Meslange* (1570-6/ζ, 1576-7/η).

Zunächst muss die Geschichte des literarischen Textes betrachtet werden. Im Erstdruck 1560-4 lautet der Text:

Vous qui aymes les dames	*blande loquimini*
Dictes leurs quelles sont belles	*et adulamini*
Touches leurs les mamelles	*et osculamini*
Si trois fois elles souffrent	*chantes laetamini*
Vous besongnes sont faictes	*in nomine domini.*

Der französisch-lateinische Text enthält einige Unregelmäßigkeiten: Während die lateinischen Teile einen Tiradenreim zeigen, bilden von den französischen nur Vers 2 und 3 einen wohl zufälligen Reim; dies spricht für eine Anordnung in Langversen. Im vierten Vers liegt der Sprachwechsel erst nach der Zäsur, der zweite Vers hat im französischen Teil eine Silbe zu viel, der fünfte Vers hat im lateinischen Teil eine Silbe zu viel.

Die überzählige Silbe in Vers 5 lässt sich nicht sinnvoll beseitigen, in Vers 2 dagegen kann man *leurs* streichen. Dies geschieht in der Reihe der Le-Roy-&-Ballard-Drucke allmählich: 1565-8 hat in Alt und Tenor den ursprünglichen Text, in Quintus und Bass den um eine Silbe verkürzten (Sopran ist nicht erhalten). In 1567-14 wird auch im Tenor die Silbe gestrichen (Sopran und Alt nicht erhalten), in allen Stimmen durchgeführt erscheint die Textkorrektur dann in 1570-6. Die Textdeklamation wird in allen Fällen durch Zusammenziehung von Tonwiederholungen ausgeglichen.

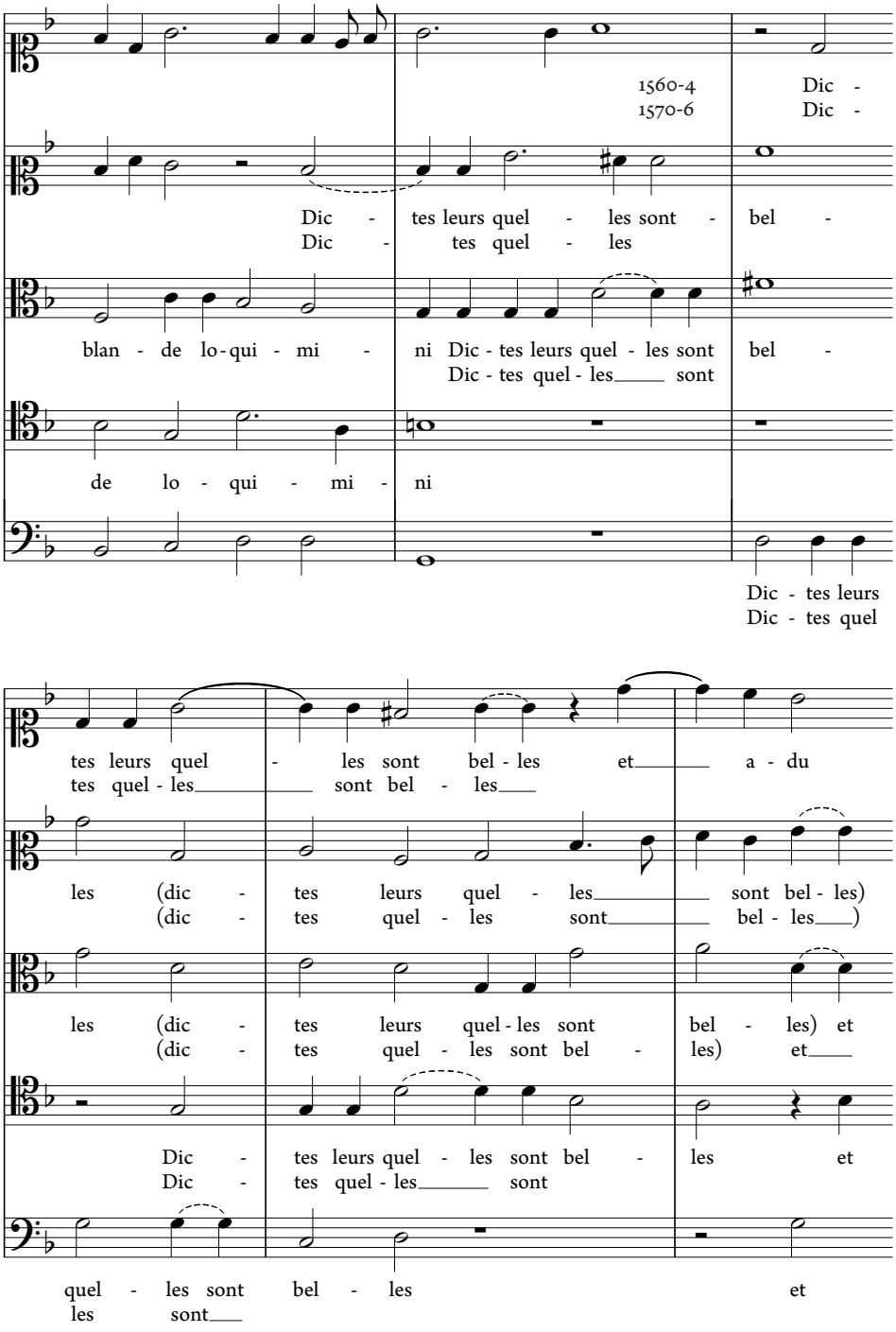
Notenbeispiel 18 zeigt die Veränderungen zwischen 1560-4 und 1570-6. Wie leicht erkennbar ist, liegt diesem Abschnitt eine Imitation zugrunde, deren Soggetto mit dem rhythmischen Muster Minima – Semiminima – Semiminima beginnt und entweder mit einer Wiederholung dieses Musters oder mit Minima punktiert – Semiminima – Minima fortgesetzt wird. Dies entspricht den normalen Betonungsverhältnissen *Dictes leurs quelles sont*. Die Textänderung führt zu je verschiedenen Lösungen, sodass sowohl die Entsprechung von Rhythmus und Betonung als auch die von Lasso offenbar intendierte Genauigkeit der Imitation gestört wird. Damit erweist sich die Textänderung als sekundärer Eingriff in die Komposition.[17]

In 1576-7 wird schließlich der Text so umgestaltet, dass sich auch für die französischen Teile ein plausibles Reimschema aabbb (oder aabxb) ergibt:

---

tichers mit griechischen Buchstaben, die auch in Leuchtmanns Edition verwendet sind, gebe ich bei der jeweils ersten Nennung mit an. Ich danke Bernhold Schmid für die Möglichkeit, die Mikrofilme der Lasso-Arbeitsstelle an der Bayerischen Akademie der Wissenschaften zu benutzen.

17 Leuchtmann hat in seiner Edition die Textänderung bei Le Roy & Ballard rückgängig gemacht, die damit zusammenhängenden rhythmischen Änderungen aber übernommen. Seine Version ist also eine Mischung, die nur vertretbar ist, solange der Zusammenhang von Text und Musik an dieser Stelle nicht klar ist.



Notenbeispiel 18: Orlando di Lasso, *Vous qui aymez*, T. 7–11

Vous qui aymez les dames	*blande loquimini*
Ne leur faictes nul blame	*sed adulamini*
Touchez leurs mamelettes	*et osculamini*
Si trois fois l'ont soufferte	*chantez laetamini*
Voz besongnes sont faictes	*in nomine Domini.*

Da der zweite Vers hier regelmäßig ist, kann er der musikalischen Fassung von 1570-6 ohne weitere Änderungen unterlegt werden.

Drei kleine Varianten werfen ein Licht auf die Vorgänge zwischen den Auflagen des Phalèse-Druckes:

- Im Sopran, T. 6 hat der Erstdruck 1560-4 den mutmaßlich richtigen Notentext *a′–b′–b′–a′–b′–g′–e′* in Semiminimen, der Nachdruck 1562-9 setzt fälschlich die vierte und fünfte Note eine Stufe zu tief. Dieser offenkundige Fehler wird in der nächsten Auflage 1566-3 korrigiert, jedoch nicht durch die Höhersetzung der beiden Noten, sondern durch ihre Vertauschung.[18] Die resultierende Fassung *a′–b′–b′–a′–g′–g′–e′* ist zwar kontrapunktisch korrekt, aber ungeschickt; mit dem *b′* fehlt an dieser Stelle die Terz des Dreiklangs, dafür wird der Grundton verdreifacht. Da diese Fassung aber nicht mehr offenkundig falsch war, unterblieb eine weitere Korrektur in den Folgeauflagen bei Phalèse (Le Roy & Ballard übernimmt dagegen den Notentext des Erstdrucks).
- Im Alt, T. 24–25 stehen im Erstdruck die letzte Note von T. 24 und die zweite von T. 25 eine Stufe zu tief. Der mutmaßlich richtige Text, wie er sich dann bei Le Roy & Ballard findet, lautet *d′–g′–e′–a′–f′–g′–a′*, daraus wird also *d′–f′–e′–g′–f′–g′–a′*. Von 1566-3 an haben die Phalèse-Drucke *d′–g′–e′–f′–f′–g′–a′*; der erste falsche Ton ist also nach oben, der zweite nach unten korrigiert, womit auch hier ein terzloser Klang entsteht.
- Der Tenor hat im Erstdruck in T. 28 als vierte Note *f*, Phalèse korrigiert von 1566-3 an[19] nach oben zu *g*, Le Roy & Ballard nach unten zu *e*. Beides ist möglich; eine Entscheidung, welches die von Lasso intendierte Lesart war, fällt hier schwerer. Für *g* spricht die Vermeidung der ungeschickten Stimmführung *e–g–b* (wenn auch durch eine Zäsur getrennt) und die Vermeidung einer Terzverdopplung; für e spricht dagegen die Imitation, die für die Schlusssilbe Dom*ini* einen melodischen Abstieg nahelegt, und die paläographische Wahrscheinlichkeit, da eine Tonwiederholung nur schwer zu einer Ab- und Aufwärtsbewegung verschrieben bzw. verdruckt werden kann.

Die wichtigsten Varianten treten jedoch in den letzten vier Takten der Chanson auf. Notenbeispiel 19 gibt die Lesart des Erstdrucks wieder. Diese enthält einige Ungereimtheiten, vor allem in T. 30. Die Korrekturen gehen bei Phalèse und Le Roy & Ballard wieder unterschiedliche Wege; gemeinsam ist aber, dass sie die Oberstimmen nach dem Bass korrigieren. Bei Phalèse bleibt der

---

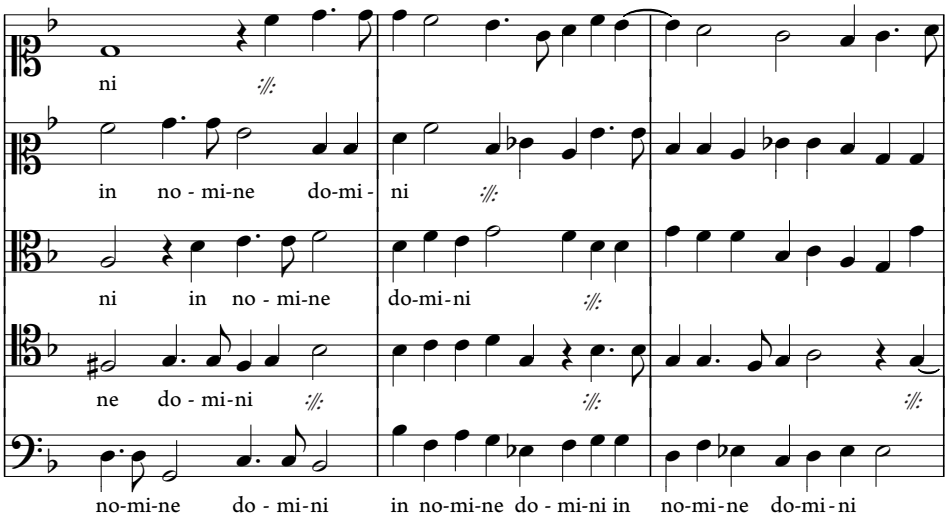
18 Diese Varianten fehlen in Leuchtmanns Apparat.

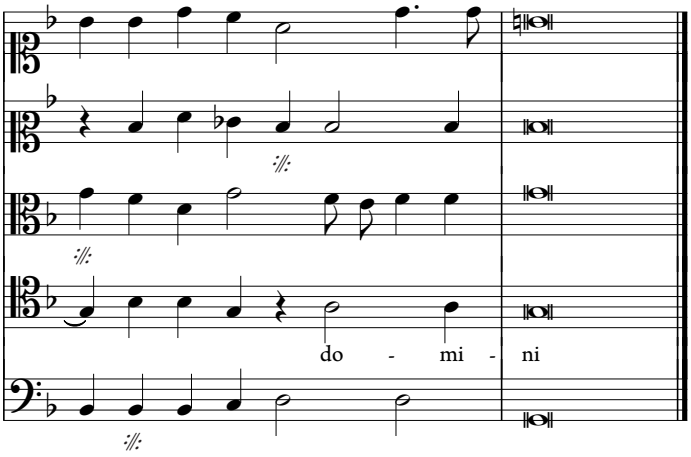
19 Von 1562-9 war mir nur das Sopran-Stimmbuch zugänglich. Da Leuchtmann im Apparat keine Angaben macht, ist unklar, ob 1562-9 hier noch die alte oder schon die korrigierte Lesart hat.

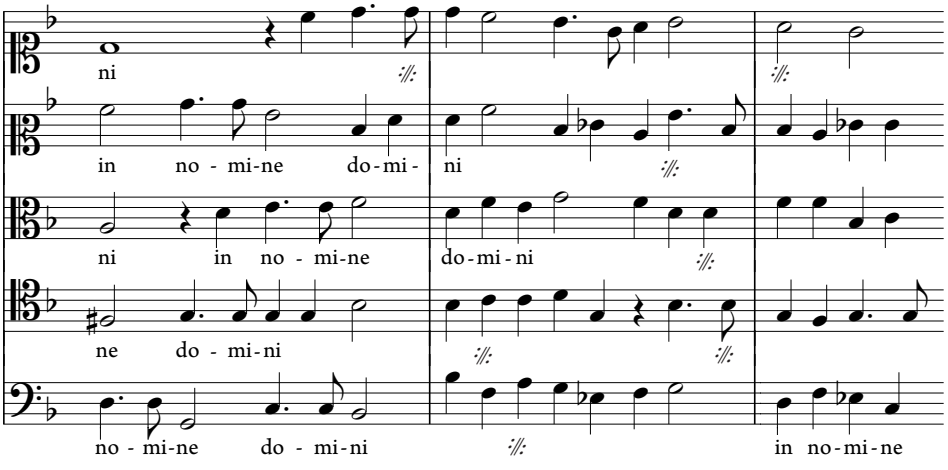
erste Nachdruck 1562-9 unkorrigiert, führt aber einen folgenreichen zusätzlichen Fehler ein: Am Ende der Sopran-Stimme wird Minima – Semiminima punktiert – Fusa zu Semiminima – Minima punktiert – Fusa (!); offenbar hat der Setzer eine weiße und eine schwarze Note vertauscht, das Ergebnis ist rhythmisch unsinnig. Die Folgeauflagen korrigieren aber auch hier nicht nach dem Erstdruck, sondern nach dem spontanen Eindruck zu Semiminima – Minima – Semiminima; diese Fassung übernimmt auch Le Roy & Ballard. Darüber hinaus werden in 1566-3 alle vier Oberstimmen dadurch korrigiert, dass am Ende von T. 29 oder am Anfang von T. 30 eine Semiminima gestrichen und am Ende von T. 30 oder am Anfang von T. 31 eine Semiminima hinzugefügt wird. Hierbei fehlt in 1566-3 im Alt wohl nur versehentlich eine Semiminima-Pause, die erst ab 1570-2 erscheint. Zusätzliche Korrekturen erscheinen nur im Tenor, der aber sein offenkundig falsches *g* am Beginn von T. 30 behält, und im Alt, der am Ende von T. 30 ein dissonantes *d'* bekommt. Das Ergebnis dieser Korrektur zeigt Notenbeispiel 20.

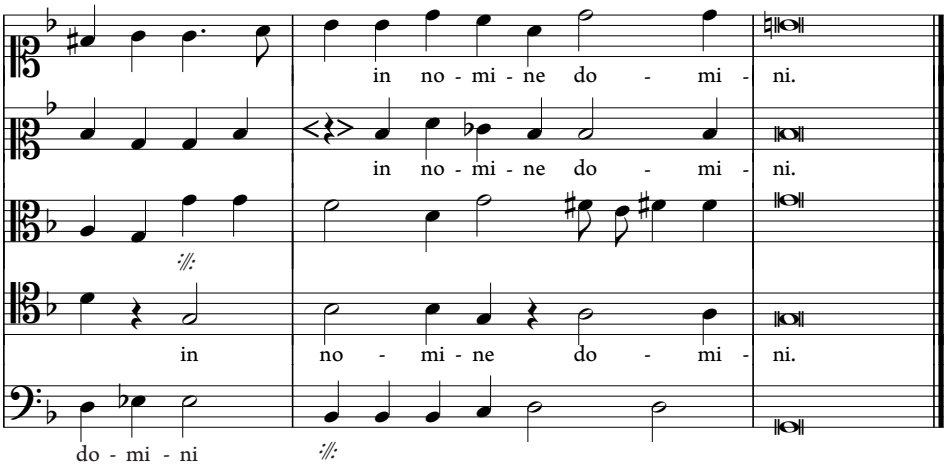
Le Roy & Ballard korrigiert in ähnlicher Weise, jedoch etwas glücklicher, und kommt so zu einem kontrapunktisch korrekten Notentext (Notenbeispiel 21). Vermutlich lag dieser schon in 1565-8 vor, wovon das Sopran-Stimmbuch verschollen ist. Da die schon genannte Variante am Ende der Sopran-Stimme vermutlich durch den Druckfehler in 1562-9 provoziert ist, liegt die Annahme nahe, dass Le Roy & Ballard von diesem Phalèse-Druck abhängig ist. Die Le-Roy-&-Ballard-Drucke stimmen dann (soweit erhalten) völlig überein, nur 1576-7 ändert Rhythmus und Textunterlegung in T. 28 geringfügig (vgl. Leuchtmanns Ausgabe).

Was soll ein Herausgeber mit dieser Situation machen? Leuchtmann folgt Le Roy & Ballard als der einzigen korrekten unter den überlieferten Fassungen (mit der erwähnten Änderung von 1576); er bleibt aber eine Erklärung schuldig, wie es zu der Fassung des Erstdrucks gekommen ist. Da Lasso das Stück schwerlich in dieser Gestalt komponiert haben kann, müssen die Fehler auf das Konto von Kopisten und Setzern gehen. Wenn die Le-Roy-&-Ballard-Fassung Lassos Komposition entspricht, dann müssten die Kopisten neben anderen Fehlern in vier Stimmen an etwa derselben Stelle jeweils einen rhythmischen Fehler (eine Semiminima zu viel) gemacht

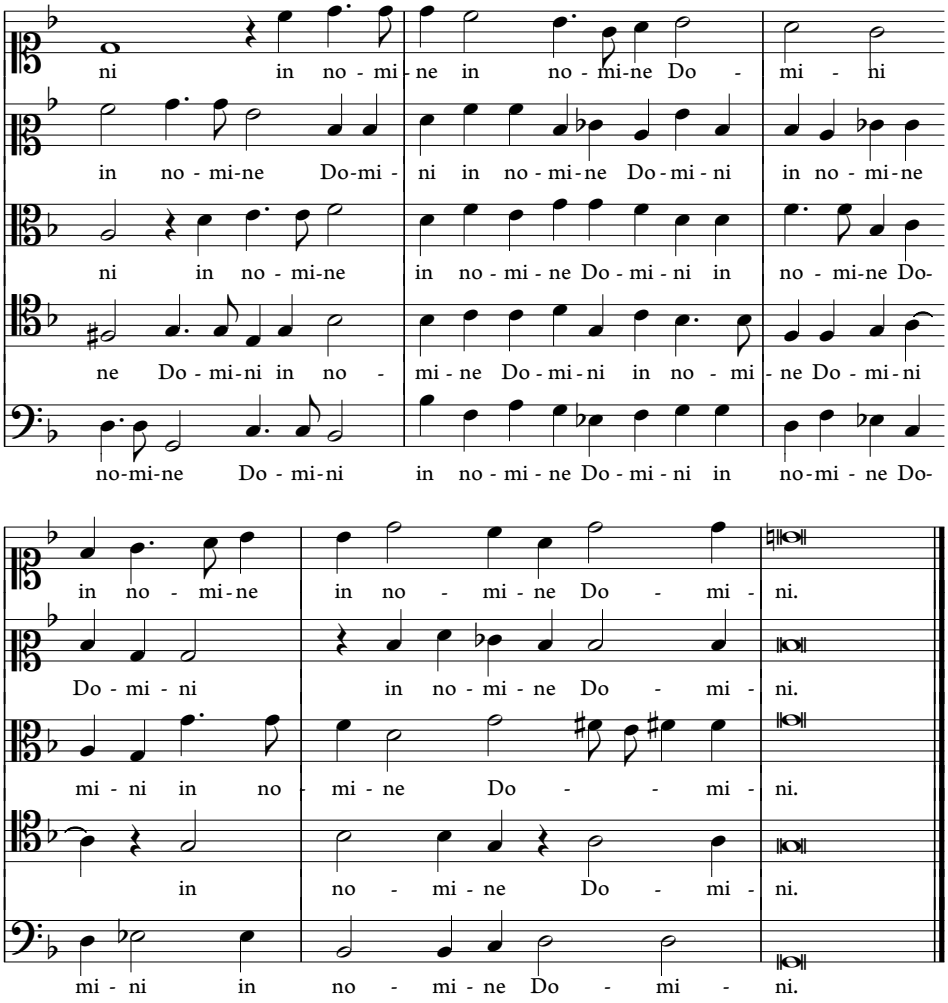








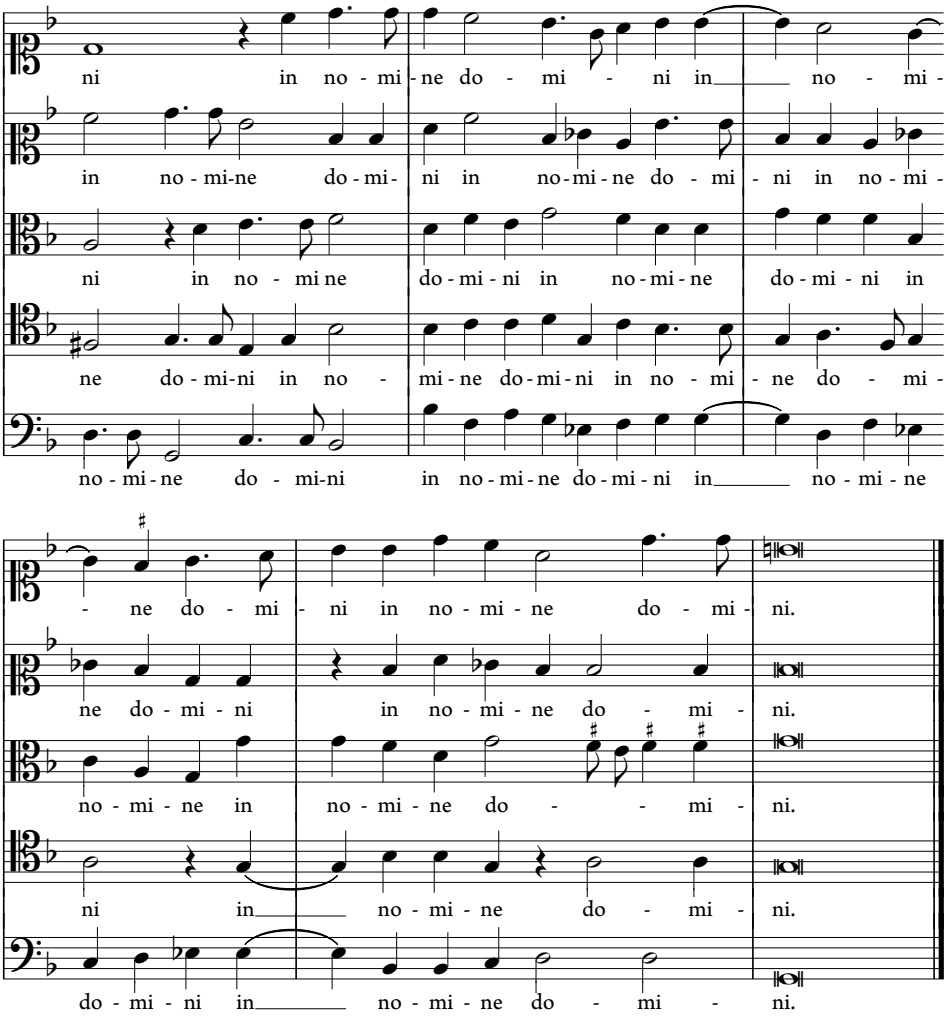
Notenbeispiele 19/20:
Orlando di Lasso, *Vous qui aymez*, T. 28–32, Ausgabe 1560-4 (oben) / 1566-3 (unten)



Notenbeispiel 21: Orlando di Lasso, *Vous qui aymez*, T. 28–32, Ausgabe 1570-6

haben und diesen an etwa derselben Stelle durch Streichung einer Semiminima wieder ausgeglichen haben. Damit mutet man dem Zufall viel zu. Eine einfachere Erklärung ergibt sich jedoch, wenn man die Sache auf den Kopf stellt und nicht die Oberstimmen nach dem Bass, sondern den Bass nach den Oberstimmen korrigiert. Meine Rekonstruktion steht in Notenbeispiel 22, sie kommt mit zwei rhythmischen Korrekturen im Bass und je einer melodischen Korrektur in Sopran und Tenor gegenüber dem Erstdruck aus. Dazu kommt im Tenor die oben schon besprochene Korrektur in T. 28 und die aus textlichen Gründen nahe liegende Ersetzung der Pause in T. 30 durch eine Note, wie dies auch Le Roy & Ballard hat. Dass diese hypothetische Fassung sehr viel mehr Wahrscheinlichkeit beanspruchen kann, den Ausgangspunkt für die Textgeschichte zu bilden und damit Lassos Original näher zu stehen als die von Leuchtmann übernommene Le-Roy-&-Ballard-Fassung, dürfte auf der Hand liegen.

Bekanntlich trägt das Titelblatt der *Meslange* 1576-7 den Vermerk *reveuz par luy*. Unser Beispiel zeigt, dass diese Revision, soweit sie überhaupt stattgefunden hat, nicht sehr erfolgreich war. Als Grundlage einer Gesamtausgabe im Sinne einer »Fassung letzter Hand« ist der Notentext dieses Druckes daher nicht geeignet.



Notenbeispiel 22: Orlando di Lasso, *Vous qui aymez*, T. 28–32, Konjektur

Ein Satzmodell Josquin des Prez' und seine Rezeption in den *Missae Benedicta es* und *Papae Marcelli* von Giovanni Pierluigi da Palestrina *

Martin Christian Dippon

Aus Giovanni Pierluigi da Palestrinas umfangreichem Messenschaffen hat die *Missa Papae Marcelli* bislang wohl die größte Aufmerksamkeit der Forschung erhalten. Das mag zum einen daran liegen, dass sich mit ihr im Blick auf das Trienter Konzil die Legende verband, Palestrina habe mit der Komposition dieser Messe »als einem im Sinne der Konzilsforderungen mustergültigen, von weltlichen Vorlagen freien und außerdem in höchstem Grade textverständlichen Werk die polyphone Kirchenmusik vor einem Verbot bewahrt«.[1] Doch wie die Forschung gezeigt hat, kann davon keine Rede sein.[2] Zum anderen wurde immer wieder gefragt, ob hinter der *Missa Papae Marcelli*, deren Titel keinen Hinweis auf eine Vorlage enthält und die deshalb als frei komponierte Messe gilt, nicht doch ein Vorbild steht, das bislang lediglich nicht erkannt worden ist.

Das erste Stück, das als Vorlage für die Messe vorgeschlagen wurde, war, soweit ich sehe, die Chansonmelodie *L'homme armé*.[3] Angesichts der Allgemeinheit des Materials und auch aus kontrapunktischen Gründen ist die Annahme der Chansonmelodie als Vorlage aber kaum

---

* Der vorliegende Aufsatz ist in gewissem Sinne eine Fortsetzung meiner bei Wolfgang Horn verfassten und 2008 eingereichten Dissertation *Thema und Motiv in den Motetten von Josquin des Prez. Untersuchungen zur Struktur des musikalischen Satzes* (als Druckfassung unter dem Titel *Determination und Freiheit. Studien zum Formbau in den Motetten Josquins* [= Regensburger Studien zur Musikgeschichte 8], Tutzing 2010, publiziert).
Für kritische Lektüre und zahlreiche Verbesserungsvorschläge danke ich herzlich Hanna Zühlke (Würzburg), für wichtige klärende Fragen Charles M. Atkinson (Würzburg / Ohio). Für den Hinweis auf die Arbeit Henk van Benthems danke ich Thomas Drescher (Basel).

1 Peter Ackermann, Art. »Palestrina, Giovanni Pierluigi da«, in: *MGG2*, Personenteil 13, Kassel 2005, Sp. 7–46, hier Sp. 29.

2 Zur neueren Forschung sowie zur Bewertung der älteren vgl. Craig A. Monson, »The Council of Trent Revisited«, in: *Journal of the American Musicological Society* 55 (2002), S. 1–37.

3 Nach Irving Godt scheint auf den Bezug des Eröffnungssoggettos der *Missa Papae Marcelli* zur Chansonmelodie erstmals Henry Coates, *Palestrina*, London 1938, S. 111 ff. hingewiesen zu haben. Ihm folgten Joseph Samson, *Palestrina, ou La Poésie de l'exactitude*, Genf 1940, S. 176, und Karl Gustav Fellerer, *Palestrina-Studien* (= Collection d'études musicologiques 66), Baden-Baden 1982, S. 208 ff. Vgl. Irving Godt, »A New Look at Palestrina's *Missa Papae Marcelli*«, in: *College Music Symposium* 23 (1983), S. 22–49. Eingesehen wurde die Online-Version: <symposium.music.org/index.php/23/item/1952-a-new-look-at-palestrinas-missa-papae-marcelli> (Stand: 20. 9.2019).
Der Bezug auf die Chansonmelodie wird immer noch erwogen in: Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Missarum Liber Secundus*, hrsg. von Francesco Luisi (= Edizione nazionale delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina IV/1), Rom 2002, S. 302.

plausibel.[4] Knud Jeppesen hat 1944/45 wiederum auf motivische Ähnlichkeiten zwischen Palestrinas *Missa Papae Marcelli* und dessen *Missa Benedicta es* hingewiesen.[5] Allerdings ging es Jeppesen nicht in erster Linie darum, eine Abhängigkeit im Sinne einer Vorlage zu rekonstruieren, sondern mit den dargelegten motivischen Ähnlichkeiten Belege für ein Entstehungsdatum der Marcellus-Messe im Jahr 1562 zu finden. In seiner kurz darauf entstandenen Dissertation über Josquins Motette *Benedicta es, coelorum regina* und die von ihr abhängigen Parodiemessen hat Myroslaw Antonowytsch im Blick auf die *Missa Papae Marcelli* Jeppesens Anstoß aufgenommen und zugleich dahingehend erweitert, dass er Josquins Motette als Motivgeber für die *Missa Papae Marcelli* und für weitere, zum größten Teil in den ersten drei Messbüchern veröffentlichte Messen postulierte.[6] Für Palestrinas Marcellus-Messe wollte er dabei eine bloße Beeinflussung durch Josquin nicht gelten lassen. Vielmehr versteht Antonowytsch die *Missa Papae Marcelli* »in gewissem Sinne [als] eine inspirierte Uebernahme der Josquinschen Benedicta-Motette«,[7] also wohl als Parodiemesse zweiten Grades. Zu fragen wäre hier jedoch, ob die von Antonowytsch ins Feld geführten wenigen Beispiele eine solche These überzeugend untermauern können, denn es handelt sich keineswegs immer um exakte Zitate. Zudem lassen die verwendeten Motive eine planvolle Anlage, wie man sie bei einer Parodiemesse erwarten würde, vermissen. In jüngster Zeit hat nun Henk van Benthem einen neuen Versuch unternommen, die *Missa Papae Marcelli* als Parodiemesse zu verstehen und versucht, als Vorlage die Motette *Surge Petre, et indue te* von Jachet de Mantua wahrscheinlich zu machen.[8] Allerdings gelingt, wie zu zeigen sein wird, auch dieser Versuch nicht überzeugend.

Die vorliegende Arbeit hält an der Annahme fest, dass die *Missa Papae Marcelli* frei komponiert wurde. Sie vertritt die These, dass sich die besondere Struktur vor allem des Kyrie, aber auch des Sanctus und des Agnus Dei der *Missa Papae Marcelli* von einem Bassmodell herleitet, das aus Josquins Motette *Benedicta es, coelorum regina* stammt.[9] Wann Palestrina dieses Bassmodell kennengelernt hat, lässt sich selbstverständlich nur vermuten.[10] Wie in der folgenden

---

4 Zum Material vgl. Knud Jeppesen, »Marcellus-Probleme. Einige Bemerkungen über die Missa Papae Marcelli des Giovanni Pierluigi da Palestrina«, in: *Analecta musicologica* 16–17 (1944–1945), bes. S. 25 ff. und Godt, »A New Look«.

5 Vgl. Jeppesen, »Marcellus-Probleme«, S. 25 ff.

6 Vgl. Myroslaw Antonowytsch, *Die Motette Benedicta es von Josquin des Prez und die Messen super Benedicta von Willaert, Palestrina, de la Hêle und de Monte*, Utrecht 1951, S. 23–25.

7 Antonowytsch, *Die Motette Benedicta es von Josquin des Prez*, S. 25.

8 Henk van Benthem, »Surge Petre versus Missa ›Papae Marcelli‹«, Oktober 2014. <www.henkvanbenthem.nl/fileadmin/uploads/the_Syndics__Chapel/gecorrigeerd_1.pdf> (Stand: 27. 8. 2019).

9 Die Motette ist ediert in der alten, von Albert Smijers herausgegebenen Gesamtausgabe *Werken van Josquin des Prez*, Motetten III, Amsterdam 1955, Nr. 46, S. 11–19 (abgekürzt Mo46) sowie in der von Willem Elders u. a. herausgegebenen neuen Gesamtausgabe *Josquin des Prez. New Edition of the Collected Works* (= New Josquin Edition [NJE]), *Motets on Non-Biblical Texts 3. De beata Maria virigine 1* (= NJE 23), Utrecht 2006, Nr. 13, S. 80–91 (NJE 23.13). Die Notenbeispiele von Josquin folgen der alten Gesamtausgabe, wobei die NJE zum Vergleich herangezogen wurde. Die alten Schlüssel und Notenwerte wurden grundsätzlich beibehalten.

10 Der früheste Beleg für die Überlieferung der Motette in römischen Handschriften stellt die Handschrift VatS 16 dar, die um ca. 1515–1516 für das Sängerkollegium der Cappella Sistina geschrieben wurde, vgl. Josquin des Prez, *Motets on Non-Biblical Texts 3. De beata Maria virgine 1. Critical Commentary* (= NJE 23), Utrecht 2006,

Analyse gezeigt werden soll, hat Palestrina das Bassmodell jedenfalls bei der Komposition seiner *Missa Benedicta es* rezipiert, die unter anderem auf Josquins Motette Bezug nimmt und vermutlich im selben Zeitraum wie die *Missa Papae Marcelli* entstanden ist. Allerdings kann man fragen, ob Palestrina der Rezeption des Bassmodells in der *Missa Benedicta es* bedurfte, um dieses in der *Missa Papae Marcelli* anwenden zu können. Auch diese Frage kann nicht mit Sicherheit beantwortet werden. Fest steht nur, dass das Bassmodell in beiden Messen in unterschiedlicher Weise eingesetzt wird: So hat Palestrina das von Josquin übernommene Modell in seiner Parodiemesse zunächst weitgehend nur an den Stellen eingesetzt, wo es von Josquin in seiner Motette einmal prominent verwendet worden ist, nämlich als vollstimmige Steigerung kurz vor einem Binnenschluss. Im Kyrie I der *Missa Papae Marcelli*, aber auch in den anderen genannten Sätzen der Messe, ist das Bassmodell hingegen zum tragenden Fundament des Satzes geworden. Dieser Befund legt die Annahme eines Lernprozesses bzw. einer Aneignung der Technik in der Parodiemesse und ihrer Superatio in der *Missa Papae Marcelli* zumindest nahe. Stimmt diese Annahme, dann hat Palestrina Josquins Bassmodell zunächst als Satzmodell für einen realen sechsstimmigen Satz verwendet, um es dann zur satztechnischen Basis eines frei komponierten sechsstimmigen Satzes weiterzuentwickeln. Damit knüpfen die im Folgenden vorgetragenen Überlegungen an die Thesen von Knud Jeppesen und Myroslaw Antonowytsch an, legen den Fokus jedoch explizit auf das Bassmodell als Basis des sechsstimmigen musikalischen Satzes in den genannten Messen.

Mit der Annahme der Weiterentwicklung des Satzmodells durch Palestrina von der *Missa Benedicta es* zur *Missa Papae Marcelli* lässt sich gut die These verbinden, dass Josquin mit der Prima pars seiner Motette *Benedicta es, coelorum regina* geradezu exemplarisch den Weg vom am Cantus prius factus orientierten Satz zur Cantus firmus-freien Satzstruktur, die auf dem Bassmodell beruht, darstellen wollte. Trifft dies zu, hätte Palestrina Josquins einkomponierten Weg vom Cantus firmus zum freien Satz verstanden und in den genannten Messen selbst nachvollzogen. Um diese Annahme plausibel zu machen, geht eine Analyse der Prima pars von Josquins Motette den Analysen der Palestrina-Messen voraus.

S. 184 (der *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400–1550*, Bd. 4 [= Renaissance Manuscript Studies 1], Neuhausen-Stuttgart 1988, S. 30 datiert die Handschrift auf ca. 1512–1517, die Differenz in der Datierung ist für die vorliegende Arbeit unerheblich). Während des halben Jahres von Anfang 1555 bis zu seiner Entlassung am 30. Juli desselben Jahres, in dem Palestrina Mitglied des Sängerkollegiums der Cappella Sistina war, bestand für ihn folglich die Möglichkeit, die Motette kennenzulernen. Die Überlieferung der Motette in der Handschrift Rom, Santa Maria Maggiore, Archivio del Capitolo Ms. 26, die um 1566–1567 von Johannes Parvus geschrieben wurde (vgl. Josquin des Prez, *Motets on Non-Biblical Texts 3. De beata Maria virgine 1. Critical Commentary*, S. 180), ist für die Entstehung von Palestrinas beiden Messen *Benedicta es* und *Papae Marcelli* zu spät. Zu deren Datierung s. u.

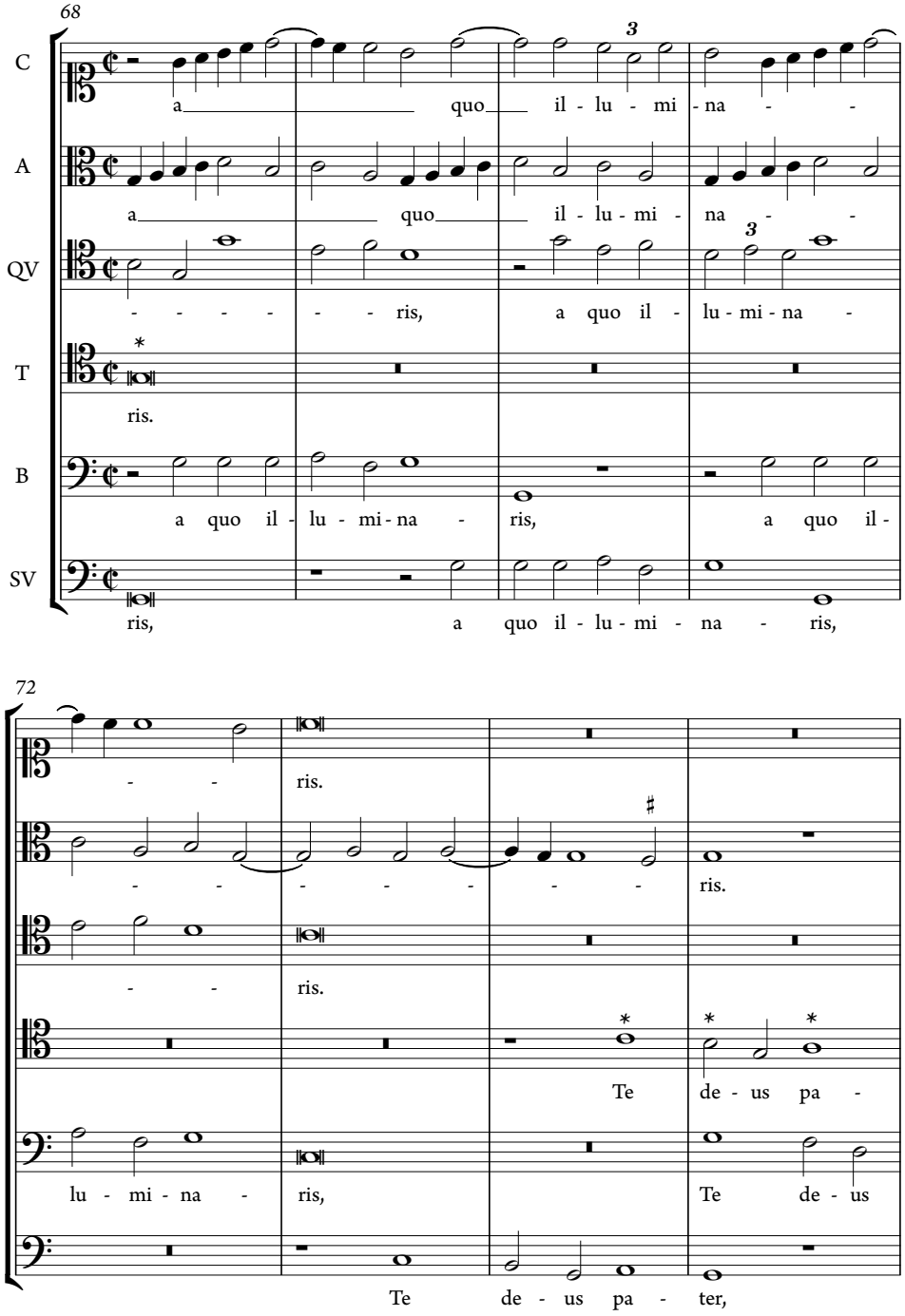
Das Modell

Das von Josquin eingesetzte Bassmodell besteht aus einem Motiv, das in beiden Bassstimmen unmittelbar hintereinander im Einklang wiederholt wird und damit eine überlappende, bisweilen auch eine über Kreuz gebaute Struktur bildet, die als Basskontinuum bezeichnet werden kann. Josquin verwendet diese Struktur zuerst in den Mensuren 68 ff. seiner Motette *Benedicta es, coelorum regina* und damit an dem Punkt, an welchem auch der Cantus prius factus als Strukturelement des Satzes verabschiedet wird (vgl. dazu die untenstehende Analyse und Notenbeispiel 1). Indem die Noten *g*, *a* und *f* der beiden Bassus das Klangfundament für die Motivik der Oberstimmen darstellen, bilden die Bassstimmen an der vorliegenden Stelle das Fundament des Satzes. Der Tenor, der zu dieser Zeit noch als »fundamentum relationis« des musikalischen Satzes gilt,[11] schweigt. Die Oberstimmen folgen mit ihren ebenfalls repetierten Motivpartikeln der Wiederholungsstruktur der Bassstimmen, womit sich eine Eigengesetzlichkeit ergibt, die weder einen Cantus prius factus noch einen Kanon oder ähnliches benötigt.
Selbstverständlich gibt es Wiederholungsstrukturen in allen imitativen Satztechniken. Neu ist hier jedoch, dass das Bassmotiv auf demselben Einsatzton unmittelbar von der nachfolgenden Bassstimme übernommen wird und sich damit keine quint- oder quartversetzte Imitation, sondern ein Kontinuum bildet, das Fundamentfunktion übernehmen kann. Deshalb ist dieses Modell auch von den nicht unüblichen quint-, quart- oder auch terzversetzten Imitationen zu unterscheiden, wie sie zwischen den beiden Bassstimmen in vielstimmigen Werken auch im weitgehend vollstimmigen Satz vielfach vorkommen. Denn in dieser Faktur sind die Bassstimmen in den Imitationszusammenhang des gesamten Satzes integriert. In Josquins Bassmodell hingegen bilden die Bassstimmen eine eigene Schicht, die sich vom restlichen Satzgeschehen abhebt. Noch etwas zugespitzter formuliert bilden die beiden Bassstimmen nur eine Stimme, die aus zwei komplementären Stimmen zusammengesetzt ist. Dabei ist es gleichgültig, ob die Motivpartikel der Stimmen nur überlappen, wie im Notenbeispiel 1, oder sich überkreuzen, wie im Notenbeispiel 10 (s. u.).

Der sechsstimmige Satzverband besteht damit aus einer Basslinie, zu der die übrigen vier Stimmen hinzutreten. Entscheidend ist daher für das Bassmodell das Vorhandensein zweier Bassstimmen bzw. die Existenz einer zweiten, dem Bassus gleichgeschlüsselten Stimme. Denn auch wenn eine umfassende Analyse der Strukturen des sechsstimmigen Satzes im 16. Jahrhundert für diese Arbeit nicht geleistet werden konnte, scheint das Modell bei Werken mit einer Stimmendisposition, die einen Sextus im Tenorschlüssel aufweist, so gut wie keine Rolle zu spielen.

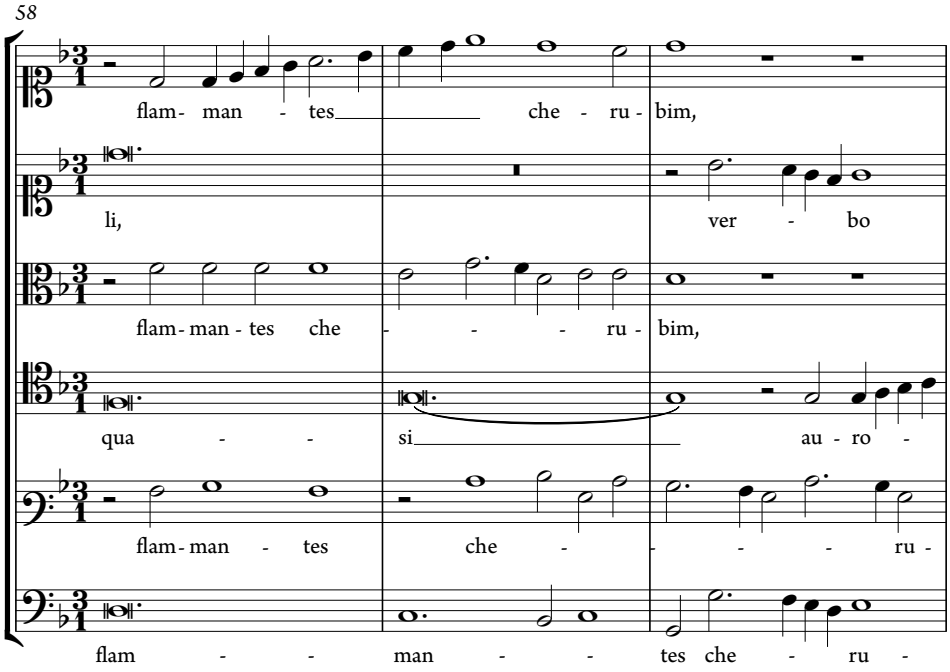
---

11 Vgl. Johannes Tinctoris, *Terminorum musicae diffinitorium*. Faksimile der Inkunabel Treviso 1495. Mit der Übersetzung von Heinrich Bellermann und einem Nachwort von Peter Gülke (= Documenta musicologica. Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles XXXVII), Kassel u. a. 1983, s. v.



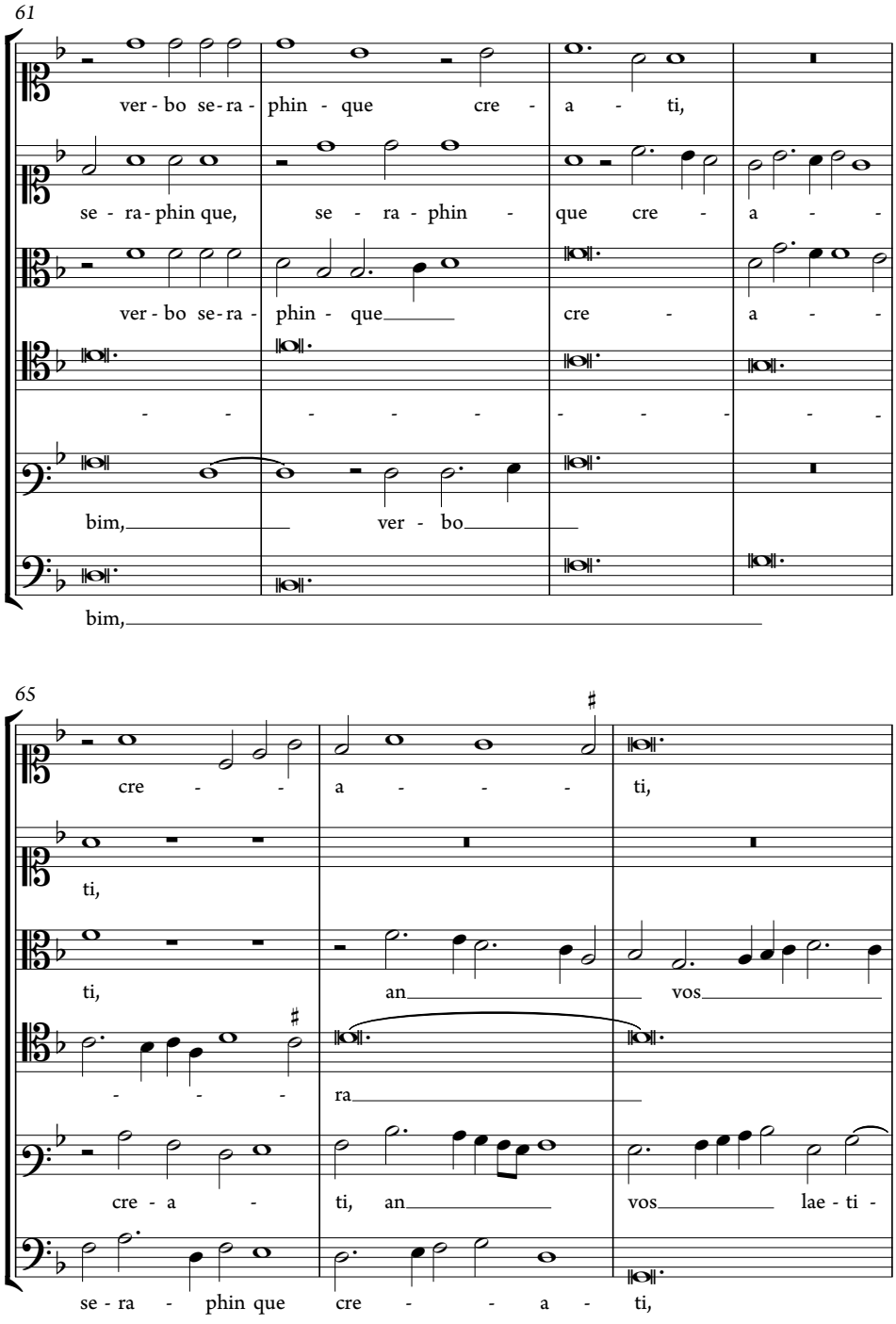
Notenbeispiel 1: Josquin des Prez, *Benedicta es, coelorum regina*, Mens. 68–75. Die Sternchen markieren Übernahmen aus der gleichnamigen Sequenz.

Josquins Bassmodell kann einen real sechsstimmigen Satz ermöglichen, wobei bedacht werden muss, dass sich die Gefahr für unerlaubte Stimmfortschreitungen mit jeder Stimme erhöht, die zum zweistimmigen Satz hinzutritt. Angesichts des noch eingeschränkten Klangvorrats bzw. der begrenzten Dissonanzverwendung in der Polyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts ist es folglich eine anspruchsvolle Aufgabenstellung, im fünf-, sechs- oder gar siebenstimmigen Satz vollstimmig zu komponieren. Weil eine fehlerfreie Vollstimmigkeit schwer durchzuhalten ist, sind viele nominell sechsstimmige Werke deshalb nur in einer begrenzten Anzahl von Mensuren real sechsstimmig, in den übrigen Mensuren wird mit teilweise deutlich weniger Stimmen operiert.[12] Für einen real vielstimmigen Satz bildet damit das Bassmodell eine Alternative zu der üblichen Vertonung dieses Satztyps in Pfundnoten, die zur Vermeidung verbotener Fortschreitungen mit Diminutionen gemischt werden. Ein Beispiel für diesen Satztyp bietet etwa die Motette *Virgo prudentissima* von Heinrich Isaac (Notenbeispiel 2).[13]



12 In Heinrich Isaacs sechsstimmiger Motette *Christus surrexit* (vgl. Heinrich Isaac, *Opera Omnia XI, Motets Part 1*, hrsg. von Edward Lerner [= Corpus Mensurabilis Musicae 65], o. O. 2011, S. 79 f.) zum Beispiel sind von 43 Mensuren nur rund 5,5 Mensuren real sechsstimmig, also etwa 15%.

13 Vgl. Heinrich Isaac, *Opera Omnia XI, Motets Part 2*, hrsg. von Edward Lerner (= Corpus Mensurabilis Musicae 65), o. O. 2011, S. 167 ff., das Notenbeispiel auf S. 171 f.



Notenbeispiel 2: Heinrich Isaac, *Virgo prudentissima*, Mens. 58–67

Mit dem Bassmodell verbunden ist meist ein ebenfalls im Wiederholungsmuster gebildeter motivischer Satz der Oberstimmen, der mit dem Bassmodell zusammen ein Motivfeld ergibt. Zwangsläufig entsteht mit den Wiederholungsmustern der Motive auch ein Repetitionsmuster der Klänge. Der drohenden Monotonie dieser Satzstruktur begegnet Josquin durch den Wechsel des Materials oder der Satztechnik. Bei ihm wird diese Satzstruktur innerhalb eines Werkes daher nur in begrenztem Umfang verwendet.

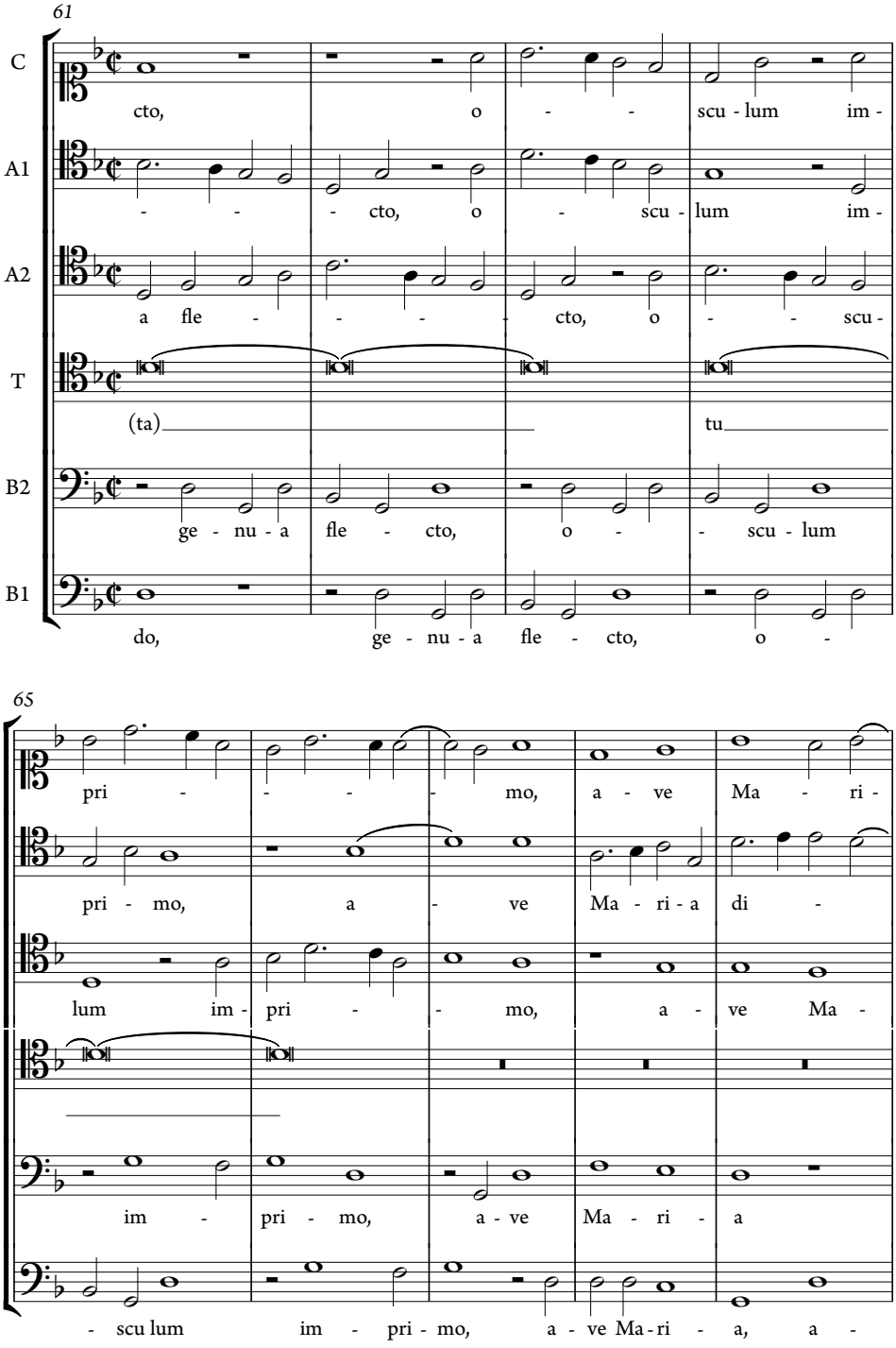
Nachweisen lässt sich dieses Bassmodell bei Josquin vornehmlich in seinen sechsstimmigen Werken wie den Motetten *Benedicta es, coelorum regina*, *Ave nobilissima creatura* NJE 23.11/Mo34,[14] *O virgo virginum* NJE 24.10/Mo83 und *Praeter rerum seriem* NJE 24.11/Mo33, aber auch in der wohl fünfstimmigen Motette *Huc me sydereo* NJE 21.5/Mo32.[15] Soweit ich sehe, ist es innerhalb der Josquin-Generation auch nur bei ihm zu finden.[16] In den genannten Motetten verwendet Josquin sein Bassmodell zu einem Cantus prius factus in Pfundnoten, der die Möglichkeiten des Kontrapunkts merklich einschränkt. Anstatt der üblichen Diminutionspraxis entscheidet sich Josquin für die motivische Wiederholungsstruktur. In den Cantus-prius-factus-freien Abschnitten kommen andere Satzfakturen zur Anwendung, womit Josquin der drohenden Monotonie begegnet. Beispielhaft zeigen dies die Mensuren 61 ff. aus Josquins Motette *Ave nobilissima creatura* (Notenbeispiel 3). In *Benedicta es, coelorum regina* wird das Bassmodell jedoch erstmalig bei Josquin im Cantus-firmus-freien Satz eingesetzt.

---

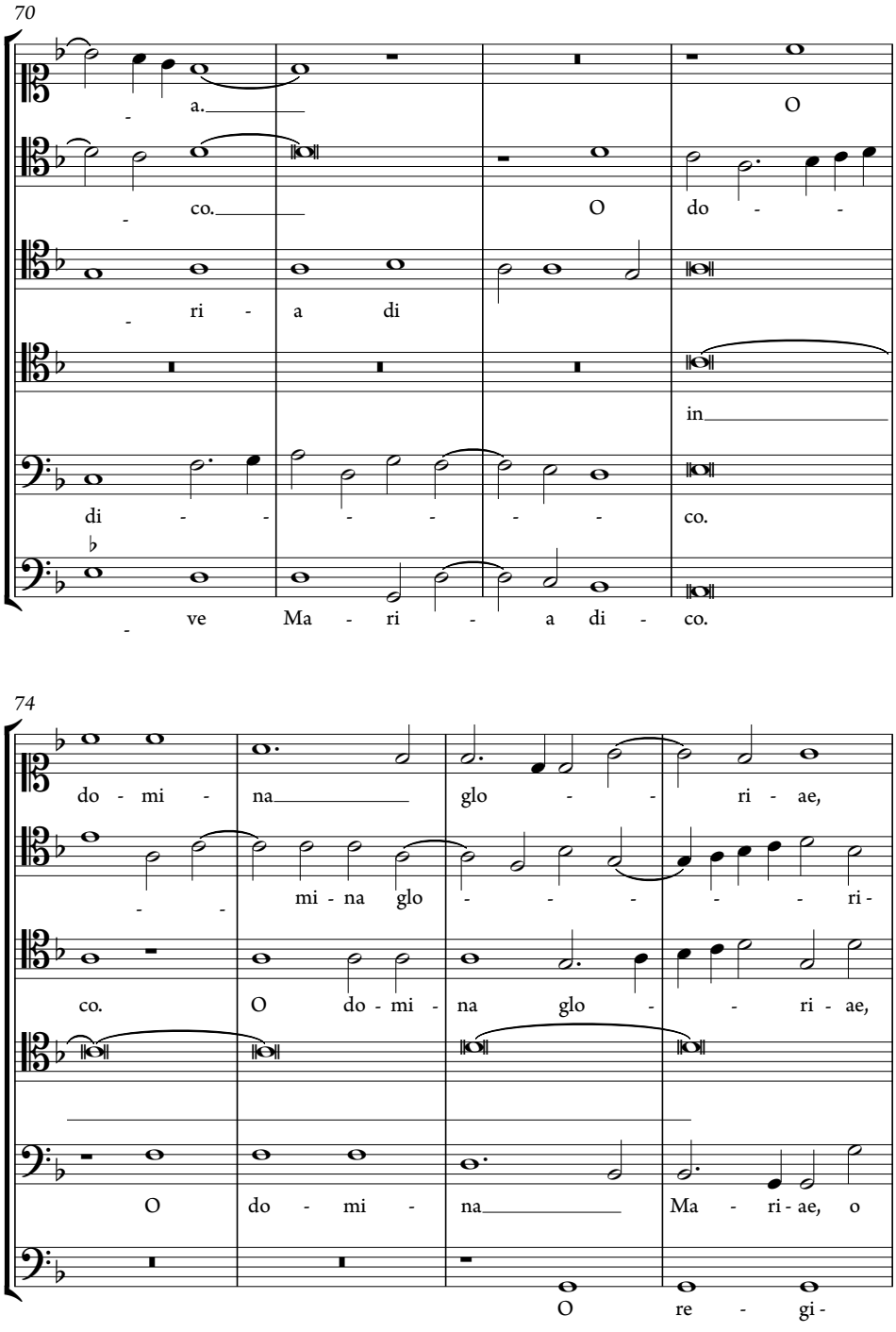
14 Dass *Ave nobilissima creatura* dieselbe Tenorordinatio wie *Huc me sydereo* besitzt, hat der Motette, neben anderen Merkmalen, den Verdacht der Nichtauthentizität eingebracht. Vgl. dazu die Ausführungen von Willem Elders in Josquin des Prez, *Motets on Non-Biblical Texts 3. De beata Maria virgine 1. Critical Commentary* (= NJE 23), Utrecht 2006, S. 140 ff. Die vorliegende Arbeit geht von der Authentizität der Motette aus.

15 Ob es sich bei der Motette *Huc me sydereo* um ein fünf- oder sechsstimmiges Werk handelt, darüber herrscht Uneinigkeit in der Forschung. Für Fünfstimmigkeit votieren Joshua Rifkin, »Motivik – Konstruktion – Humanismus. Zur Motette *Huc me sydereo* von Josquin des Prez«, in: *Die Motette. Beiträge zu ihrer Gattungsgeschichte*, hrsg. von Herbert Schneider in Zusammenarbeit mit Heinz-Jürgen Winkler (= Neue Studien zur Musikwissenschaft 5), Mainz 1991, S. 105–134, bes. S. 106 ff., sowie Jaap van Benthem, »Josquins Motette *Huc me sydereo*, oder Konstruktivismus als Ausdruck humanistisch geprägter Andacht?«, ebd., S. 135–164, bes. S. 138 f. Für die Authentizität der Sechsstimmigkeit votiert Bonnie J. Blackburn, Josquin Des Prez, *Motets on Non-Biblical Texts 1. De domino Jesu Christo 1. Critical Commentary* (= NJE 21), Utrecht 2007, S. 57–59, dort finden sich auch Angaben zu weiterer Literatur. David Fallows geht zwar davon aus, dass die Motette ursprünglich fünfstimmig komponiert wurde, doch nimmt er an, dass Josquin die Sexta vox nachträglich ergänzt hat, vgl. David Fallows, *Josquin*, Turnhout 2009, S. 282–285, bes. S. 284.

16 Eine Ausnahme bildet die achtstimmige Motette *Verbum bonum et suave*, ediert in der Dissertation von Josephine M. Shine, *The Motets and* [sic!] *Jean Mouton*, 2 Bde., Diss. New York University 1953, S. 853 ff. Diese Motette wird allerdings nur in den beiden späteren Quellen, dem Druck RISM 1564[1] von Montanus und Neuber sowie in der teilweise auf diesen Druck zurückgehenden, 1583 geschriebenen Hs. D-Mbs 1536 Jean Mouton zugeschrieben. Die früheste Quelle, die diese Motette überliefert, die Handschrift I-VerA 218 (nach Nanie Bridgman, *Manuscrits de musique polyphonique XVe et XVIe siècles. Italie* [= RISM B IV.5], S. 578, geschrieben zwischen 1523 und 1534), nennt zumindest im Index »Lupus« als Komponisten, womit wohl Lupus Hellinck (1493/94–1541) gemeint ist. Aufgrund der Quellenlage ist die Verfasserschaft von Hellinck wahrscheinlicher als diejenige Moutons. Die übrigen sechsstimmigen Motetten Moutons kennen das Bassmodell nicht.

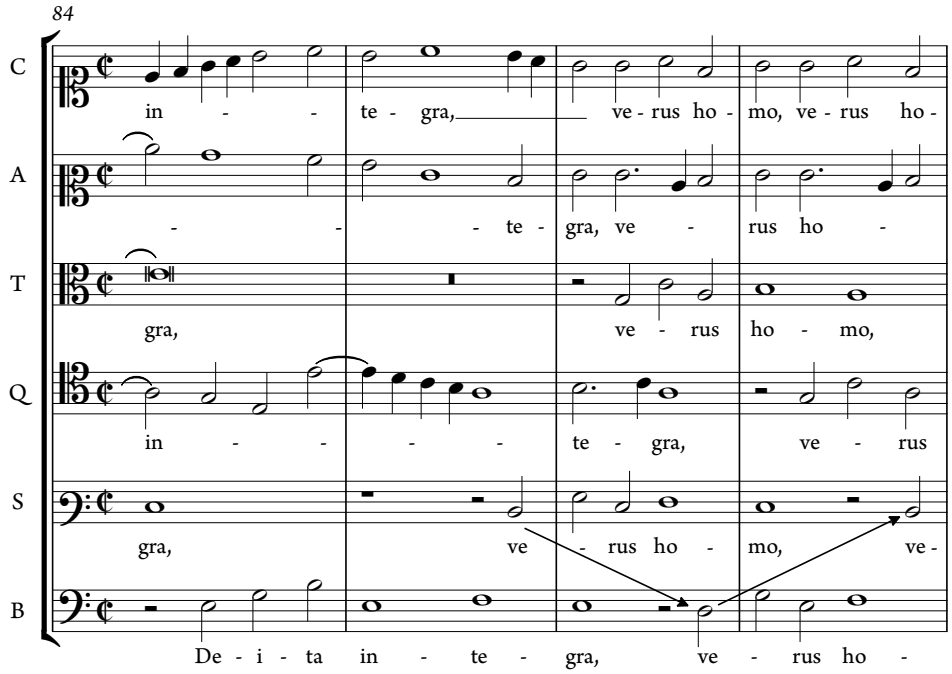


Notenbeispiel 3: Josquin des Prez, *Ave nobilissima creatura*, Mens. 61–77



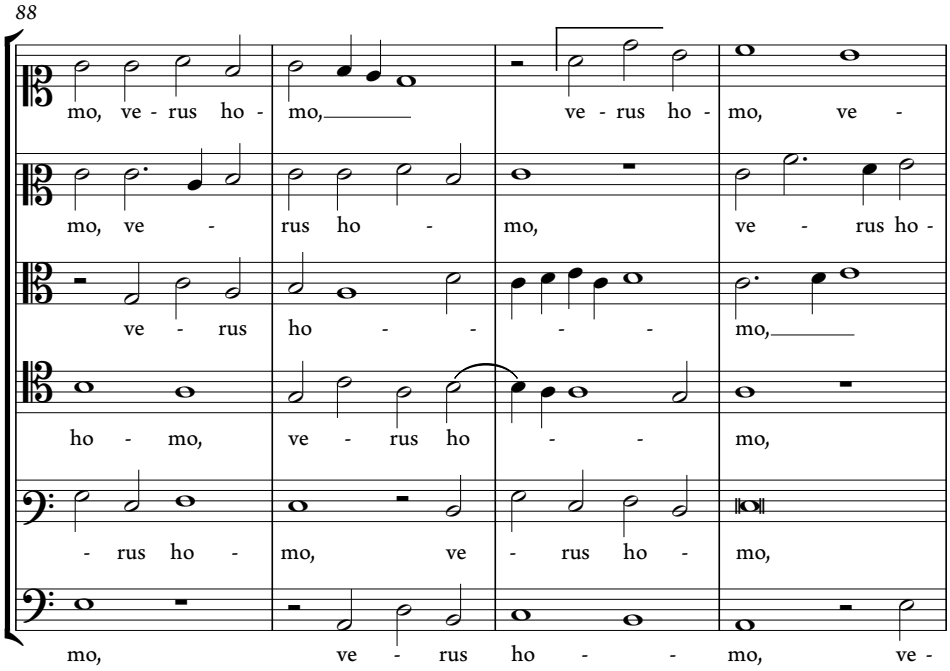
Notenbeispiel 3 (Fortsetzung)

Die Generation nach Josquin hat sein Bassmodell zumindest in begrenztem Maße rezipiert. Der genaue Umfang der Rezeption ließe sich nur durch eine umfangreiche Analyse des sechsstimmigen Gesamtrepertoires klären, die für diese Arbeit nicht möglich war. Das erste Beispiel aus Nicolas Gomberts Motette *Ave salus mundi* (Notenbeispiel 4),[17] deren Sextus im Original zwar nicht im Bassschlüssel, aber zumindest im Baritonschlüssel steht, zeigt jedoch auch einen Unterschied zu Josquin auf. So findet sich die Einklangsimitation nur ganz kurz in den Mensuren 51–55 (s. Pfeile), danach geht der Bassus in eine Unterquintimitation über. Nach einer einmaligen Wiederaufnahme des Bassmodells von *e* aus in den Mensuren 57–59 (hier nicht abgebildet) verändert sich die Satzfaktur völlig. Deutlich wird auch der Einbezug des Bassmodells in den Imitationszusammenhang des gesamten Satzes (vgl. die Winkel im Notenbeispiel). Die Bassstimmen bilden also, anders als bei Josquin, keine eigene Schicht aus. Auffällig ist, dass Gombert hier ebenfalls eine repetitive Satzstruktur komponiert, die bei ihm bekanntlich eher selten vorkommt. Näher an Josquins Konzeption des Bassmodells ist seine Verwendung in Jachet de Mantuas Motette *Surge Petre, et indue te*, denn auch bei Jachet bilden die Bassstimmen eine eigene Schicht. Wie die folgende Analyse zeigen wird, dient es bei ihm in erster Linie der Textausdeutung.



Notenbeispiel 4: Nicolas Gombert, *Ave salus mundi*, Mens. 84–91

17 Vgl. Nicolas Gombert, *Opera Omnia IX, Motecta 6v*, hrsg. von Joseph Schmidt-Görg (= Corpus Mensurabilis Musicae 6), o. O. 1974, S. 86 ff.



Notenbeispiel 4 (Fortsetzung)

Josquins Motette *Benedicta es, coelorum regina*

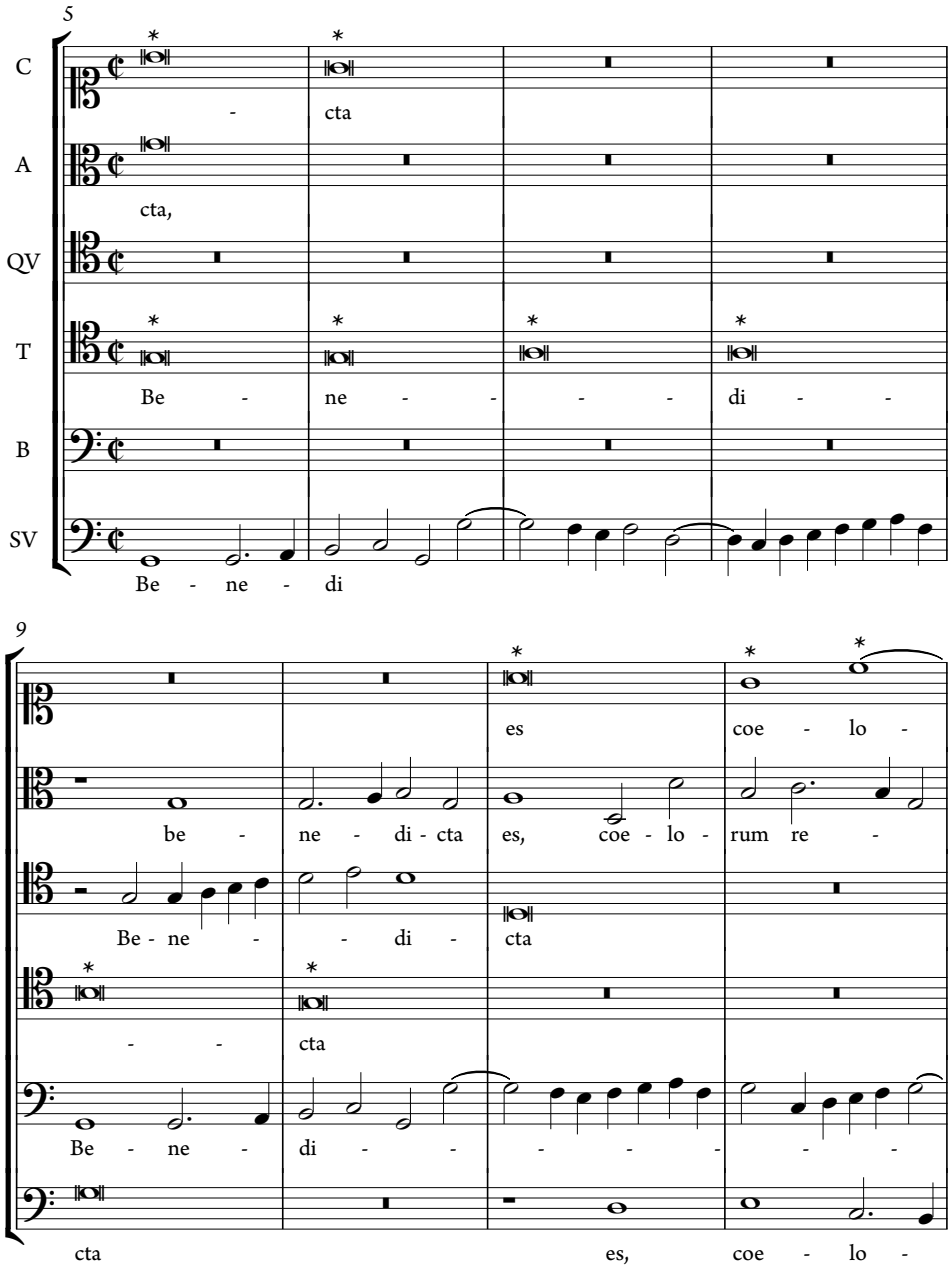
Als Basis für seine Motette *Benedicta es, coelorum regina* verwendet Josquin die Melodie der gleichnamigen Mariensequenz, die vermutlich aus dem 13. Jahrhundert stammt.[18] Am Anfang der Motette steht für 28 Mensuren eine Kanonstruktur über die Sequenzmelodie: Cantus und Tenor tragen im Abstand von vier Mensuren die Sequenzmelodie im Unteroktavkanon vor. Erkennbar wird die Kanonstruktur jedoch erst auf den zweiten Blick, denn das Kanonsoggetto erklingt in rhythmisch gleichmäßigen Pfundnoten, wozu zunächst der Altus, dann die Sexta vox einen Contrapunctus bieten, wie er auch ex mente hätte gesungen oder als Alternatim-Vertonung hätte fortgeführt werden können.[19] Die Motette beginnt demnach mit dem denkbar ältesten Cantus-firmus-orientierten Satzmodell.

---

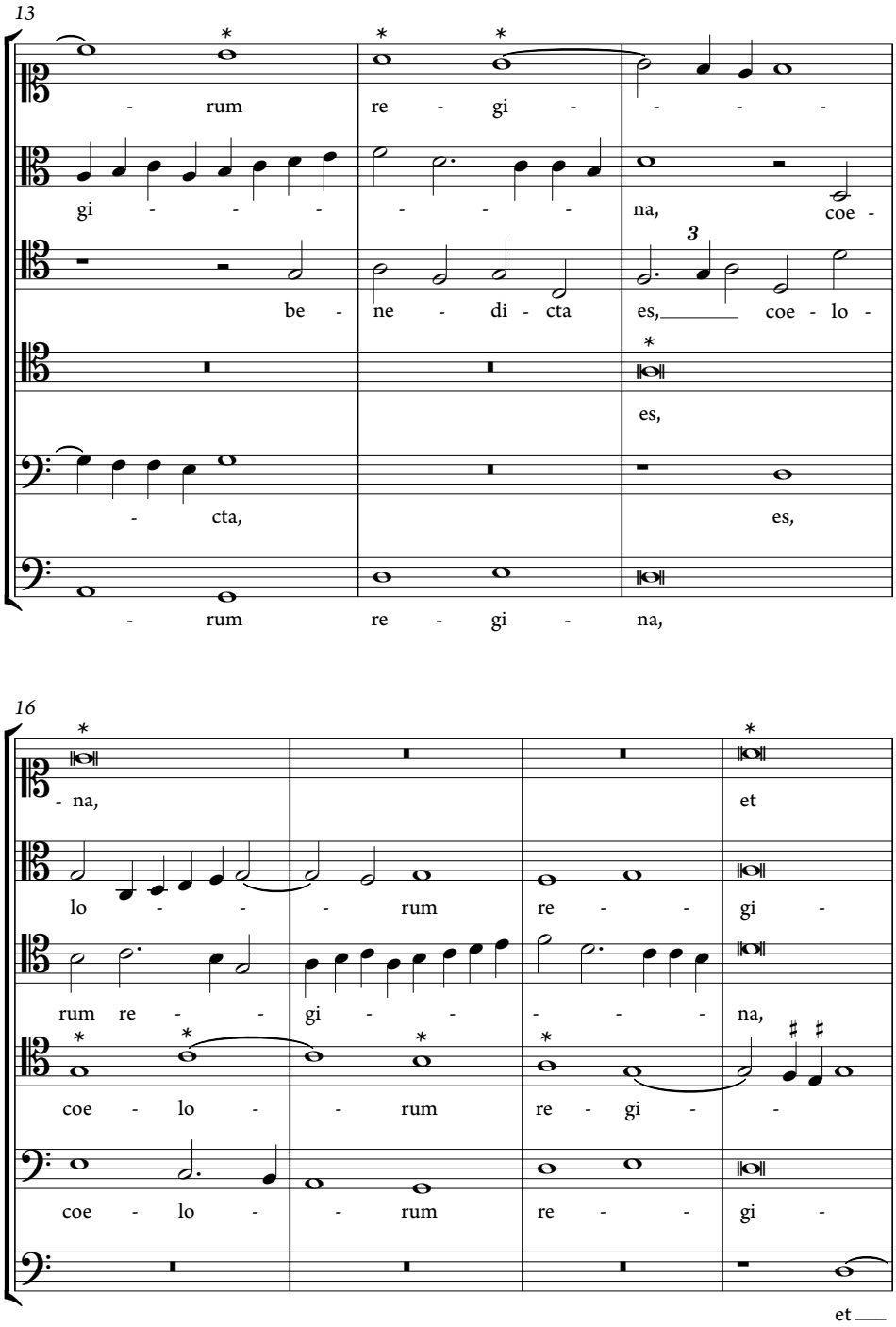
18 Zur Vorlage vgl. Josquin Des Prez, *Motets on Non-Biblical Texts 3. Critical Commentary*, S. 199 ff.

19 Vgl. Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, lib. II cap. XIX ff. (= Corpus scriptorum de musica 22), o. O. 1975, S. 105 ff. Vergleichbare Stellen finden sich in Alternatim-Vertonungen des *Salve regina* von Jacob Obrecht, »Salve regina Nr. 24«, in: *Collected Works Vol. 16 Motets II*, hrsg. von Chris Maas (= New Obrecht Edition), Utrecht 1996, S. 85 ff., oder von Pierre de la Rue, »Salve regina II. Nr. 16«, in: *Opera Omnia IX, The Motets*, hrsg. von Nigel St. John Davison, J. Evan Kreider und T. Herman Keahey (= Corpus Mensurabilis Musicae 97), Neuhausen/Stuttgart 1996, Mens. 92 ff.

In den Mensuren 9 ff. wird der Satz mittels Imitation bis zur Vierstimmigkeit erweitert (vgl. Notenbeispiel 5), an den Überlappungsstellen der Kanonsoggetti auch bis zur Sechsstimmigkeit, worauf ab Mensur 19 das jeweilige Kanonsoggetto im vierstimmigen Satz erklingt, begleitet von Stimmen im mehrfachen Kontrapunkt.



Notenbeispiel 5: Josquin des Prez, *Benedicta es, coelorum regina*, Mens. 5–19

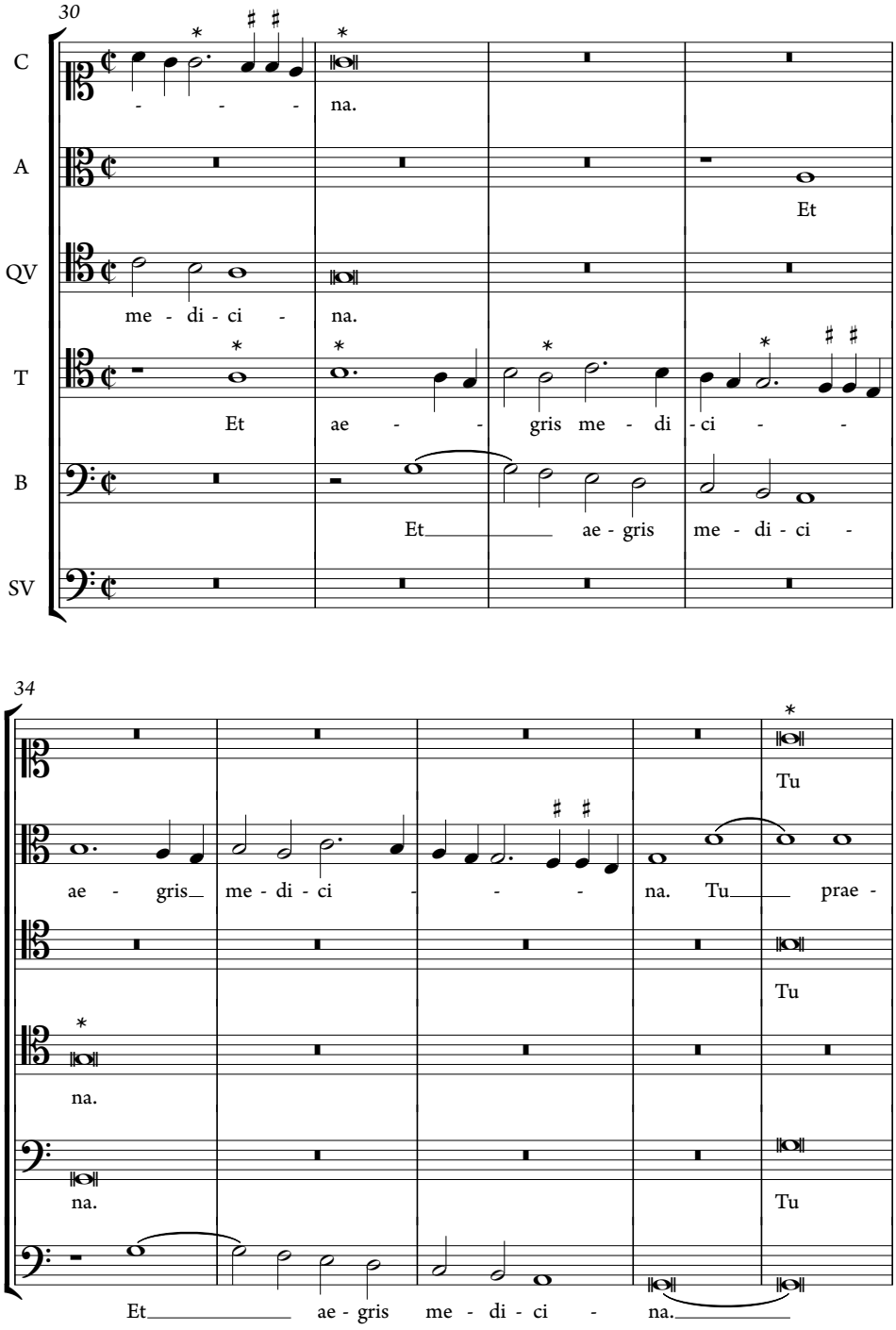


Notenbeispiel 5 (Fortsetzung)

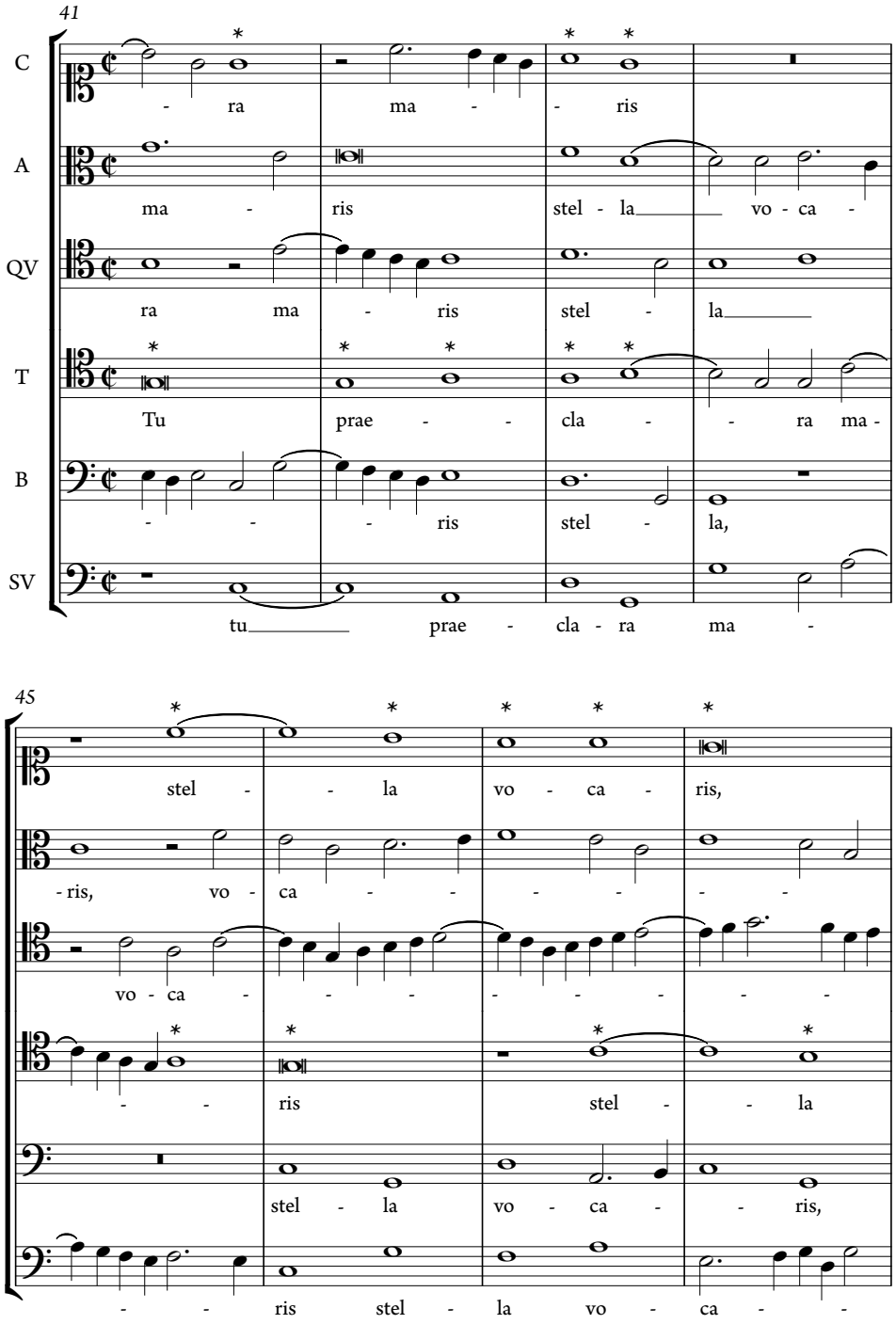
Mit dem Schlussversikel der ersten Sequenzstrophe ab Mensur 27 beendet Josquin auch den Kanon (Notenbeispiel 6). Dessen Ende wird ausgerechnet durch den Tenor in Mensur 30 eingeleitet, der eine Mensur zu früh einsetzt und zusammen mit dem Bassus das Bicinium von Cantus und Quintus imitiert. Ebenfalls im Abstand von drei Mensuren imitieren nun Altus und Sextus das Bicinium von Tenor und Bassus, und zwar im Einklang. Die Stimmen, die satztechnisch an nachgeordneter Stelle stehen, erscheinen somit an Stelle des Tenors, der traditionellen Fundamentstimme, und seines Kontrapunkts. Sie lassen sich von diesen nur noch durch ihre Notierung in der Partitur unterscheiden. Mag die Reduktion der Vollstimmigkeit auf drei Bicinien, womit Josquin auch über das bisherige Zweimal-Sagen hinausgeht, formal dazu dienen, den Beginn der 1b-Strophe in Mensur 38 vorzubereiten, so wird mit ihr zugleich die bislang bestehende Vorrangstellung des Tenors vor dem Altus egalisiert. Dass dies tatsächlich der Fall und nicht der Änderung der Faktur geschuldet ist, zeigen die nachfolgenden Mensuren.

Zwar hält Josquin in den folgenden Mensuren bzw. zu Beginn der 1b-Strophe »Tu praeclara maris stella« den Bezug zum Cantus prius factus in Cantus und Tenor trotz eines fehlenden Kanons noch aufrecht, doch wird nun auch die Sequenz als Vorlage Schritt für Schritt ausgeblendet (Notenbeispiel 7). In diesem Abschnitt finden sich in den Mensuren 41–43 und 46–48 die ersten Stellen, die einen realen sechsstimmigen Satz bieten. Sie zeigen das für die Vielstimmigkeit in dieser Zeit weithin übliche, oben bereits dargestellte Satzbild, das aus einer Mischung aus Pfundnoten und Diminutionen besteht, deren Kombination von langsamen und schnellen Stimmfortschreitungen die Umgehung verbotener Parallelen ermöglicht, die in der Reduktion des Satzes offensichtlich würden. Bei Josquin sind die vorherrschend in Semibreven und Breven vertonten Stimmen Cantus und Tenor weitgehend vom Cantus prius factus vorgegeben. Die übrigen Stimmen bieten neben den Pfundnoten Diminutionen, die teilweise in Sexten geführt werden, wie zwischen Quinta vox und Bassus in Mensur 42. Durch Diminution umgangen werden zum Beispiel die Oktavparallelen *c″/c – a′/A* zwischen Cantus und Sexta vox in Mensur 42 sowie die Quintparallelen zwischen Bassus und Sexta vox in Mensur 42, und die Einklangsparallele zwischen Bassus und Sexta vox in Mensur 43. In Mensur 46 gehen Bassus und Sexta vox vom selben Ton *c* aus und springen dann in Gegenbewegung in die Oktav *g – G*. In dieser Faktur wechseln die Klänge pro Mensurhälfte, wobei auch Tonwiederholungen, wie sie im Tenor der Mensur 41 f. vorgegeben sind, das Parallelenrisiko begrenzen.

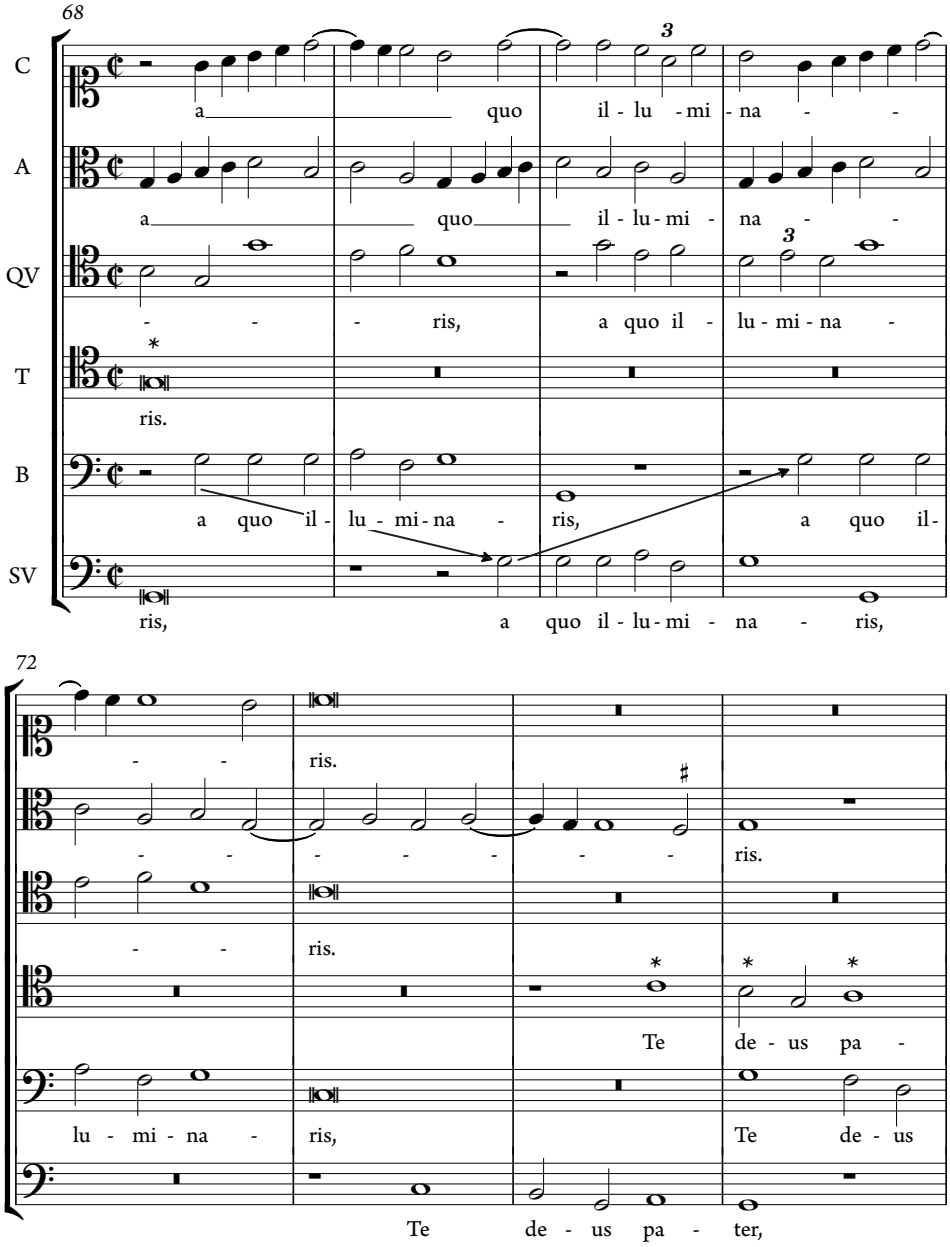
In den Mensuren 61 ff. und 64 ff. erscheint schließlich der letzte Versikel von Strophe 1b »a quo illuminaris« mit Material des Cantus prius factus in Cantus und Tenor (Notenbeispiel 8). In den nachfolgenden Mensuren bis zum Einsatz der zweiten Strophe in Mensur 74 (Tenor) bieten alle Stimmen, mit Ausnahme des pausierenden Tenors, das neue, auf der Wiederholungsstruktur der Bassstimmen beruhende Satzmodell, das nun kein Material aus der Sequenz mehr verwendet: Über dem wiederholten, gewissermaßen vom Bassus zum Sextus als Kontinuum weitergereichten Bassmotiv bilden die Oberstimmen einen ebenfalls aus der Wiederholung von Motivpartikeln bestehenden Satz. Das Basskontinuum übernimmt hier die Fundamentfunktion, womit der Satz völlig ohne Tenorfundament oder Cantus prius factus auskommt. Er beruht allein auf der Klangbasis der Bässe und strukturell auf dem Prinzip der Wiederholung.



Notenbeispiel 6: Josquin des Prez, *Benedicta es, coelorum regina*, Mens. 30 ff.



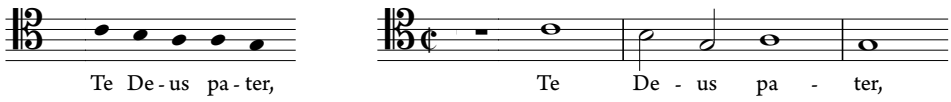
Notenbeispiel 7: Josquin des Prez, *Benedicta es, coelorum regina*, Mens. 41–48



Notenbeispiel 8: Josquin des Prez, *Benedicta es, coelorum regina*, Mens. 68–75

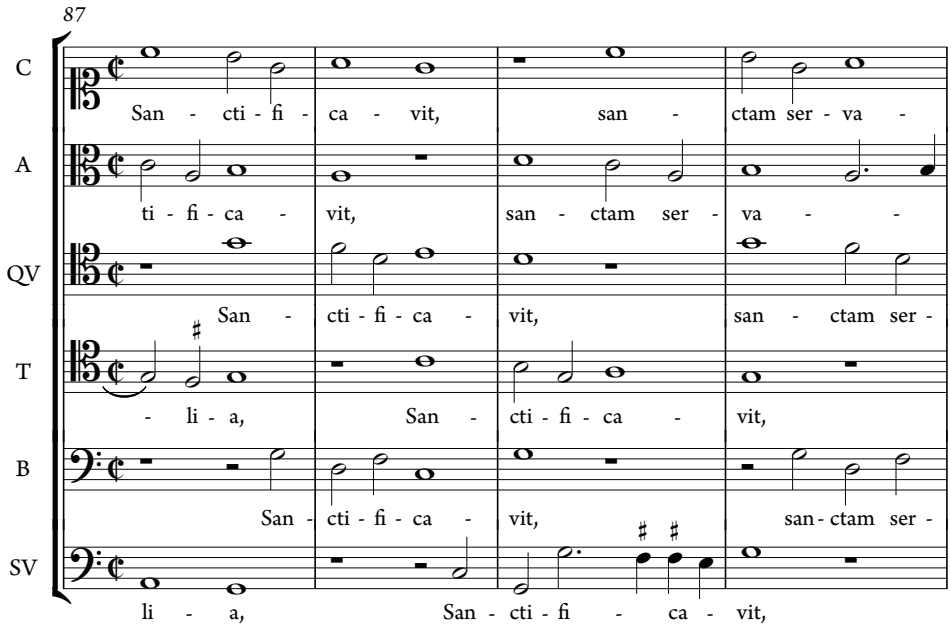
Mit Mensur 78 geht die Motette in einen dreistimmigen Satz aus Tenor, Bassus und Sexta vox über. Vom Cantus prius factus bleibt nur noch ein Anklang an den Beginn der zweiten Strophe übrig. Allerdings verändert Josquin den einfachen Quartabstieg der Sequenz zu einem Zickzack-Motiv (Notenbeispiel 9). Der Cantus prius factus wird damit von einem liturgischen wie

kompositorischen Referenzpunkt in motivisches Material verwandelt. Dieses ist zwar prägnanter als die Sequenz-Melodie, doch dürfte Josquins Interesse vor allem der guten kontrapunktischen Kombinationsfähigkeit gegolten haben, den die Motivpartikel in dieser Form besitzt. Bereits die Mensuren 74 ff. zeigen an, dass diese in mosaikartiger Form zu einem Motivfeld kombiniert werden kann, in dem die Stimmenhierarchie faktisch aufgehoben ist.

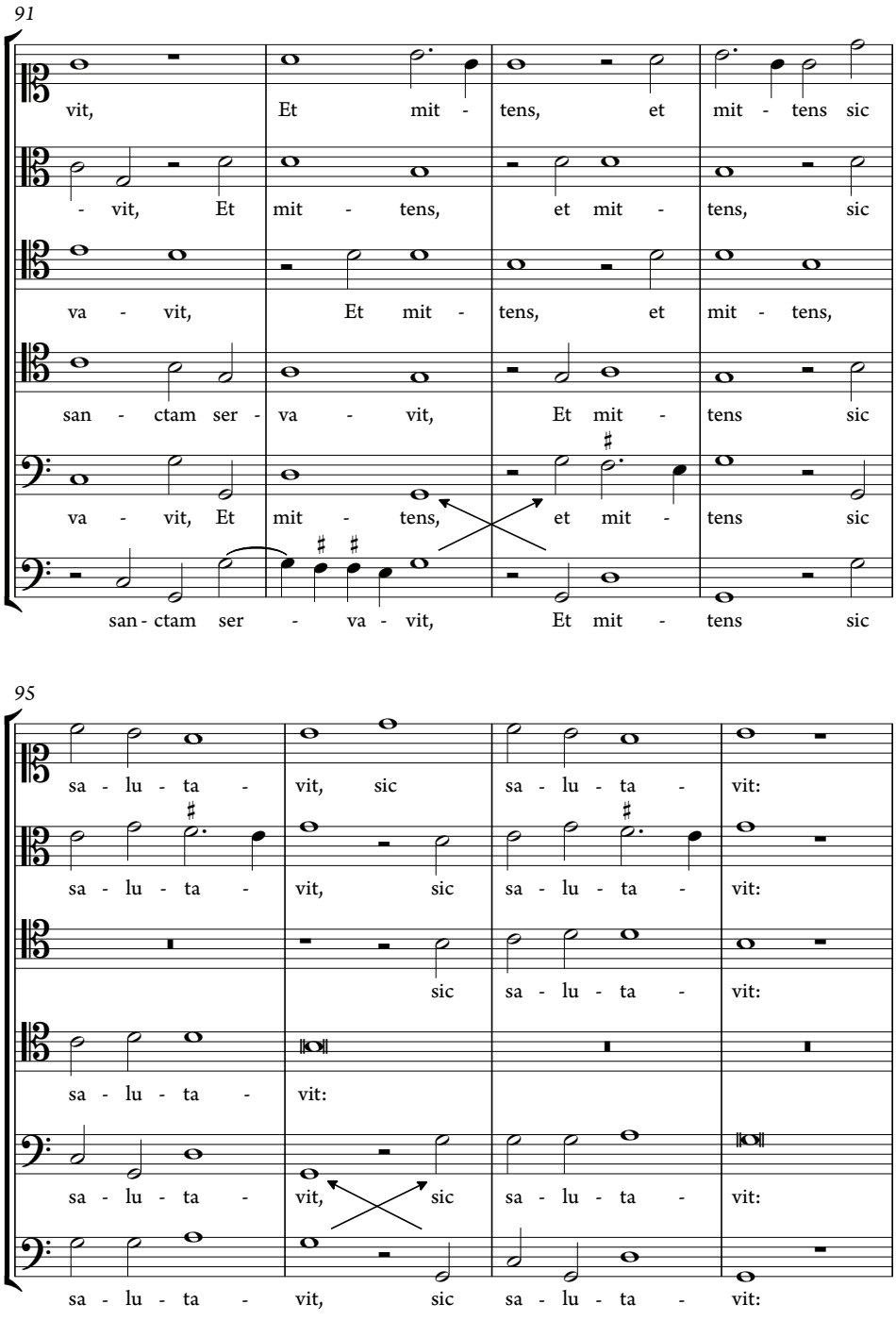


Notenbeispiel 9: Beginn Sequenzversikel 2a und Josquin des Prez, *Benedicta es, coelorum regina*, Mens. 37 ff.

Das mosaikartige Satzmodell wird von Josquin ab Mensur 87 (Strophe 2b, »Sanctificavit, sanctam servavit«) im sechsstimmigen Satz wieder aufgenommen, wozu in den Bassstimmen auch das Bassmodell wieder verwendet wird (Notenbeispiel 10). Es wird in den letzten Mensuren insofern noch gesteigert, als die Motivik zwischen den beiden Bassstimmen über Kreuz ausgetauscht wird. Über dieser Klangbasis, die zunächst eine veränderte Version des Motivs und dann eine an den Kadenzschritten orientierte Motivik bietet, welche wie zuvor in beiden Stimmen repetiert wird, entsteht nun ein motivisches Gewebe der Oberstimmen. Dieses besteht anfänglich aus dem »Te Deus pater«-Motiv der Mensur 74 ff., auf das nun der neue Text »Sanctificavit, sanctam servavit« gesungen wird, um ab Mensur 92 in eine Terzfallmotivik überzugehen. Der Cantus beendet diesen Sequenzteil ab Mensur 94 f. mit einem absteigenden Tetrachord, der mit der Rückkehr zur Akkordterz *h'* jedoch zum nachfolgenden »Amen« hin geöffnet wird.



Notenbeispiel 10: Josquin des Prez, *Benedicta es, coelorum regina*, Mens. 87 ff.



Notenbeispiel 10 (Fortsetzung)

Dieses Satzgefüge besteht aus einem frei entworfenen motivischen Feld über der Klangbasis der beiden Bassstimmen. Eine Orientierung am Tenor als Leitstimme, wie noch zu Beginn der Motette, ist nicht notwendig und auch nicht vorhanden. Die ›Entlassung‹ des Tenors aus seiner traditionellen Rolle als »fundamentum relationis« zeigt in eigenwilliger Weise auch das nachfolgende »Ave plena gratia«, das die Pars abschließt und ab Mensur 99 in fast allen Stimmen im homophonen Satz aus Breven verläuft (Notenbeispiel 11). Die drohenden Parallelen werden durch das Liegenlassen von Tönen (Cantus und Quinta vox in Mensur 100 f.), Gegenbewegung und vor allem die synkopische Verschiebung des Tenors vermieden, der sonst in den Mensuren 99–102 Oktavparallelen mit der Sexta vox böte. Diese synkopische Führung des Tenors belebt zugleich die blockhafte Homophonie. Indem dieser gewissermaßen nachträglich, weil aus den erwähnten Gründen synkopisch versetzt, in den Satz integriert und zugleich in der Kadenz seiner traditionellen Klausel beraubt wird (die Tenorklausel in der letzten vollen Kadenz in Mensur 97 hat der Bassus), wird aber auch die Relativierung des Tenors als »fundamentum« in der Prima pars konsequent zu Ende geführt.

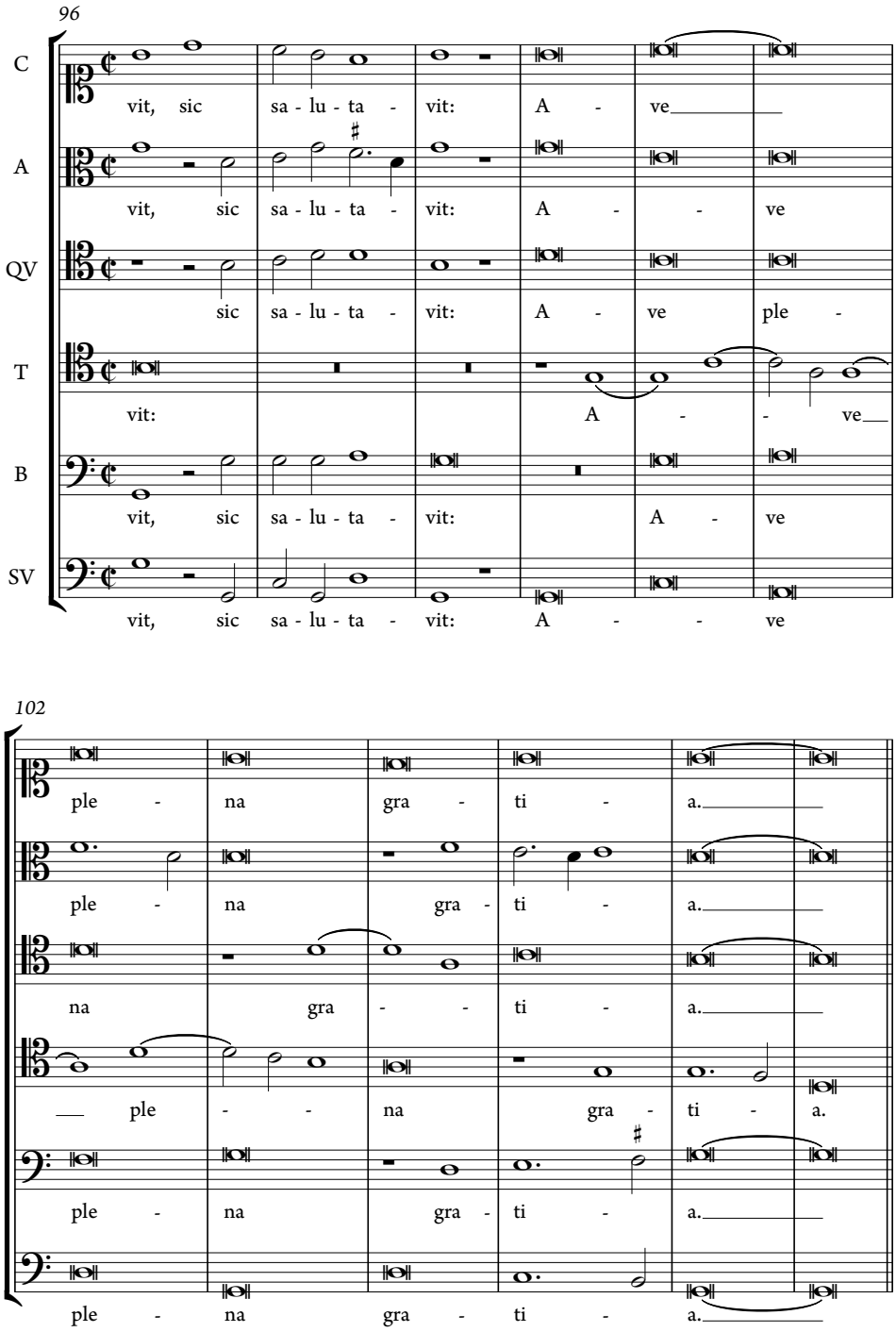
Die Secunda pars besteht aus einem von Cantus und Altus vorgetragenen Bicinium, von dem nur das Kopfmotiv die Sequenzmelodie zitiert. Für die Fragestellung dieser Untersuchung trägt sie zwar nichts bei, doch geht Josquin auch hier den Weg von der Orientierung am Cantus prius factus zum freien Satz. Dies gilt auch für die Tertia Pars. Josquin umgeht zunächst den vollstimmigen Satz und komponiert bis zum »Amen« die Einzelversikel in Tricinien, bisweilen auch vierstimmig, wobei die Soggetti die Sequenz auch hier nur noch anfänglich zitieren. Die Wiederholungsstruktur mit wechselnden Stimmverbänden tendiert zu einer strukturellen Doppelchörigkeit avant la lettre. Erwartungsgemäß bieten die letzten sechs Mensuren der Motette ab Mensur 170 wieder einen vollstimmigen Satz, dessen Stimmverband sich in zwei Gruppen teilt: Cantus, Altus und Sexta vox bieten Haltetöne über vier und zwei Breven, Tenor, Quinta und Sexta vox Diminutionen. Der Tenor ist auch hier keine Fundamentstimme mehr, es bleibt ihm lediglich seine angestammte Klausel in der Schlusskadenz.

Palestrinas *Missa Benedicta es*

Ist die bislang dargelegte Lesart zutreffend, dann geht Josquin in seiner Motette *Benedicta es, coelorum regina* konsequent den Weg vom am Tenor und Cantus prius factus orientierten Satz, zunächst im Sinne des althergebrachten Contrapunctus, über den Kanon und die Verarbeitung des Cantus prius factus bis hin zum freien Satz. Für diesen ist innerhalb dieser Motette das motivische Kontinuum der beiden Bassstimmen von größter Bedeutung, denn sie bilden nunmehr das neue Fundament. Dass der etwa zwei Generationen nach Josquin geborene Palestrina in seiner *Missa Benedicta es*[20] diesen satztechnischen Weg der Motette nicht mehr nachbuchstabiert,

---

20 Die Notenbeispiele der Werke Palestrinas folgen der Gesamtausgabe *Pierluigi da Palestrinas Werke*, hrsg. von Franz Xaver Haberl, Leipzig o. J. [1862 ff.]. Die Beispiele wurden durchgesehen nach der Ausgabe *Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, hrsg. von Raffaele Casimiri, Rom 1939 ff. Für die *Missa Papae Marcelli* lag zugleich die Ausgabe Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Missarum Liber Secundus*, hrsg. von Francesco Luisi (= Edizione nazionale delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina IV/1), Rom 2002, S. 225 ff., vor.



Notenbeispiel 11: Josquin des Prez, *Benedicta es, coelorum regina*, Mens. 96 ff.

verwundert nicht, ist doch der Tenorsatz auf der Basis eines Cantus prius factus in dieser Generation längst aus der Mode gekommen. Im Fokus sollen deshalb nur die Stellen stehen, in denen er Josquins Bassmodell verwendet. Wie Palestrina ansonsten mit Josquins Material umgeht, haben bereits Myroslaw Antonowytsch und Carol Whang gezeigt.[21] Beide gehen auf das hier beschriebene Bassmodell nicht ein, obgleich Antonowytsch die Einklangsimitation der Bassstimmen in seiner Analyse der Josquin-Motette erwähnt.[22] Whang kann zudem zeigen, dass für Palestrinas Messe auch die *Missa Benedicta es* von Cristóbal de Morales[23] sowie die sechsstimmige Motette *Benedicta es, coelorum regina* von Loyset Piéton[24] von Bedeutung waren, letztere jedoch in deutlich geringerem Maße. In der vierstimmigen Messe von Morales ist Josquins Bassmodell verständlicherweise für den musikalischen Satz nicht von Bedeutung. Zwar kennt auch Piétons Motette Imitationen der Bassstimmen im Einklang, wie zum Beispiel in den Mensuren 7 ff. oder 24–32 (Notenbeispiel 12), doch bleiben diese episodisch. In den Mensuren 24–32 scheint die Einklangsimitation von der Wiederholung des Tenorsoggetto im Cantus inspiriert zu sein (auch bei Piéton erklingt die Sequenz in Tenor und Cantus, jedoch, anders als bei Josquin zu Beginn, nicht als Kanon). Eine Übernahme der Repetitionsmuster in den Oberstimmen, wie bei Josquin und Palestrina, findet jedoch nicht statt.

Palestrina greift in seiner Parodiemesse vor allem in vollstimmigen Binnenschlüssen auf Josquins Bassmodell zurück, da sich die Satzschlüsse der Messe tendenziell an den vollstimmigen Satzschlüssen der Motette orientieren, die in traditioneller Weise mit Pfundnoten und Diminutionen gestaltet sind. Damit folgt Palestrina in seiner Messe der Verwendungsweise des Bassmodells bei Josquin, der es einerseits als pointierten Abschluss der ersten Sequenzstrophe verwendete, anderseits als Steigerung gegen Ende der Prima pars.

Nachdem das Kyrie I von Palestrinas Messe vor allem Material der Mensuren 1–25 der Josquin-Motette, aber auch Material von Morales und Piéton verwendete,[25] allerdings auch bereits spätere Elemente von Josquin mit einbezogen hat, nimmt das Christe das Material der erstmals Cantus-prius-factus-freien Mensuren 68 ff. auf. Auch das Bassmodell in der Form, wie es bei Josquin das Ende der ersten Sequenzstrophe markiert, wird in Mensur 40 f. zitiert, dann aber unterbrochen. Das Motiv wandert in die Altstimmen, nun in Quartimitation, und wird von den Bässen ab Mensur 45 wieder im Einklang übernommen, um ab Mensur 52 dann jedoch durch das »Te Deus Pater«-Motiv aus Mensur 74 ff. der Motette ersetzt und in Mensur 55 f. im Bassus 2

---

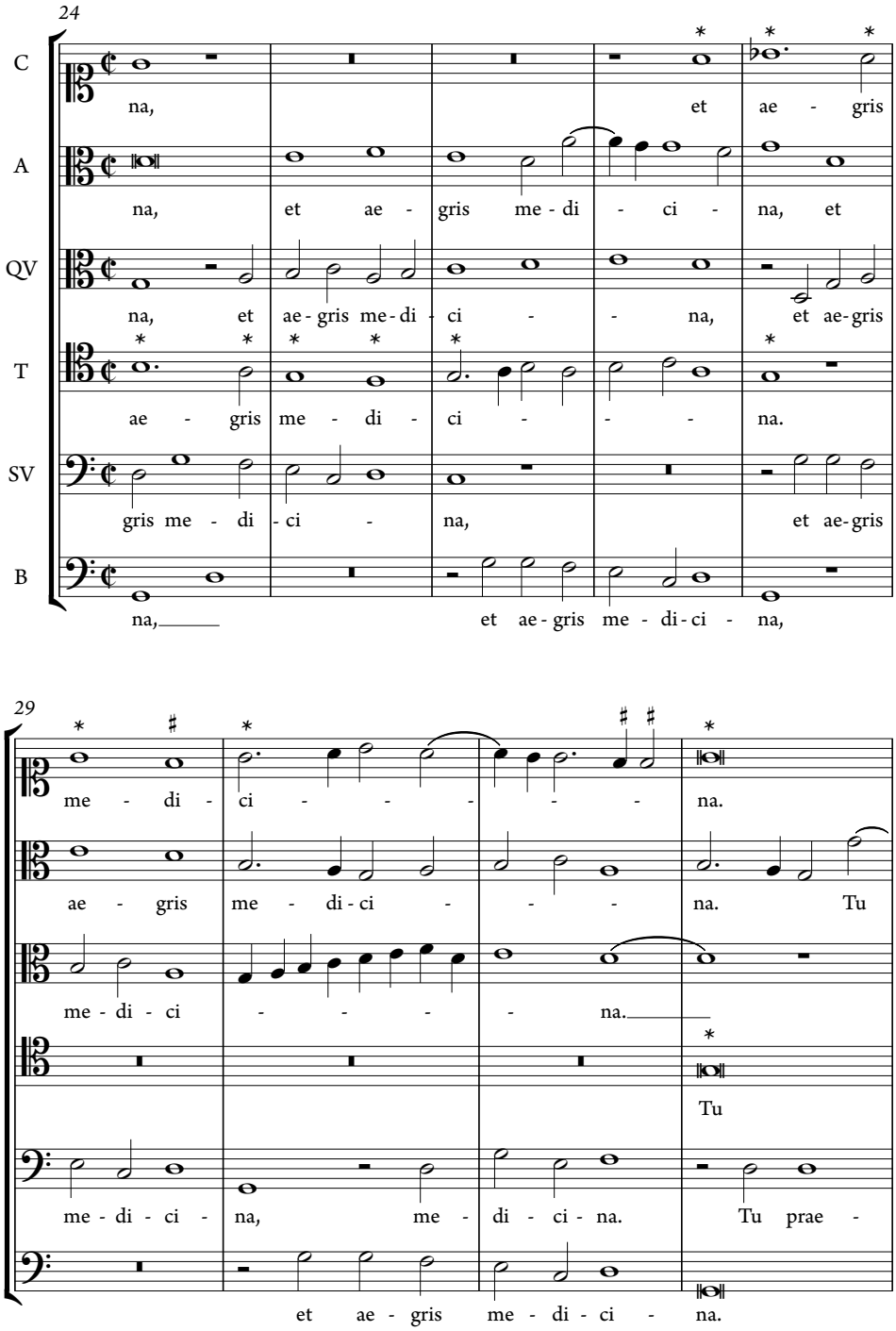
21 Vgl. Antonowytsch, *Die Motette Benedicta es von Josquin des Prez*, passim und Carol Whang, *Re-Defining Relationships: Modelling in Four Imitation Masses by Palestrina*, Diss. University of Pennsylvania 2004, S. 112–152.

22 Vgl. Antonowytsch, *Die Motette Benedicta es von Josquin des Prez*, S. 39 f.

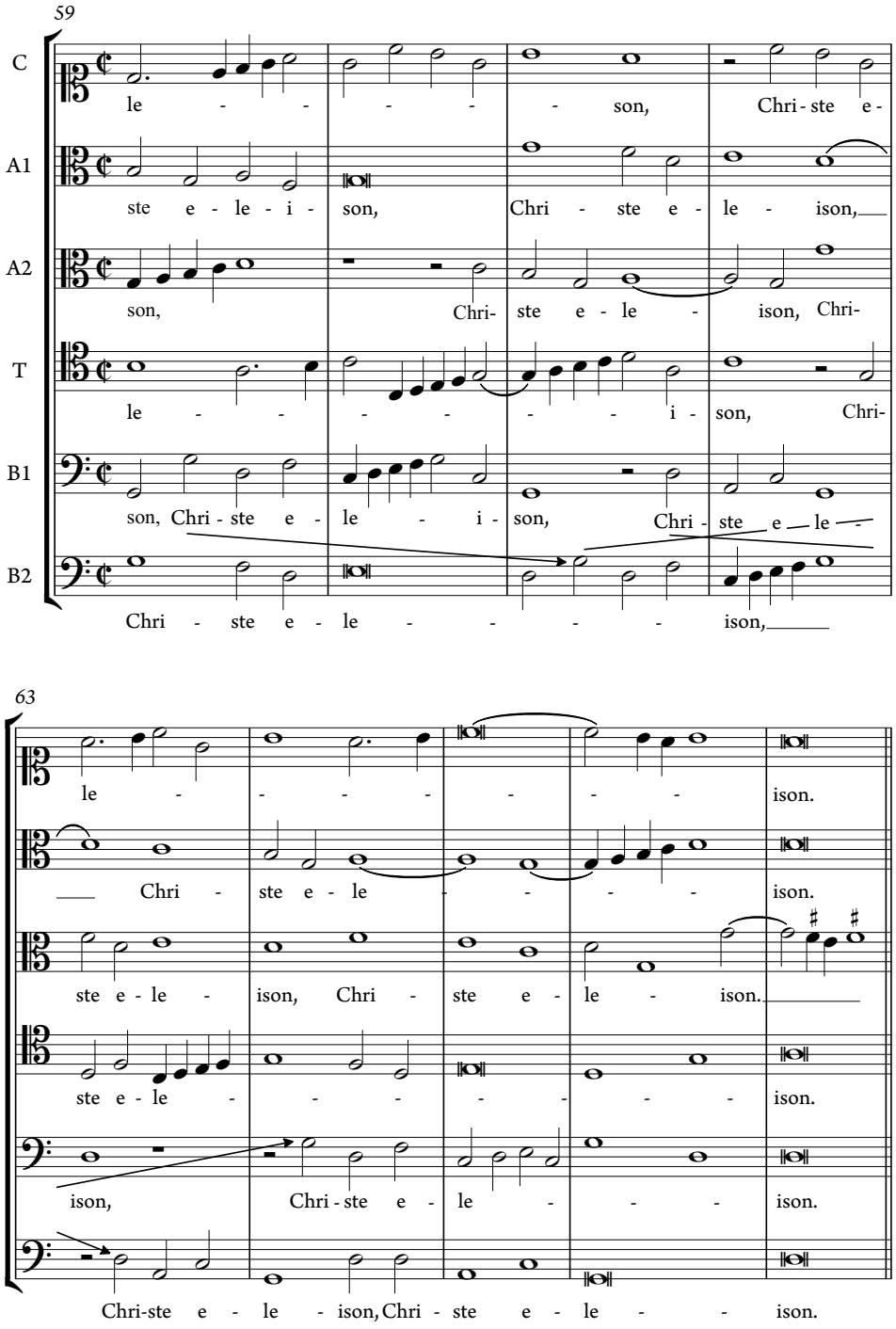
23 Vgl. Cristóbal de Morales, *Opera Omnia III. Missarum Liber Secundus*, hrsg. von Higinio Anglés (= Monumentos de la Música Española 15), Rom 1954, S. 1 ff.

24 Die Werke von Loyset Piéton liegen noch in keiner Gesamtausgabe vor. Piétons Motette *Benedicta es, coelorum regina* wird u. a. in den Handschriften VatS 24, fol. 11v–18r; VatS 57, fol. 110v–115r; VatG XII.4, fol. 120v–125r und im Druck *Primus liber cum sex vocibus. Mottetti del frutto a sei voci*, Venedig: Antonio Gardano, 1539 (RISM 1539[3]) überliefert. Eine Edition der Prima pars der Motette findet sich als PDF auf folgender Seite des *Renaissance Imitation Mass Project*: <crimproject.org/pieces/CRIM_Model_0023/> (Stand: 2. 12. 2019). Dieser Edition folgt auch Notenbeispiel 12.

25 Vgl. Whang, *Re-Defining Relationships*, S. 122 und 135 ff.



Notenbeispiel 12: Loyset Piéton, *Benedicta es, coelorum regina*, Mens. 24–32



Notenbeispiel 13: Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Missa Benedicta es*, Christe, Mens. 59 ff.

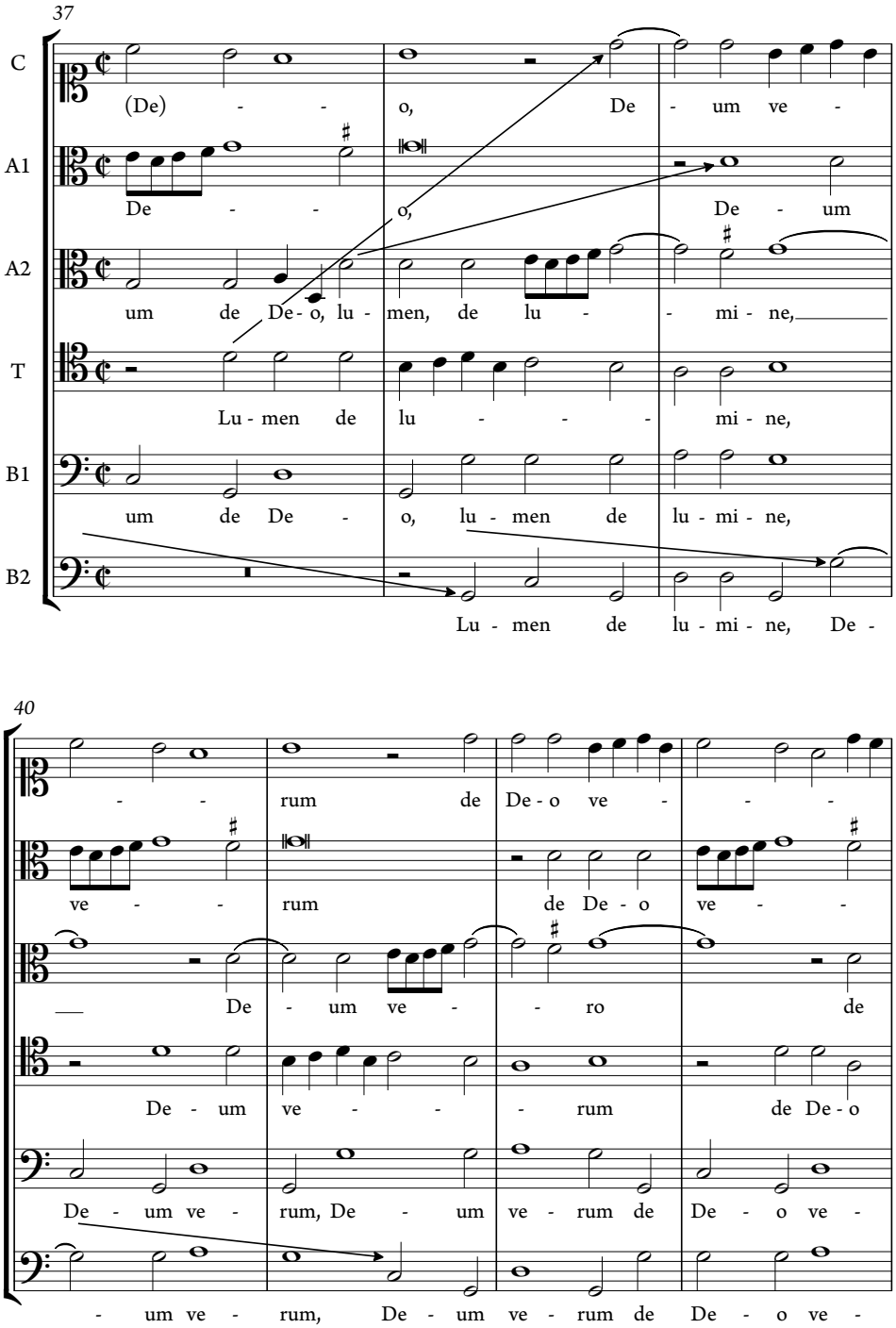
noch durch ein angehängtes Viertonmotiv auf »eleison« ergänzt zu werden. Dieses ist, wie das »Te Deus Pater«-Motiv, in Zickzack-Form geführt. Bereits hier imitieren sich die Bassstimmen im Einklang, verwenden das Bassmodell also im durchbrochenen vollstimmigen Satz.

Mit Mensur 59 wird Sechsstimmigkeit erreicht (Notenbeispiel 13). Wie in den Mensuren vor dem Schluss der Prima pars von Josquins Motette verwendet Palestrina das Bassmodell nun über Kreuz, indem das Viertonmotiv des Bassus 2 aus Mensur 55 f. im Bassus 1 in variierter Form zum »Te Deus Pater«-Motiv des Bassus 2 wiederverwendet und dann in den Bassstimmen in Kombination bis zur Halbkadenz in Mensur 66 f. weitergeführt wird. Auch wenn die Motivik beider Bassstimmen dabei leichte Veränderungen erfährt, bilden die beiden Stimmen damit doch ein festes Fundament mit Klangwechsel im Abstand einer halben oder ganzen Mensur. Der Cantus und die beiden Altus, beginnend mit dem Altus 1 in Mensur 58–59, bieten ein Mosaik aus dem »Te Deus Pater«-Motiv. Der Tenor, der das Motiv in Mensur 58 f. ebenfalls verwendet hat, bietet in den Mensuren 60 f. zunächst nur Füllmaterial, ist also, wie bei Josquin, seiner Tenorrolle entkleidet. Allerdings ist hier zu bedenken, dass die Rolle des Tenors zu dieser Zeit ohnehin nicht mehr derjenigen des ausgehenden 15. Jahrhunderts entspricht. In Mensur 62–63 klinkt sich der Tenor in das Bassmotiv aus Mensur 59 f. ein, das er mit dem »Te Deus Pater«-Motiv verbindet. Palestrina schafft hier als Binnenschluss eine kontrapunktisch wie motivisch sehr dichte Stelle, die Josquin in dieser Hinsicht übertrifft, ohne diesen aber nicht zu denken ist.

Das über Kreuz geführte Bassmodell setzt Palestrina nochmals in den letzten vier Mensuren vor der Binnenzäsur des Gloria ab Mensur 65 ff. ein (Notenbeispiel 14). Verwendet wird wiederum dieselbe Motivik aus Josquins Motette. In reduzierter Form, und unter Einbezug des Altus 2, setzt Palestrina diese Faktur auch kurz vor dem Schluss des Gloria in Mensur 149 ff. ein. Im Credo findet das Bassmodell zuerst im Dienste der musikalischen Textausdeutung in den Mensuren 36 ff. Verwendung. Wieder bezieht sich Palestrina in den Bässen auf Josquins Motiv aus Mensur 67 ff. und Mensur 92 ff. der *Benedicta*-Motette, wenn auch nicht in exakter Form. Dazu bezieht Palestrina auch die Oberstimmen in die motivische Faktur mit ein, die ein Motiv im Einklangs- bzw. Oktavkanon führen, der in Mensur 35–36 durch Cantus und Altus 1 eingeführt wird. Der sehr dichte motivische Satz ist hier sicher nicht nur als Imitatio und Superatio von Josquin zu verstehen. Vielmehr dürften die Einklangsimitationen in den Bässen und Oberstimmen auch als musikalische Vergegenwärtigung der Credo-Aussage »Deum de Deo, lumen de lumine, Deum vero de Deo vero«, also der Zweinaturenlehre des Symbolum Nicaenum gemeint sein. So steht hier die Satztechnik auch im Dienste der Theologie.

Eine weniger dichte Stelle mit gelockerter Bassstruktur bietet der Binnenschluss vor dem »Et incarnatus« in den Mensuren 70 ff. zum Text »descendit de coelis«. Dass hier Palestrina motivisch weniger dicht komponiert, hat damit zu tun, dass sich alle Stimmen der absteigenden Oktavlinie *d″*– *d′* des Cantus in den Mensuren 70–74 zu unterwerfen haben, die den Text sinnfällig zur Geltung bringt. Innerhalb des Credo findet sich das Bassmodell noch einmal im Binnenschluss vor dem »Confiteor« in Mensur 195 ff., allerdings nur im real fünfstimmigen Satz.

Im Sanctus erscheint das Bassmodell im sechsstimmigen Satz nur kurz vor dem Binnenschluss in Mensur 38 ff., im Agnus Dei ist es kaum ausgeprägt. Hier wären nur die Mensuren 18 ff. im Agnus Dei 1 zu nennen, die allerdings nur vierstimmig sind und keine Zäsurfunktion



Notenbeispiel 14: Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Missa Benedicta es*, Christe, Mens. 37 ff.

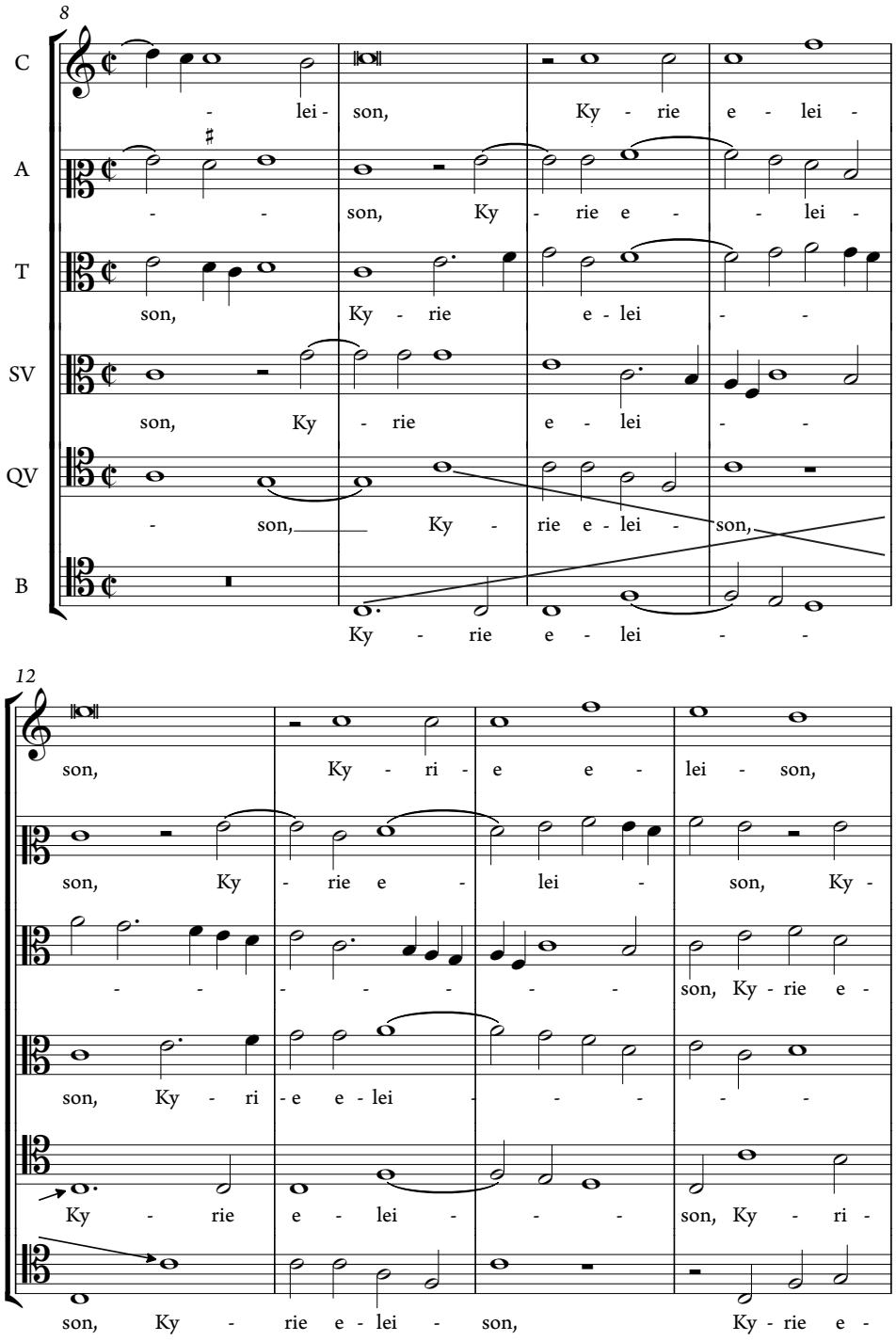
haben. Insgesamt lässt sich jedoch feststellen, dass Palestrina in seiner Parodiemesse Josquins Bassmodell vor allem dort anwendet, wo es auch in der Vorlage Verwendung fand: bei Binnenschlüssen und in der Funktion einer Steigerung. Eine Ausnahme, die darüber hinausgeht, ist die offenbar als Textausdeutung gedachte Stelle im Credo. Dennoch zeigen die Stellen, wie etwa im Agnus Dei I, die Josquins Basskontinuum nicht im vollstimmigen Satz und als Schlusssteigerung verwenden, dass Palestrina das Bassmodell in seiner Parodiemesse in Kontexten verwendet, die von seiner ursprünglichen Verwendung bei Josquin losgelöst sind. Die nächste Stufe der Weiterentwicklung zeigt dann die *Missa Papae Marcelli*, die das Bassmodell im Kyrie und zumindest teilweise auch im Sanctus als Basis des freien Satzes verwendet.

Palestrinas *Missa Papae Marcelli*

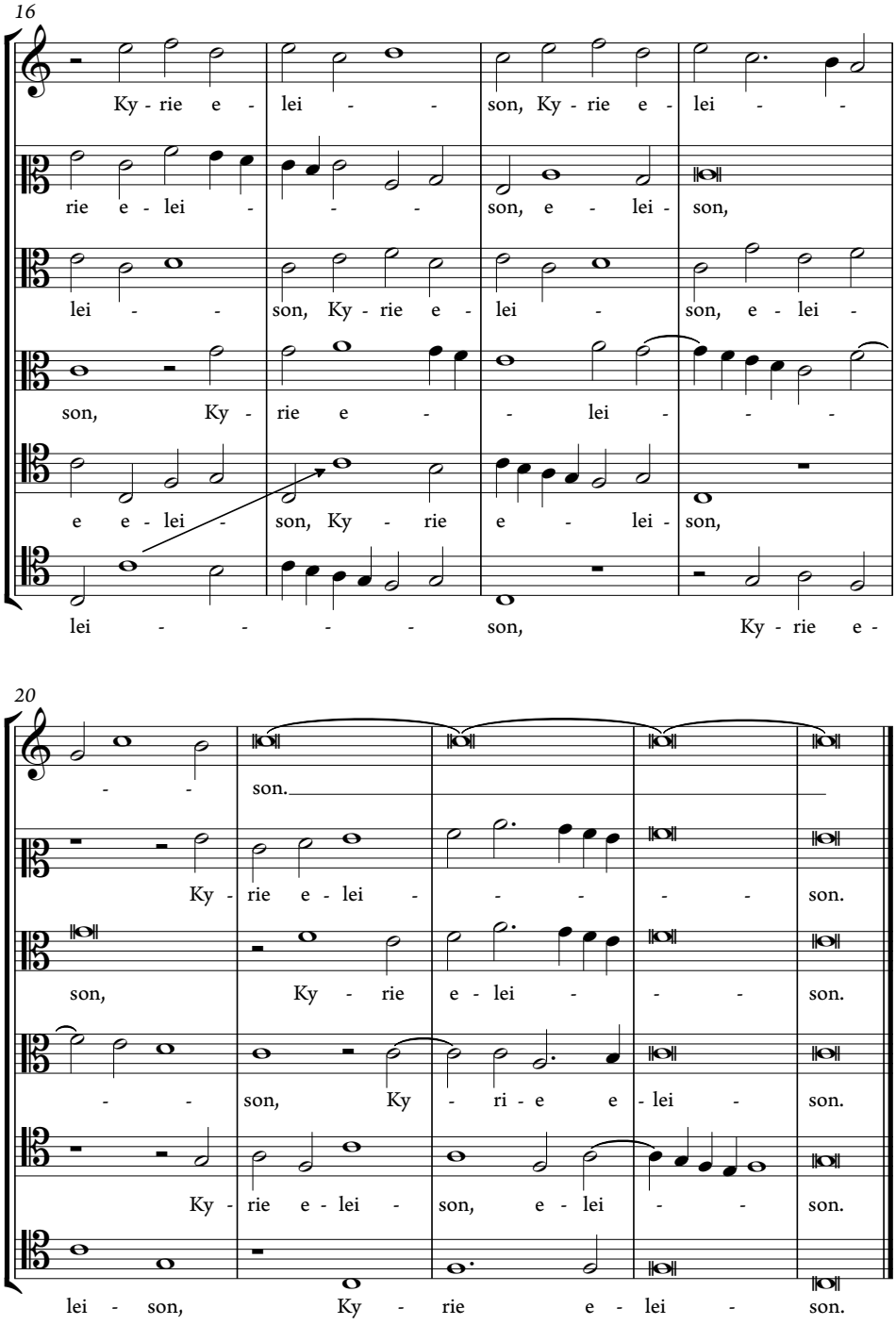
Palestrinas Marcellus-Messe hat dieselbe Stimmendisposition wie Josquins Benedicta-Motette: Cantus, Altus, Tenor und korrespondierende Quinta vox, sowie Bassus und korrespondierende Sexta vox, wobei die Messe allerdings hoch geschlüsselt ist (g^2–c^2–c^3–c^3–c^4–c^4). Entscheidend ist, dass die Bassstimmen verdoppelt sind. Neu ist, dass Palestrina das Bassmodell Josquins nun nicht nur als Schlusssteigerung oder als Textausdeutung, sondern dezidiert als Bassfundament eines völlig frei entworfenen Satzes einsetzt, so wie es auch Josquin in der Prima pars seiner Motette getan hatte. Verwendet wird es im gesamten Kyrie I und, in etwas weniger dichter Faktur, im Kyrie II sowie für den Sanctus-Beginn und zuletzt im Agnus Dei I. Im Kyrie I entsteht auf Basis des Bassmodells ein außergewöhnlich dichter, beinahe durchgehend real sechsstimmiger Satz von sechzehn Mensuren. Stellt man in Rechnung, dass real vollstimmige Satzfakturen in sechsstimmigen Werken auch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts meist nur wenige Mensuren umfassen, dann ist dieser Umfang beachtlich. Als Exordium eines Messensatzes bzw. einer Ordinariumsvertonung im Ganzen ist diese Satzfaktur, soweit ich sehe, singulär.

Palestrina eröffnet das Kyrie mit dem vieldiskutierten Quartsprungmotiv, dessen Faktur sich jedoch aus der kontrapunktischen Konstellation des Anfangs ergibt: Denn unter den vorgegebenen Parametern wie dem Beginn des Soggettos mit Tonwiederholung, der dichten Einsatzfolge von Tenor, Cantus, Altus und Bassus sowie dem Einsatzabstand in der Oktave und Unterquinte ist als Sprung nach den Tonwiederholungen nur die Oberquarte oder Obersexte möglich, alle anderen Intervalle führen früher oder später zu kontrapunktischen Kollisionen. Nachdem die Obersexte den Ambitus sprengt, bleibt nur die Oberquarte übrig. Andernfalls hätte Palestrina ein anderes Soggetto und gegebenenfalls einen anderen Modus wählen müssen. Das Ergebnis wäre ein anderes Stück gewesen.

In der vorliegenden Form ermöglicht das Soggetto die erwähnte dichte Einsatzfolge, wobei die vier Soggetti nach dem Quartsprung allerdings alle unterschiedlich fortgeführt werden. In die Finalis der *g*-Kadenz der Mensur 4 f. setzen Sextus und Quintus ein, wobei der Sextus den Cantus in der Unteroktav, der Quintus den Bassus im Einklang imitiert (Notenbeispiel 15). Damit entsteht hier bereits eine durchgängige Bassstimme aus den beiden Bassstimmen, die ab



Notenbeispiel 15: Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Missa Papae Marcelli*, Kyrie, Mens. 8 ff.



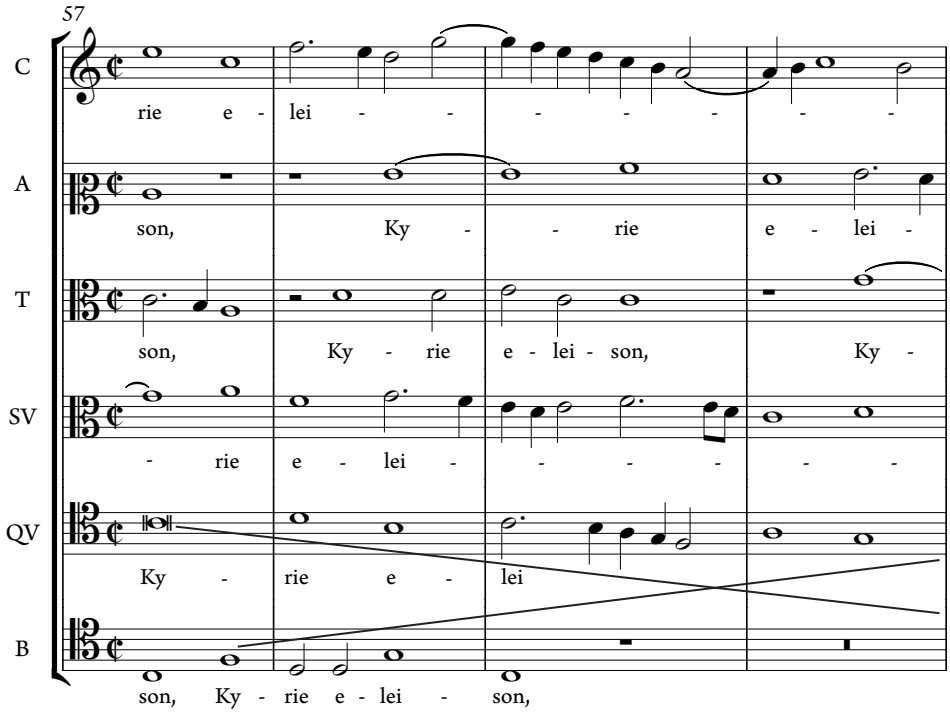
Notenbeispiel 15 (Fortsetzung)

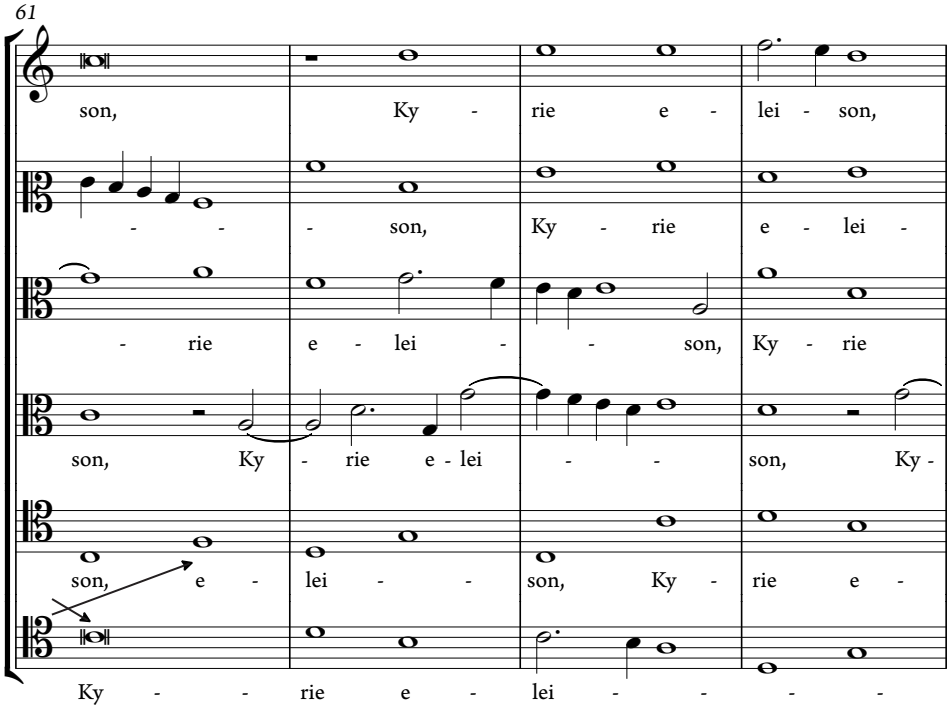
Mensur 9, mit dem Einsatz des Bassus, mit Josquins überkreuz geführtem Bassmodel bis zum Ende des Kyrie I fortgesetzt wird. Bis Mensur 14 bleibt dabei das Anfangssoggetto der Bassstimmen erhalten, mit dem Palestrina ein Motiv aus Dreiklangsbrechungen kombiniert. Auch der Cantus bietet dazu in den Mensuren 10 ff. und 13 ff. verschiedene Varianten des Anfangssoggetto, und im Altus kann man gleichfalls, wenn man die Reduktion des Quartsprungs zum Sekundschritt als Variante akzeptiert, in den Mensuren 6 ff. und 9 ff. Varianten des Soggetto hören. Ab Mensur 15 findet sich neue Motivik, deren wichtigster Bestandteil eine Sopranklausel ist und deren Fortführung durch vier Semiminimen, wenn man will, als Reminiszenz an das Cantus-Soggetto gehört werden kann. Als Kombinationsmotiv wird eine erweiterte Bassklausel verwendet. Ab Mensur 19 klinken sich die Bassstimmen mit leichter Variation in einen Motivzusammenhang ein, der bereits in Mensur 15 vom Tenor eröffnet wurde. Diesem schließt sich eine Mensur später der Cantus an.

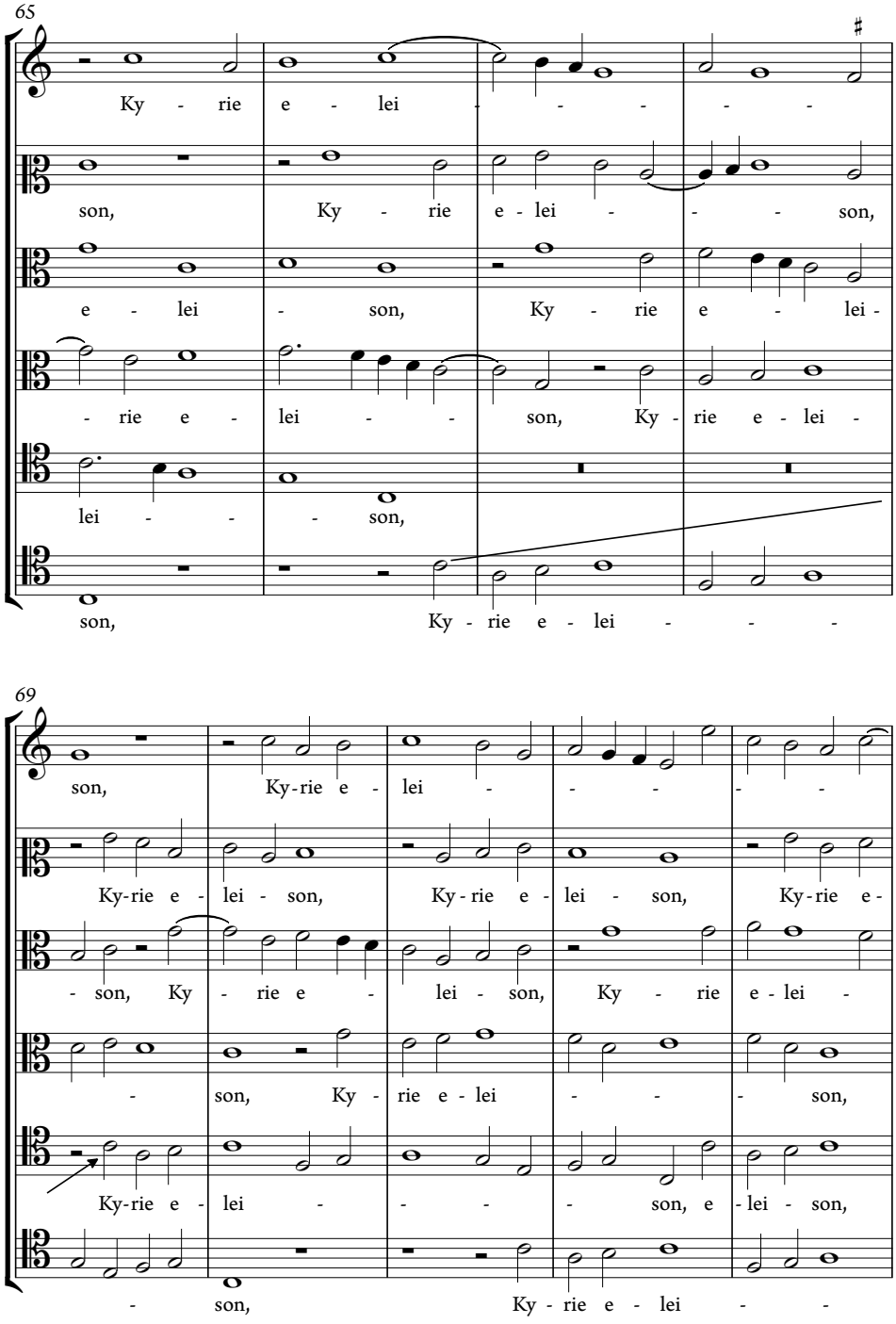
Die kontrapunktische Dichte dieses vollstimmigen Kyrie-Abschnitts ist auffällig und, wie erwähnt, mit sechzehn Mensuren von außergewöhnlicher Länge. Der Nimbus des Außergewöhnlichen, der sich gemeinhin mit der *Missa Papae Marcelli* verbindet, lässt sich also durchaus rechtfertigen. Allerdings liegt das Außergewöhnliche der Messe nicht am hohen Grade der Textverständlichkeit, die sich auch in anderen Messen finden lässt, sondern vielmehr in der beschriebenen satztechnischen Konzeption und deren Dichte.

Es spricht für den Komponisten, dass er diesem dichten Satz im Christe eine durchsichtigere Faktur entgegenstellt, in der die Bässe allerdings auch wieder ein Kontinuum bilden, doch nicht in der dichten Form des über Kreuz geführten Bassmodells, sondern im Wechsel. Immerhin ergibt sich auch dort eine durchgehende Basslinie, gewissermaßen ein basso seguente.

In leichterer Form, und deshalb auch nicht auf den ersten Blick zu erkennen, verwendet Palestrina das Bassmodell auch im Kyrie II. Es beginnt mit dem Einsatz des Quintus in Mensur 57, dessen Soggetto, das wie im Kyrie I im Wesentlichen wieder dem Soggetto der übrigen Stimmen entspricht, in Mensur 61 im Einklang vom Bassus übernommen wird (Notenbeispiel 16). Dem komplementären Bassus der Mensuren 57–59 entsprechen die Mensuren 61–63 des Quintus, die Mensur 64 f. des Bassus entsprechen dessen Mensur 58 f. Mit der letzten Minima der Mensur 65 setzt eine neue Motivik im Bassus ein, die in den Bässen bis zum Ende des Kyrie beibehalten wird, in Mensur 71 in dichter Einsatzfolge. Wie im Kyrie I wird diese Motivik bzw. der Motivkopf auch in den Oberstimmen verwendet. Bereits in Mensur 65 war sie vom Cantus eingeführt worden und findet sich zum Beispiel auch in den Mensuren 66 f. und 73 f. im Altus sowie in den Mensuren 67 f., 70 f. und 74 f. (beide auf *g′*) im Sextus. Der Motivkopf wird bereits in den Schlussmensuren des Kyrie I ab der letzten Minima von Mensur 20 vom Altus eingeführt, so dass man eine motivische Klammer zwischen den beiden Kyrie-Schlüsse postulieren könnte. Allerdings sollte man diese Annahme nicht überbewerten, da der Altus an dieser Stelle kaum hervortritt. Entstanden ist der Motivkopf des Altus an dieser Stelle wohl deshalb, weil Palestrina das eigentlich geforderte *a′* auf der ersten Minima von Mensur 21, das für die exakte Imitation der Cantus-Motivik aus Mensur 16 f. und 18 f. notwendig gewesen wäre, auf dem ersten Schlag in ein *e′* verwandelt hat, um Oktavparallelen mit dem Bassus zu entgehen. Gegen eine bewusste Wiederaufnahme dieser eher unscheinbaren Motivik am Ende des Kyrie II ist diese satztechnisch bedingte Entstehung allerdings kein Argument.


57
C
rie e - lei - - - - - - -
A
son, Ky - - rie e - lei -
T
son, Ky - rie e - lei - son, Ky -
SV
- rie e - lei - - - - - -
QV
Ky - rie e - lei
B
son, Ky - rie e - lei - son,


61
son, Ky - rie e - lei - son,
- - - son, Ky - rie e - lei -
- rie e - lei - - son, Ky - rie
son, Ky - rie e - lei - - son, Ky -
son, e - lei - - son, Ky - rie e -
Ky - - rie e - lei - - - -



Notenbeispiel 16: Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Missa Papae Marcelli*, Kyrie, Mens. 57 ff.

Im Gloria und Credo kommt das Bassmodell in den sechsstimmigen Teilen in dieser Dichte nicht mehr vor, ausgenommen die Mensur 165 ff. des Credo bei »Et exspecto«. Das ist insofern nicht verwunderlich, als Palestrina in den beiden textreichen Sätzen den Text in struktureller Doppelchörigkeit im weithin homophonen Satz syllabisch vortragen lässt.[26] Dabei werden die beiden Bassstimmen jeweils als Klangfundament eines Textblocks verwendet, wobei sie sich weiterhin im Einklang imitieren können, wie etwa zu Beginn des Gloria, aber nicht müssen. Diese an sich gleich gebaute Struktur ist jedoch nicht notwendig auf Josquins Bassmodell zurückzuführen, da sie innerhalb dieser Satzkonstellation ohnehin nahe liegt.

Die dichte Version des Bassmodells findet sich nochmals in den ersten acht Mensuren des Sanctus, bevor die Bassstimmen teils eigene Wege gehen bzw. sich im weithin üblichen Quint- oder Quartverhältnis imitieren (Notenbeispiel 17). Ab dem »Pleni sunt coeli« in Mensur 32 bewegen sich die Bässe wieder weitgehend in der Einklangsimitation, doch wird das Basskontinuum nur noch in den Mensuren 46 f. und 52 ff. kurz verdichtet. Nur am Rande sei erwähnt, dass Palestrina im Cantus der Mensur 4 sowie im Pleni wieder das Eröffnungs-Soggetto des Kyrie I aufnimmt[27] und sich auch der aus einer Sopranklausel bestehende Motivkopf der Bassus in Mensur 43 ff. teilweise in den Oberstimmen findet, vergleichbar dem Kyrie. Auch das Agnus Dei I nimmt nochmals das Eröffnungs-Soggetto auf. In seinen Mensuren 24 ff. verwendet Palestrina ein letztes Mal innerhalb der Messe die dichte, über Kreuz geführte Form des Bassmodells, bevor die Bassstimmen in anderen Intervallen imitieren, teilweise freilich auch im Einklang. Der Tripelkanon des Agnus Dei II lässt die Verwendung des Bassmodells nicht mehr zu.

Auch wenn das Bassmodell Josquins in der *Missa Papae Marcelli* in recht unterschiedlicher Dichte vorkommt, ist doch sein umfangreicher, beinahe die ganze Messe umspannender Gebrauch bemerkenswert. Entscheidend ist, dass Palestrina das Modell von einer bloßen Form der satztechnischen Steigerung oder der Wortausdeutung, wie in seiner Parodiemesse über Josquins Motette, zu einer tragenden satztechnischen Struktur entwickelte, die in dieser Form und Dichte einzigartig zu sein scheint.[28]

Missa Papae Marcelli oder *Missa Surge, Petre*?

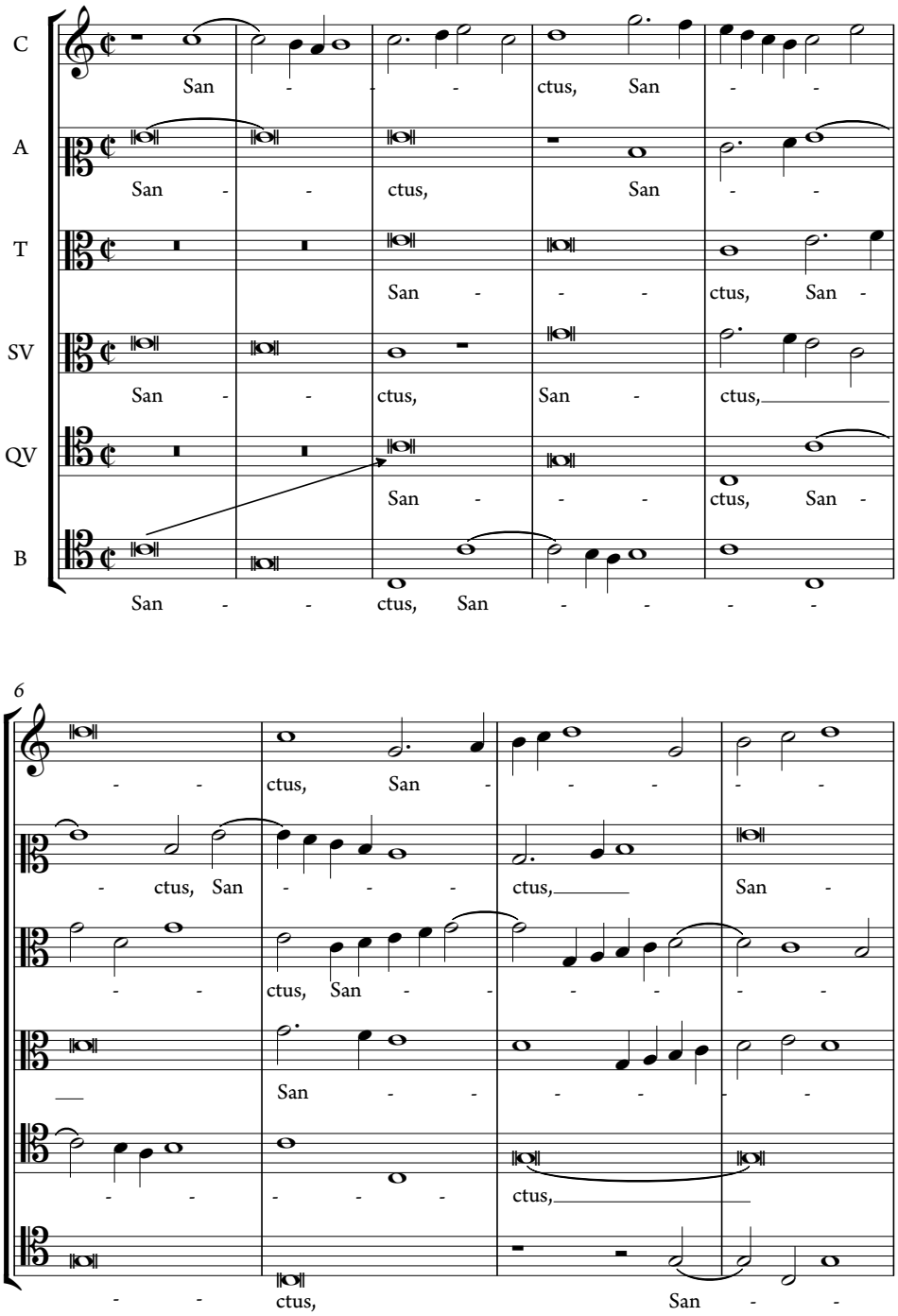
Mit der bislang durchgeführten Analyse stimmt die jüngst von Henk van Benthem publizierte These nicht zusammen, dass die *Missa Papae Marcelli* sehr wohl eine Parodiemesse sei, hinter der sich als Vorbild die Motette *Surge Petre, et indue te* von Jachet de Mantua verberge, was der

---

26 Vgl. dazu Reinhold Schlötterer, *Der Komponist Palestrina. Grundlagen, Erscheinungsweisen und Bedeutung seiner Musik*, Augsburg 2002, S. 177. Auch Schlötterer geht auf die verdoppelten Bassstimmen und deren Motivwiederholungen ein, konzentriert sich in seiner Darstellung aber auf die »in den beiden Baßstimmen sich ostinatomäßig ablösenden Romanesca-Quarten«, vgl. ebd., S. 175, und auch S. 53.

27 Vgl. dazu Godt, »A New Look«.

28 Um die Einzigartigkeit zu klären, müssten sämtliche sechsstimmige Werke, vor allem mit zwei Bassstimmen, untersucht werden, was für diese Arbeit nicht möglich war.



Notenbeispiel 17: Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Missa Papae Marcelli*, Sanctus

Forschung bislang allerdings entgangen wäre.[29] Aufgrund dieses Widerspruchs sei auf die These van Benthems hier noch eingegangen.

Als äußere Gemeinsamkeit kann van Benthem dieselbe Schlüsselung von Messe und Motette sowie den *C*-Modus ins Feld führen. Weiterhin wurde Jachets Motette bereits 1535 bei Attaingnant publiziert,[30] Palestrina hätte sie also kennen können. Henk van Benthem versucht nun seine These mit dem Vergleich des Motettenanfangs sowie der Anfänge des Sanctus, des Kyrie und des Agnus Dei, dem Vergleich des Beginns des Secunda pars von *Surge Petre* mit dem Hosanna und dem Gloria der Messe, sowie zuletzt durch den Vergleich des Motettenschlusses mit den Schlüssen des Christe, Gloria und des Credo zu begründen. Als Anhaltspunkte dienen ihm das Soggetto »Surge Petre« aus Cantus und Tenor der Motette mit dem dissonierenden Durchgang *d″* bzw. *d′* (bei van Benthem Fragment A, im Notenbeispiel durch ein Rechteck gekennzeichnet) sowie das Quartsprungmotiv aus Mensur 6 ff. der Motette, das er als »typisch mixolydische Wendung« charakterisiert (bei ihm Fragment B, im Notenbeispiel durch einen Winkel gekennzeichnet). Beide Fragmente sieht er am Beginn des Sanctus der Messe am Werk (Notenbeispiel 18) und zumindest das »Fragment B« auch im Kyrie der *Missa Papae Marcelli*.

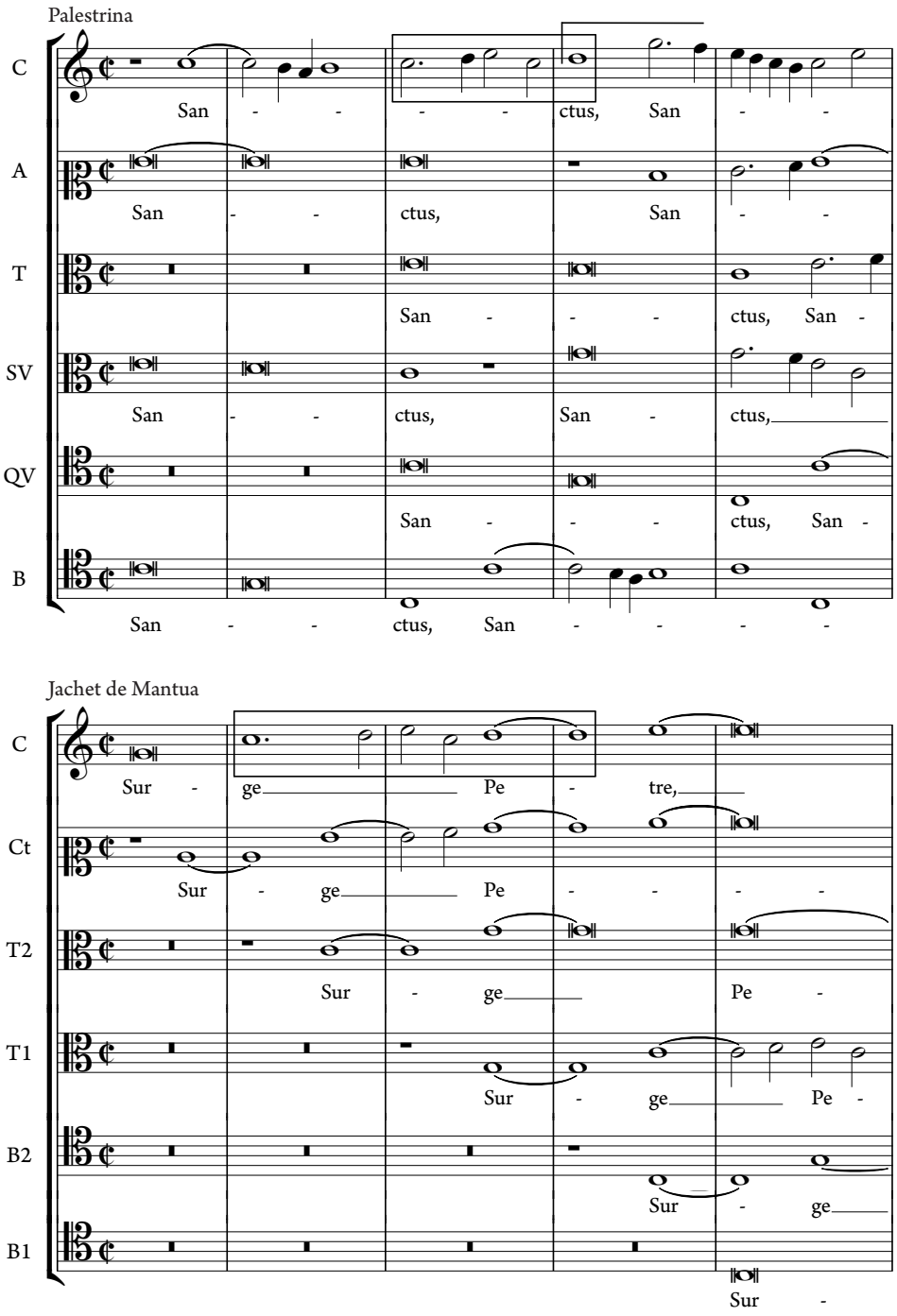
Allerdings dürfte es sich in der Messe schwerlich um bewusste Zitate aus der Motette handeln. Viel wahrscheinlicher ist, dass die Ähnlichkeit durch den satztechnischen Kontext zustande kommt. Van Benthems Fragment A kommt durch den Wechsel des *C*-Klangs zum *G*-Klang in der Mitte von Mensur 3 zustande, der sich so auch bei Palestrina im Wechsel von Mensur 3 auf 4 findet und als Floskel durchaus verbreitet ist, zum Beispiel auch im Altus der Mensur 30 f. von Josquins *O virgo virginum*, dort allerdings mit einem Wechsel von *C* nach *d*. Auch in *O virgo virginum* ist der Kontext sechsstimmig. Josquin setzt die Wendung dort in variierter Version (mit Quartsprung nach oben nach den Semiminimen) auch in den übrigen Stimmen ein. Dass sich van Benthems »Fragment B« ebenfalls satztechnisch erklären lässt, wurde oben bereits dargelegt. Was dort zur *Missa Papae Marcelli* gesagt wurde, gilt im Großen und Ganzen auch für Jachets Motettenbeginn. Die von van Benthem behaupteten Analogien zwischen Jachets Motette und den Anfangsmensuren von Kyrie, Sanctus und Agnus Dei 1 der *Missa Papae Marcelli* vermögen demnach nicht zu überzeugen. Das gilt insbesondere auch deshalb, weil Jachets Motette imitatorisch beginnt, während Palestrinas Messe, wie oben dargestellt, satztechnisch denkbar verschieden konzipiert ist. Wenn Palestrina Jachets Motette als Vorlage für seine Marcellus-Messe gewählt hätte, hätte er die Faktur der Motette deutlich substantieller übernehmen müssen, und zwar, wie es bei Parodiemessen üblich ist, in allen fünf Ordinariumssätzen. Das ist aber bei der *Missa Papae Marcelli* nicht der Fall. Das bloße Vorhandensein derselben Verzierungsfloskel sowie eines satztechnisch bedingten ›Allerweltsmotivs‹ in beiden Werken reichen zur Annahme einer Parodievorlage nicht aus.

Die beiden übrigen Analogien, die van Benthem zwischen der Messe und der Motette namhaft machen möchte, vermögen daran nichts zu ändern, zumal sie ebenfalls auf allgemein gebräuchliche satztechnische Formeln zurückgehen. Das belegt van Benthem für die wiederholt

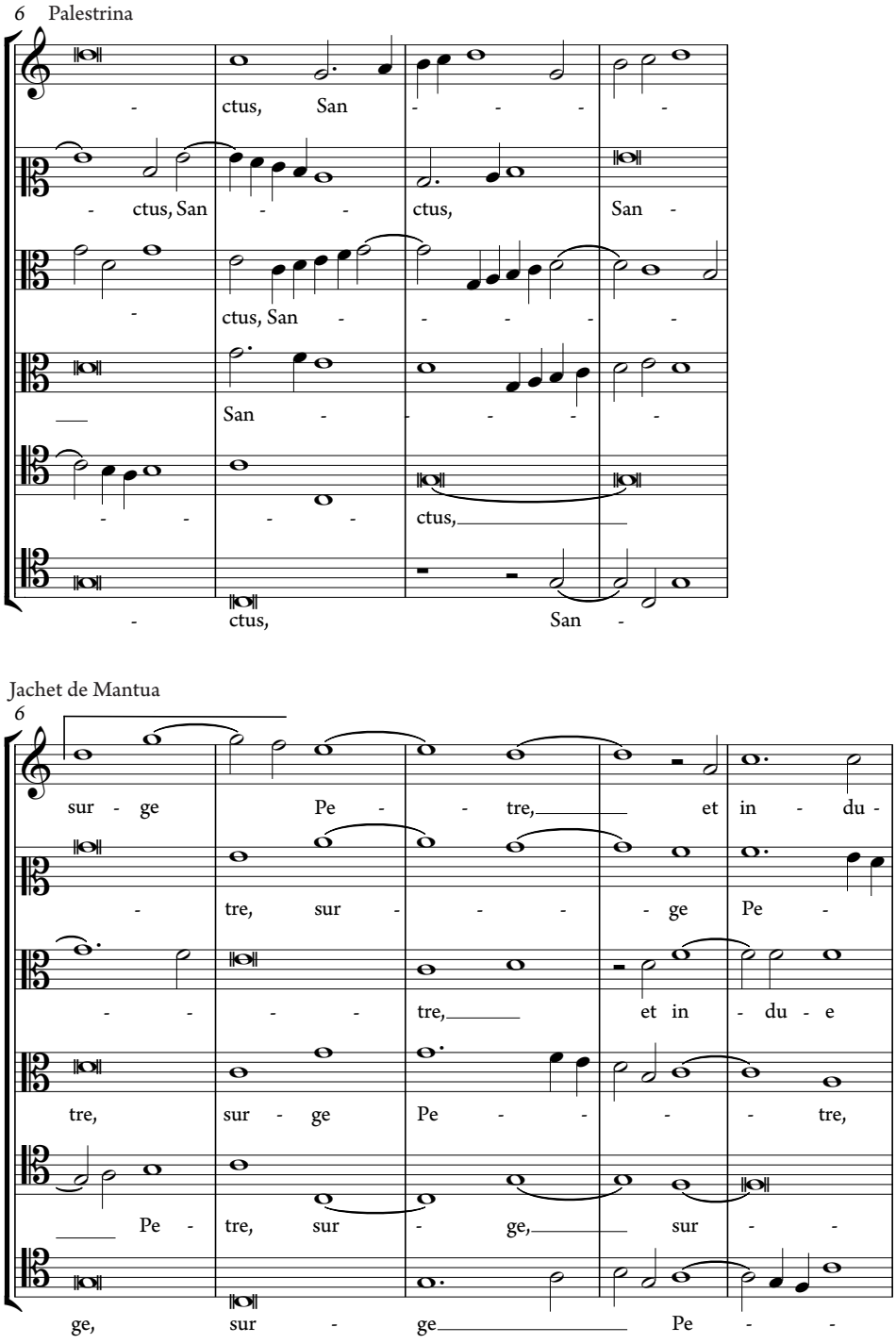
---

29 Vgl. van Benthem, »Surge Petre versus Missa ›Papae Marcelli‹«.

30 Die vorliegende Arbeit stützt sich auf die Ausgabe der Motette in Albert Smijers (Hrsg.), *Treize livres de motets parus chez Pierre Attaingnant en 1534 et 1535*. Livre 13, Paris 1934, S. 16 ff.



Notenbeispiel 18: Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Missa Papae Marcelli*, Sanctus, und Jachet von Mantua, *Surge Petre*. Mit Henk van Benthems »Fragment A« und »Fragment B«



Notenbeispiel 18 (Fortsetzung)

absteigenden Linien in den Schlüssen des Christe und Credo bzw. der Secunda pars der Motette mit Verweis auf Thomas Morleys *Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (London, 1597) selbst. Zudem funktioniert diese Analogie am ehesten beim Binnenschluss des Christe, das aber ohnehin schon nach acht Mensuren mit absteigenden Linien operiert. Im Hinblick auf den Amen-Schluss des Credo weist van Benthem wiederum selbst auf die Differenz der als Schlusssteigerung ansteigenden Spitzentöne bei Palestrina hin, die die Motette nicht kennt.

Auch beim analogen Beginn der Secunda pars von *Surge Petre* und dem Gloria sowie dem Hosanna der Marcellus-Messe dürfte es sich um satztechnische Formeln handeln. Sie beginnen jeweils über *g* in Terzlage und führen im Cantus das *h′* über *c″* (2×) und *d″* zum *e″*, verbunden mit der korrespondierenden Klangfolge *G – C – a – d – C*. So lässt sich ein vergleichbarer Beginn zum Beispiel schon zum »Et incarnatus est« der Missa *Benedicta es* (Gloria Mens. 78 ff.) nachweisen, nur um eine Quinte tiefer versetzt und mit der Terzlinie im Altus. Der von van Benthem ebenfalls als Beispiel vorgebrachte Credo-Beginn startet zwar ebenfalls über *g* mit Terzlage, wird aber vollkommen anders weitergeführt.

Auch der neueste Versuch, für die *Missa Papae Marcelli* eine Vorlage zu postulieren, muss damit als gescheitert angesehen werden.[31]

Ausblick

Die vorliegende Arbeit versuchte deutlich zu machen, dass Palestrina aus Josquins Motette *Benedicta es, coelorum regina* ein Bassmodell in seine Parodiemesse übernommen und in der *Missa Papae Marcelli* zu einer tragenden satztechnischen Struktur weiterentwickelt hat, die vor allem dem Kopfsatz der Messe den ihm eigentümlichen Charakter verleiht. Zwar hätte Palestrina das Bassmodell auch aus einer der anderen oben genannten sechs- bzw. fünfstimmigen Josquin-Motetten oder einer der sechsstimmigen Chansons entnehmen können, doch deutet auch die Werküberlieferung darauf hin, dass sich der Rezeptionsweg wie angenommen vollzogen hat.

So wird die vermutlich früheste handschriftliche Überlieferung der *Missa Benedicta es*, die Handschrift Mus. ms. 46 der Bayerischen Staatsbibliothek im Census Catalogue auf den Zeitraum von ca. 1555–1563 datiert.[32] Der Katalog der Musikhandschriften der Bayerischen Staats-

31 Hätte van Benthem mit seiner These Recht, wäre allerdings noch die Frage offen, warum Palestrina seine *Missa Papae Marcelli* dann nicht als *Missa Surge Petre* benannt hat. Van Benthem stellt die Frage am Ende seines Aufsatzes selbst und gibt darauf als Antwort, dass das Trienter Konzil Parodiemessen verboten habe. Diese Begründung ist jedoch schlechterdings unhaltbar, wie die Forschung längst gezeigt hat (vgl. Monson, »The Council of Trent Revisited«, passim) und auch die Konzilsdekrete deutlich machen. Vgl. hierzu Josef Wohlmuth (Hrsg.), *Konzilien der Neuzeit. Konzil von Trient (1545–1563). Erstes Vatikanisches Konzil (1869/70). Zweites Vatikanisches Konzil (1962–1965)* (= Dekrete der ökumenischen Konzilien 3), Paderborn u. a. 2002. Das Trienter Dekret über die Messfeier findet sich dort auf S. 736, der wenig aussagekräftige Text zur Musik auf S. 737. Van Benthems Begründung ist aber schon allein deshalb kurios, weil der *Missa Papae Marcelli* im zweiten Messenbuch mit der *Missa Aspice Domine* und der *Missa Salvum me fac* zwei Messen über Motetten aus Jachets *Primo libro di motetti a cinque voci* von 1539 vorangehen, die im Erstdruck von 1567 auch als solche gekennzeichnet werden.

32 Vgl. *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400–1550*, Bd. 2 (= Renaissance Manuscript Studies 1), Neuhausen/Stuttgart 1982, S. 206 f.

bibliothek gibt als Datum »um 1565« und als Notator den Schreiber B an.[33] Schreiber B war als Kopist zur Zeit des Kapellmeisters Ludwig Daser tätig, der die Leitung der Hofkapelle 1552 übernahm, »bis wenigstens 1562 Leiter der Kantorei« blieb und 1563 entlassen wurde.[34] Möglicherweise ist Schreiber B mit Peter Steydl identisch, der 1563 seinen Dienst in der Hofkapelle quittierte.[35] Stellt man in Rechnung, dass Schreiber B während Dasers aktiver Zeit tätig war, dann wäre der Terminus ante quem für die Notierung der Messe in der Münchener Handschrift Mus. ms. 46 und damit auch für ihre Komposition das Jahr 1563, unabhängig davon, ob Schreiber B tatsächlich mit Peter Steydl identisch ist. Beide Messen werden weiterhin gemeinsam in der Handschrift I-VatS 22, die der Census Catalogue auf 1563–1568 datiert,[36] sowie in der wohl um 1580 entstandenen Handschrift I-VatSM 29 (olim J.J.III.7)[37] überliefert. Nach Jeppesen hat Johannes Parvus, der Schreiber von I-VatS 22, im »Q« von »Qui ex patre« der Benedicta-Messe die Jahreszahl 1565 notiert.[38]

Die gemeinsame Überlieferung in den Vatikanischen Quellen, aber auch die frühe Münchner Überlieferung der *Missa Benedicta es* um spätestens 1563 legen nahe, dass beide Messen im selben Zeitraum entstanden sind. Selbst wenn damit nicht exakt belegt werden kann, dass die beiden Messen in unmittelbarer zeitlicher Nähe komponiert wurden und die *Missa Benedicta es* als erste entstanden ist, unterstützt die Quellenlage die auf Basis der Analyse gemachte Annahme, dass die Verwendung des Bassmodells in der Benedicta-Messe die Vorlage für seine Weiterentwicklung in der Marcellus-Messe darstellte. Warum Palestrina nur die *Missa Papae Marcelli* 1567 im zweiten Messenbuch im Druck publiziert hat, die *Missa Benedicta es* hingegen nicht, muss offen bleiben.

Wie oben bereits anhand von Gomberts Motette *Ave salus mundi* (Notenbeispiel 4) gezeigt worden ist, war das vermutlich auf Josquin zurückgehende Bassmodell freilich nicht nur Palestrina bekannt, sondern bereits in der Generation vor ihm im Gebrauch, allerdings, den Stichproben zufolge, verhältnismäßig selten und zumeist keineswegs so umfangreich, wie bei Palestrina und Josquin (in ausgeprägter Form findet es sich in der achtstimmigen, wohl nicht von Mouton, sondern Lupus Hellinck stammenden Motette *Verbum bonum et suave*[39]).

Verwendet wird es auch von Jachet de Mantua in seiner Motette *Surge Petre*, was Henk van Benthem in seinem Aufsatz nicht erwähnt. In dem auch sonst eher dichten sechsstimmigen Satz findet sich das Bassmodell im Sinne von kurzen Einklangsimitationen der Bassusstimmen mehrmals. In der dichten, über Kreuz geführten Version findet sich das Modell immerhin einmal in den Mensuren 141 ff. Wie bei Josquin und Palestrina wird es mit einem motivischen Feld in den Oberstimmen verbunden, doch erreicht es bei weitem nicht die Ausdehnung, die bei

---

33 Vgl. Martin Bente, Marie Louise Göllner, Helmut Hell und Bettina Wackernagel, *Bayerische Staatsbibliothek. Katalog der Musikhandschriften 1. Chorbücher und Handschriften in chorbuchartiger Notierung* (= Kataloge Bayerischer Musiksammlungen 5/1), München 1989, S. 170.

34 Vgl. Franz Körndle, Art. »Ludwig«, in: *MGG2*, Personenteil 5, Kassel 2001, Sp. 458–461, hier Sp. 459.

35 Vgl. Bente, Göllner, Hell und Wackernagel, *Bayerische Staatsbibliothek*, S. 36 f.

36 Vgl. *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400–1550*, S. 35 f.

37 Vgl. Clara Marvin, *Giovanni Pierluigi da Palestrina. A Guide to Research*, New York / London 2002, S. 128.

38 Vgl. Jeppesen, »Marcellus-Probleme«, S. 31.

39 Vgl. Anm. 16.

Palestrina nachgewiesen werden kann. Warum es Jachet an dieser Stelle einsetzt, wäre wohl am ehesten vom Text her zu begründen. Dieser enthält als Antwort auf Jesu Beauftragung »Weide meine Lämmer« die bestätigende Antwort des Petrus »Du weißt, Herr, dass ich dich lieb habe«.[40] Petrus äußert diese Beteuerung vor dem Hintergrund seiner Verleugnung des Herrn in der Passion. Dass Jachet dieser Antwort durch die Repetitionsstruktur Nachdruck verleiht, zeigt sein Gespür für die in der Motette dargestellte Situation. Auch bei ihm hat das Bassmodell mitsamt dem Motivfeld der Oberstimmen also eine bestimmte, die Textaussage unterstützende Funktion (Notenbeispiel 19).

Auch bei Jachet heben sich die beiden Bassstimmen als Schicht von den übrigen Stimmen ab, die Faktur ist also mit derjenigen Josquins vergleichbar. Anders als bei Josquin und Palestrina bilden die Basstimmen bei Jachet jedoch eine Folge von Kadenzschritten – die Motivik der Bassstimmen besteht wesentlich aus einer Unterterzklausel –, sie sind also gerade nicht als fortlaufende, aus zwei Komplementärstimmen bestehende Basslinie gedacht. Auch dieser Unterschied gegenüber Josquin sowie die nachweisliche Rezeption der Josquin-Motette – die Rezeption der Motette Jachets durch Palestrina lässt sich nicht in derselben Form belegen – sprechen deutlich dafür, dass Josquins *Benedicta*-Motette, und nicht Jachets Motette *Surge Petre* für Palestrinas *Missa Papae Marcelli* Pate gestanden hat.

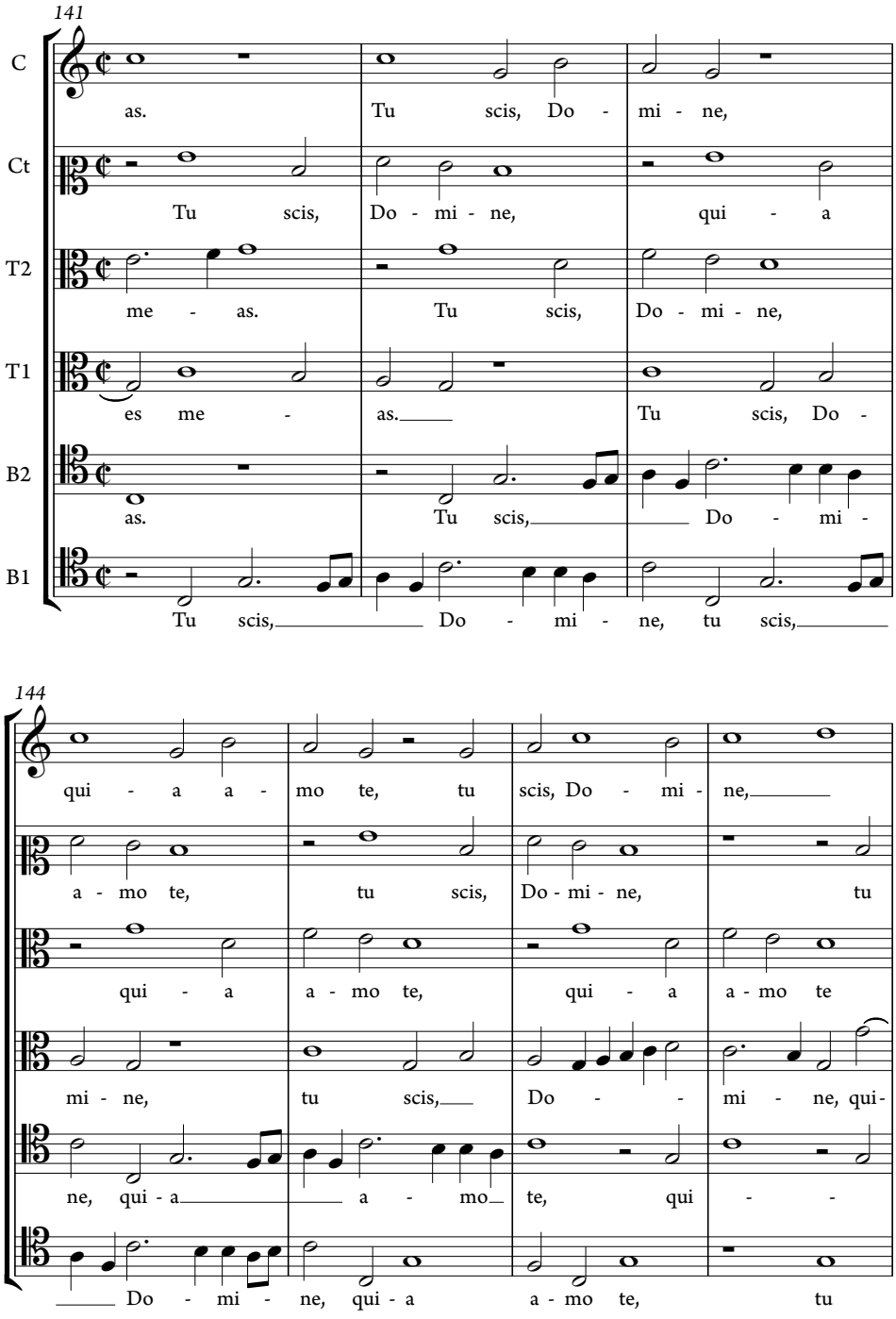
Wie gezeigt wurde, hatte das Bassmodell in Palestrinas *Missa Benedicta es* eine bestimmte dramaturgische Funktion: Es diente zur Schlusssteigerung und zur Unterstützung der Textaussage im Credo. In der *Missa Papae Marcelli* scheint es hingegen als eigenständige Satzstruktur, also ohne ›von außen‹ kommende Funktion eingesetzt zu werden. Damit ist eine neue Qualität erreicht. Mit ihm verbunden ist jedoch ein sehr dichter, klanglich tendenziell statischer Satz. Vielleicht hat es Palestrina deshalb nur einmal in dieser Intensität eingesetzt und damit ein satztechnisch vermutlich singuläres Werk geschaffen.[41]

Ob die *Missa Papae Marcelli* tatsächlich singulär ist, lässt sich jedoch erst nach einer breiten Untersuchung der überlieferten sechsstimmigen Werke des 16. Jahrhunderts hinsichtlich ihrer satztechnischen Strukturen beantworten. Diese Antwort muss der weiteren Forschung vorbehalten bleiben.

---

40 Dieser Dialog aus dem Text der Motette geht auf das Gespräch zwischen dem auferstandenen Christus und Petrus in Joh 21,15 ff. zurück. Der gesamte Text der Motette ist aus Responsoriumstexten zum Fest der Apostel Petrus und Paulus zusammengesetzt und lautet komplett: »[1] Surge Petre et indue te vestimentis tuis, accipe fortitudinem ad salvandas gentes: Quia ceciderunt catenae de manibus tuis. [2] Tu es Petrus, et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam, et portae inferi non praevalebunt adversus eam, et tibi dabo claves regni caelorum. [3] Si diligis me, Simon Petre, pasce oves meas. Tu scis, domine, quia amo te, et animam meam pono pro te. [4] Tu es pastor ovium, princeps apostolorum: tibi tradidit Deus omnia regna mundi, et ideo tibi traditae sunt claves regni caelorum. Alleluia.« [1] bezieht sich auf Apg 12,6 ff.; [2] auf Mt 16,18, [3] auf Joh 21,15 ff. [4] wurde nach den Stellen bei Mt und Joh offenbar für das Responsorium frei formuliert.

41 Zwar kann man in der ebenfalls mit zwei Bassstimmen komponierten sechsstimmigen *Missa Alma redemptoris mater* ebenfalls die Imitation auf demselben Einsatzton in den Bassstimmen finden, etwa in den Mensuren 11 ff. des Kyrie II, doch ist diese dort in ein Imitationsfeld integriert, das fast alle Stimmen umfasst. Die Imitation im Einklang der Bassstimmen bildet in dieser Messe also keine eigene Schicht innerhalb des Satzes aus, wie es bei der *Missa Papae Marcelli* der Fall ist.



Notenbeispiel 19: Das Bassmodell als Element der Textausdeutung in Jachets Motette *Surge Petre*

Lassos Motettenbuch für Jakob Fugger den Jüngeren

Franz Körndle

Zu den gedruckten Motettenbüchern des 16. Jahrhunderts können von der Musikforschung in vielen Fällen interessante Geschichten über den Kontext ihrer Entstehung und Bestimmung ermittelt werden. Es war daher die Idee von Peter Bergquist, die Motetten von Orlando di Lasso nicht nach der Methode herkömmlicher Gesamtausgaben zu edieren, in denen die Kompositionen entsprechend der Qualität der Quellen angeordnet werden, sondern die Kompositionen in ihrer originalen Umgebung, den Erstdrucken, zu belassen.[1] Bergquist entschied sich, die Motetten Lassos außerdem in der chronologischen Reihenfolge der historischen Drucke zu publizieren, denn damit wird auch angezeigt, wann eine Komposition zum ersten Mal öffentlich verfügbar wurde. Es ist auch abzulesen, an welchem Ort der Druck ans Licht kam, ob es eine Widmung gibt, wie die Motetten angeordnet sind und nicht zuletzt, welche Besonderheiten die einzelnen Werke aufweisen.

Ein solcher Druck ist das Motettenbuch mit dem Titel *Mottetta, sex vocum, typis nondum uspiam excusa* (Abbildung 1), erschienen in München 1582 bei Adam Berg.[2] Rebecca Wagner Oettinger besorgte in der obengenannten Reihe die Neuausgabe für A-R Editions und trug in der Einleitung die wichtigsten Angaben zu den Motetten zusammen.[3] Mit dem hier vorgelegten Artikel werden zu Wagner Oettingers Forschungen noch einige weitere Details beigesteuert, so dass am Ende möglicherweise ein etwas genaueres Bild vom Hintergrund dieser Publikation entsteht. Mit dem Widmungsträger Jakob Fugger dem Jüngeren (1542–1598) führen die Spuren nach Augsburg. Zu der Reichsstadt, zur Benediktinerabtei St. Ulrich und Afra und zu mehreren der Patrizierfamilien unterhielt Orlando di Lasso über alle Jahre seines Münchner Wirkens sehr gute Beziehungen. Da der Augsburger Überlieferung seiner Werke eine erhebliche Bedeutung zukommt,[4] muss auch für die Publikation des Motettenbuchs von 1582 der Frage nach der Kontextualisierung in der Fuggerstadt bevorzugt nachgegangen werden.

---

1 Orlando di Lasso, *The Complete Motets*, 22 Bde., hrsg. von Peter Bergquist u. a., Madison, WI, 1995–2007.

2 Im Verzeichnis der Werke Orlando di Lassos 1582-7. Im Folgenden markiert LV die Zählung seiner Kompositionen. Siehe: Horst Leuchtmann und Bernhold Schmid, *Orlando di Lasso, Supplement: Seine Werke in zeitgenössischen Drucken 1555–1687*, Kassel u. a. 2001, Bd. 2, S. 66–68.

3 Orlando di Lasso, *Mottetta, sex vocum, typis nondum uspiam excusa*, hrsg. von Rebecca Wagner Oettinger (= Orlando di Lasso, The Complete Motets 13), Madison, WI 2005.

4 Franz Körndle, »Primär- und Sekundärquellen – die Lasso-Überlieferung in der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg«, in: *Die Zukunft der Memoria. Perspektiven der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg nach der Verstaatlichung*, hrsg. von Reinhard Laube, Augsburg 2016, S. 67–80.

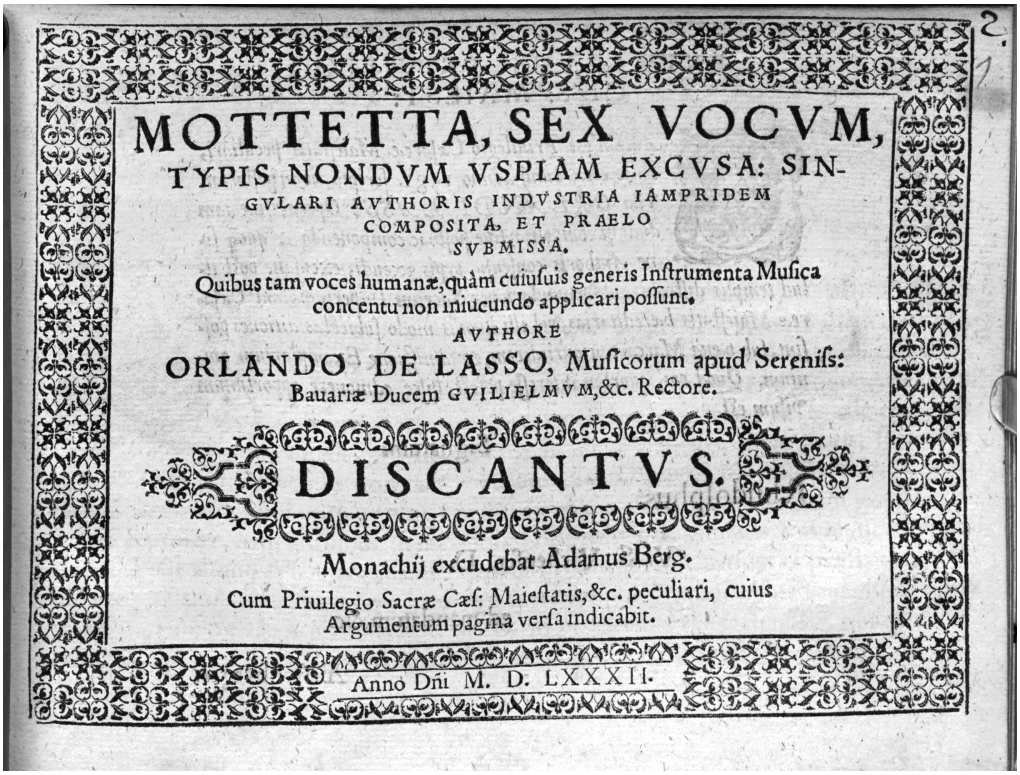


Abbildung 1: Orlando di Lasso, *Mottetta, sex vocum, typis nondum uspiam excusa*, München: Adam Berg, 1582. Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 137#Beibd. 1, Titelseite des Discantus, <urn:nbn:de:bvb:12-bsb00093473-6>

Die Widmungsvorrede ist auf den 17. Februar (12. Kalenden des März 1582) datiert.[5] Sie ist gerichtet an Jakob Fugger den Jüngeren (in der Familienabfolge der dritte Träger dieses Namens; 1542–1598). Bedauerlicherweise ist der Text dieser Widmung sehr allgemein gehalten, die Großzügigkeit Jakob Fuggers wird angesprochen, vor allem die Gunst, die er Lasso gegenüber bereits gezeigt hat. Lasso gibt immerhin an, dass die Motetten die Frucht einiger zurückliegender Monate seien (»mensibus nonnullis ingenium fructus«). Damit kann angenommen werden, die Motetten der Sammlung seien damals weitgehend neu komponiert worden. Aber mehr ist aus der Widmungsvorrede nicht zu erfahren, so dass man im Hinblick auf den Kontext von Entstehung und Bestimmung auf andere Informationen angewiesen ist. In der Tat waren zum Zeitpunkt des Druckes nicht alle darin enthaltenen Kompositionen nur einige Monate alt. Die zweite Motette, *O gloriosa Domina*, war bereits in den *Moduli quatuor 5. 6. 7. 8. et novem vocum* (Paris: Le Roy & Ballard, 1577) als Nr. 40 enthalten gewesen (1577-8, LV 638).[6] Weitere zwölf Stücke

5 Horst Leuchtmann, *Orlando di Lasso*, Bd. 1: *Sein Leben*, Wiesbaden 1976, S. 55: 18. Februar.
6 Leuchtmann und Schmid, *Lasso. Supplement*, Bd. 1, S. 407.

sind in Chorbüchern der Münchener Hofkapelle handschriftlich überliefert. Da der Kopist Franz Flori bei seinen Ingrossierungen sehr oft präzise Datierungen eintrug, lässt sich ebenfalls eine Entstehung vor 1582 oder zu Beginn dieses Jahres feststellen (Tabelle 1).[7]

LV	Titel	Konkordanz	Datierung	KBM 5/1
716	*Certa fortiter*			
638	*O gloriosa Domina* *Tu regis alti*	Druck 1577-8: 40	1577	
717	*Aue regina coelorum*	Mus.ms. 2749: 3	22. Jan. 1582	S. 283
718	*Da pacem Domine*	Mus.ms. 15: 5	[1577]	S. 81
719	*Cvm essem: [parvulus]* *Nvnc cognosco ex parte*	Mus.ms. 11: 10	August 1579	S. 74
720	*Vvlnerasti: [cor meum]*			
721	*O decus celsi*			
722	*Domine quid multiplicati sunt*	Mus.ms. 11: 9	April 1579	S. 74
723	*Lauda mater ecclesia* *[Aegra currit ad medicum]* *Svrgentum cum victoria*			
724	*Salue Regina*	Mus.ms. 2748: 4	14. Aug. 1581	S. 281
725	*Cantate D[omi]no Canticum nouum*	Mus.ms. 11: 8	Januar 1579	S. 74
726	*Veni sancte Spiritus*	Mus.ms. 15: 6	[1577]	S. 81 f.
727	*O altitudo diuitiarum* *Qvis enim cognouit*	Mus.ms. 11: 12	September 1579	S. 74
728	*Alma redemptoris mater*	Mus.ms. 2749: 1	[Jan.] 1582	S. 283
729	*Ad te leuaui anima[m]*	Mus.ms. 2744: 2	[1581]	S. 268
730	*Ave verum corpus*			
731	*Hodie completi sunt* *Misit eos in vniuersum*	Mus.ms. 15: 4	[1577]	S. 81
732	*Deus meus in simplicitate*			
733	*Benedictio, & claritas*			
734	*Deus in adiutorium meum intende*	Mus.ms. 11: 11	September 1579	S. 74

Tabelle 1: Motettenbuch 1582-7, Inhalt mit älteren Konkordanzen

7 *Katalog der Musikhandschriften. Chorbücher und Handschriften in chorbuchartiger Notierung: mit einem Anhang: Nachträge zu den Tabulaturen und Stimmbüchern*, hrsg. von Martin Bente, Marie Louise Göllner, Helmut Hell und Bettina Wackernagel (= Kataloge bayerischer Musiksammlungen 5/1), München 1989 (im Folgenden: KBM 5/1).

Anhand der Konkordanzen lassen sich die Wurzeln der einzelnen Stücke bis 1577 zurückverfolgen. *Ave regina coelorum* und *Alma redemptoris mater* wurden von Franz Flori offenbar erst Anfang 1582 als Nr. 1 und 3 in das Chorbuch Mus.ms. 2749 eingetragen, weshalb sie in jedem Fall zu den damals jüngeren Produktionen gezählt werden können. Es verbleiben aber insgesamt lediglich sieben Motetten, die Lasso wohl für die Publikation neu komponierte.

Am Beginn soll die Motette Nr. 15 stehen, deren Text ziemlich allgemeiner Natur zu sein scheint, *Ave verum corpus* (LV 730).[8] Dieser Gesang gehört zum Fest Fronleichnam.[9] Obwohl er streng genommen nicht in die Liturgie dieses Tages integriert ist, war es im 15. und 16. Jahrhundert üblich geworden, ihn gesungen vorzutragen, während der Priester am Altar die Worte der Wandlung sprach, also an der entscheidenden Stelle der Messe, der Wandlung von Brot und Wein. Rebecca Wagner Oettinger weist darauf hin, dass gegenüber der traditionellen Textversion am Ende des Stückes die Worte »Miserere mei« (»Erbarme dich meiner«) hinzugefügt sind.[10] Sie werden in klar verständlicher Anordnung von allen Stimmen gleichzeitig gesungen, scheinen also eine persönliche Angelegenheit darzustellen.

Zum Verständnis ist nun folgende Information nötig: Im Jahr 1512 hatte Jakob Fugger der Reiche (und zweite Träger dieses Namens; 1459–1625) in der Kirche St. Anna in Augsburg eine Kapelle gestiftet und einrichten lassen. Unten befindet sich die Grablege Jacob Fuggers mit der berühmten Fronleichnamsgruppe aus der Werkstatt Adolf Dauchers. Darüber erhebt sich auf der Galerie die Orgel, mit Flügeln am Hauptwerk und am Rückpositiv.[11] Tatsächlich zeigt eines der Gemälde eine Kantorei bei der Aufführung einer Motette mit dem Text »Ave verum corpus«.[12] Dazu passt die im Testament festgelegte Verpflichtung, dass »alle donrstag, in berumter Cappelln ain Loblich Ambt, von dem Hayligen Sacrament mit der Orgel gesungen«[13] werden sollte, also eine Votivmesse von Fronleichnam. Dann öffnete man die Flügeltüren des Rückpositivs, so dass die Darstellung der Sängergruppe mit den Noten des *Ave verum corpus* zu sehen war.

Jakob Fugger der Jüngere, also der Widmungsempfänger von Lassos Druck, übernahm die Idee einer Grabkapelle mit einer Stiftung von dem früheren Träger des gleichen Namens. 1580 stiftete er eine Kapelle in der Klosterkirche St. Ulrich und Afra in Augsburg.[14] Die Ausstattung dieser 1581 fertig gestellten Kapelle ist zwar bescheidener als in St. Anna, folgt aber ihrer Konzeption, die sich in der Tat erstaunlich ähnlich präsentiert. Unten befindet sich die Grablege, am Altar sind Passionsdarstellungen angebracht, darüber erhebt sich die Orgel. Nicht ganz überraschend hält auch die Grabplatte Jakob Fuggers des Jüngeren die Stiftung der Orgel fest (Abbildung 2):

---

8 Leuchtmann und Schmid, *Lasso. Supplement*, Bd. 2, S. 66.

9 Franz Joseph Mone, *Lateinische Hymnen des Mittelalters*, Bd. 1, Freiburg im Breisgau 1853, S. 280 f.

10 Rebecca Wagner Oettinger, »Introduction«, in: Lasso, *Mottetta, sex vocum*, S. XVIII.

11 Bruno Bushart, *Die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg*, München 1994, S. 233–272.

12 Ebd., S. 248.

13 Hermann Kellenbenz und Maria Gräfin Preysing, »Jakob Fuggers Stiftungsbrief von 1521«, in: *Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben* 68 (1974), S. 95–116, hier S. 105.

14 Franz Körndle, »Der Orgelmacher Marx Günzer«, in: *Acta organologica* 31 (2009), S. 185–216, hier S. 193–195.



Iacob Fvgger herr von khirch | berg vnd weissenhorn vnd herr | zv babenhavsen diser begreb | nvs capellen vnd obenstehen | der orgel fvndator oder | stifter | mdlxxxi

Abbildung 2: Gedenktafel zur Orgelstiftung bei der Grabkapelle Jakob Fuggers des Jüngeren in der Basilika St. Ulrich und Afra



Abbildung 3: Augsburg, Fuggerkapelle in der Kirche St. Anna mit Orgel von 1512–1517

Die Inschrift weist also besonders auf die Orgel hin, zu der wir den Vertrag besitzen. Darin heißt es:[15] »Und soll diß ganz werckh aller gestalt vnd maß Disponiert, gemalt vnd geschnitten werden wie das bei St. Anna.« Das Erscheinungsbild der Orgel sollte also ebenfalls so gestaltet sein wie beim Vorbild in der Kirche St. Anna (Abbildungen 3 und 4).

Dem sollten auch die gestifteten Gottesdienste entsprechen. Der Organistenvertrag regelte nicht nur die Tage, an denen zu spielen war, sondern legte fest: »Der Organist soll zu abent allezeit umb zwee uhren und zu morgenn halben achten da sein, domit ihm werdt ahnzeigt, waß und von wem zuschlagen sey«.[16] Die Vielzahl der Dienste wirkte sich auch in Naturalien aus: »Und alß oft erschlagt sol er Jhm Convent essen haben«.[17] Als das Instrument im Jahr 1607 auf der Westempore durch Marx Günzer neu errichtet wurde, behielt es seine ursprüngliche Gestalt.[18]

---

15 Dillingen, Fuggerarchiv, 95.1. Vgl. Körndle, »Der Orgelmacher«, S. 210–213.
16 Dillingen, Fuggerarchiv, 5.5.13.
17 Ebd.
18 Körndle, »Der Orgelmacher«, S. 193–195.



Abbildung 4: Augsburg, Basilika St. Ulrich und Afra, Hauptgehäuse der Orgel von 1607 mit Rückpositiv von 1982

Das Hauptgehäuse hat sich bis heute erhalten, ein Rückpositiv mit historisierender, aber neu entworfener Prospektgestaltung kam 1982 hinzu.[19] Es ist damit nicht mehr festzustellen, ob zum ursprünglichen Aussehen auch ein mit der Orgel von St. Anna ähnliches Rückpositiv gehört hatte. Dann hätten die Flügeltüren wie am Hauptgehäuse die gleiche Ikonographie wie beim Vorbild zeigen müssen, wobei eine Sängergruppe mit dem *Ave verum corpus* zu sehen gewesen wäre.

Immerhin weisen Dokumente zu Reparaturen auf ein Rückpositiv hin. Im Jahr 1790 sollte Johann Andreas Stein die Ulrichsorgel reparieren, weil sie nicht mehr richtig funktionierte, ja gar nicht funktionieren konnte, denn Stein bemerkte in seinem Gutachten, es würden 34 Pfeifen in 8-Fuß, 4-Fuß und 3-Fuß-Lage fehlen. Dann notiert Stein: »Die Orgel hat auch 2. Clavier, nemlich ein Positif, ist aber weder ein pfeiffen noch wind darin, und dieses zu ersetzen wäre der Unkosten zu groß«.[20] Bedauerlicherweise schreibt Stein nur »Positiv« und nicht »Rückpositiv«.

---

19 Hermann Fischer / Theodor Wohnhaas, *Historische Orgeln in Schwaben*, Regensburg 1982, S. 62 f.
20 Dillingen, Fuggerarchiv, 5.5.13, fol. 160^{v}.

Wenig später beauftragte man einen anderen Orgelmacher, Joseph Wirth, mit einem weiteren Gutachten. Wirth, ein Schüler Steins, schrieb daraufhin eine fast gleichlautende Stellungnahme. Aber er ist doch präziser: »Auch sind zwey Clavier vorhanden, wovon das einte vormals zum Rückpositiv gehörte, so aber dermalen /: weil dieses Positiv völlig evacuiret Ist und weder Pfeiffen noch Wind hat :/ unbrauchbar ist«.[21]

Es ist nicht mit Eindeutigkeit zu klären, weshalb in dem hier erwähnten Rückpositiv keine Pfeifen waren, in jedem Fall existierte ein Gehäuse, das wohl nicht nur dem von St. Anna glich, sondern auf einer der Flügeltüren wahrscheinlich auch eine Kantorei mit dem *Ave verum corpus* zeigte. Es ist also gut vorstellbar, dass Orlando di Lasso mit der Motette *Ave verum corpus* genau die Komposition schuf, die bei den Gedenkgottesdiensten in der Fuggerkapelle von St. Ulrich und Afra aufgeführt werden sollte. Das hinzugefügte »Miserere mei« wäre dann als die persönliche Fürbitte des Stifters Jakob Fugger selbst zu deuten.

Eine zweite Komposition würde ebenfalls zur Fuggerkapelle in St. Ulrich passen, nämlich *Deus meus in simplicitate* (LV 732).[22] Der Text gehört zum Offertorium für das Fest der Kirchweihe. Rebecca Wagner Oettinger nimmt zwar an, die Motette könnte für die geplante Einweihung der Michaelskirche in München gedacht gewesen sein, auch wenn 1583 erst die Grundsteinlegung erfolgte.[23] Es wäre aber genauso gut denkbar, dass Lasso dabei die Einweihung der von Jakob Fugger gestifteten Kapelle in St. Ulrich und Afra im Blick hatte. Als eine weitere Möglichkeit wird später in diesem Beitrag die Weihe einer anderen Kirche zur Diskussion kommen. Zuvor soll allerdings das Inhaltsverzeichnis des Drucks weiter untersucht werden.

Bei den anderen Motetten der *Mottetta sex vocum* von 1582 ist der Kontext freilich weniger einfach darzulegen, besonders bei denen, deren Textdichter nicht bekannt ist. Solche Kompositionen, die oft einen neulateinischen Text haben, führten in der Forschung zu interessanten Überlegungen, in welchen Zusammenhang sie gehören könnten, etwa zum Theater der Jesuiten.[24] Die Sammlung von 1582 enthält zwei solche Stücke, *Certa fortiter* und *O decus celsi*. Die Motette *Certa fortiter* eröffnet den Band von 1582. Mit dieser prominenten Position kommt ihr wohl eine besondere Bedeutung zu. Der vertonte Text stellt eine Ermahnung an den christlichen Menschen dar:

Certa fortiter,	Kämpfe tapfer,
ora ferventer,	bete ernsthaft,
labora diligenter,	arbeite sorgfältig,
stude frequenter,	studiere häufig,
tace libenter,	schweige freiwillig,
sustine patienter.	harre geduldig aus.

---

21 Ebd., fol. 165r–v.

22 Leuchtmann und Schmid, *Lasso. Supplement*, Bd. 2, S. 67.

23 Wagner Oettinger, »Introduction«, in: Lasso, *Mottetta, sex vocum*, S. xviii.

24 Vgl. Philip Weller, »Lasso, Man of the Theatre«, in: *Orlandus Lassus and his Time: Colloquium Proceedings Antwerpen 24.–26.08.1994*, hrsg. von Ignace Bossuyt, Eugeen Schreurs und Annelies Wouters (= Yearbook of the Alamire Foundation 1), Peer 1995, S. 89–127. Franz Körndle, »Musik im frühen Theater der Jesuiten«, in: *Lehren*

Rebecca Wagner Oettinger konnte mit sicherem Instinkt die Identifizierung des Textdichters eingrenzen: »No literary source is known for this text […]. The words echo a passage in Thomas à Kempis' *Imitatio Christi*: ›Si autem coronari desideras, certa viriliter, sustine patienter‹ (But if you want to be crowned, fight bravely and endure patiently)«.[25] Die Motette *Certa fortiter*, die noch Carl Proske als »Wahlspruch eines unbekannten Zeitgenossen« angesehen hatte,[26] stammt tatsächlich von Thomas von Kempen (1379/80–1471), allerdings nicht aus seinem bekanntesten Werk, *De Imitatione Christi*,[27] sondern aus dem 14. Kapitel seines kleinen Büchleins mit dem Titel *Hortulus rosarum*.[28] Die Texte für zwei weitere Lasso-Motetten finden sich ebenfalls bei Thomas von Kempen, nämlich in Kapitel 25 des Buches *Vallis liliorum*. Es handelt sich um *In hora ultima* und *Omnium deliciarum* (jeweils publiziert erst im *Magnum opus musicum*, München 1604; LV-1120 und LV-1113).[29] Die zugrunde liegenden Sätze stehen bei Thomas übrigens fast direkt hintereinander, lediglich wenige Zeilen trennen die beiden Abschnitte, die Lasso als Text für die beiden Kompositionen verwendete.[30] Thomas, der große Vertreter der *Devotio moderna*, behandelt in diesem 25. Kapitel die ungewisse Stunde des Todes und das schnelle Ende dieses Lebens. Für die Motette *In hora ultima* wurde die Sentenz aus dem *Vallis liliorum* durch Auslassungen geringfügig eingerichtet. Dagegen entspricht der Text von *Omnium deliciarum* wörtlich der Vorlage (Übereinstimmungen sind in der linken Spalte kursiv gesetzt):

Thomas von Kempen	Orlando di Lasso
In illa *ultima hora peribunt* ab oculis *omnia* castella villae et oppida; omnia vasa argentea et aurea: omnia fercula fercula lauta et pocula varia cum aromatibus dulcorata. Cessabunt patier lyra *tuba tibia et cithara*, omnis ludus *iocus risus, saltus* plausus, *cantus et discantus* […]	In hora ultima peribunt omnia: Tuba, tibia, et cithara, jocus, risus, saltus, cantus et discantus.
Nam *omnium deliciarum et pomparum saeculi brevis finis: mors dolor luctus et pavor invadit omnes.*	Omnium deliciarum et pomparum saeculi brevi finis. Mors, dolor, luctus et pavor invadit omnes.

und Lernen im Zeitalter der Reformation: Methoden und Funktionen, hrsg. von Gerlinde Huber-Rebenich, Tübingen 2012, S. 213–228.

25 Wagner Oettinger, »Introduction«, in: Lasso, *Mottetta, sex vocum*, S. XIV.

26 Orlando di Lasso, *Sämmtliche Werke*, Bd. 15, hrsg. von Franz Xaver Haberl, Leipzig 1903, S. VIII.

27 Thomas von Kempen, *Nachfolge Christi*, hrsg. von Walter Kröber, übersetzt von Johann Michael Sailer, Ditzingen ^{4}1986.

28 Thomas von Kempen, *Hortulus rosarum de valle lacrimarum*, Basel 1499, fol. 95^{r}. Moderne Ausgabe: Thomas von Kempen, *Opera omnia*, Bd. 4, hrsg. von Michael Joseph Pohl, Freiburg 1918, S. 2–50, hier S. 33.

29 Leuchtmann und Schmid, *Lasso. Supplement*, Bd. 2, S. 299 f.

30 Thomas von Kempen, *Opera omnia*, Bd. 4, S. 53–134, hier S. 105 *(In hora ultima)* und S. 107 *(Omnium deliciarum)*.

Anders als manche Cantica,[31] die Thomas von Kempen selbst als Lieder mit Melodien verfasst hat, sind die drei genannten Texte für die Motetten Lassos aus normalen Prosazeilen der beiden Traktate genommen. Eine Suche nach Motetten anderer Komponisten des 16. Jahrhunderts zu diesen Texten blieb erfolglos. Lasso war demnach vermutlich der erste und einzige Komponist, der sie in Musik gesetzt hat. Diese Beobachtung führt zu der Frage, was Lasso veranlasst haben könnte, Motetten über Texte des Thomas von Kempen zu schreiben.

Obwohl Thomas zur Zeit Lassos bereits seit etwa 100 Jahren verstorben war, zählten seine Werke zu den beliebtesten Schriften.[32] Die *Imitatio Christi* war wahrscheinlich das am meisten gedruckte Buch nach der Bibel. Aber auch Thomas' andere Texte wurden im 16. Jahrhundert mehrfach in Drucken verbreitet. Dazu gehören vor allem die *Opuscula aurea* (Venedig 1568), in denen beide Traktate *Hortulus rosarum* und *Vallis liliorum* enthalten sind. Während die älteren Druckausgaben – wie die *Opuscula* – oft durch Angehörige des Dominikanerordens besorgt wurden, begannen gegen Ende des 16. Jahrhunderts die Jesuiten, sich für die Edition der Werke des Thomas von Kempen einzusetzen. Im Jahr 1600 initiierte Heinrich Sommalius (Henri de Sommal) eine Gesamtausgabe.[33] Wie die Titel der vier Bände ausweisen, bemühte man sich um einen möglichst guten Text, der sich an den erhaltenen Handschriften orientierte: »Ad Autographa eiusdem emendata« notierte noch der Titel der dritten Sommalius-Auflage.[34] Bereits 1617 brachte der Jesuit Heribert Rosweyd ebenfalls in Antwerpen eine neue, anhand der Autographen gefertigte Edition heraus.[35]

Aber nicht erst mit den eigenen Ausgaben wurde Thomas von Kempen bei den Jesuiten verbreitet, seine Bücher standen längst in den Bibliotheken des Ordens. Von der *Imitatio Christi* besaß etwa das Münchener Kolleg die Auflagen Köln 1565, Köln 1577 sowie [o. O.] 1581.[36] Die überwiegende Zahl der heute noch nachweisbaren älteren Exemplare von den Werken Thomas' stammen aus europäischen Jesuitenkollegien. Allem Anschein nach erfreute sich der Autor der *Devotio moderna* dort großer Beliebtheit. Da Orlando di Lasso in den Jahren spätestens ab 1580 immer wieder für die Jesuiten in München oder auch in Graz komponierte, liegt es nahe anzunehmen, dass auch die drei Thomas-Motetten und besonders *Certa fortiter* in einem jesuitischen Kontext zu betrachten sind.

---

31 Thomas von Kempen, *Opera omnia*, Bd. 4, S. 245–398.

32 Augustin de Backer, *Essai Bibliographique sur le livre De Imitatione Christi*, Liège 1864, S. VI–VII.

33 Maximilian von Habsburg, *Catholic and Protestant Translations of the* Imitatio Christi, *1425–1650*, Farnham 2011, S. 3 und S. 186. Andrew Pettegree und Malcolm Walsby, *Netherlandish Books. Books Published in the Low Countries and Dutch Books Printed Abroad before 1601*, Bd. 1: A–J, Leiden/Boston 2011, S. 1278. Dirk Imhof, *Jan Moretus and the Continuation of the Plantin Press. A Bibliography of the Works Published and Printed by Jan Moretus I in Antwerp (1589–1610)*, Bd. 1 (A–M), Leiden 2014, S. 693–696.

34 *Ven. Viri Thomae Malleoli A Kempis* […] *Opera Omnia: Ad autographa eiusdem emendate, aucta, & in tres Tomos distribute: Opera a studio R. P. Henrici Sommalii è Societate Iesv*, Antwerpen 1615, Titelblatt.

35 *Thomae a Kempis Canonici Regularis* […] *De Imitatione Christi Libri Quatuor; nunc postremò ad autographorum fidem recensiti. Cum Vindiciis Kempensibus Heriberti Rosvveydi Soc. Iesu*, Antwerpen 1617.

36 München, Bayerische Staatsbibliothek, Signaturen P.lat. 1115, P.lat. 1122, P.lat. 1205.

Allerdings sind von den drei Motetten zwei, nämlich *In hora ultima* und *Omnium deliciarum*, erst nach Lassos Tod, im bereits genannten *Magnum opus musicum* 1604 gedruckt worden, lediglich die Motette *Certa fortiter* findet sich in dem genannten Druck, dem Motettenbuch für Jakob Fugger den Jüngeren, das bei Adam Berg 1582 herausgegeben wurde.

Für die weitere Kontextualisierung kommt zunächst unerwartete Hilfe von anderer Seite. Zu genau der Motette *Certa fortiter* komponierte Orlando di Lasso im Jahr 1583 eine Messe, die der Münchner Kapellsänger und Schreiber Franz Flori in ein Chorbuch der Bayerischen Hofkapelle eintrug, das unter der Signatur Mus.ms. 56 erhalten geblieben ist.[37] Auf fol. 85^{r} notierte Flori »Missa sex vocum super carmen / Certa fortiter: Autore Orlan. Lasso. / Anno. 1583. In Maio.« Da am 23. Mai 1583 der jüngste Bruder des Herzogs, Ernst von Bayern als Erzbischof von Köln inthronisiert wurde,[38] wäre eine Verbindung der Messe mit diesem Ereignis denkbar. Allerdings existieren zu einer Reise, die die Hofkapelle und/oder Orlando di Lasso nach Köln gemacht haben könnten, keinerlei Belege. Es liegt daher nahe anzunehmen, dass es auch in München einen Anlass zum Feiern gegeben hat. Wenige Wochen zuvor, am 18. April 1583, war dort der Grundstein zur Jesuitenkirche St. Michael gelegt worden.[39] Da sich der Text einer Huldigungsmotette auf Ernst von Bayern, nämlich *Huc ades, o Erneste*, in einer jesuitischen Handschrift (München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 1554, fol. 15^{v}–16^{v}) findet, die eben zur Grundsteinlegung der Michaelskirche entstand,[40] kann man es für durchaus wahrscheinlich halten, dass ein Dankgottesdienst für den Erfolg Ernsts als Erzbischof von Köln bei den Jesuiten in München abgehalten wurde. Ernst selbst galt als besonderer Freund und Förderer der Jesuiten.[41]

Mit den Beobachtungen zur Geschichte der Thomas-Editionen und dem Kontext aus der Zeit um 1583 sind also bisher zwei Verbindungen des Textes *Certa fortiter* zu den Jesuiten plausibel geworden. Kehrt man nun zu dem Druck zurück, der Jakob Fugger dem Jüngeren gewidmet ist, erweist sich diese Kenntnis als nutzbringend. Die Motette *Certa fortiter* eröffnet die Reihe der 20 Kompositionen, die in diesem Druck enthalten sind. Rebecca Wagner Oettinger hält die Anordnung für signifikant: »Lasso frequently opened collections of motets with settings of texts that were atypical of his motet output as a whole. […] Since Lasso also used opening motets to address the dedicatee of a print, if the motet and the devotional text are truly related, they might point toward some event in Lasso's life or in that of Jacob Fugger that called for particular patience and forbearance.«[42]

---

37 KBM 5/1, S. 195 f.

38 Günther von Lojewski, »Bayerns Kampf um Köln«, in: *Um Glauben und Reich. Kurfürst Maximilian I.: Beiträge zur bayerischen Beschichte und Kunst 1573–1651*, hrsg. von Hubert Glaser (= Wittelsbach und Bayern II), Köln 1980, S. 24–47, hier S. 44.

39 *Triumphus Divi Michaelis Archangeli. Triumph des Heiligen Michael, Patron Bayerns (München 1597): Einleitung – Text und Übersetzung – Kommentar*, hrsg. von Barbara Bauer und Jürgen Leonhardt, Regensburg 2000, S. 16 f.

40 Franz Körndle, »Orlando di Lasso's ›Fireworks‹ Music«, in: *Early Music* 32 (2004), S. 96–116, hier S. 104 f.

41 Bernhard Duhr, *Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge im XVI. Jahrhundert*, Bd. 1, Freiburg im Breisgau 1907, S. 861.

42 Wagner Oettinger, »Introduction«, in: Lasso, *Mottetta, sex vocum*, S. XIII–XIV.

Bei der Suche nach einem Ereignis, das Lasso und Jakob Fugger zusammengeführt haben könnte, trifft man unweigerlich auf den Reichstag des Jahres 1582. Herzog Wilhelm V. nahm am 27. Juni am Einzug von Kaiser Rudolf II. und der Eröffnung des Reichstags in Augsburg teil.[43] Ob Orlando di Lasso zu diesem Anlass in Augsburg weilte, ist für die Frage nach einer Bestimmung des Motettenbuchs allerdings unerheblich, denn der Druck datiert deutlich vor dem Beginn des Reichstags und kann als Anlass für die Komposition von *Certa fortiter* nicht zutreffen. Wohl aber könnte Lasso im Zeitraum zwischen Ende Juni und Ende September den Druck an Jakob Fugger persönlich übergeben haben.

Herzog Wilhelm reiste auf jeden Fall in Begleitung seiner Hoftrompeter, was in den Hofzahlamtsrechnungen dokumentiert ist.[44] Hinsichtlich einer Teilnahme der Hofkapelle mit Sängern und Instrumentalisten gibt es dagegen aufgrund fehlender Quellen keinen derartigen Nachweis. Sollte jedoch der Bassist Franz Flori mit nach Augsburg gekommen sein, dann ließen sich einige Kompositionen Lassos in diesen Kontext einordnen. Flori trug nämlich bei der Ingrossierung eines Chorbuchs wie so oft zu den Kompositionen Datierungen ein. Der Codex Mus.ms. 23 der Bayerischen Staatsbibliothek weist bei einem *Salve regina* (LV-1107)[45] den Vermerk auf »Anno. 1582. die 19. Julii.«[46] Das *Magnificat Octo vocum Quarti toni* ist mit »Anno 1582. in Septembri« markiert und nochmals am Ende der Niederschrift präzise mit »Scriptum. anno. 1582. die. 7. Septembris.« datiert.[47] Diese Werke Lassos könnten durchaus für Aufführungen innerhalb des Reichstages geschaffen worden sein.

Noch vor dem Abschluss dieser politischen Großveranstaltung bestätigte der Kaiser die Stiftung der Fugger zum Jesuitenkolleg am 27. September 1582, dann fand die »Fundation des Kollegiums« statt,[48] nachdem der bayerische Herzog Wilhelm V. ein Bankett ausgerichtet hatte.[49] Daran nahmen mehrere Kurfürsten und etliche Bischöfe teil, die beiden Stadtpfleger sowie Mitglieder der Familie Fugger, darunter auch Jakob Fugger.[50] Die Familie hatte sich seit mehreren Jahren enorm für die Einrichtung und den Bau des Jesuitenkollegs engagiert, die Brüder Octavian secundus und Philipp Eduard hatten durch die Stiftung eines Grundstückes mit acht Häusern auf dem Frauengraben die Möglichkeit eröffnet, ein neues Kolleg zu bauen.[51] Herzog Wilhelm übernahm 1579 persönlich die Sicherung des gestifteten Kapitals und ließ das Geld verzinslich verwahren. Am ersten Februar 1581 erfolgte die Grundsteinlegung des Augsburger

---

43 Peter Fleischmann, *Etwas geenderte vnd verbesserte Description: Des aller Durchleüchtigisten* […] *Fürsten vnd Herrn Herrn Rudolfen des andern Erwölten Römischen Kaisers* […] *Erstgehaltenen Reichstag zu Augspurg*, Augsburg 1582, S. 6–14.

44 Adolf Sandberger, *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso*, Bd. 3, Leipzig 1895, S. 134.

45 Leuchtmann und Schmid, *Lasso. Supplement*, Bd. 2, S. 298.

46 KBM 5/1, S. 98.

47 München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 23, fol. 144^{v} und fol. 159^{r}. KBM 5/1, S. 98.

48 Placidus Braun, *Geschichte des Kollegiums der Jesuiten in Augsburg*, München 1822, S. 32.

49 Felix Joseph Lipowsky, *Geschichte der Jesuiten in Schwaben*, Teil 1, München 1819, S. 102.

50 Maximus Mangold, *Origo Collegii Societatis Jesu ad Sanctum Salvatorem Augustae Vindelicorum*, Augsburg 1786, S. 65–70.

51 Duhr, *Geschichte der Jesuiten*, Bd. 1, S. 201 f.; Braun, *Geschichte des Kollegiums*, S. 26 f.

Jesuitenkollegs.[52] Darüber berichten die Annalen der Augsburger Jesuiten, es sei eine Heilig-Geist-Messe abgehalten worden: »MDLXXXI. Calendis Februarii Missa de Spiritu sancto prius cantata.«[53]

Wie Helmut Gier herausgearbeitet hat, bestand zwischen den Jesuitenkollegien in Augsburg und München eine enge Verbindung.[54] Die zeitlich einander nahestehenden Grundsteinlegungen der Kollegien und der Kirchen waren eng aufeinander abgestimmt und sollten inhaltlich sogar aufeinander Bezug nehmen. Das Augsburger Ausbildungsinstitut war hinsichtlich Ordnung und innerer Einrichtung dem Münchner Seminar nachgebildet.[55] Die Grundsteinlegung des Augsburger Kollegs am 1. Februar 1581 könnte also die Möglichkeit geboten haben für eine Aufführung der Motette *Certa fortiter* von Orlando di Lasso. Da die Familie Fugger durch ihr Engagement großen Anteil an der Errichtung des Kollegs hatte, könnte die Positionierung der Motette an den Anfang der gedruckten Sammlung von 1582 genau darauf anspielen. Noch vor Beginn des Reichstages wurde im März 1582 das Kolleg bezogen und der Bau der Kirche St. Salvator begonnen.[56] Dazu übernahm Jakob Fugger mit dem Kauf von 300 000 Steinen den größten Anteil und stiftete auch noch eine der Glocken für 560 fl.[57] Während des Reichstages, am 27. Juni wurde der Grundstein für das Gymnasium gelegt, am 16. Oktober wurde es bereits eröffnet.[58] Die Kirche konnte schon am 12. März 1583 geweiht werden.[59] Der Grundstein zur Michaelskirche in München wurde – wie oben angemerkt – im April 1583 gelegt, also wenige Wochen später. Diese enge zeitliche Abstimmung lässt in jedem Fall an musikalische Referenzen bei den beiden Bauaktivitäten in Augsburg und München denken.

Die Motette *Certa fortiter* könnte vor der gedruckten Publikation bereits 1581 in Augsburg musiziert worden sein. Denkbar ist aber auch die Aufführung bei einer der zahlreichen Feierlichkeiten zu Collegium, Gymnasium oder Kirche ab März 1582. Auch die Kirchweihmotette *Deus meus in simplicitate* würde sehr gut zum Bau der Kirche St. Salvator passen.

Der Jakob Fugger gewidmete Druck enthält neben *Certa fortiter* noch eine weitere Komposition, die eine Verbindung zu den Jesuiten aufweist, nämlich *O decus celsi*. Diese Motette ist bereits wiederholt von Musikforschern im Kontext eines Dramas zum Thema »Esther« gesehen worden. Allerdings konnte ein konkretes Theaterstück bisher nicht ausfindig gemacht werden,

---

52 Ebd., Bd. 1, S. 203.

53 Ignaz Agricola, Adam Flott und Franz Xaver Kropf, *Historia Provinciae Societatis Jesu Germaniae Superioris*, Augsburg 1727, S. 239. Lipowsky, *Geschichte der Jesuiten in Schwaben*, S. 89.

54 Helmut Gier, »Augsburg – München: Ein kulturelles Beziehungsgeflecht zwischen Einfluss, Vermittlung, Symbiose und Rivalität im 16. und frühen 17. Jahrhundert«, in: *Grenzüberschreitungen. Die Außenbeziehungen Schwabens in Mittelalter und Neuzeit*, hrsg. von Wolfgang Wüst, Georg Kreuzer und David Petroy (= Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben 100), Augsburg 2008, S. 233–248; bes. S. 243 f.

55 Lipowsky, *Geschichte der Jesuiten in Schwaben*, S. 94.

56 Braun, *Geschichte des Kollegiums*, S. 31.

57 Ebd., S. 33.

58 Duhr, *Geschichte der Jesuiten*, Bd. 1, S. 204.

59 Braun, *Geschichte des Kollegiums*, S. 34.

in dem *O decus celsi* zum Text gehört haben könnte.[60] Es mag nun sein, dass ein solches Drama auch gar nicht in München zu suchen wäre, sondern bei den Jesuiten in Augsburg.

Zur Einordnung der *Mottetta, sex vocum* aus dem Jahr 1582 zusammengestellten Kompositionen bieten die in der Abteikirche St. Ulrich und Afra neu eingerichtete Kapelle Jakob Fuggers des Jüngeren mit der darüber angebrachten Orgel erste Anhaltspunkte. Von diesem einen kirchlichen Standort im Süden der Stadt lässt sich darüber hinaus ein Bogen spannen zu dem jesuitischen Kolleg an geographisch entgegengesetzter Stelle, im Norden der Domstadt. Das Publikationsjahr 1582 gewährte mit dem Großereignis des Reichstages den Rahmen, innerhalb dessen eine persönliche Übergabe an den Widmungsträger erfolgen konnte.

Abschließend darf noch ein Blick gerichtet werden auf die »älteren« Motetten, die der Band enthält. Es dürfte kaum Zufall oder gar Verlegenheit gewesen sein, dass Lasso eine Gruppe von Kompositionen auswählte, die im Jahr 1579 entstanden waren. Die Datierungen des Kopisten Franz Flori zeigen an, dass drei Motetten aus den Monaten August und September stammen. Zieht man die Ernsthaftigkeit der Texte in Betracht, die mit dem abschließenden *Deus in adjutorium* in einer persönlichen Bitte gipfelt, ließe sich eine Einordnung zu den letzten Lebenswochen des Bayerischen Herzogs Albrecht V. vornehmen. Lassos Dienstherr hatte seine gesundheitlichen Probleme im Frühjahr 1579 im Bad zu Überkingen kurieren wollen.[61] Dorthin hatte es ihn bereits in den Jahren 1576 und 1578 jeweils im Mai gezogen.[62] Die Linderung seiner Beschwerden war zuletzt aber von kurzer Dauer. Ende September 1579 war er bettlägerig geworden und lebte nur noch wenige Wochen bis zum 24. Oktober.[63] In dieser Zeit notierte Franz Flori in das Chorbuch Mus.ms. 11 und nicht nur die Motetten *Cum essem parvulus*, *O altitudo divitiarum* und *Deus in adjutorium*, sondern auch noch das *Magnificat. Super carmen. Ultimi miei sospiri*.[64]

Mehrere Mitglieder der Familie Fugger standen in diesem letzten Lebensjahr Albrechts V. in regelmäßigem Austausch mit dem Herzogshof. Mehrere Briefe belegen die Anteilnahme der Fugger am Wohlergehen des Herrschers. Vor allem für den Zeitraum, als die Planungen für die Hochzeit des Octavian secundus Fugger in der zweiten Jahreshälfte 1579 konkretere Formen annahmen, finden sich in den Briefen wiederholt Informationen zum jeweiligen Zustand des Herrschers.[65] Mit dem persönlichen Erscheinen Albrechts, der noch zu einer Fugger-Hochzeit 1578 nach Augsburg gereist war,[66] konnte man nicht mehr rechnen. Beim bevorstehenden Ableben musste sogar die Absage der Feierlichkeiten einkalkuliert werden. Tatsächlich fand das

---

60 Franz Körndle, »Jesuits and Theatrical Music«, in: *The Jesuits II: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540–1773*, hrsg. von John W. O'Malley, S. J., Gauvin Alexander Bailey, Steven J. Harris und T. Frank Kennedy, Toronto/Buffalo/London 2006, S. 479–497, hier S. 480 f.

61 Berndt Baader, *Der bayerische Renaissancehof Herzog Wilhelms V. (1568–1579). Ein Beitrag zur bayerischen und deutschen Kulturgeschichte des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1943, S. 211.

62 Dietmar Heil, *Die Reichspolitik Bayerns unter der Regierung Herzog Albrechts V. (1550–1579)* (= Schriftenreihe der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 61), Göttingen 1998, S. 526, 537–539, 570, 594 f., 598 f. und 602.

63 Baader, *Der bayerische Renaissancehof*, S. 211.

64 KBM 5/1, S. 73 f.

65 München, Geheimes Hausarchiv, Korr. Akt 607/Fugger 1.

66 Ebd.

Ereignis dann nach Ablauf der Landestrauer am 23. November 1579 statt.[67] Zieht man die Kenntnisse über die älteren Kompositionen in Lassos Motettenbuch für Jakob Fugger den Jüngeren zu denen hinzu, die sich zu den neu geschaffenen Motetten gewinnen lassen, drängt sich der Eindruck auf, mit der Publikation und Widmung sollten auf musikalischem Weg die guten Verbindungen zwischen Augsburg und München gepflegt und bestätigt werden. Herzog Wilhelm hätte sicher ein großes Interesse daran gehabt, benötigte seine Staatskasse für die Bauprojekte der Jesuiten doch die finanzielle Unterstützung der Augsburger Kaufleute.

67 Reinhard Hildebrand, *Die ›Georg Fuggerischen Erben‹. Kaufmännische Tätigkeit und sozialer Status 1555–1600* (= Schriften zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte 6), Berlin 1966, S. 35.

Bernardino Borlascas *Fioretti musicali* (1630–1631) und das *cantare con affetto*

Katelijne Schiltz

Dass die Faszination für italienische Musik im deutschsprachigen Raum ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts stark zunimmt und ab ca. 1600 stilbildend wird, ist hinlänglich bekannt. Italienisches Repertoire wurde importiert, gedruckt und kontrafaziert, italienische Musiker besetzten zentrale Posten an deutschen Höfen; umgekehrt gingen deutsche Musiker zur Ausbildung nach Italien und machten sich mit dem *stile moderno* vertraut. Die Rezeption und Bedeutung Italiens für die deutsche Musik und der daraus resultierende Kulturtransfer sind kaum zu überschätzen und führten im deutschsprachigen Raum zu einer veritablen Italianisierung des Musikgeschmacks.[1] So bekannt das Phänomen in der Musikwissenschaft ist, erstaunt es umso mehr, dass es bis dato nicht systematisch untersucht und kartiert wurde.

Der vorliegende Aufsatz soll dazu einen Beitrag leisten, indem im Folgenden eine Sammlung des Komponisten Bernardino Borlasca untersucht wird, die unter dem Titel *Fioretti musicali* in zwei Exemplaren überliefert ist: Das eine, die Handschrift mit der Signatur Mus.ms. 3232k, die in der Bayerischen Staatsbibliothek aufbewahrt wird, trägt das Datum 1630;[2] das zweite Exemplar befindet sich in der Berliner Staatsbibliothek (Signatur: Mus.ms. 2260) und ist auf 1631 datiert.[3] Nach einem kurzen Überblick über die Biographie und das Œuvre des wohl nicht allzu bekannten Borlasca sollen die *Fioretti musicali* aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet werden. Insbesondere die vorangestellte »Instruttione«, die aufführungspraktische Hinweise für Sänger und Instrumentalisten enthält, zeigt – so meine These –, dass Borlasca das von Giulio Caccini praktizierte und von Giovanni Battista Bovicelli und Francesco Rognoni kodifizierte *cantare con affetto* aufgreift und somit einen Beitrag zur Verbreitung des *stile moderno* in Deutschland leistet.

---

1 Siehe beispielsweise das von der Fritz Thyssen Stiftung geförderte Projekt »Deutsche Musiker an oberitalienischen Höfen um 1600« von Dr. Michael Chizzali sowie dessen im Druck befindliche Habilitationsschrift »*In Harmoniam Cantionum italogermanicarum*«. *Italienische Musik als Referenz im mitteldeutschen Raum des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts.*

2 Digitalisat: <urn:nbn:de:bvb:12-bsb00079005-8>.

3 Digitalisat: <resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001B04F00000000>. Mus.ms. 2260 war zuvor im Besitz von Georg Johann Daniel Poelchau (1773–1836), einem Gelehrten, Musiker und Musiksammler. Danuta Szlagowska, »Bernardino Borlasca i jego ›bukiet muzyczny‹ ofiarowany senatorum Ratyzbony i Frankfurtu«, in: *Annales Universitatis Mariae Curie Skłodowska Lublin* 13 (2015), S. 41–61.

Weder über Bernardino Borlascas Geburtsjahr, noch über die Ausbildung des aus Gavi bei Genua stammenden Musikers – er bezeichnet sich auf der Titelseite mehrerer Sammlungen als »nobile di Gavio Genovese« – ist uns etwas bekannt.[4] Doch muss er sich im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts bereits in Italien und darüber hinaus einen Namen gemacht haben, denn 1610 trat er in die Münchener Hofkapelle ein.[5] Dort zeichnet sich genau um diese Zeit ein wachsendes Interesse an der neuen italienischen Musik ab:[6] Von 1607 an war etwa der Komponist und Lautenist Michelangelo Galilei, Bruder des Universalgelehrten Galileo Galilei und Sohn des Musiktheoretikers und Komponisten Vincenzo Galilei in der Maximilianeischen Hofkapelle tätig, und wenige Jahre später wird Orlando di Lassos Enkel Ferdinand zum Studium nach Rom geschickt.[7]

1611, bereits ein Jahr nach Borlascas Anstellung in München, wurde er zum Vizekapellmeister am Hof der Wittelsbacher ernannt und sollte sich – so Alexander Fisher – zu einer der »leading creative figures at the Munich court in the years leading up to the Thirty Years War« entwickeln.[8] Während Ferdinand di Lassos Studienaufenthalt in der *urbs aeterna* leitete Borlasca sogar die Kapelle. Nach Ferdinands Rückkehr im September 1614 teilten sich beide die Leitung, bis im Jahr 1617 die Aufgabenverteilung in der fürstlichen Kapelle in einem recht ausführlichen

---

4 Vgl. auch Maria Rosa Moretti, *Musica e costume a Genova tra Cinquecento & Seicento*, Genua 1990. Die Familie Borlasca stammt ursprünglich aus Korsika: vgl. Canavelli Colonna, *Les seigneurs de Leca et leurs descendants, 1342–1914*, Bd. 4: *Les familles alliées*, Ajaccio 2012, S. 155–156.

5 Horst Leuchtmann, »Die Maximilianeische Hofkapelle«, in: *Um Glauben und Reich. Kurfürst Maximilian I. Beiträge zur Bayerischen Geschichte und Kunst 1573–1651*, hrsg. von Hubert Glaser (= Wittelsbach und Bayern II/1), München 1980, S. 364–375. Vgl. auch August Scharnagl, »Musik um Kurfürst Maximilian I. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Bayerns in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts«, in: *Capella Antiqua München: Festschrift zum 25jährigen Bestehen*, hrsg. von Thomas Drescher, Tützing 1988, S. 237–246.

6 Bereits im 16. Jahrhundert macht sich der italienische Einfluss am Münchener Hof erkennbar: Er kommt nicht nur in der Anstellung italienischer Musiker (wie etwa Massimo Troiano, Giuseppe Guami u. a.), sondern auch in der Veröffentlichung italienischer Madrigale von in München tätigen Komponisten zum Ausdruck. Paradigmatisch sind hier die beiden Sammlungen *Musica de' virtuosi della florida capella dell'Illustrissimo et Eccellentis. S. Duca di Baviera A cinque voci* […] *Libro Primo* (Venedig 1569) und *Il secondo libro de madrigali a cinque voci de floridi virtuosi del Serenißimo Ducca di Baviera* […] (Venedig 1575). Vgl. zum Einfluss Italiens auf die Musik in Deutschland generell etwa Barbara Wiermann, *Die Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens im protestantischen Deutschland bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Göttingen 2005.

7 Alexander J. Fisher, *Music, Piety, and Propaganda: The Soundscapes of Counter-Reformation Bavaria*, New York 2014 bringt in den (ausschließlich online zugänglichen) »Extended References« zu seiner Monographie (s. <global.oup.com/us/companion.websites/9780199764648/resources> [Stand: 22. 10. 2020]) faszinierende Beispiele von Archivdokumenten aus den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts, die zeigen, dass bei Anstellungen die Beherrschung des *stile moderno* und die Fähigkeiten zum Ausführen von Verzierungen wichtige Kriterien waren (Nr. 2.67).

8 Fisher, *Music, Piety, and Propaganda*, S. 90. In den »Extended References« zu seiner Monographie zitiert Fisher ein Dokument (2.63), aus dem hervorgeht, dass Borlasca bereits vor seiner Anstellung im Jahr 1610 Maximilian Musik gewidmet und dafür 12 Gulden bekommen hat: »*Bernardino Parlasco Musico*, so Ir Dtl. etliche gesenger *Dediciert*« (BayHStA, HZR 59 [1610], fol. 366^{r}). Es ist leider nicht bekannt, um welche Kompositionen es sich handelt.

Regelwerk festgelegt wurde:[9] Ferdinand di Lasso war nun als Kapellmeister für das Vokalensemble zuständig, während Borlasca als »Maestro delle musiche di camera, e de concerti« (wie er sich auf einigen Titelseiten nennt) die Leitung des Instrumentalensembles innehatte – in den Hofzahlamtsrechnungsbüchern wird er als Konzertmeister geführt. Bis 1625 sollte er die »*direction* in [der] Cam[m]er bei dem Tafldienst« innehaben; in dem Jahr musste er allerdings aufgrund hoher Schulden vor seinen Gläubigern fliehen und die Stadt verlassen, blieb jedoch mit dem Münchener Hof in Kontakt und empfing 1628 sogar Geld »wegen überschickter welscher Compositionen«.[10] Den Kontakten zwischen den Wittelsbachern und dem Kaiserhof – Maximilian I. heiratete 1636 Maria Anna, die Tochter von Kaiser Ferdinand II. – ist es wahrscheinlich zu verdanken, dass Borlasca 1629–1630 als Instrumentalist in Ferdinands Kapelle in Wien tätig war.[11]

Borlasca hat ein recht umfangreiches, stilistisch abwechslungsreiches Œuvre hinterlassen (Tabelle 1). Bereits vor seiner Münchener Zeit hatte er eine Sammlung in Druck gegeben: die *Scherzi musicali ecclesiastici* (Venedig 1609) enthalten Vertonungen von Hoheliedtexten für zwei Sopranstimmen, Bass und Basso continuo – eine Besetzung, für die Borlasca häufiger komponiert hat (s. unten).[12] Borlasca widmete die Sammlung dem ebenfalls aus Genua stammenden Kardinal Benedetto Giustiniani (1554–1621), der von 1606 bis 1611 Legat in Bologna war und in dessen Dienst Borlasca stand, und hebt dabei insbesondere Giustinianis Vorliebe für die »singolar virtù del bene, e gratiosamente cantare« (einzigartige Tugend des guten und eleganten Singens) hervor.

Im September 1611 widmete Borlasca die ebenfalls in Venedig gedruckten *Canzonette a tre voci* […] *Libro secondo* dem Legat der damaligen Romagna, Kardinal Bonifacio Caetano.[13] Auf diese Sammlung wird unten noch zurückzukommen sein, denn ungefähr die Hälfte der darin

---

9 Eine Übertragung des Dokuments findet sich in der »Extended Reference 2.65« zu Fisher, *Music, Piety, and Propaganda*.

10 Vgl. Scharnagl, »Musik um Kurfürst Maximilian I.«, S. 241.

11 Steven Saunders, *Cross, Sword, and Lyre: Sacred Music at the Imperial Court of Ferdinand II of Habsburg*, Oxford 1995, S. 8. Vgl. auch den Anhang »Personnel of the Imperial Music Chapel under Ferdinand II (1619–1637)«, S. 227. Offenbar hat Borlasca kurz vor seiner Anstellung in Wien versucht, sich für eine Stelle an der Musikkapelle des Herzogs Johann Friedrich von Württemberg (1582–1628) zu bewerben: Gustav Bossert, »Die Hofkapelle unter Johann Friedrich (1608–1628)«, in: *Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte. Neue Folge* 20 (1911), S. 150–208 zitiert auf S. 201 eine Bezahlung an »Bernhardin Borlasca aus Genua, der um Anstellung bat und etliche Kompositionen übergab«.

12 Digitalisat des Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna: <www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/gaspari/_X/X139> (Stand: 22.10.2020). Es handelt es sich um eine sehr frühe Verwendung des Begriffs Scherzo in einem musikalischen Kontext; der Terminus kommt wohl das erste Mal in Gabriello Pulitis Sammlung *Scherzi, capricci et fantasie, per cantar a due voci* (Venedig, 1605) vor, und 1607 veröffentlichte Claudio Monteverdi seine erste Sammlung *Scherzi musicali*. Beim Titel von Borlascas Druck handelt es sich gewissermaßen um eine *contradictio in adiecto*. Bemerkenswert ist weiterhin seine Ergänzung, die Scherzi könnten zwischen geistlichen Konzerten im »stile rappresentativo« gesungen werden (vgl. die Titelseite des Drucks). Damit ist ein musikalischer Stil gemeint, der den Text ausgesprochen dramatisch und affektgeladen darstellt.

13 Die Canzonette *Mentre Clori il suo core* (Nr. 13) und *L'acceso fuoco mio* (Nr. 14) sind darüber hinaus einem gewissen Massimiliano Turco gewidmet.

A. Drucke		
Titel	Ort: Drucker, Jahr (RISM-Nr.)	Widmungsträger
Scherzi musicali ecclesiastici sopra la Cantica a tre voci […] *Appropriati per far cantar fra Concerti gravi in stile rappresentativo. Con il Basso continuo per l'Organo*	Venedig: Alessandro Raverio, 1609 (RISM B 3754)	Kardinal Benedetto Giustiniani
Canzonette a tre voci […] *Appropriate per cantar nel Chitarrone, Lira doppia, Cembalo, Arpone, Chitariglia alla Spagnuola; ò altro simile strumento da concerto; com'hoggi di si costuma nella Corte di Roma* […] *Libro secondo*	Venedig: Giacomo Vincenti, 1611 (RISM B 3755)	Kardinal Bonifacio Caetano
Cantica Divae Maria Virginis Octonis Vocibus, & varijs Instrumentis Concinenda […]. *Opus quintum*	Venedig: Giacomo Vincenti, 1615 (RISM B 3756)	Maximilian I. von Bayern
Scala Iacob octonis vocibus & varijs Instrumentis omnibus Anni solemnitatibus decanenda […] . *Opus sextum*	Venedig: Giacomo Vincenti, 1616 (RISM B 3757)	Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neuburg
Ardori spirituali a due, tre, e quattro voci di Bernardino Borlasca Maestro delle musiche di camera, e de concerti del Serenissimo Prencipe Massimiliano Conte Palatino del Reno, Duca dell' Alta, e Bassa Baviera &c. Libro primo, Opera settima	München: Anna Berg, 1617 (B 3758)	»Alla imperatrice de i Cieli Maria Vergine«
B. Handschriften		
Titel	Aufbewahrungsort, Signatur, Datierung	Widmungsträger
Fioretti musical[i] Leggiadri Parte Amorosi; comisti; di Documento; et parte Spirituali	München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 3232k (1630)	Rat der Stadt Regensburg
	Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Ms. 2260 (1631)	Martin Baur zu Ysenech (Frankfurter Konsul und Senator)
Accentus musicalis Tam Vocibus, quam Instrumentis concinendus cum Base ad organum	Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Ms. Danzig 4034 (1633)	Rat der Stadt Danzig

Tabelle 1: Übersicht über die Publikationen Bernardino Borlascas

enthaltenen Kompositionen hat Borlasca fast 20 Jahre später in den *Fioretti musicali* überarbeitet.[14] Jedenfalls geht aus dem Titel indirekt hervor, dass es auch einen *Libro primo* mit Canzonette gegeben haben muss, der nach aktueller Kenntnis jedoch verschollen ist.

14 Digitalisat des Museo internazionale e biblioteca della musica: <www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewscheda.twbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/gaspari/_X/X140> (Stand: 22. 10. 2020). Alexander Dean, *The Five-Course Guitar and Seventeenth-Century Harmony: Alfabeto and Italian Song*, Diss. University of Rochester 2009,

Aus Borlascas Münchener Zeit datieren weiterhin zwei Sammlungen für eine größere, mehrchörige Besetzung. Das 1615 veröffentlichte, dem bayerischen Herzog Maximilian I. gewidmete *Cantica Divae Mariae Virginis* […]. *Opus quintum* kann mit Magnificat-Vertonungen und marianischen Antiphonen vor dem Hintergrund der Marienfrömmigkeit am Hof gedeutet werden, wie sie auch aus Sammlungen anderer dort tätiger Komponisten hervorgeht (Abbildung 1).[15] Das bereits ein Jahr später gedruckte *Scala Iacob* […]. *Opus sextum* (Abbildung 2) ist dem Reichsfürst Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neuburg (1578–1653) gewidmet; dieser war nur wenige Jahre davor – erst heimlich, dann offiziell – zum Katholizismus konvertiert und durch seine Heirat mit Prinzessin Magdalene von Bayern direkt mit Borlascas Brotherrn, Herzog Maximilian verwandt.[16] Auch diesen beiden Sammlungen sind aufführungspraktische Hinweise vorangestellt, aus denen hervorgeht, dass Borlasca unterschiedliche Klangfarben (sowohl bei den Stimmen als auch bei den Instrumenten) und somit eine maximale Kontrastwirkung zwischen den beiden Chören anstrebte.[17]

Mit der 1617 in München erschienenen Sammlung *Ardori spirituali* bewegt sich Borlasca weiterhin im Kontext der Marienfrömmigkeit – was nicht zuletzt aus der Widmung »Alla imperatrice de i Cieli Maria Vergine« hervorgeht –, wählt für seine »spirituellen Leidenschaften« diesmal allerdings wieder kleinere Besetzungen von zwei bis vier Stimmen und Basso continuo.[18] Erwähnenswert ist außerdem der vom Komponisten hinzugefügte »Avvertimento nel cantare«, dessen Hinweis auf die »larghezza di misura« nicht nur anmahnt, die Wörter so deutlich wie

---

insb. Kapitel 2 »The ›Guitar Villanella‹: Villanella, Canzonetta, and the Five-Course Guitar in Naples and Rome Circa 1600«, S. 40–126 geht auf die Verwendung einer »Chitariglia alla Spagnuola« – wie Borlasca sie auf der Titelseite des Druckes nennt – für die Begleitung von dreistimmigen Villanelle ein.

15 Vgl. Fisher, *Music, Piety, and Propaganda*, passim. Ein Exemplar der *Cantica* befindet sich unter der Signatur A.R. 367 in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg. Vgl. auch Fishers Edition Rudolph di Lasso, *Virginalia Eucharistica (1615)* (= Recent Researches in the Music of the Baroque Era 114), Middleton, WI, 2002. Ein Teil des Magnificat primi toni wurde in Fishers Buch (S. 95–99) transkribiert.

16 Vgl. auch Alfred Einstein, »Italienische Musiker am Hofe der Neuburger Wittelsbacher. 1614–1716. Neue Beiträge zur Geschichte der Musik am Neuburg-Düsseldorfer Hof im 17. Jahrhundert«, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 9 (1908), S. 336–424. Borlascas Sammlung mit großbesetzter Musik passt gut zur Vorliebe des Reichsfürsten für italienische mehrchörige Musik.

17 »[…] il Primo Choro vuol essere di quattro voci principali col Soprano o d'Eunuco, o Falsetto dilettevole accompagnato di varij Istrumenti di Viole a braccia, o a gamba Arpone, Lirone, e simili come hoggi di si costuma; e massime nella Corte di Baviera; havendone quell'Altezza Serenissima in ogni genere copia, & huomini d'esquisita eccellenza; e dove si trovarà un V. descritto cantara la voce, dove Sinfonia, ivi li strumenti; e dove T. ivi le voci & istrumenti assieme. Il Secondo Choro pure anch'egli vorra come il primo esser medesime voci; ma di diversi istrumenti; che se nel primo hanno posto quelli da penna, o da corde; nel secondo dovranno mettere quelli da fiato, come Cornetti, e Tromboni bene, e gratiosamente temperati, con un Violino, all'ottava alta del Contralto; come anco al Primo Choro un Cornetto alla medesima parte se è Choro di Viole a tale istrumento diverso […]«.

18 Die Bischöfliche Zentralbibliothek in Regensburg besitzt die beiden einzigen erhaltenen Exemplare der *Ardori spirituali* (Signatur: A.R. 480 und A.R. 522). Die *Cantica*, *Scala* und *Ardori* hat Borlasca mit einer Opusnummer versehen. Die von ihm verwendete numerische Klassifizierung deutet auf jeden Fall darauf hin, dass mehrere seiner Sammlungen verloren gegangen sind. Das geht bereits aus der Widmung zu den *Scherzi musicali ecclesiastici* hervor, die er als seine zweite Sammlung und die erste mit geistlichem Inhalt (»seconda mia creatura e primo parto spirituale«) bezeichnet.



Abbildung 1: Bernardino Borlasca, Titelseite der *Cantica Divae Mariae Virginis*, Venedig 1615. Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus. pr. 246, <urn:nbn:de:bvb:12-bsb00073469-9>

möglich hören zu lassen (vgl. »far intendere distintamente le parole«), sondern vor allem auch das Vortragstempo flexibel zu gestalten und es an den Inhalt und die Affekte des Textes anzupassen.[19]

Die recht ausführliche Aufführungsanweisung am Anfang der *Fioretti musicali* – sie bilden den Fokus dieses Beitrags – kann nun, so möchte ich argumentieren, als eine logische Fortsetzung und Präzisierung davon betrachtet werden. Abgesehen von der spätesten, auf 1633

19 Der anschließende »Avvertimento nel sonare« setzt sich mit der instrumentalen Begleitung des Gesangs auseinander. Moretti, *Musica e costume a Genova*, S. 178 thematisiert bei der Besprechung des »Avvertimento nel cantare« Parallelen zu Frescobaldis *Primo libro delle Toccate*, das erst zwei Jahre früher gedruckt wurde. Dort heißt es in Bezug auf Instrumentalmusik, dass man versuchen sollte, eben nicht ständig so zu spielen, dass man dem Takt folgt (»questo modo di sonare stare soggetto a battuta«), sondern, wie das in »modernen Madrigalen« der Fall ist, mal schmachtend, mal schnell den Affekten oder der Bedeutung der Worte entsprechend (»come veggiamo usarsi nei Madrigali moderni, i quali quantunque difficili si agevolano per mezzo della battuta portandola hor languida, hor veloce, è sostenendola etiandio in aria, secondo i loro affetti, ò senso delle parole«). Zur Affektbezogenheit des musikalischen Vortrags siehe auch das Kapitel »Stimme und Affekt« in Thomas Seedorf (Hrsg.), *Handbuch Aufführungspraxis Sologesang*, Kassel u. a. 2019, S. 64–72.



Abbildung 2: Bernardino Borlasca, Titelseite der *Scala Iacob*, Venedig 1616. Exemplar Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 33, <urn:nbn:de:bvb:12-bsb00091201-7>

datierten Sammlung Borlascas, dem *Accentus musicalis*,[20] haben wir es hier mit der einzigen handschriftlich überlieferten Sammlung des Komponisten zu tun. Das 1630 datierte Exemplar der *Fioretti musicali* aus der Münchener Staatsbibliothek ist dem Rat der Stadt Regensburg gewid-

20 Die einst in der Danziger Stadtbibliothek aufbewahrte Handschrift des *Accentus musicalis*, die dem Stadtrat von Danzig gewidmet ist, gilt laut Michael Silies, Art. »Borlasca, Bernardino«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2016 ff., zuerst veröffentlicht 2000, online veröffentlicht 2016, <www.mgg-online.com/mgg/stable/19946>, zwar als verschollen, befindet sich aber in der Berliner Staatsbibliothek und steht wie fast alle anderen Sammlungen Borlascas als Digitalisat zur Verfügung: <resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001B04D00000000>. Der vollständige Titel lautet »Accentus | Musicalis | tam Vocibus, quam Instrumentis | concinendus cum Base ad Organum | Nobilissimis, Magnificis, Amplissimis, | spectabilibus, et Consultissimis | Dominis | Burggravio, Praeconsulibus, et | Consulibus Augustissimae, et Floren-|tissimae Reipublicae Gedanen: | Mecenatibus, ac Patronis suis plurimum | Honorantis | Humiliter Dicatus | Ab Auctore | Bernardino Borlasca | Anno | 1633«. Für eine moderne Edition der Sammlung siehe Danuta Szlagowska / Danuta Popinigis, *Bernardino Borlasca. Ac- centus musicalis* (= Thesaurus Musicae Gedanensis 1), Danzig 2016. Eine Aufnahme des Madrigals *Carco d'honori* fin- det sich unter <youtu.be/fwYTBf9Ag8c> (Zugriff: 22. 10. 2020). Zu Borlascas Präsenz in Danzig siehe Danuta Szlagowska, »Bernardino Borlasca's Compositions Dedicated to the Gdańsk Senate«, in: *Musica Baltica. Im Umkreis des Wandels – von den cori spezzati zum konzertierenden Stil*, hrsg. von Danuta Szlagowska, Danzig 2004, S. 277–293.

met;[21] das Manuskript aus der Berliner Staatsbibliothek dedizierte Borlasca dem Frankfurter Konsul und Senator Johann Martin Baur von Eysseneck (»Gian Martin Baur à Ysenech«, 1577–1634), der darüber hinaus Kaiserlicher Rat der Freien Reichsstadt war. In beiden Fällen schließt sich eine Panegyrik auf die jeweilige Stadt an.[22] Auch die Darstellung der Sammlung als Anthologie – als Blütenlese, dem Titel entsprechend – findet sich in beiden Exemplaren.[23]

Darüber hinaus sind die *Fioretti musicali* als einzige in chorbuchähnlichem Format überliefert (Abmessungen des Münchener Exemplars: 33,5 × 22 cm). Das ist durchaus bemerkenswert, denn zum einen wählt Borlasca auch für seine kleinbesetzten Sammlungen (die *Scherzi musicali ecclesiastici*, die *Canzonette a tre voci* und die *Ardori spirituali*) sonst ein Stimmbuchformat, zum anderen ist ein chorbuchartiges Layout für kleinbesetzte Werke in der Zeit überhaupt durchaus selten – Monteverdis *Scherzi musicali* (Venedig 1607) sind in der Hinsicht eine Ausnahme.[24] Die zwei Oberstimmen – beide sind durchgehend im c1-Schlüssel notiert, mit *S'io la guardo* als einziger Ausnahme (Oberstimmen jeweils im c4-Schlüssel) – platziert Borlasca oben links und rechts, der Bass kommt unter den ersten Canto. Den Noten ist jeweils nur die erste Strophe unterlegt; diese wird mit weiteren Strophen nochmals separat auf der Recto-Seite notiert (Abbildung 3).[25]

Bereits auf der Titelseite verknüpft der Komponist die Besetzung mit einem bestimmten Ort und einem bestimmten Publikum: die *Fioretti musicali* seien »appropriati concertarsi Frà Virtuose Accademie, et camere de Prencipi« (angemessen zum Konzertieren in virtuosen Akademien

---

21 Das Manuskript kam 1881 vom Königlichen Allgemeinen Reichsarchiv in München an die damalige Hof- und Staatsbibliothek. Das Wasserzeichen zeigt das Augsburger Wappen mit den Initialen MMA; diese stehen für Matthäus Mair, einen Augsburger Papierer von ca. 1598 bis ca. 1630. Vgl. auch Friedrich von Hössle, *Die alten Papiermühlen der Freien Reichsstadt Augsburg*, Augsburg 1907.

22 In seiner auf den 11. Februar 1630 datierten Widmung an den Rat der Stadt Regensburg hebt Borlasca deren Rolle als »Grand' Imperial conclave albergo« hervor, was als Hinweis auf den bevorstehenden Kurfürstentag, der von Juli bis November 1630 in Regensburg stattfinden sollte, gedeutet werden könnte.

23 Das als »Prohemio« bezeichnete Gedicht ist in beiden Exemplaren bis auf den Schluss identisch (vgl. die Varianten in eckigen Klammern). Es rät den Liebenden, sich von der Blume der grausamen Liebe fernzuhalten, da sie einem nur Schmerz und großes Leid zufügt, und stattdessen der süßen Blume zu folgen, die aus einer geliebten und ernsten Eintracht (Harmonie) besteht und einem letztendlich einen Ausblick auf das unsterbliche Leben gewährt:

> Fuggite Amanti il Fiore, / che vi porge il Fanciul crudele Amore; / Ch'aletta [Berlin: alletta], e nel diletto[,] / A gran martiri, e stinti / Gravi dolor vi porge, e gran tormenti: / Seguite fior soave, / D'un armonia composto amata[,] e grave; / Che se pena vi porge altera vita [Berlin: al fin v'addita] / Al fin v'annuncia d'immortale vita [Berlin: Altera gloria d'immortale vita].

24 Vgl. Massimo Ossi, »Claudio Monteverdi's ›Ordine novo, bello et gustevole‹: The Canzonetta as Dramatic Module and Formal Archetype«, in: *Journal of the American Musicological Society* 45 (1992), S. 261–304, hier S. 274: »The collection is set up in choirbook format and was issued in folio, apparently a less common and more expensive arrangement than partbooks would have been«. Bei Monteverdi befinden sich die drei Stimmen (Canto primo, Canto secondo und Basso) untereinander; auf der gegenüberliegenden Seite sind in der Regel das instrumentale Ritornello und der Text der weiteren Strophen abgedruckt. Antonio Brunellis *Scherzi, arie, canzonette e madrigali a una due, e tre voci. Per sonare e cantare con ogni sorte di strumenti* (Venedig, 1614) haben ein ähnliches Format wie Monteverdis *Scherzi*.

25 Die Blattzählung stammt von Julius Joseph Maier, dem Bibliothekar der Königlichen Hof- und Staatsbibliothek zu München (vgl. auch den Vermerk »J. J. Mr.« unter dem letzten Eintrag).

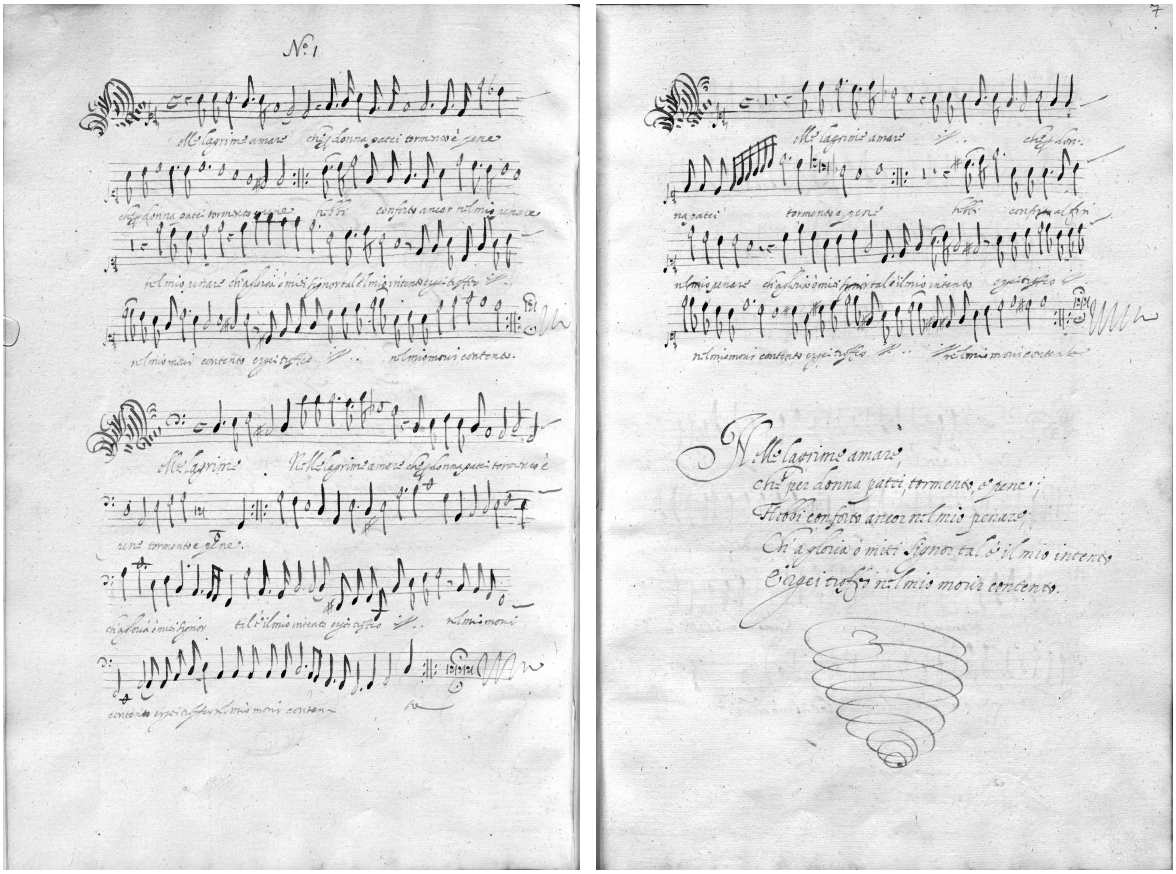


Abbildung 3: Mise-en-page von Bernardino Borlascas *Fioretti musicali* anhand von *Nelle lagrime amare* (Nr. 1). Exemplar Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. 3232k, <urn:nbn:de:bvb:12-bsb00079005-8>

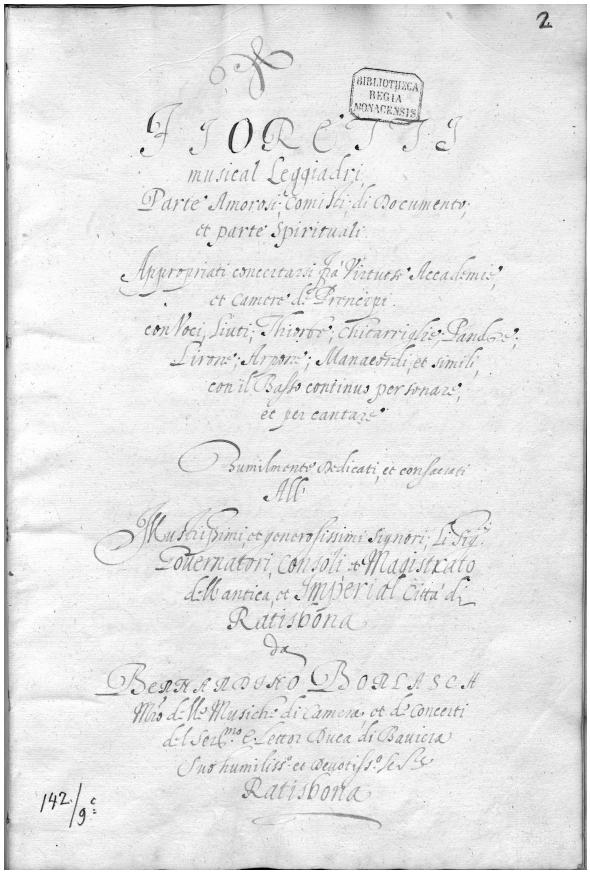
und in Fürstengemächern).[26] Hier wird also die Funktion seiner Musik als höfische und gehobene Unterhaltung hervorgehoben. Auch die Besetzung wird präzisiert – zwischen den beiden Handschriften gibt es bei den Instrumentenangaben allerdings einige Unterschiede (vgl. Abbildung 4 und 5): während Borlasca 1630 noch »Liuti; Thiorbe; chitarriglie [eine kleine Gitarre, die damals *en vogue* war]; Pandore [eine gezupfte Kastenhalslaute]; | Lirone [lira da gamba]; Arpone [arpa doppia]; Manacordi; et simili, | con il Basso continuo per sonare, | et per cantare« vorschreibt, schränkt er die Wahl der Instrumente 1631 auf »Lauto Tiorba e Gitarriglia | Arpicordo, e simili et | con il Basso continuo | e di Stru[menti] per sonar | et per cantar« ein.[27]

In der bereits erwähnten »Instruttione« geht Borlasca weiter auf aufführungspraktische Aspekte ein:

---

26 Bezeichnenderweise fehlt im Berliner Exemplar das »camere de Prencipi«.

27 Vgl. auch die Liste mit Instrumenten im Titel seiner *Canzonette* von 1611: »Appropriate per cantar nel Chitarrone, Lira doppia, Cembalo, Arpone, Chitariglia alla Spagnuola; ò altro simile strumento da concerto«.



FIORETTI | musical[i] Leggiadri | Parte Amorosi; comisti; di Documento; | et parte Spirituali. | Appropriati concertarsi Frà Virtuose Accademie, | et camere de Prencipi. | con Voci, Liuti; Thiorbe; chitarriglie; Pandore; | Lirone; Arpone; Manacordi; et simili, | con il Basso continuo per sonare, | et per cantare | Humilmente Dedicati, et consacrati | All' | Illustrissimi, et generosissimi Signori; li Sig[nori]. | Governatori, Consoli et Magistrato | dell' antica, et Imperial Città di | Ratisbona | da | BERNARDINO BORLASCA | M[aest]ro delle Musiche di Camera et de Concerti | del Ser[enissi]mo Elettor Duca di Baviera | Suo humiliss[im]o et Devotis[sim]o Ser[vitor] | Ratisbona.

Abbildung 4: Titelseite der *Fioretti musicali*. Exemplar Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. 3232k, <urn:nbn:de:bvb:12-bsb00079005-8>

INSTRUTTIONE | Gli present [sic!] Fioretti si dovran concertarsi nel modo, | che quì segue; ciò è con Voci pure, et uguali; et che | l'una non superi l'altra; raffrenandola tallhor nelle | cascate con dolcezza; et rippigliarla in groppo ò leggiadria | leggiadremente addata; et sopra tutto distinguir la | parola; [Berlin Ms. 2260: come anima del corpo armonico] e tanto letta; e riletta s'imprimi, et si | appresenti propria, e non mendicata cantilena. | havendo solamente posto un Basso, che serve, et per | sonar, et per cantar; però dove sarà descritto il testo: | Non segnando; quarte, seste, et altre dissuonanze per non | causar confusione: Rimettendomi alla discretezza | del buon Sonator conoscer quelle, et altri ribattimenti | d'unisuoni; veri mezzi per accompagnar le parti | che cosi sequendo l'ordine saran sicuri d'ottener gratiosa | et dilettevole armonia; et Dio gli feliciti.

Borlasca bedient sich hier, wie viele seiner italienischen Kollegen, die an transalpinen Höfen tätig waren, eines Vokabulars, das eindeutig auf das von Caccini in seinen *Nuove musiche* (Florenz, 1602) initiierte Modell zurückgeht. In diesem Zusammenhang kann etwa der Begriff des »raffrenare« (also das Zurückhalten) der Stimme bei »cascate« (schnell absteigenden Läufen) verstanden werden: Giovanni Battista Bovicelli verwendet in seiner Schrift *Regole, passaggi di*

FIORETTI | musical[i] Leggiadri a tre voci | Parte | di Lido Amorosi, Misti, di documento, | et spirituali | concertarsi Fra Virtuose Accademie | con Varia sorte d'Instrumenti cioè | Lauto Tiorba e Gitarriglia | Arpicordo, e simili et | con il Basso continuo | e di Stru[menti] per sonar | et per cantar | All | Illustrissimi generosissimi, et Beneruditi signori | gli signori | PIAN MARTIN BAUR | a Ysenech | Pretore, consoli e Senato dill Imperial citta | di Francforti | Di | BERNARDINO BORLASCA | suo humilissimo et devotissimo serv. | Francfort | 1631

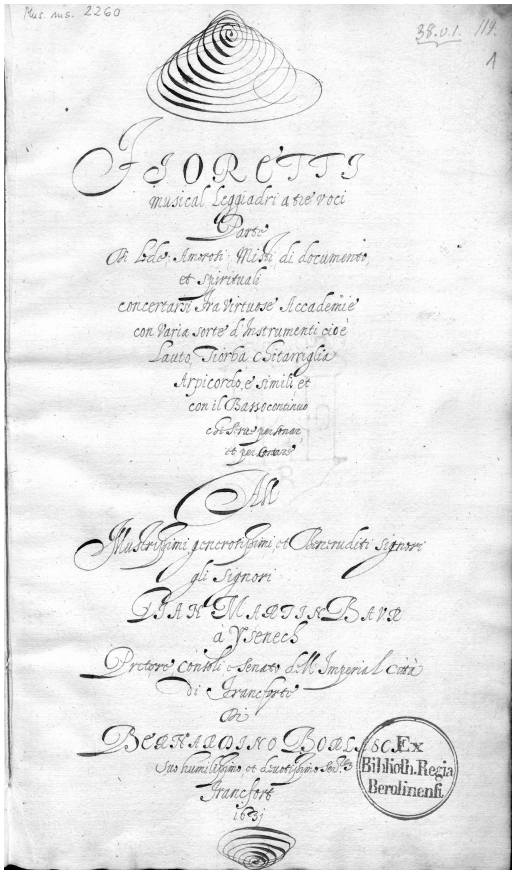


Abbildung 5: Titelseite der *Fioretti musicali*. Exemplar Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Signatur Mus.ms. 2260, <resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001B04F00000000>

musica […] (Venedig 1594) zum Beispiel den Terminus »groppetto raffrenato«, bei dem der Sänger die rhythmische Intensität in der Mitte oder am Ende einer Verzierung bremsen bzw. zurückhalten kann.[28] Francesco Rognoni schreibt in den »Avvertimenti« zu seiner *Selva dei vari passaggi* (Mailand 1620) ebenfalls vor, das Tempo von jedem »passaggio« – insbesondere beim »trillo« und beim »gruppo« – auf der vorletzten Note zu bremsen, damit man die letzte Note nicht zu plötzlich erreicht, was zu einer Härte führt, die der Zuhörende als geschmacklos

28 Giovanni Battista Bovicelli, *Regole, passaggi di musica* […], Venedig 1594, S. 11: »[…] i groppetti, i quali si possono finire in due maniere; la prima de note d'un medesimo valore: La seconda, che il fine del groppetto sia, per cosi dire, raffrenato, E questo riesce per lo più assai meglio; perche si dà maggior gratia alla voce, & è anco più commodo per finir le parole: onde non si viene a finire quella furia, che s'è detto, la qual bisogna fuggir più, che si può« (Die Groppetti kann man auf zwei Arten beendigen: erstens mit gleichwertigen Noten, zweitens, indem man das Ende des Groppetto gleichsam zurückhält. Das gelingt meistens viel besser, weil man der Stimme größere Gefälligkeit verleiht, und es ist bequemer, um die Worte gut zu beendigen: damit man nicht mit der gleichen Hast aufhört, was man, wie gesagt, so viel als möglich vermeiden muß [Übersetzung zitiert aus Max Kuhn, *Die Verzierungs-Kunst in der Gesangs-Musik des 16.–17. Jahrhunderts (1535–1650)* (= Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft. Beihefte 7), Leipzig 1902, S. 82]).

empfinden würde.[29] Das Ergebnis dieses »raffrenare« ist bei beiden Theoretikern eine flexible Agogik, wie sie Borlasca hier für eine bestimmte Kategorie von »passaggi« – eben den »cascate« – vorschreibt.[30]

Nach dem »raffrenare« kann der Aufführende, so Borlasca, die Aktivität der Stimme wieder erhöhen, und zwar mit einem »groppo« (das stimmt grosso modo mit unserem heutigen Triller überein), oder mit einer »leggiadria«. Der letztgenannte Begriff, der sich mit »Anmut« oder auch »Lieblichkeit« übersetzen ließe, meint eine bestimmte Art, die Melodie mittels einer Verzierung zu variieren. So schreibt Bovicelli in seinem Traktat: »Perchè la leggiadria del cantare […] altro non è che variatione di note«.[31] Im Vorwort zu seinen *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle* (1614) geht Caccini näher auf den Terminus ein und vergleicht ihn mit einer »nobile sprezzatura« (edlen Leichtigkeit), die verhindern soll, dass der Gesang zu eng und trocken ist (»togliendosi al canto una certa terminata angustia, e secchezza«) und ihn gefällig, frei und luftig werden lässt (»si rende piacevole, licenzioso, e arioso«). Die ganze Palette an Verzierungen (»i passaggi, i trilli, e gli altri simili ornamenti«) wird mit rhetorischen Figuren (»colori rettorici«) verglichen und soll ähnlich wie beim Sprechen eingesetzt werden, weil auch in der gesprochenen Sprache Eloquenz und Wortgewandtheit die Dinge, über die man spricht, leicht und süß machen (»si come nel parlar comune la eloquenza, e la facondia rende agevoli, e dolci le cose di cui si favella«).[32]

Der Umgang mit Verzierungen soll, so Borlascas »Instruttione«, immer mit einer Aufmerksamkeit für alle Details des Textes einhergehen: Die Sänger sollen die Worte immer wieder lesen und sie sich ins Gedächtnis einprägen, damit sie die Musik umso wirksamer zum Ausdruck bringen und gewissermaßen in Tönen erzählen können. Im Berliner Exemplar der *Fioretti musicali* wird der Text sogar als »anima del corpo armonico« (Seele des harmonischen Körpers) bezeichnet. Hier greift Borlasca eindeutig ein Bild auf, das Giovanni de' Bardi bereits in seinem *Discorso mandato* […] *a Giulio Caccini detto Romano sopra la musica antica, e'l cantar bene* (Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Hs. Barberianus latinus 3390, um 1578) formuliert hat, indem er schreibt, dass »[…] come l'anima del corpo è più nobile, altresì le parole più nobili del

---

29 Francesco Rognoni, *Selva dei vari passaggi secondo l'uso moderno, per cantare et suonare con ogni sorte de stromenti, divisi in due parti*, Mailand 1620: »[…] bisogna fermarsi sempre sopra la penultima di qual si voglia passaggio, & in particolar sopra il Trillo, ò Gruppo per non dar subito in quella asprezza dell'ultima, perche sarebbe di disgusto alli ascoltanti«. Hier sei noch angemerkt, dass Rognoni seine *Passaggi per postersi essercitare Nel Diminuire terminatamente con ogni sorte d'Instrumento. Et anco diversi passaggi per la semplice voce humana* […], Venedig 1592, Herzog Willhelm v. von Bayern (dem Vater von Borlascas Brotherrn Maximilian I.) gewidmet hat. Dies deutet wohl auf ein frühes Interesse für Verzierungstechniken am Hof der Wittelsbacher hin.

30 Zur Verzierungspraxis generell siehe Timothy McGee, »How one Learned to Ornament in Late Sixteenth-Century Italy«, in: *Performance Practice Review* 13 (2008), online: <scholarship.claremont.edu/ppr/vol13/iss1/6> (Stand: 22.10.2020).

31 Bovicelli, *Regole, passaggi di musica* […], S. 11. »La sprezzatura è quella leggiadria la quale si da al canto co'l trascorso di più crome, e simicrome sopra diverse corde, col quale, fatto a tempo, togliendosi al canto una certa terminata angustia, e sechezza, si rende piacevole, licenzioso, e arioso, siccome nel parlar comune la eloquenza e la fecondia rende agevoli, e dolci le cose di cui si favella«.

32 Vgl. auch Giulio Caccini, *Le Nuove Musiche*, hrsg. von H. Wiley Hitchcock (= Recent Researches in the Music of the Baroque Era 9), Madison, WI, 1970, S. 45, Fn. 10.

contrapunto sono, e come il corpo dall'anima regolato esser debbe, così il contrapunto dalle parole dee prender norma« (so wie die Seele edler ist als der Körper, so sind auch die Worte edler als der Kontrapunkt; und so wie der Körper von der Seele reguliert werden muss, so muss sich der Kontrapunkt nach den Worten richten).[33]

Weiterhin hat Borlasca die Bassstimme nur einmal notiert – sie kann sowohl gespielt als auch gesungen werden.[34] Im Hinblick auf die Beteiligung von Instrumenten schreibt Borlasca – ähnlich, wie er das 1617 bereits für die *Ardori spirituali* gemacht hatte –,[35] dass er sich dazu entschieden hat, den Bass nicht zu beziffern, weil er keine Verwirrung stiften (»per non | causar confusione«) und die Umsetzung dem Sachverstand des Aufführenden (der »discretezza | del buon Sonator«) überlassen will, der eine elegante und angenehme Harmonie erreichen soll (»d'ottener gratiosa | et dilettevole armonia«).[36] Die hier erwähnte Technik der »ribattimenti d'unisuoni«, bei der der Instrumentalist die Noten erneut anschlägt, wird auch in Caccinis *Nuove musiche* thematisiert und unter andere von Girolamo Frescobaldi in seinem *Primo libro di Toccate e Partite d'Intavolatura di Cimbalo* (Rom, 1615) weitergeführt.[37]

Mit der »Instruttione« zu seinen *Fioretti musicali* versucht Borlasca, den *stile moderno* und das *cantare con affetto* umzusetzen, und fordert von den Sängern nicht nur vokaltechnische Flexibilität und Virtuosität, sondern auch die Fähigkeit, den affektiven Gehalt der vertonten Texte auszudrücken. Bevor wir uns der Frage widmen, wie sich dies in der Musik niederschlägt, müssen wir uns den Inhalt und Aufbau der Sammlung genauer anschauen (Tabelle 2). Ein Vergleich zwischen dem Münchener und dem Berliner Manuskript zeigt, dass der Inhalt der beiden

---

33 Der Gedanke geht auf Gioseffo Zarlino, *Le istitutioni harmoniche*, Venedig 1558, S. 5 (Buch 1, Kapitel 2) zurück: »Ma poscia la Poesia ben si vede con la Musica esser tanto congiunta, che chiunque da questa separarla volesse, restarebbe quasi corpo separato dall'anima«.

34 Im Münchener Exemplar der *Fioretti musicali* ist der Basso in den Nummern 9, 13 und 18 gänzlich untextiert, was auf eine instrumentale Faktur schließen lässt (s. unten).

35 Vgl. den »Avvertimento al sonare« zu den *Ardori spirituali*: »Esendo [sic] necessario, che chi suona accompagni il meglio che si può il canto, si rimette al sapere, & alla discretezza del buon sonatore il conoscere dove vadano tocche le seste e le quarte, & altri ribattimenti d'unisoni necessarij alle buone accompagnature, tralasciandosi il segnarle per non generar confusione«.

36 Es ist wohl davon auszugehen, dass Borlasca – anders noch als etwa Giulio Caccini am Anfang des 17. Jahrhunderts – der Meinung war, die Praxis des Generalbasses sei zur Zeit der *Fioretti musicali* genügend bekannt. Das Basso-continuo-Stimmbuch von Franzone Amantis *I nuovi fioretti musicali a tre voci*, Venedig 1607, um nur ein Beispiel zu nennen, kommt ebenfalls komplett ohne Bezifferung aus. Vgl. im Gegensatz dazu etwa Caccinis Widmung (an Giovanni de' Bardi) zu *Euridice*, Florenz 1600, in der er ausdrücklich schreibt, dass beim »basso continovato […] ho io segnato le quarte, seste e settime; terze maggiori, e minori più necessarie«. Im Vorwort zu den *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle* (1614) begründet Caccini diese Entscheidung auch damit, dass er sich auch den weniger Erfahrenen verständlich machen kann, sollten diese Lust haben, sich darin zu üben (»per rendermi più facile a li manco periti, che avessero gusto di esercitarsi in esse«).

37 Vgl. dazu ausführlicher Luigi Fernando Tagliavini, »L'arte di ›non lasciar vuoto lo strumento‹. Appunti sulla prassi cembalistica italiana nel Cinque- e Seicento«, in: *Rivista Italiana di Musicologia* 10 (1975), S. 360–378. Bei Caccini wird das erneute Anschlagen von Noten als »il ripercuotere con il basso« bezeichnet, das einen zweifachen Zweck verfolgen kann: einerseits, damit man die Akkorde besser versteht (»quelle corde che possono essere di migliore intendimento loro«), andererseits, damit man die Stimme, die alleine singt, besser begleiten kann (»che più accompagnano la parte che canta sola«).

München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 3232k			Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Ms. 2260
Nelle lagrime amare	**1**	**1**	Nelle lagrime amare
Grave è la doglia	**2**	**2**	Grave è la doglia
Se tanto a me crudele	*3*	*4*	Donna se questo core
Donna se questo core	*4*	*3*	Se tanto a me crudele
Semplicetta farfalletta – *Scherzo*	**5**	**5**	Semplicetta farfalletta
Se la doglia è 'l martire	6	–	Dori d'amore i pianti
Pastorella vaga e bella	*7*	*8*	O come sei gentile
O come sei gentile	*8*	*7*	Pastorella vaga e bella
S'io la guardo ritrosa – *Madrigale*	**9**	**9**	S'io la guardo ritrosa
Bocca ridente ogn'hora	**10**	**10**	Bocca ridente ogn'hora
Amor ch'a giuoco	**11**	**11**	Amor ch'a gioco
Rosa gentile rosa d'aprile	12	6	Se la doglia è 'l martire
Lasso ch'io ardo – *Canzonetta*	**13**	**13**	Lasso ch'io ardo
Non so chi fa partita – *Partenza amorosa*	14	12	Rosa gentile rosa d'aprile
Sconsolata fui sempre – *Risposta amorosa*	15	14	Non so chi fa partita
Alta fiamma m'incende – *Spirituale*	16	15	Sconsolata fui sempre
Numi sacri del cielo – *Spirituale*	17	16	Alta fiamma m'incende
E tu parti ben mio – *Madrigaletto in partenza*	**18**	**18**	E tui parti ben mio
	↑	↑	

An exakt derselben Stelle / *Reihenfolge vertauscht* / Reihenfolge gleich, aber verschoben

Tabelle 2: Vergleich der Struktur der beiden *Fioretti-musicali*-Handschriften

Exemplare fast identisch ist: knapp die Hälfte der insgesamt achtzehn Stücke steht an genau derselben Stelle; in einigen Fällen wurde die Reihenfolge vertauscht oder verschoben. Allerdings gibt es jeweils ein Stück, das nicht im anderen Exemplar vorkommt: in der Münchener Handschrift ist es das als »Spirituale« bezeichnete *Numi sacri del cielo* (Nr. 17), in der Berliner Handschrift *Dori d'amore i pianti* (Nr. 6). Auffallend ist weiterhin, dass in der Münchener Handschrift insgesamt acht Stücke eine Überschrift haben (diese fehlen im Berliner Exemplar): neben dem als »Scherzo« bezeichneten *Semplicetta farfalletta* und dem »Madrigale« *S'io la guardo*, finden sich vor allem am Ende sechs Stücke, von denen vier jeweils paarweise präsentiert werden. *Non so chi fa partita* und *Sconsolata fui sempre* hängen als »Partenza amorosa« bzw. »Risposta amorosa« zusammen,[38] während Alta fiamma m'incende und *Numi sacri del cielo* als »Spirituale« gekennzeichnet werden – bereits auf der Titelseite der *Fioretti musicali* ist ja von einer »parte amorosa« und einer »parte spirituale« die Rede.[39]

---

38 Man denkt hierbei unweigerlich an die »Partenza amorosa« *Se pur destina* in Monteverdis siebtem Madrigalbuch, Venedig 1619. Die Tonwiederholungen am Anfang von Borlascas *Non so chi fa partita* erinnern allerdings stark an die Art und Weise, wie Monteverdi die Phrase »Tu se' da me partita« aus *Tu se morta* (*L'Orfeo*, 2. Akt) vertont hat. Für eine Besprechung von Kompositionen des späten 16. und frühen 17. Jahrhundert, welche die Abschiedsthematik behandeln, siehe James Chater, »›Such sweet sorrow‹: the *dialogo di partenza* in the Italian Madrigal«, in: *Early Music* 27 (1999), S. 576–599.

39 Darüber hinaus sei noch angemerkt, dass im Falle von vier Kompositionen das Münchener Exemplar der *Fioretti musicali* unvollständig ist – vgl. dazu auch die (von Julius Joseph Maier?) hinzugefügten »??« am Rand von *S'io la guardo* (Nr. 9; nur Canto primo), *Bocca ridente* (Nr. 10; Canto primo und Secondo), *Lasso ch'io ardo*

Die wenigsten von Borlasca vertonten Texte finden sich auch bei anderen Komponisten. Ausnahmen sind etwa *Donna se questo core*, das auch von Vincenzo Neriti (*Il terzo libro de canzonette*, Venedig 1599), Giovanni Croce (*Canzonette a tre voci*, Venedig 1601) und Amante Franzoni (*I nuovi fioretti musicali*, Venedig 1605) vertont wurde, sowie Giambattista Marinos *Se la doglia e 'l martire*, das gleich mehreren Komponisten als Grundlage diente.[40] Mit *Lasso, ch'io ardo* greift Borlasca zu einem Sonett Petrarcas (*Canzoniere* 203), von dem er allerdings nur das erste Quartett wählt – Jhan Gero hatte sich in seinem ersten Madrigalbuch (Venedig, 1541) auf die beiden Quartette beschränkt, während Adrian Willaert in der *Musica Nova* (Venedig, 1559) das vollständige Sonett vertont hat.[41] Es ist denkbar, dass Borlasca einen Großteil der übrigen Texte selber verfasst hat.

Bei einer genaueren Betrachtung des Inhalts fällt nun auf, dass nicht weniger als elf von achtzehn Texten – und somit mehr als die Hälfte – in einer früheren Sammlung Borlascas vertont wurden, nämlich im obengenannten zweiten Buch der *Canzonette a tre voci*, das er fast zwanzig Jahre vorher – am Anfang seiner Münchener Dienstzeit veröffentlicht hatte (vgl. Tabelle 3).[42] Die Vermutung liegt natürlich nahe, dass Borlasca die früheren Vertonungen einfach übernommen und für die *Fioretti musicali* bzw. für sein deutsches Publikum »recyclet« hat. Doch dies ist eben nicht der Fall. Im Gegenteil, Borlasca geht mit seinen früheren Kompositionen auf unterschiedliche Art und Weise um; nie aber wird ein Stück eins zu eins übernommen. Vielmehr hat Borlasca seine *Canzonette* einer Überarbeitung unterworfen. Anhand von einigen Beispielen soll die Bandbreite der Möglichkeiten skizziert werden.

Das von Borlasca als »Scherzo« bezeichnete *Semplicetta farfalletta* besteht in den *Canzonette a tre voci* ausschließlich aus durchgehenden Fusae, die syllabisch vertont sind und so die Leichtigkeit des Metrums und des Textinhalts unterstreichen (Notenbeispiel 1). Die beiden Oberstimmen bewegen sich oft in parallelen Terzen. In seiner Faktur ist *Semplicetta farfalletta* einigen Stücken aus Monteverdis nur wenige Jahre zuvor gedruckten *Scherzi musicali* (Venedig, 1607) nicht unähnlich, wie etwa *Amorosa pupilletta* oder *Giovinetta Ritrosetta*. In den *Fioretti musicali* behält Borlasca nun die durchgehenden Fusae bei, lockert sie aber hin und wieder durch eine punktierte Fusa, die von einer Semifusa gefolgt wird, auf (Notenbeispiel 2). Auch das Basssschema bleibt mehr oder weniger intakt: während die beiden Teile in den *Canzonette* parallel gestaltet sind (die ersten zwei Takte enden jeweils mit einer Kadenz auf *C*, die letzten zwei Takte

(Nr. 13; Canto primo und Secondo) und *Non so chi fa partita* (Nr. 14; Canto primo und Secondo). Das Berliner Exemplar weist keine unvollständig überlieferten Werke auf.

40 Vgl. etwa Alfred Noe, *Die Präsenz der romanischen Literaturen in der 1655 nach Wien verkauften Fuggerbibliothek*, Bd. 3: *Die Texte der »Musicales«*, Amsterdam 1997: M006 (Agostino Agresta, 1617), M347 (Vincenzo Liberti, 1608), M410 (Tiburtio Massaino, 1604), M585 (Vincenzo dal Pozzo, 1612), M618 (Francesco Rognoni, 1613), M636 (Nicolo Rubini, 1615), M660 (Oratio Scaletta, 1604), M721 (Vincenzo Ugolini, 1615) und M851 (Alessandro Constantini, 1621)

41 Vgl. etwa Jane A. Bernstein, *Music Printing in Renaissance Venice: The Scotto Press (1539–1572)*, New York / Oxford 1998, passim.

42 *Dori d'Amori i pianti* (Nr. 1) erscheint nur in der Berliner Handschrift der *Fioretti musicali*. Die Massimiliano Turco gewidmeten *Mentre Clori il suo core* (Nr. 13) und *L'acceso fuoco mio* (Nr. 14) aus den *Canzonette* werden nicht in die *Fioretti musicali* übernommen.

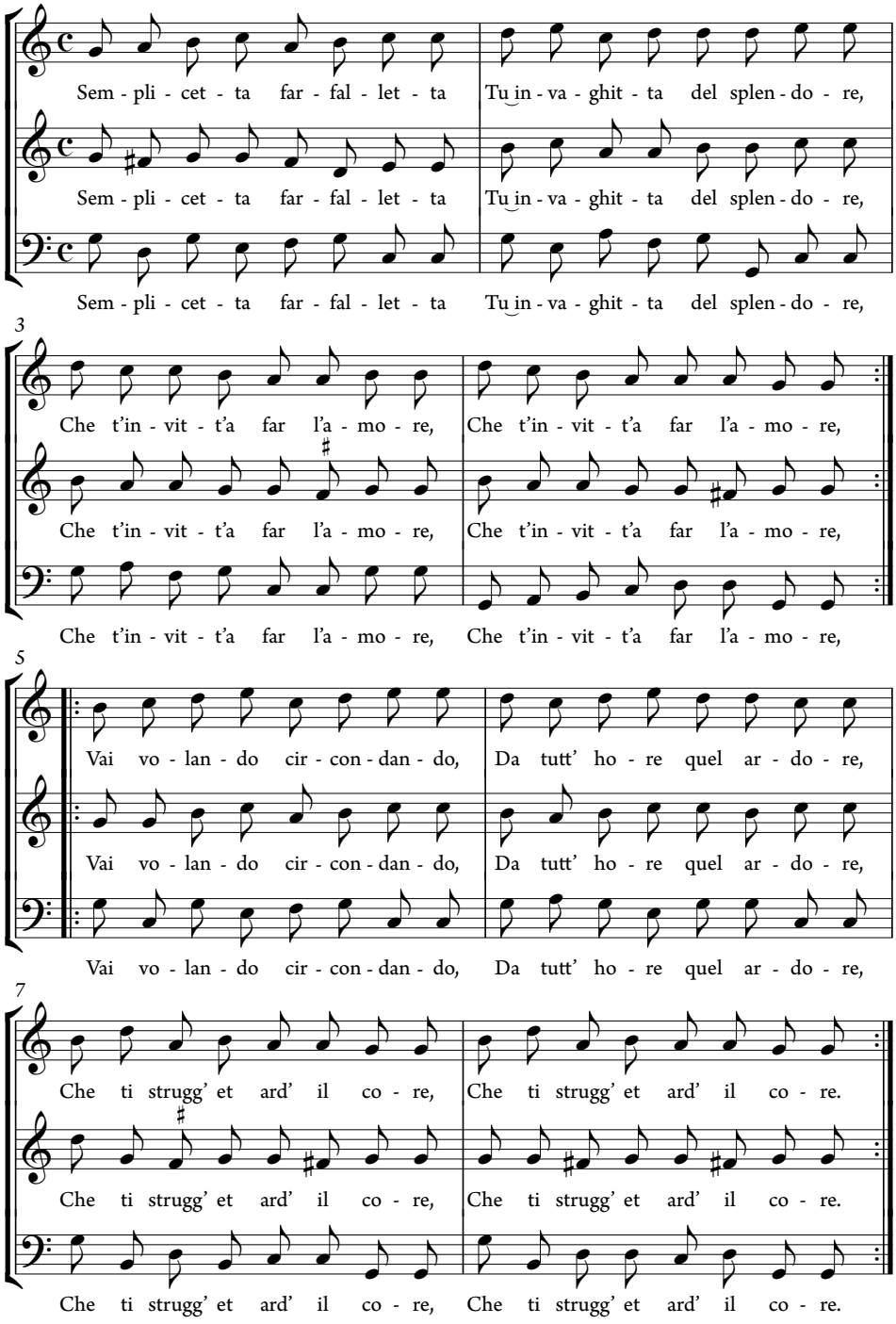
Canzonette a tre voci		Nr. im Berliner Exemplar der *Fioretti*
Dori d'Amor i pianti	1	6
Se tanto a me crudele	2	4
Donna se questo core	3	3
Se le tue labia amate	4	-
Non so' chi fa partita	5	15
Sconsolata fui sempre	6	16
Bocca ridente ogn'hora	7	10
Semplicetta Farfalleta – *Scherzo*	8	5
Voi bramate ch'io canti	9	–
La mia Clori è brunetta	10	–
Se la doglia el martire	11	12
Vezzosetta Clori bella – *Scherzo*	12	–
Mentre Clori il suo core	13	–
L'acceso fuoco mio	14	–
Rosa gentile	15	14
Amor che a giuoco – *Scherzo*	16	11
Che fiera fiamma hò al core – *Scherzo*	17	–
Idolo del cor mio	18	–
Alta fiamma m'incende – *Spirituale*	19	17
Vergin t'offesi – *Spirituale*	20	–
Roza mia Canzonetta	21	–

Tabelle 3: Inhalt der *Canzonette a tre voci* im Vergleich zu den *Fioretti musicali* (Berliner Exemplar)

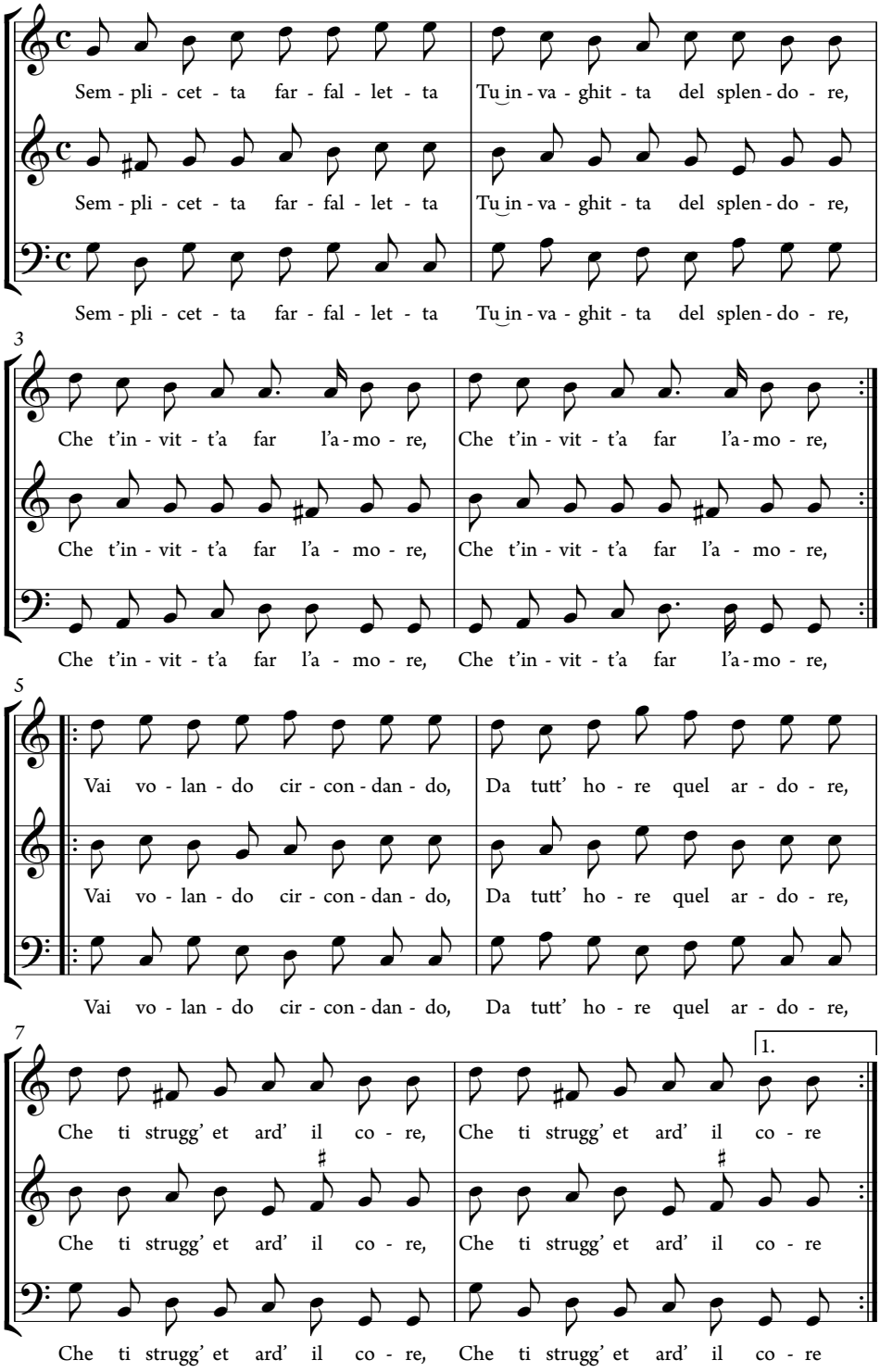
mit einer Kadenz auf *G*), durchbricht er in der *Fioretti*-Version dieses Muster im ersten Teil. Vor allem die Oberstimmen und ihren melodischen Verlauf hat Borlasca stark verändert. Den einleitenden Gestus behält er zwar bei, aber ansonsten ist der Duktus doch recht unterschiedlich – auch die Erweiterung des Ambitus (bis zu *g''*) und der Sextsprung *d''–fis'* im Canto primo sind auffällig. Vor allem baut der Komponist am Ende noch ein weiteres Segment ein, wodurch ein Teil der letzten Strophenzeile (»et ard' il core«) in längeren Notenwerten wiederholt wird.

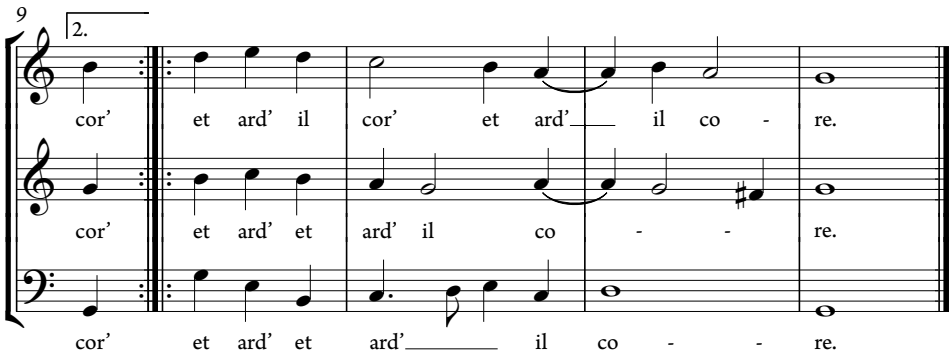
Ähnliches passiert in der dreistrophigen »spirituale«-Komposition *Alta fiamma m'incende*. Auch hier gibt es im Vergleich zu den *Canzonette* immer wieder kleinere rhythmische Änderungen, insbesondere bei den Kadenzen. Bei »dal Ciel splende« wird die Kadenz im Canto primo dadurch verziert, dass die Semiminima auf »Ciel« (in den *Canzonette*) nun in vier Semifusae unterteilt wird (vgl. Abbildung 6 und 7). Auch hier findet, wie bei *Semplicetta farfalletta*, die größte Änderung am Ende statt. Nachdem Borlasca in den *Canzonette* die Phrase »La mia pena mia colp'error commesso« zweimal fast identisch bringt und mit einer Kadenz auf *D* schließt, fügt er in den *Fioretti musicali* noch eine weitere Wiederholung des Textes hinzu, allerdings mit neuem Material und mit einer ähnlichen Verzierung vor der Kadenz wie beim Ende des ersten Teils.[43]

43 In der letzten Zeile gibt es darüber hinaus zwischen den beiden Exemplaren der *Fioretti musicali* noch kleine rhythmische und melodische Unterschiede – auch der Text dieser Zeile ist im Berliner Exemplar anders (»il mio trasmisso ben fino alla morte«). Auch in anderen Stücken zeigen sich insbesondere am Ende Unterschiede zwischen dem Münchener und dem Berliner Exemplar, vgl. etwa bei *Non so chi fa partita*.



Notenbeispiel 1: Bernardino Borlasca, *Semplicetta farfalletta*. Version in den *Canzonette a tre voci*, Venedig 1611


Sem - pli - cet - ta far - fal - let - ta Tu in - va - ghit - ta del splen - do - re,
Sem - pli - cet - ta far - fal - let - ta Tu in - va - ghit - ta del splen - do - re,
Sem - pli - cet - ta far - fal - let - ta Tu in - va - ghit - ta del splen - do - re,
3
Che t'in - vit - t'a far l'a - mo - re, Che t'in - vit - t'a far l'a - mo - re,
Che t'in - vit - t'a far l'a - mo - re, Che t'in - vit - t'a far l'a - mo - re,
Che t'in - vit - t'a far l'a - mo - re, Che t'in - vit - t'a far l'a - mo - re,
5
Vai vo - lan - do cir - con - dan - do, Da tutt' ho - re quel ar - do - re,
Vai vo - lan - do cir - con - dan - do, Da tutt' ho - re quel ar - do - re,
Vai vo - lan - do cir - con - dan - do, Da tutt' ho - re quel ar - do - re,
7
1.
Che ti strugg' et ard' il co - re, Che ti strugg' et ard' il co - re
Che ti strugg' et ard' il co - re, Che ti strugg' et ard' il co - re
Che ti strugg' et ard' il co - re, Che ti strugg' et ard' il co - re



Notenbeispiel 2: Bernardino Borlasca, *Semplicetta farfalletta*. Version in den *Fioretti musicali*

Während bei *Semplicetta farfalletta* und *Alta fiamma m'incende* die Änderungen insgesamt überschaubar bleiben und die Anlehnung an die *Canzonette* unverkennbar ist, greift Borlasca bei anderen Stücken wesentlich stärker in die frühere Fassung ein, sodass diese manchmal kaum wiederzuerkennen ist. *Se tant'a me crudele* ist dafür ein gutes Beispiel. Die Version von 1611 ist nicht nur kürzer, sondern sowohl in rhythmischer als auch in melodischer Hinsicht weniger komplex – auffallend sind allerdings die chromatischen Färbungen (*fis*, *cis*, *b*, *es* und *as*) am Anfang, die gut zur Grausamkeit der im Text angesprochenen »Donna« passen (vgl. Notenbeispiel 3). In den *Fioretti musicali* übernimmt Borlasca zwar die Struktur, inklusive des Wechsels zum Dreiertakt bei »Se vostro sguardo non vedrò giamai«, schafft aber innerhalb dieses Rahmens deutliche Unterschiede zur früheren Fassung (vgl. Notenbeispiel 4). Sowohl die rhythmischen Kontraste als auch die Bandbreite an Notenwerten sind wesentlich größer. Bei der Aufführung des rhythmisch ausgedehnten und kontrastreichen »com'esser può« könnte Borlasca das oben erwähnte »raffrenare della voce« intendiert haben.[44]

Schließlich sei hier noch auf ein Werk eingegangen, das nicht in den *Canzonette* von 1611 erscheint und somit erst einmal für sich steht bzw. bei dem kein Vergleich möglich ist. Das Besondere an *Lasso ch'io ardo*, das hier übrigens als »Canzonetta« bezeichnet wird, besteht unter anderem darin, dass der Basso gänzlich ohne Textunterlegung notiert ist – dies kommt in den *Fioretti musicali* sonst bei nur zwei weiteren Stücken (*S'io la guardo* und das als »Madrigaletto in partenza« bezeichnete *E tu parti ben mio*) vor.[45] Hier haben wir es mit zwei rhythmisch sehr aktiven, größtenteils entweder in parallelen Terzen oder imitativ verlaufenden Oberstimmen über

---

44 Ein vergleichbares Beispiel wäre *Donna, se questo core*: Borlasca behält zwar die Wiederholungsstruktur des Originals bei, verändert aber sowohl den melodischen Gestus als auch die rhythmische Intensität. An mehreren Stellen baut er schnelle Läufe ein und auch hier wird der Schluss wesentlich länger im Vergleich zum Original.

45 *Lasso ch'io ardo* gehört zu den wenigen Werken, die im Münchener Exemplar der *Fioretti musicali* unvollständig überliefert sind. Die Schlusstakte von Canto primo und Canto secondo habe ich anhand des Berliner Exemplars vervollständigt. Beide Versionen sind weitgehend identisch, bis auf die Tatsache, dass das Berliner Exemplar für die beiden Canti in T. 21–23 statt vier Achteln jeweils eine punktierte Achtel + Sechzehntel, punktierte Achtel + Sechzehntel hat und somit noch mal einen subtilen rhythmischen Unterschied aufweist.

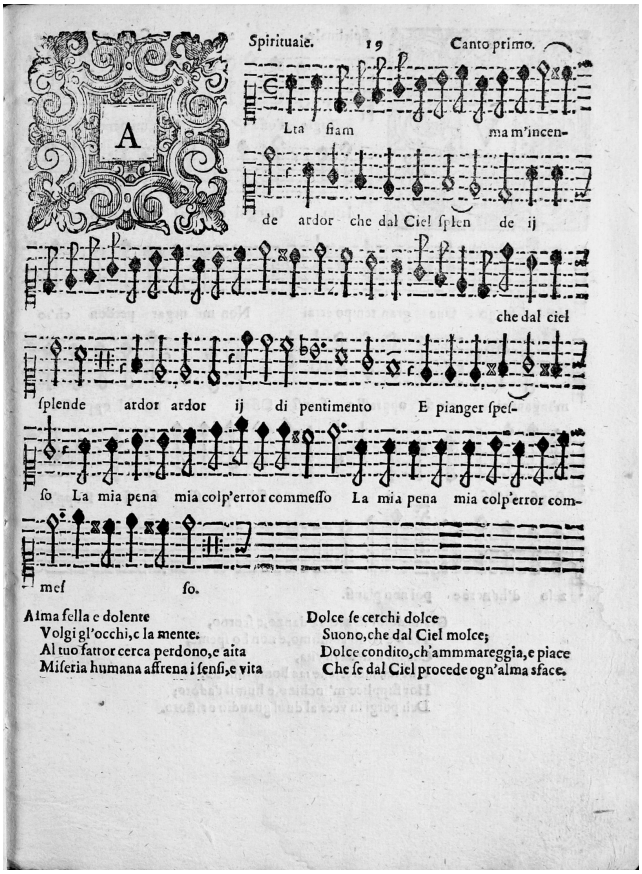


Abbildung 6: Bernardino Borlasca, *Alta fiamma m'incende* (Canto primo). Version in den *Canzonette a tre voci*, Venedig 1611. Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, Signatur X.140. Mit freundlicher Genehmigung.

einem ruhiger verlaufenden Bass zu tun, der sich nicht am motivischen Material, geschweige denn an den virtuosen, meist sequenzierenden Verzierungen in den beiden Oberstimmen beteiligt, sondern vielmehr eine instrumentale Faktur aufweist und das harmonische Gerüst der Komposition bildet (Notenbeispiel 5). Hier scheint genau das zu greifen, was Borlasca in der »Instruttione« zu den *Fioretti musicali* zur Beteiligung von Instrumenten schreibt: Der Bass wurde an keiner Stelle beziffert, weil Borlasca die konkrete Realisierung der Harmonien den Aufführenden überlassen will.

Diese wenigen Beispiele mögen hier genügen. Eine vollständige Spartierung der beiden Sammlungen – ebenso wie ein (bereits von Robert Eitner angeregter) systematischer Vergleich zwischen den beiden Exemplaren der *Fioretti musicali*[46] – wäre natürlich notwendig, um alle Details von Borlascas Bearbeitungsprozess zu kartieren und zu analysieren. Bei den Stücken, bei

46 Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 2: *Bertalotti–Cochereau*, Leipzig 1900, S. 136. Ein umfassender Vergleich zwischen den *Canzonette* und den *Fioretti musicali* würde freilich den Rahmen dieses Beitrags sprengen. Es sind darüber hinaus nur ganz wenige seiner Stücke in moderner Edition zugänglich.

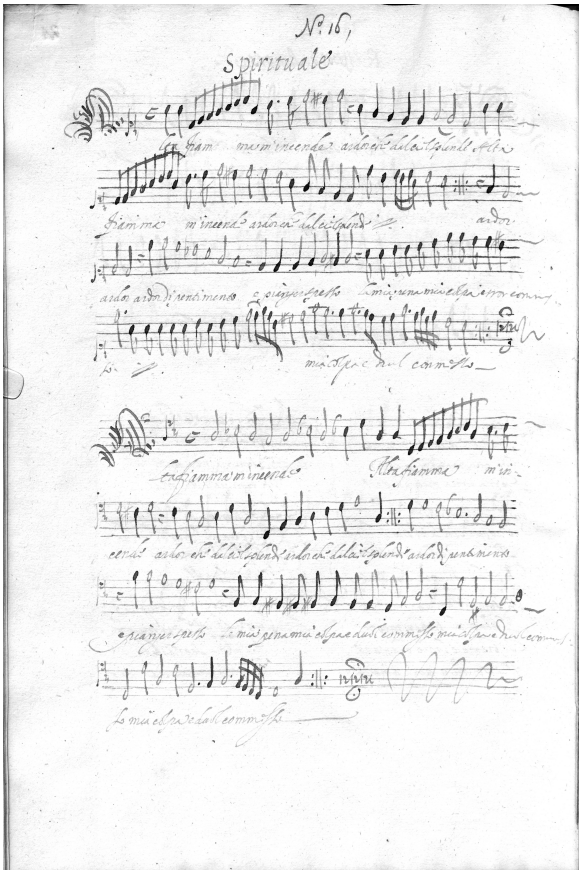
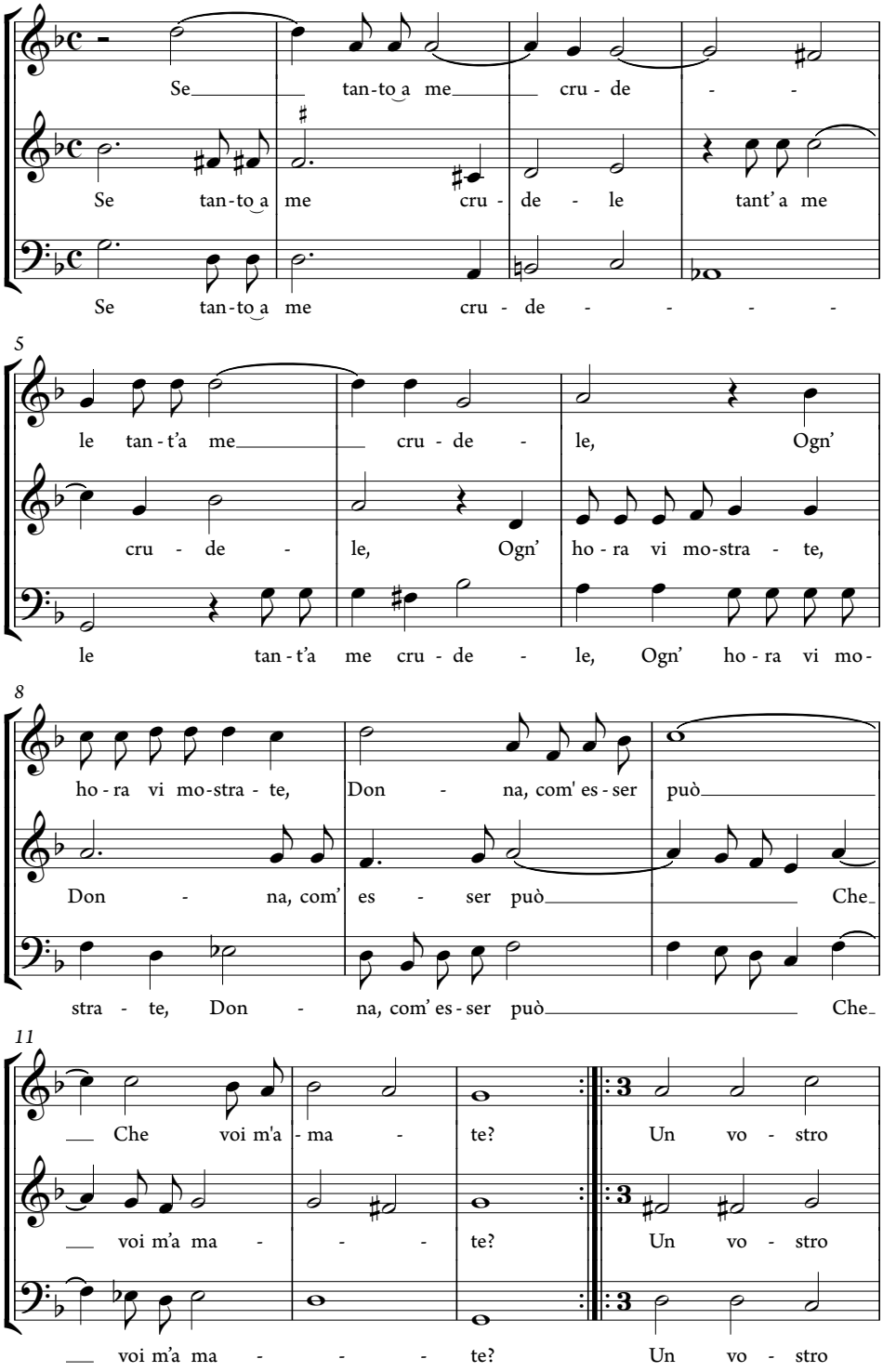
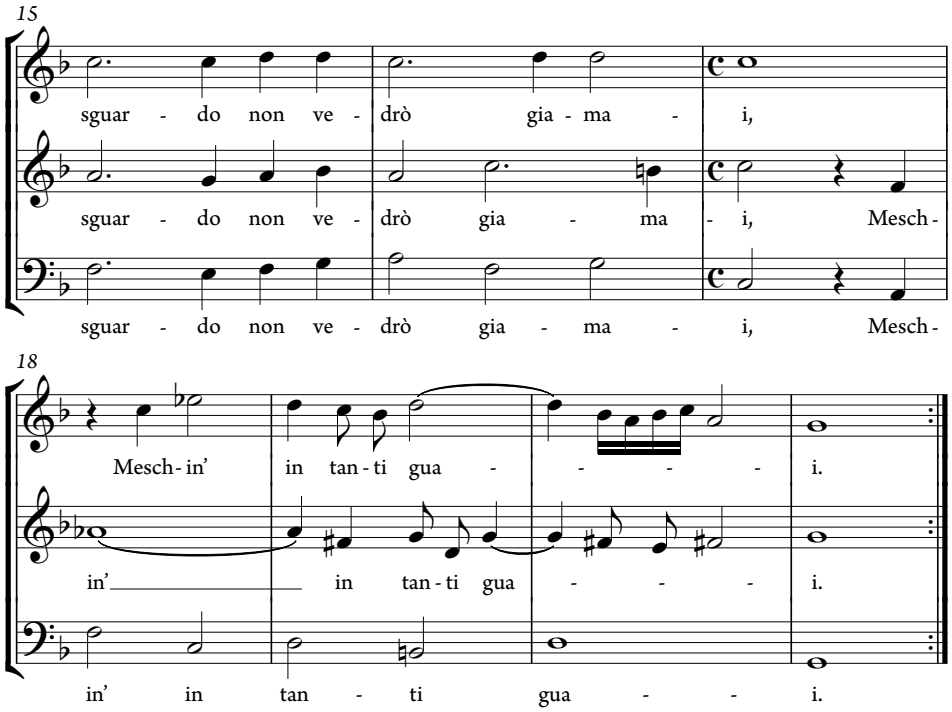


Abbildung 7: Bernardino Borlasca, *Alta fiamma m'incende* (Canto primo). Version in den *Fioretti musicali*. Exemplar Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. 3232k, <urn:nbn:de:bvb:12-bsb00079005-8>

denen es keine Entsprechung in den *Canzonette* gibt,[47] bleibt freilich die Frage, ob sie tatsächlich neu hinzugefügt wurden oder einer heute verschollenen Sammlung Borlascas entnommen sind. Denn wie oben erwähnt, gibt es zwischen den *Fioretti musicali* und den *Canzonette a tre voci* von 1611 für gut die Hälfte der Stücke eine Übereinstimmung. Die Frage scheint also berechtigt, ob auch die anderen Werke aus den *Fioretti musicali* frühere Kompositionen zur Grundlage haben. Immerhin handelt es sich bei den *Canzonette* von 1611 um einen *Libro secondo*. Könnte die andere Hälfte der *Fioretti musicali* in ähnlicher Weise Parallelen mit einem heute verschollenen *Libro primo* aufweisen bzw. eine Überarbeitung der darin enthaltenen Stücke sein? Und wenn ja, wie verhalten beide Versionen sich zueinander bzw. wie hoch ist das Ausmaß der Bearbeitung? Die Hypothese ist nicht von der Hand zu weisen, auch wenn in den Paratexten zu den *Fioretti musicali* die Vorlagen mit keinem Ton erwähnt werden.

47 Das gilt für die Nr. 1, 2, 7, 8, 9, 13, 17 und 18 (Münchener Exemplar).


Se tan-to a me cru - de -
Se tan-to a me cru - de - le tant' a me
Se tan-to a me cru - de - - - -
5
le tan - t'a me cru - de - le, Ogn'
cru - de - le, Ogn' ho - ra vi mo-stra - te,
le tan - t'a me cru - de - le, Ogn' ho - ra vi mo-
8
ho - ra vi mo-stra - te, Don - na, com' es - ser può Che
Don - na, com' es - ser può Che
stra - te, Don - na, com' es - ser può Che
11
Che voi m'a - ma - te? Un vo - stro
voi m'a ma - - - te? Un vo - stro
voi m'a ma - - - - te? Un vo - stro

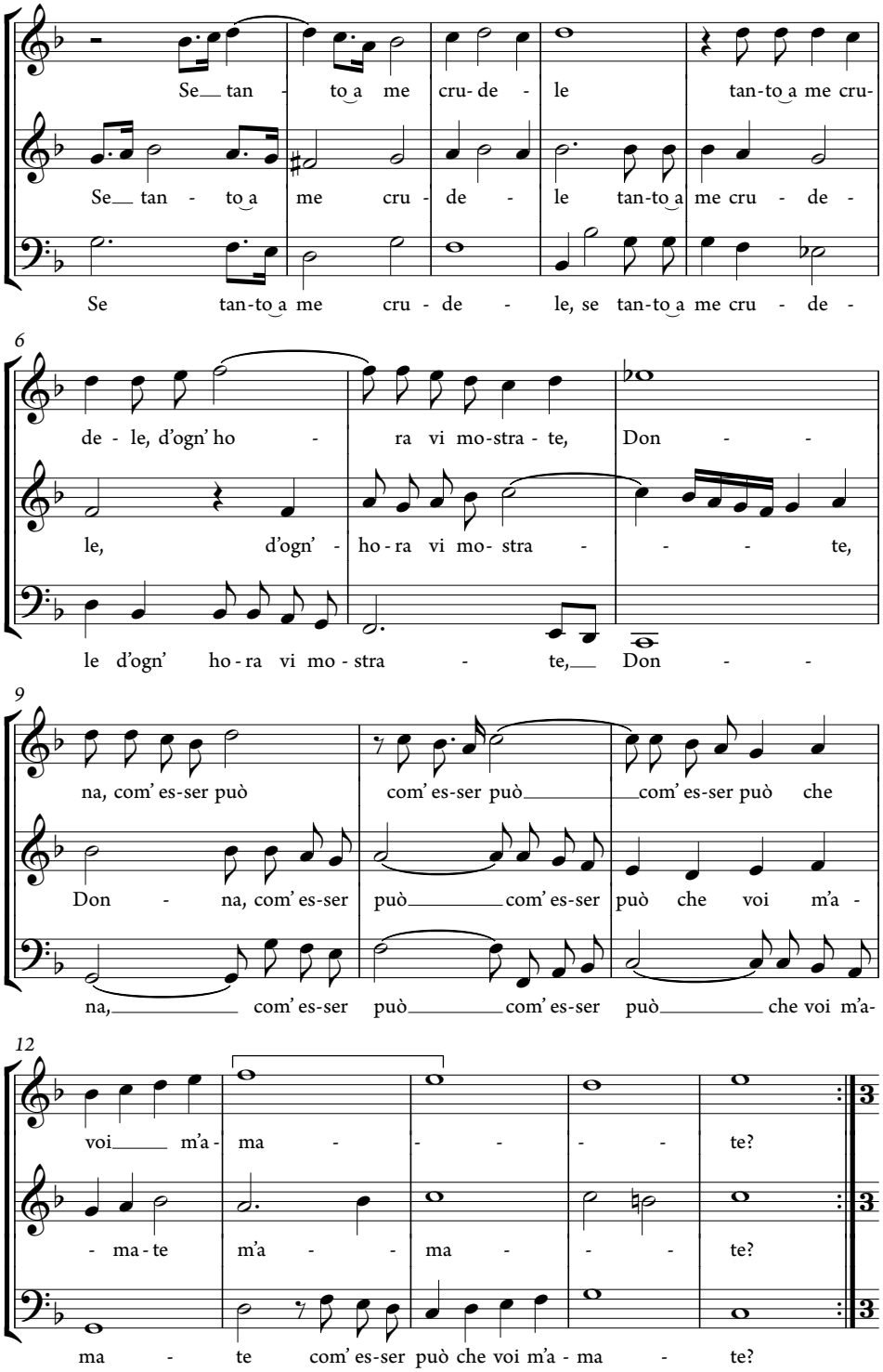


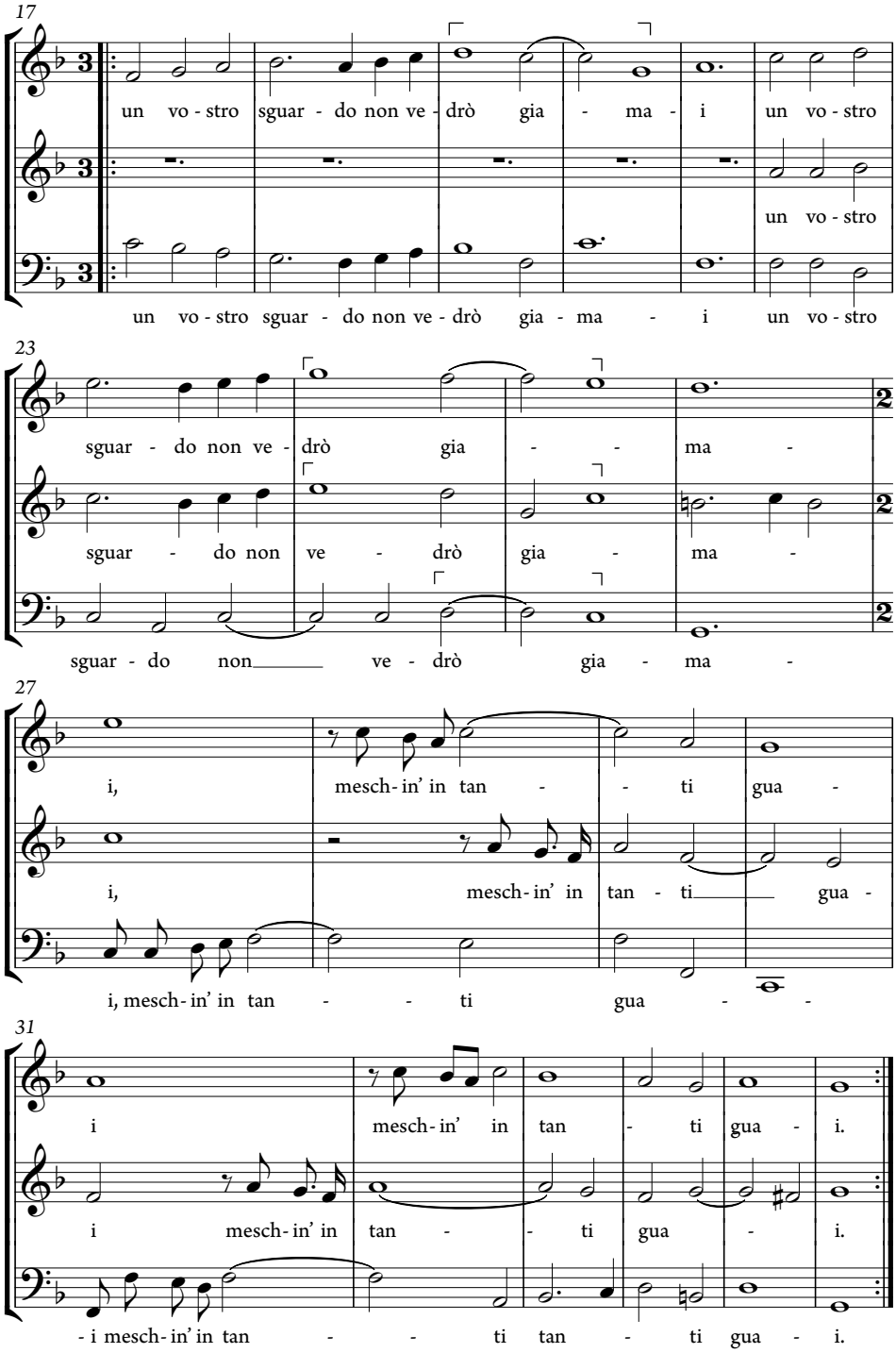
Notenbeispiel 3: Bernardino Borlasca, *Se tant'a me crudele*. Version in den *Canzonette a tre voci*, Venedig 1611)

Jedenfalls gewinnt vor diesem Hintergrund Borlascas vorhin besprochene »Instruttione« an Brisanz. Die Überarbeitung vieler Stücke in den *Fioretti musicali* scheint mit einer größeren vokaltechnischen Virtuosität und Ausdruckskraft zusammenzuhängen und daraufhin ausgerichtet zu sein. Gestützt wird diese These durch die Tatsache, dass Borlasca in den *Fioretti musicali* bei mehr als der Hälfte der Kompositionen auf Stücke zurückgreift, die er bereits viel früher veröffentlicht hat. Er hat diese aber grundlegend überarbeitet und vokaltechnisch ausgebaut, sodass wir hier vor dem Hintergrund des *cantare con affetto* einen bemerkenswerten kreativen Prozess nachverfolgen können.

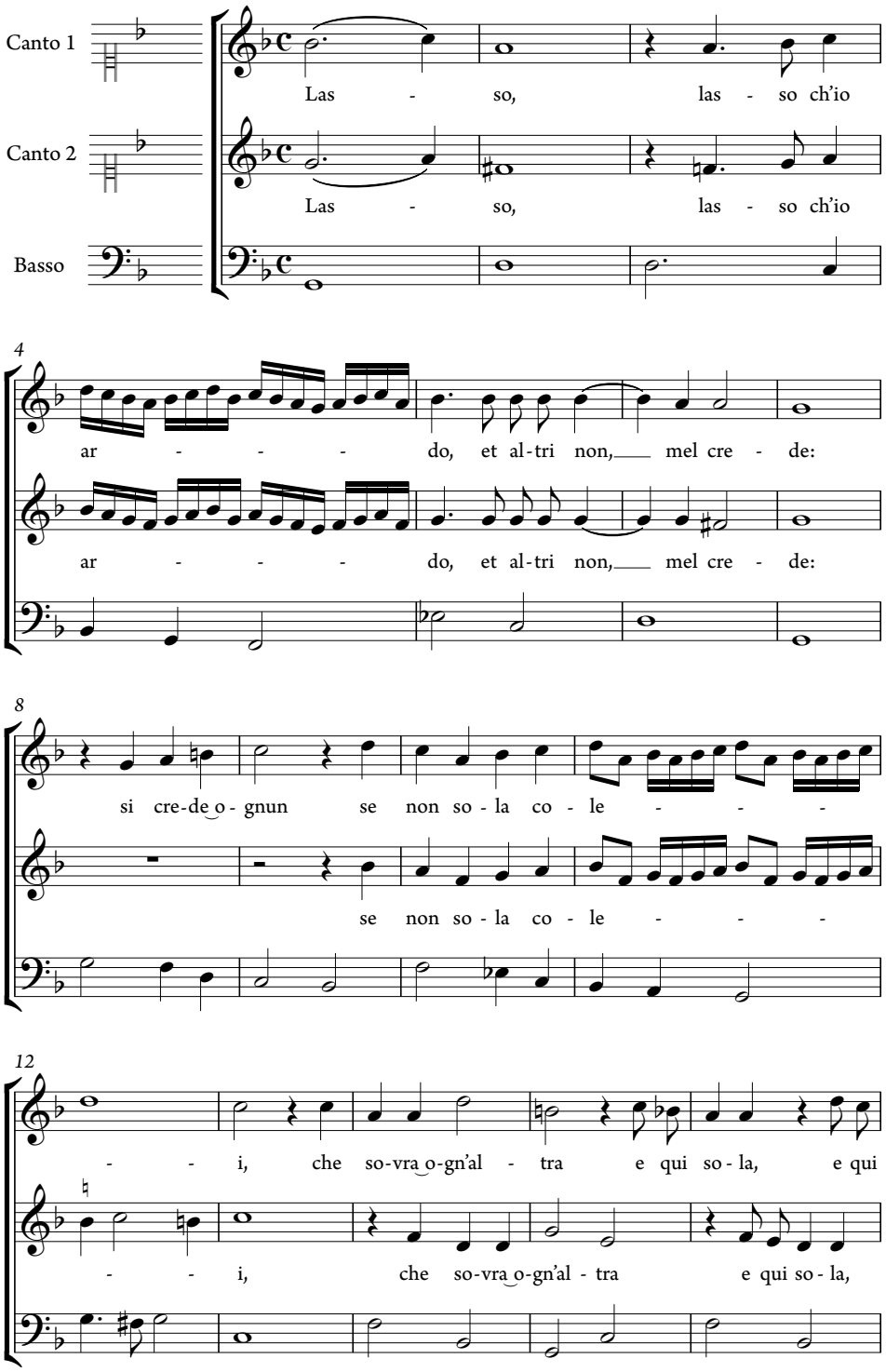
Interessant ist außerdem die Tatsache, dass Borlasca den Kontext der Kompositionen umdeutet: Während er den konzertierenden Stil der *Canzonette* nach einer Auflistung der Instrumente noch mit »com'hoggi di si costuma nella Corte di Roma« kommentiert – eine Formulierung, die wie Ruth DeFord zeigen konnte, auf Luca Marenzios *Terzo libro delle villanelle a tre voci* (Rom, 1585) zurückgeht[48] –, seien die *Fioretti musicali* zum Musizieren in Akademien und

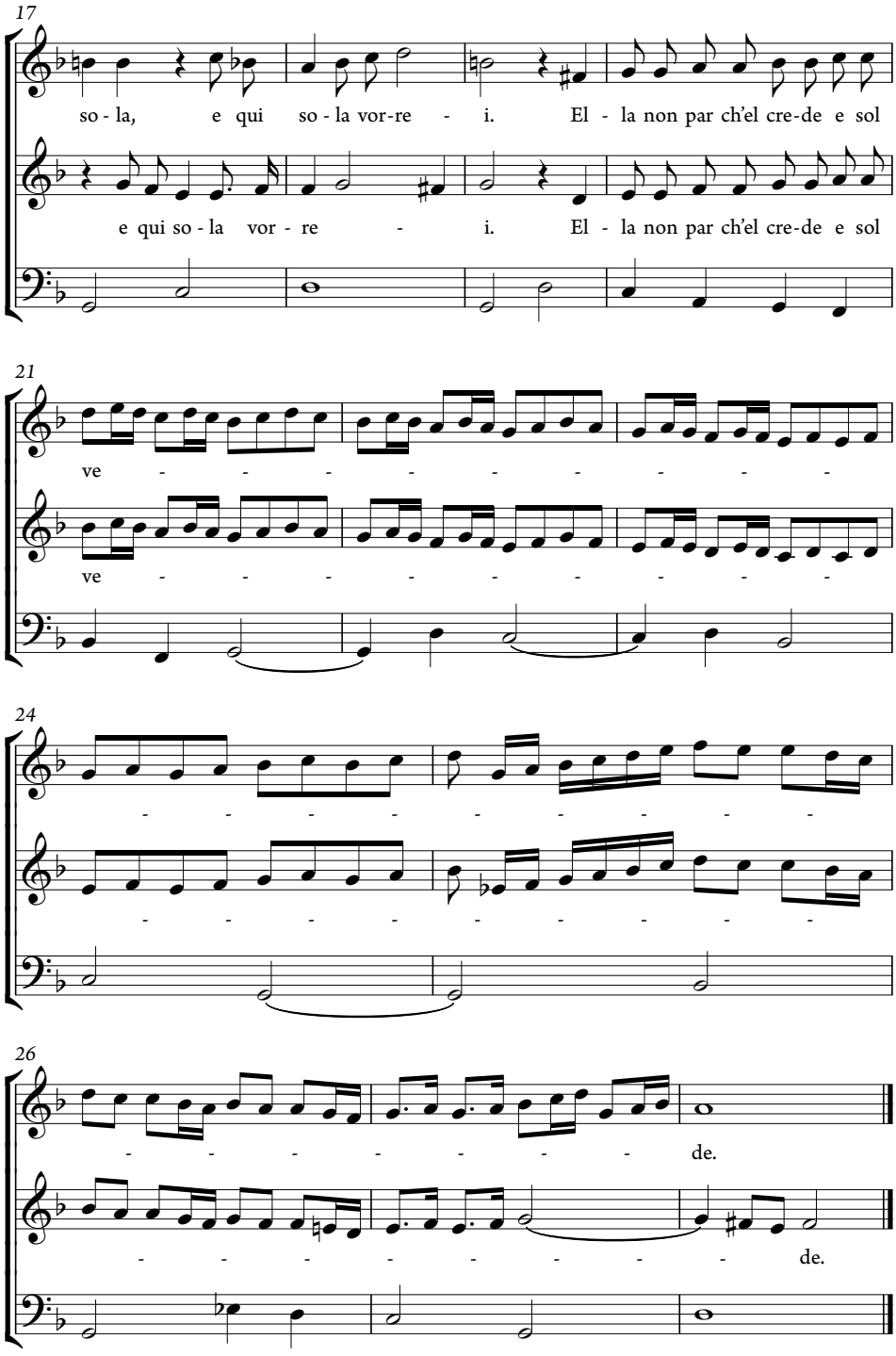
48 Ruth I. DeFord, »Marenzio and the villanella alla romana«, in: *Early Music* 27 (1999), S. 535–552, hier S. 535: »The implication that a new and distinctive variety of villanella was cultivated in Rome at the time is clearly borne out by the contents of the book: Marenzio's villanellas combine features of the traditional villanella with techniques derived from his own madrigals, from the canzonettas of Orazio Vecchi and from improvised performance practices«.


Se tan - to a me cru- de - le tan-to a me cru-
Se tan - to a me cru - de - le tan-to a me cru - de -
Se tan-to a me cru - de - le, se tan-to a me cru - de -
6
de - le, d'ogn' ho - ra vi mo-stra - te, Don - -
le, d'ogn' - ho - ra vi mo- stra - - - te,
le d'ogn' ho - ra vi mo - stra - te, Don - -
9
na, com' es-ser può com' es-ser può com' es-ser può che
Don - na, com' es-ser può com' es-ser può che voi m'a -
na, com' es-ser può com' es-ser può che voi m'a-
12
voi m'a - ma - - - - te?
- ma - te m'a - - ma - - - te?
ma - te com' es-ser può che voi m'a - ma - te?



Notenbeispiel 4: Bernardino Borlasca, *Se tant'a me crudele*. Version in den *Fioretti musicali*


Canto 1
Las - so, las - so ch'io
Canto 2
Las - so, las - so ch'io
Basso
4
ar - - - - do, et al-tri non, mel cre - de:
ar - - - - do, et al-tri non, mel cre - de:
8
si cre-de o - gnun se non so - la co - le - - - -
se non so - la co - le - - - -
12
- - i, che so-vra o-gn'al - tra e qui so - la, e qui
- - i, che so-vra o-gn'al - tra e qui so - la,



Notenbeispiel 5: Bernardino Borlasca, *Lasso, ch'io ardo* in den *Fioretti musicali*

Fürstengemächern geeignet. Borlasca legt somit eine Aufführung in einem kleinen intellektuellen und/oder höfischen Rahmen nahe. Es ist durchaus vorstellbar, dass der Wechsel von einem Stimmbuchformat (bei den *Canzonette a tre voci*) zu einem chorbuchähnlichen Format genau damit zusammenhängt – jedenfalls ließe sich aus dem Chorbuchformat relativ problemlos von drei Personen musizieren. Wenn Borlasca die beiden Exemplare der *Fioretti musicali* an den Rat der Stadt Regensburg bzw. Frankfurt dediziert, wo er sich laut Widmung zu der Zeit jeweils aufgehalten hat, wird ihm dort vermutlich ein gutes Solistenensemble zur Verfügung gestanden haben, das in der Lage gewesen sein muss, aus einer gemeinsamen Quelle zu musizieren und die vokal- und instrumentaltechnischen Subtilitäten seiner Musik im Sinne des *cantare con affetto* zum Ausdruck zu bringen. Borlasca, der sich nach seinen Anstellungen in München und Wien am Anfang der 1630er-Jahre offenbar auf der Suche nach einer neuen Stelle befand, mögen die *Fioretti musicali* als Visitenkarte gedient haben, mit der er sich gegenüber politisch und kulturell wichtigen Akteuren profilieren und den italienischen Stil im deutschsprachigen Raum propagieren wollte.

Notizen zu einer unbekannten Quelle des *Te Deum* in G-Dur von Johann Adolf Hasse in der Musiksammlung der Theatinerkirche München

Siegfried Gmeinwieser

Vorwort

Ausgangspunkt für die folgenden Notizen ist eine bislang unbekannte handschriftliche Quelle für das *Te Deum* in G-Dur von Johann Adolf Hasse, wohl in Dresden entstanden, 1776 in Venedig veröffentlicht (Nr. IV in der Auflistung von Hans Joachim Marx).[1] Sie befand sich vormals unter der Obhut von Pater Amadeus Schmalhofer OP (1923–2012) in der Musiksammlung der Theatinerkirche St. Kajetan in München und kam durch die Überführung dieses Bestandes am 24. Juni 2013 in die Bayerische Staatsbibliothek, wo sie nunmehr die Signatur Mus.ms. Mk 2018 trägt.

Da der Verfasser dieser Zeilen erst nach Veröffentlichung von Band 4 der Kataloge Bayerischer Musiksammlungen[2] durch Schmalhofer auf die neue, für die Hasse-Forschung wichtige Quelle hingewiesen wurde, wird deren Beschreibung jetzt nachgeholt. Mit der Überführung in die Bayerische Staatsbibliothek ist auch deren Zukunft gesichert.[3]

Auf einem Etikett auf dem Einband und auf der Innenseite des Einbanddeckels steht die Bezeichnung »Hauberianae collectionis«, die auf die Musiksammlung Michael Hauber hindeutet. Nun ist dies nicht die einzige Quelle eines *Te Deum* von Hasse in den ehemaligen

1 Hans Joachim Marx, »Zu den Te Deum-Vertonungen von Johann Adolf Hasse (1699–1783)«, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 16 (1999), S. 363–374; ders., »Zur Überlieferung der Te Deum-Vertonungen von Johann Adolf Hasse«, in: *Johann Adolf Hasse in seiner Zeit. Bericht über das Symposium vom 23. bis 26. März 1999 in Hamburg*, hrsg. von Reinhard Wiesend, Stuttgart 2006, S. 251–259.

2 Siegfried Gmeinwieser, *Die Musikhandschriften der Theatinerkirche St. Kajetan in München: Thematischer Katalog* (= Kataloge bayerischer Musiksammlungen 4), München 1979. Regierungsbaudirektor Otto Auer (1910–1982) war sehr angetan, dass der Notenbestand der Theatinerkirche St. Kajetan erhalten blieb und begrüßte das Projekt seiner Katalogisierung lebhaft.

3 Die Ausarbeitung des Textes zur Veröffentlichung wurde dadurch erleichtert, dass dem Verfasser, der über mehr als fünfzig Jahre als ehrenamtlicher Custos des Musikarchivs der Theatinerkirche tätig war, vom Bibliotheksdirektor der Musikabteilung, Dr. Reiner Nägele, weiterhin Zugang zum Dokument gewährt wurde.

Hauber-Beständen der Theatinerkirche. Auch ein *Te Deum* in D-Dur von Hasse ist dort zu finden und zwar im der Musikforschung bereits bekannten Manuskript Mk 1010.[4]

Hauber wurde am 2. April 1778 in Irsee bei Kaufbeuren geboren und besuchte dort die Klosterschule bis 1795. Studien der Rhetorik im ehemaligen Reichskloster Salmansweiler schlossen sich an, darauf solche der Logik und Physik im Priesterseminar der Erzdiözese München-Freising. Nach der Priesterweihe 1801 war er tätig als Festtagsprediger bei St. Johann in München, 1807 als Prediger an der Kirche zu Unserer Lieben Frau in München und wurde Religionslehrer an der Frauenpfarrei-Knabenschule, 1818 Prediger an der königlichen Residenz-Hofkapelle, bald darauf Präses der St. Georgs-Bruderschaft an der Theatinerkirche,[5] 1826 Geistlicher Rat, 1830 Vorstand von St. Kajetan und Präses der Cäcilien-Bruderschaft, 1839 erster Dekan des Königlichen Stifts zum Hl. Kajetan, 1841 königlicher Hofkapellendirektor und Zeremoniar des Hausordens vom Hl. Hubert, verbunden mit dem theologischen Doktorgrad. 1843 starb Hauber im 65. Lebensjahr. Er überließ einen großen Teil seiner umfangreichen Musikaliensammlung der Bayerischen Staatsbibliothek, der Proske-Bibliothek in Regensburg sowie St. Kajetan zur Gründung eines Musikarchivs.[6]

Vor ihrer Überführung in die Bayerische Staatsbibliothek gemeinsam mit dem übrigen Theatiner-Musikarchiv wurde die hier beschriebene Quelle des *Te Deum* von Pater Amadeus Schmalhofer OP aufbewahrt. Schmalhofer wurde 1954 zum Priester geweiht, war danach an der Theatinerkirche als Chordirektor und Organist tätig und hat sich um die Pflege der Werke der klassischen Vokalpolyphonie, vertreten unter anderem durch Giovanni Pierluigi da Palestrina, Orlando di Lasso, Giuseppe Antonio und Ercole Bernabei bis hin zu Josef Gabriel Rheinberger, große Verdienste erworben. Nicht zu vergessen ist sein Einsatz für den Gregorianischen Choral im Gottesdienst. Bevor das Hasse-Manuskript in Schmalhofers Obhut kam, war es in der Endphase des Zweiten Weltkrieges der Zerstörung nur knapp entkommen. Für diese Geschehnisse ist die Chronik von St. Kajetan[7] eine wichtige Informationsquelle, worauf Regierungsbaudirektor Otto Auer (1910–1982) in einem Brief an den Verfasser verwiesen hat. Im Folgenden werden Stellen aus dieser Chronik zusammengefasst. Im zweiten Teil des Beitrags wird die neue Quelle für Hasses *Te Deum* beschrieben.

---

4 Gmeinwieser, *Musikhandschriften der Theatinerkirche*, S. 145. Es handelt sich um eine Partitur in Kopie im Querformat, entstanden etwa 1820. Sie trägt den Besitzvermerk »M. Hauber m. p.« und die alte Signatur Hauberianae collectionis, Mus.pract. Sectio II, Cod. 75, Nr. 2394. Ergänzend sei auf das Literaturverzeichnis zu den Katalogen der Allerheiligen-Hofkirche und von St. Kajetan verwiesen.

5 Die Aktivitäten Haubers für St. Kajetan werden beschrieben in der Einleitung zu Gmeinwieser, *Musikhandschriften der Theatinerkirche*, S. X–XVII.

6 Vgl. Siegfried Gmeinwieser, »Die Musikaliensammlung des Johann Michael Hauber, Stiftspropst von St. Kajetan in München«, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 60 (1976), S. 89–91, besonders S. 90–91; ders., *Musikhandschriften der Theatinerkirche*, Einleitung S. X, Sammlung Michael Hauber, S. 131–171, Hasse S. 145; ders., »Die altklassische Vokalpolyphonie Roms in ihrer Bedeutung für den kirchenmusikalischen Stil in München«, in: *Analecta Musicologica* 11 (1973), S. 173–175.

7 Sebastian Staudhamer, »Chronik der Kollegiatsstiftkirche«, Ms. vor 1945, fortgeführt von Johann Baptist Michl. Die Chronik wird beschrieben in Gmeinwieser, *Musikhandschriften der Theatinerkirche*.

Die Notenbestände der Theatinerkirche St. Kajetan in den Kriegsjahren

Während der Jahre des Zweiten Weltkrieges bis zu seinem Tod wurde die Chronik durch den emeritierten Stiftsdekan Sebastian Staudhamer (1857–1945) geführt, der für die kirchenmusikalische und kunsthistorische Ausrichtung in St. Kajetan bedeutende Akzente gesetzt hatte. Zur Wiederherstellung der originalen Chorschranke von 1675 hatte er eine überzeugende Expertise verfasst (2. März 1927).

Die von Staudhamer angefertigte Chronik ist kriegsbedingt unter besonderem Druck entstanden. Eintragungen betreffen regelmäßig das Cäcilienbündnis, die Ausgaben für Kirchenmusik, die Anschaffung von Musikalien, Kirchenkonzerte, Jahresschlussandachten und Orgelspiel. Zu finden sind ferner:

- Hinweise zu den Stiftern seit 1890 mit der Abbildung des Hochaltars (S. 5);
- die Stiftsgeistlichen ab 1859 mit der Abbildung der Heiligen Markus und Lukas von Balthasar Ableithner (S. 6–16);
- das Verzeichnis der seit 1926 für die Registratur angefertigten Fotografien mit Verweis auf Staudhamers eigene Privataufzeichnungen zur Wiederherstellung des ursprünglichen Altares (S. 302–308);
- Angaben zur Trennung der Bayerischen Staatstheater vom Cäcilienbündnis am 19./31. März 1943, wodurch dieses nicht mehr mit der finanziellen Unterstützung durch die staatlichen Stellen rechnen konnte (S. 318 ff.);
- ein Bericht zu Fliegerschäden (S. 327);
- ein Abschnitt »Vom Kriege« (338–341);
- Informationen zum Kirchenchor (S. 375–378);[8]
- Auskünfte zur Chorkrise anlässlich der Währungsreform 1949 (S. 422 f.);
- ein Abschnitt zu Otto Auer als Kirchenangestelltem (S. 405);
- eine Verlautbarung Papst Pius' XII. zum Krieg und zu den Wandlungen in Rom (S. 348).[9]

---

8 »Der Kirchenchor von St. Kajetan hatte eine sehr bedeutende Bibliothek, die zwar nicht an jene der Allerheiligen-Hofkirche oder der Michaelskirche heranreichte, die aber immerhin sehr reichhaltig war und sehr gute Werke, vielfach handschriftliche, aufwies. Diese Bibliothek ist völlig vernichtet, nicht ein Stück blieb beim Brand am 7. Januar 1945 erhalten, lediglich das Inventarverzeichnis ist noch vorhanden und läßt den Verlust erst richtig spüren. Der Chor selbst bestand aus guten Sängern, die vielfach auch in anderen Kirchen, so auch in St. Michael und in der Allerheiligen-Hofkirche sangen. Ein Unglück war es aber mit der Leitung … Mein Bestreben war, den Chor dortselbst als eigenes Institut neben der Allerheiligen-Hofkirche weiterzuführen.« (Chronik, S. 375). Die Aussage, dass alles verbrannt sei, ist tatsächlich übertrieben. Geringe Reste haben neben dem angesprochenen Verzeichnis überdauert, wenn auch mit Beschädigungen durch das Löschwasser.

9 Zitiert aus *Münchner Neueste Nachrichten* Nr. 221 vom 10. August 1944, »Wandlungen in Rom« – Pius XII. zum Krieg: »Im Rundschreiben vom 30. September 1944 äußert sich der Papst dahingehend, dass die Feststellungen zum Bibelstudium für alle Zeiten gelten, ganz besonders für unsere leiderfüllten Tage, in denen fast alle Völker in ein Meer von Unglück versenkt würden, in denen ein unmenschlicher Krieg Ruinen auf Ruinen häufe und Blutbad an Blutbad aneinanderreihe: Mit tiefem Schmerz müsste man wahrnehmen, dass das Gefühl der christlichen Liebe, selbst die edle Menschlichkeit ersticke.« (Chronik, S. 352 f.).

Nach der Zerstörung seiner Wohnung in der Herzog-Rudolf-Straße kam Staudhamer in das Mesnerhaus (später Pförtnerhaus) der Dominikaner im Nordhof der Kirche St. Kajetan. Staudhamers letzter Eintrag betrifft die Zerstörung von weiteren Kirchen in München 1944. Deren durch Brandschäden in Mitleidenschaft gezogenes Notenmaterial konnte er teilweise zu sich retten. Staudhamer hatte bereits bei früheren Bombenangriffen seine mehrbändigen Privataufzeichnungen durch Brände verloren. Die Fliegerangriffe im Dezember 1944 und im Januar 1945 hatten seinen gesundheitlichen Zustand sehr verschlechtert. Nach mehreren Krankenhausaufenthalten zuerst in verschiedenen Behelfskliniken, zuletzt im Josefinum in München, starb Staudhamer am 1. Februar 1945 (S. 357–359). Weitergeführt wurde die Chronik von Johann Michl (S. 353).

Der Musikalienbestand der Theatinerkirche war beim Brand vom 7. Januar 1945 bis auf kleine Reste zerstört worden (S. 363, s. Anm. 8). Die ständigen Luftangriffe machten vielfach eine Verlegung der Gottesdienste in andere Kirchen notwendig. St. Kajetan war zeitweise als Ersatzkirche für den Dom vorgesehen (S. 366). Zu Ostern 1945 wurde um 9.30 Uhr in der Theatinerkirche Gottesdienst gefeiert (S. 363 f.). In der Chronik berichtet Michl 1945: »In der Karwoche konnte ich das noch erhaltene Inventar an Paramentstücken, Figuren, Reliquiarien u. a. nach Kloster Aufkirchen auslagern, obwohl ich ahnte, dass es eigentlich nicht mehr nötig wäre. Ostersonntag und Ostermontag Messe in St. Silvester, Hochamt mit der Vokalkapelle der Allerheiligen-Hofkirche, die die Orgelsolomesse von Rheinberger sang« (S. 363–364).[10] Am 29. April, dem Tag der Kapitulation Deutschlands (sic!), wurde abends eine Stadtbesichtigung durchgeführt (S. 364).

Schon im März 1944 war die 1837 eingeweihte Allerheiligen-Hofkirche, ein Zentrum der Pflege der klassischen Vokalpolyphonie, zusammen mit der Residenz größtenteils zerstört worden. Der Musikalienbestand der Allerheiligen-Hofkirche kam zusammen mit dem Ensemble der Königlichen Hofkapelle, das seine angestammte Heimat verloren hatte, an die Theatinerkirche – folgerichtig, denn dort in der Fürstengruft befindet sich die Grablege der Wittelsbacher des 17. bis 20. Jahrhunderts. Der Verantwortliche für die Rettung des Notenbestands war der seinerzeitige Kirchenrektor von St. Kajetan und gleichzeitig Kirchenvorstand an der Allerheiligen-Hofkirche Dr. Hubert Klees[11], zusammen mit dem Vicarius oeconomus Johann Michl. Der Aufbewahrungsort in der Theatinerkirche, das damalige Mesnerhaus, fiel Ende 1944 einem Brand zum Opfer, jedoch konnte Otto Auer das Notenmaterial retten und in seinem zunächst provisorischen Baubüro unterbringen, bis es in einem Raum im nördlichen Turm, dann im Zimmer über der Vorsakristei einen festen Platz gefunden hatte.[12]

Mit Ablauf des Septembers 1949 schied Johann Michl auf eigenen Wunsch aus dem Kolleg der Theatinerkirche aus. Inzwischen Professor für Neues Testament in Freising, sah er sich wegen dieser Verpflichtungen nicht mehr in der Lage zu bleiben und verwies darauf, dass er

---

10 Das sonstige Bergungsgut der Allerheiligen-Hofkirche wurde sicherheitshalber im Franziskanerinnenkloster Reutberg, einem wichtigen Depotort im Krieg, ausgelagert (Chronik, S. 365).

11 Dr. Hubert Klees war Kooperator in Traunstein und wurde 1941 Stiftsvikar am Kollegiatstift St. Kajetan (Chronik S. 299).

12 Otto Auer in einem Brief an den Verfasser vom 12. 2. 1969.

St. Kajetan in den schwierigen Kriegszeiten betreut hatte. Der Abschied fiel ihm schwer, sein Dank galt vor allem Otto Auer für dessen großen Einsatz beim Wiederaufbau der Kirche (Chronik, S. 431–435).

Mit eingehender Unterstützung eben durch Auer, seit 1946 Kirchenangestellter (Chronik, S. 405), dem Leitenden Ministerialrat Klaus Himmelstoß (Bayerisches Staatsministerium für Unterricht und Kultus) und Kirchenrektor Pater Magnus Beck OP (1903–1994) hat sich der Autor dieses Beitrags der Erschließung des Bestandes angenommen und diesen bis 2013 ebenda ehrenamtlich betreut.[13]

Was nun die Handschrift des Hasse-*Te-Deums* in G-Dur betrifft, so ist anzunehmen, dass sie nicht aus der Allerheiligen-Hofkapelle stammt,[14] sondern aus der Sammlung Michael Hauber direkt in die Musikalienbestände von St. Kajetan gelangt ist.

Es folgt die Quellenbeschreibung des Manuskripts, das sich nunmehr im Besitz der Bayerischen Staatsbibliothek befindet und seit 1. April 2020 mit der Signatur Mus.ms. Mk 2018 versehen ist.

Quellenbeschreibung

Johann Adolf Hasse: Titelblatt fol. 2: *L'inno Ambrogiano / ovvero / il Te Deum laudamus / composto / dal / Sig[no]re Giovanni Adolfo Hasse /detto il Sassone. / Giovanni Christoforo Schlegel. /1776.*

Einband Etikett: Auf dem Einband und auf der Innenseite des Einbanddeckels (Beschriftung von unbekannter Hand mit Bleistift durchgestrichen): *Hauberianae collectionis / Music. pract. II Cod 26, Nro. 1585 usque –*

Einband Innenseite: Etikett mit denselben Signatur-Angaben

Schwarz-gelb gemusterter Pappeinband mit Lederrücken und Kennzeichen der Sammlung Hauber, Maße 37,8 × 24 cm.

Tonart G-Dur

fol. 1 Wasserzeichen (WZ) im Vorsatzblatt vorne und hinten: Bekröntes Wappenschild zweigeteilt, links Quaderanordnung, rechts Lothringer Kreuz, unten angehängt kleine Sonne (Sternchen). (siehe fol. 1 und fol. 39)[15]

---

13 Siegfried Gmeinwieser, »Glanzvolles Zeremoniell im Ritusbuch der Königskrönung 1745. Zur Geschichte des Musikarchivs der Theatinerkirche in München«, in: *Colloquium Collegarum, Festschrift für David Hiley zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Wolfgang Horn und Fabian Weber, Tutzing 2013, S. 121–132.

14 Zwar gab es schon vor den Rettungstaten der 1940er-Jahre enge Verbindungen zwischen Theatiner- und Allerheiligen-Hofkirche, jedoch enthalten deren Musikalien Besitzvermerke wie »Kgl. Hofmusik-Intendanz« oder die Stempelung »Königl. Baier. Hofmusikintendanz« bzw. »K. Bayer. Generalintendanz der Hoftheater u. der Hofmusik«, vgl. Gmeinwieser, *Musikhandschriften der Theatinerkirche*, S. XII.

15 Vgl. Eineder, Georg: *The Ancient Paper-Mills of the Former Austro-Hungarian Empire and their Watermarks*, Hilversum 1960.

fol. 3 und im Notenteil: WZ Lilie über einem Schild mit drei Querstreifen (wie Titelblatt fol. 2); ebenso fol. 28 (unbeschriebenes Blatt). W auf dem Gegenblatt (= fol. 35, ebenso fol. 27 unbeschrieben, rote Kritzeleien), vielleicht Breslau.

fol. 3 Kopftitel *Allegro assai / L'inno Ambrosiano / ovvero / il Te Deum Laudamus*
Instrumentales Vorspiel, Besetzung: Corni, Flauto I, Flauto II, Oboe I, Oboe II, Violino I, Violino II, Viola, Organo, G-Dur

fol. 4 *Te Deum laudamus, te Dominum confitemur* a 4 voci, mezzoforte

fol. 5v *Te aeternum Patrem omnis terra veneratur*, mit instrumentalem Nachspiel fol. 6

fol. 6v *Tibi omnes Angeli, tibi caeli et universae potestates*, soli a 3 SAT

fol. 7 *[Tibi] Cherubim et Seraphim inversabili* [richtig *incessabili*] *voce proclamant*, solo a 3 SAT

fol. 7 *San…* Tutti a 4, (fol. 7v) *… ctus … Sanctus Dominus Deus Sa… baoth,*

fol. 7v *Pleni sunt caeli* (bis fol. 8v), *majesta… tis gloriae tuae* a 4 voci …

fol. 9 *Te gloriosus Apostolorum chorus*, soli a 3 SAT, *Te prophetarum laudabi…* (fol. 9v), *… lis numerus*, [soli] a 3 SAT

fol. 9v *Te Mar… tyrum candida… tus lau… dat exercitus* a 4 voci, imitierend einsetzend ATSB, (bis fol. 12 Takt 5, Schäden durch Tintenfraß), instrumentales Nachspiel (bis fol. 12v)

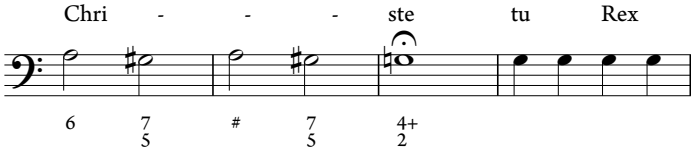
fol. 12v Doppelter Taktstrich

fol. 13 Kopftitel *Più forte, Allegro ma non troppo*, e-Moll, *Te per orbem terra… rum sancta confite…* (fol. 13v) *… tur Ecclesia*, B solo, beginnend mit solistischer Violine I

fol. 13v *Pa… trem immensae majesta… tis, Venerandum tuum verum et unicum Filium: Sanctum quoque Para…* (fol. 14) *… cletum Spiritum*, T solo

fol. 14 *Tu rex gloriae* a 4 »Tutti« imitierend einsetzend BSAT (alte Nummer 3)

fol. 14v *Tu Rex gloriae* Wiederholung (homophon)
Christe, dann Wiederholung *Tu Rex gloriae* (fol. 15) *Christe*, abgeschlossene Modulation nach D-Dur [s. Notenbeispiel 1]



Notenbeispiel 1: Johann Adolf Hasse, *Te Deum* G-Dur, Beginn der Modulation nach D-Dur, fol. 14v

fol. 15 *Tu Patris sempiternus es Filius* T solo, *Tu ad liberan… dum suscepturus ho…* (fol. 15v) *… minem non horruisti Vir… ginis uterum*

fol. 15v *Tu, devicto mortis aculeo, aperuisti* (fol. 16) *creden… tibus regna caelo… rum*, A solo

fol. 16v *Tu ad dexteram Dei se… des* a 4 voci, nach *sedes* kurze Generalpause mit Fermate Wiederholung *Tu ad dexteram Dei* a cappella, *se…* (fol. 17) *… des* mit Instrumenten, Generalpause mit Fermate

fol. 17 Wiederholung *Tu ad dexteram* gleiche Struktur Fermate über *se-des, in gloria*, Tasto solo durchimitierend einsetzend SATB – *Patris, in glo… ria* (fol. 17v) Fermate über *(glori)a Pa… tris*, instrumentales Nachspiel (4 Takte), doppelter Schlusstaktstrich

fol. 18 Kopftitel *Andantino Duetto* Instrumentalvorspiel, A-Dur, *Judex crederis esse venturus* S, dann A (fol. 18v)

fol. 18v *Te ergo quaesumus, tuis fa… mulis subveni, quos pretioso san… guine redemisti* a 2 SA

fol. 19 Wiederholung *Judex* (bis fol. 19v)

fol. 20 Instrumentales Nachspiel, doppelter Schlusstaktstrich

fol. 20v Kopftitel *Allegro*, Corno I, Corno II, Flauto I, Flauto II, Oboe I, Oboe II, Violino I, Violino II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Organo, D-Dur
instrumentales Vorspiel (bis fol. 21) »Organo tasto solo«

fol. 21 Vorletzter Takt Einsatz B *Aeterna fac cum* Tasto solo, letzter Takt *… san…* a 4, SATB (fol. 21v) *… ctis tuis in gloria numera… ri*, a 4 über einem liegendem Bass *(san… ctis)*, und virtuoser Violine, Wiederholung *cum sanctis tuis, in gloria numera… ri*

fol. 22–25 weitere Wiederholungen mit wechselnden Stimmkombinationen, auch a 4 und mit Instrumenten

fol. 25v Nach doppeltem Schlusstaktstrich *»Die Worte / [populum* gestrichen] */ Salvum/ fac populum / tuum Domine / Singet der / Prediger / vor dem / Altar/ NB / in Dreßden«* [durch Tintenfraß beschädigt] …

fol. 26 halbes Blatt, rote Kennzeichnung der Textzeile, die zu fol. 25v gehört, dort ebenfalls rote Kennzeichnung *[Der] Deutlichkeit wegen habe diese Zeile noch einmal geschrieben. Statt[?] der Zeile sub ô*

fol. 27 Unbeschrieben

fol. 28 Unbeschrieben. Auf diesen Blättern war *Salvum fac* vorgesehen, in Dresden aber choraliter vorgetragen.

fol. 29 Kopftitel *Allegro ma non troppo*, G-Dur (alte Nummer 6), links oben rote Markierung Corno I, Corno II, Oboe I, Oboe II, Violino I, Violino II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Organo
Et rege eos et extolle illos usque in aeternum a 4 voci, *Per singulos dies benedicimus te. Et laudamus nomen tuum in sae… culum, et in saeculum sae… culi.* (bis fol. 31), dann doppelter Schlusstaktstrich.

fol. 31v Neuer Abschnitt, ohne Kopftitel: Instrumentales Vorspiel, »Con sordini« Flauti, Violini, Viola, Soprano, Organo, G-Dur
Letzte Akkolade: Soprano solo *Digna… re Domine die isto sine pecca…* (fol. 32) *… to nos custodire. Misere… re nostri Domine, miserere nostri.*

fol. 32 *Fiat misericordia tua, Domine, super nos quem* (fol. 32v) *admodum spera… vimus in te*, S solo – kurzes Nachspiel.

fol. 33 Kopftitel: *Tutti* [a 4]: Corno I, Corno II, Flauto I, Flauto II, Oboe I, Oboe II, Violino I, Violino II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Organo a 4 voci, G-Dur, Organo *Tasto solo*; S: *In te Domine spera…* (fol. 33v) *…vi*; Einsatz A *In te Domine spera…* (fol. 33v) *…vi*; Einsatz T *In te* (fol. 33v), *Domine spera…vi* (fol. 34); Einsatz B *In te Domine spe…* (fol. 34v) *…ra…vi*; Tutti a 4 (fol. 35) *in aeter…num non confundar*, polyphon imitierend bearbeitet bis fol. 37v

fol. 38 »forte« *non confundar* ST, *in aeternum* a 4 voci homophon

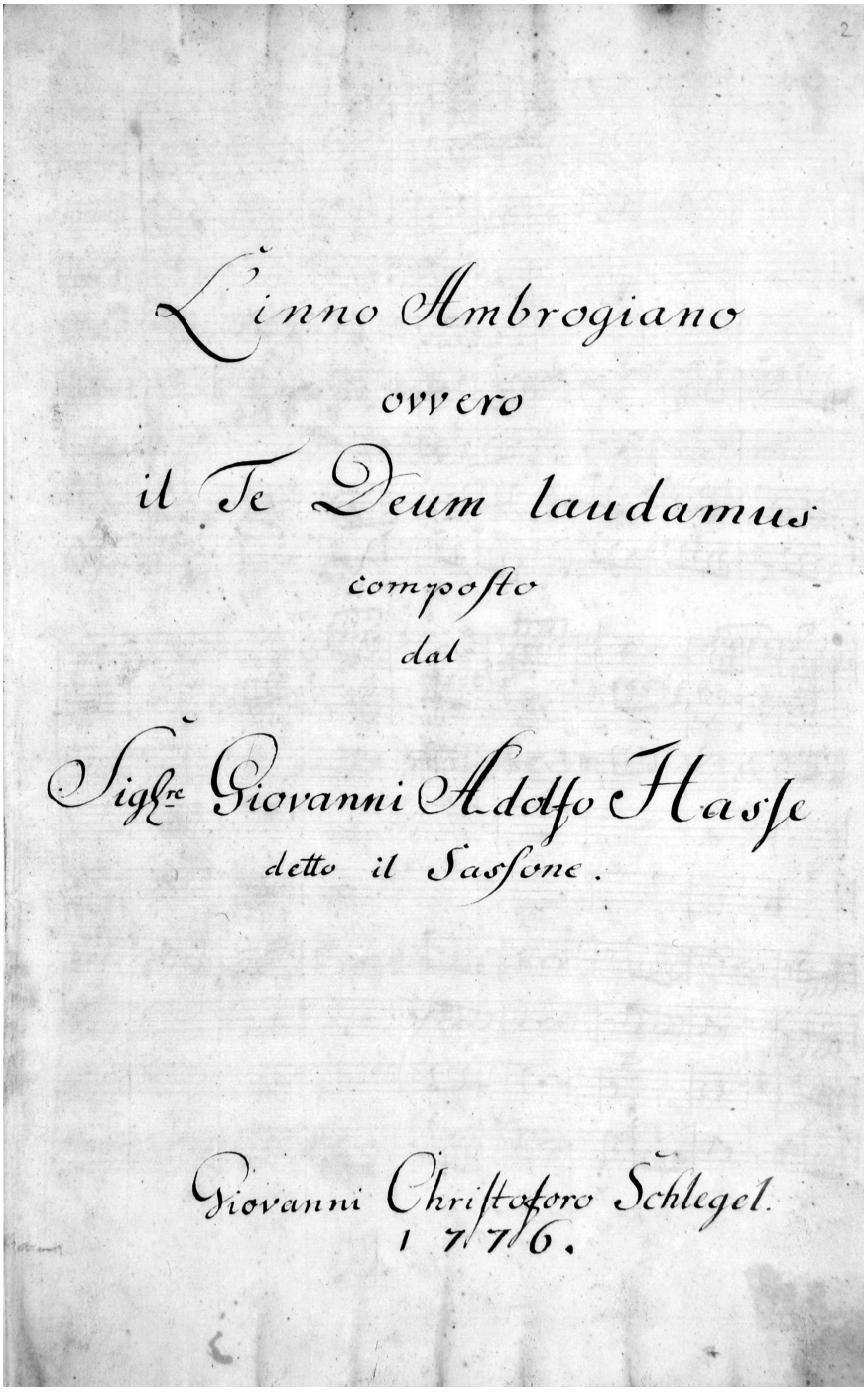


Abbildung 1: Johann Adolf Hasse, *Te Deum* G-Dur, Titelblatt (fol. 2) der Handschrift München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. Mk 2018

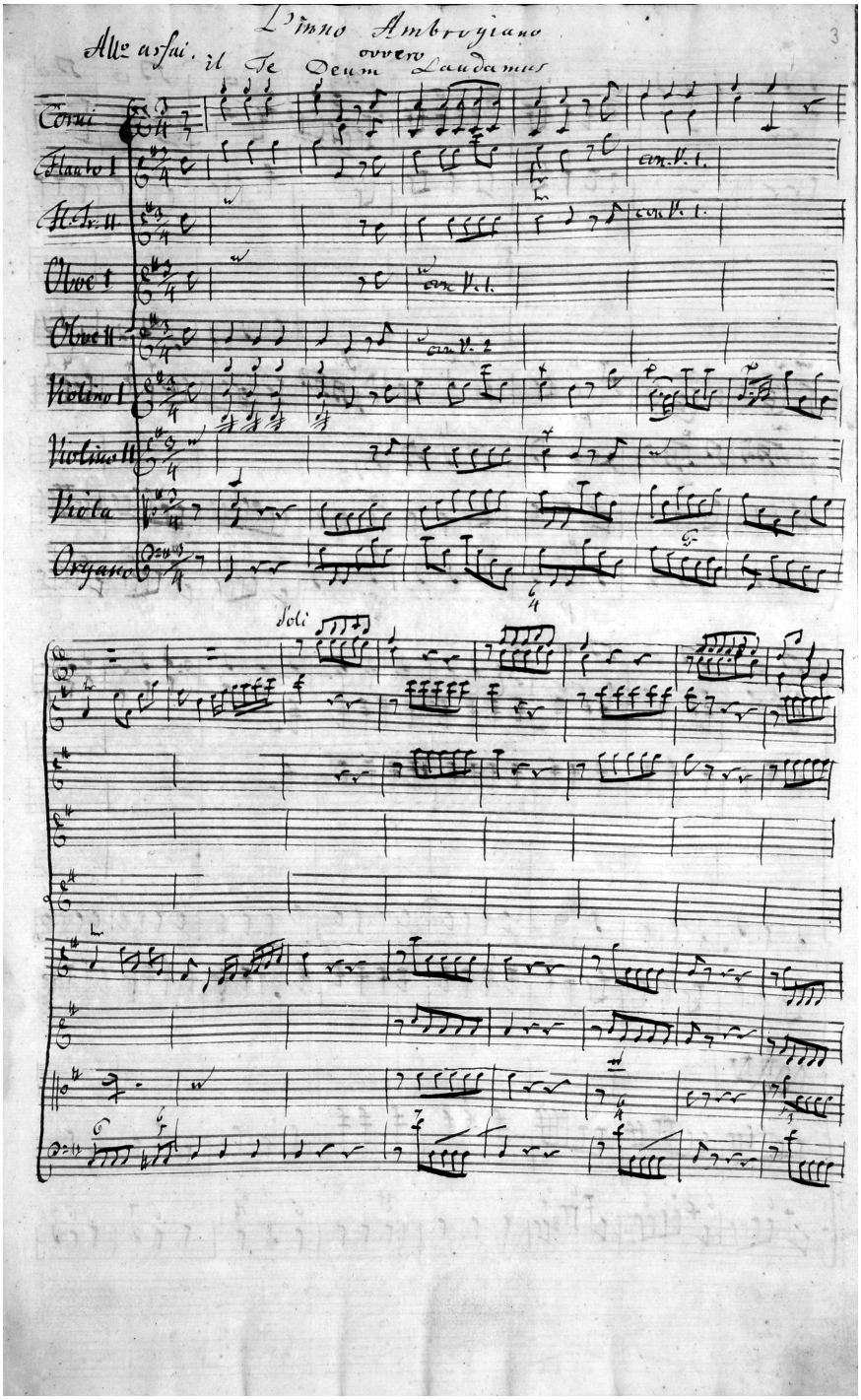


Abbildung 2: Johann Adolf Hasse, *Te Deum* G-Dur, Beginn des Instrumentalvorspiels (fol. 3)

Vom Kaufmann zum Komponisten und Musikverleger. Anmerkungen zur Biographie Johann Andrés (1741–1799)

Bettina Berlinghoff-Eichler

Seidenfabrikant, Komponist, Musikverleger, Musikdirektor, Übersetzer, Bearbeiter und Autor von Bühnenwerken – es sind viele Berufsbezeichnungen, die sich mit einem der produktivsten und seinerzeit bekanntesten Singspielkomponisten verbinden lassen. Etwa 20 Kompositionen Johann Andrés aus den Jahren 1772–1783, verfasst vor allem für das Berliner Ensemble Carl Theophilus Döbbelins (1727–1793), fallen im weitesten Sinne in die Kategorie »Singspiel«. Hinzu kommen Vorspiele, Prologe, Schauspielmusiken und Musik zu Balletten. Mit der Veröffentlichung originaler Textbücher oder als Übersetzer bzw. Bearbeiter von Libretti trat André darüber hinaus mindestens fünfzig Mal in Erscheinung.[1] Zudem komponierte er Lieder und Balladen, aber auch einige wenige Instrumentalwerke wie beispielsweise die 1776 veröffentlichten *Tre sonate per il cembalo obligato, violino e violoncello* op. 1.

In der Musikwissenschaft ist Johann André zunächst als Begründer des immer noch existierenden Musikverlages André in Offenbach[2] bekannt. Des Weiteren wird André, wohl vor allem aufgrund des prominenten Textdichters Johann Wolfgang von Goethe, als Komponist des Schauspiels mit Gesang *Erwin und Elmire* geschätzt. Nicht zuletzt ist Andrés Vertonung von Christoph Friedrich Bretzners *Belmont und Constanze oder Die Entführung aus dem Serail* als Vergleichsobjekt zu Mozarts Singspiel von großem musikwissenschaftlichem Interesse.[3] Der folgende Beitrag, der aus einem für Wolfgang Horn als damaligem Editionsleiter des *Erbes deutscher Musik* 2009/10 erarbeiteten Projektentwurf hervorgegangenen ist, wird sich jedoch weniger den Charakteristika des musikalischen Schaffens Andrés widmen, als vielmehr versuchen, der – mit Ausnahme der Familiengeschichte und der hugenottischen Abstammung[4] – nach wie vor nur unzureichend dokumentierten Biographie Johann Andrés nachzuspüren.

---

1 Eine Übersicht über die nachweislich von André verfassten Bühnentexte bietet Wilhelm Stauder, »Johann André. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Singspiels«, in: *Archiv für Musikforschung* 1 (1936), S. 318–360, hier S. 325–327.

2 Der Verlag präsentiert sich im Internet unter <www.musik-andre.de> (Stand: 31. 10. 2020).

3 Mit Andrés Singspiel beschäftigte sich in jüngster Zeit beispielsweise Adrian Kuhl in seiner umfangreichen Dissertation *»Allersorgfältigste Ueberlegung«. Nord- und mitteldeutsche Singspiele in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Beeskow 2015, vor allem S. 205–226, S. 363–457 und S. 484–489.

4 Andrés Großvater, Gilles André (1673–1748), stammte aus einer in Südfrankreich beheimateten Hugenottenfamilie. 1687 floh diese über Genf nach Frankfurt, wo sie ab 1688 einige Jahre lebte. Im April 1709 siedelte Gilles André mit der Familie nach Offenbach über. Vgl. hierzu vor allem August Hermann André, *Zur Geschichte*

Eine wichtige Quelle für Darstellungen der Lebensgeschichte Andrés stellt in der Regel der Artikel in Ernst Ludwig Gerbers *Historisch=Biographischem Lexicon der Tonkünstler* dar, der noch zu Lebzeiten Andrés erschien und in dem am Ende darauf verwiesen wird, dass er aus »einer eigenhändigen Biographie des Hrn. Kapellmeisters gezogen« worden sei.[5] Dass es in derartigen Selbstdarstellungen mitunter zu Diskrepanzen zwischen Dichtung und Wahrheit kommt, dürfte nicht nur einer zur Beschönigung oder sogar Glorifizierung tendierenden Darstellungsweise geschuldet sein, sondern möglicherweise auch auf Erinnerungslücken basieren.[6] Der biographische Teil des Gerberschen Artikels wird daher im Folgenden als eine der zentralen Quellen, vor allem für die Jugendzeit, berücksichtigt, stellenweise aber auch kritisch hinterfragt werden müssen, zumal dieser offensichtlich das in der Musikerbiographik des 18. und 19. Jahrhunderts geradezu klischeehaft verbreitete Bild eines Komponisten kolportiert, der »blos zufälliger Weise von seinem Genie« zur Musik »getrieben« wurde.[7]

Als ältestem Sohn des Seidenfabrikanten Marc André (1705–1751) und der aus der Mannheimer Kaufmannsfamilie Pfaltz stammenden Mutter Marie Julienne (1710–1784) waren der Ausbildungsweg und die berufliche Karriere Johann (Jean) Andrés, geboren am 28. März 1741 in Offenbach, lange Zeit auf eine spätere Übernahme des Familienunternehmens ausgerichtet. Nach dem Tod des Großvaters Gilles André, der von Beruf ursprünglich wohl Seiden- und Strumpfwirker war[8] und in Offenbach eine Seidenmanufaktur aufgebaut hatte, leitete dessen Sohn ab 1748 die Firma, verstarb aber bereits drei Jahre später im April 1751. Da Johann André als Zehnjähriger zu jung war, um das renommierte Unternehmen weiterzuführen, übernahm seine Mutter, wohl mit Unterstützung ihres Bruders Johann Balthasar Pfaltz,[9] stellvertretend die Leitung.[10]

Falls Gerbers Angaben den Tatsachen entsprechen, beschränkte sich Andrés mehr oder weniger zufällig begonnene musikalische »Ausbildung«, die um 1750 eingesetzt haben dürfte, auf einen Zeitraum von wenigen Jahren, in denen er lediglich aus zweiter Hand, derjenigen eines musikinteressierten Freundes, unter anderem in die Anfangsgründe der Notation und des Klavierspiels eingeführt wurde:

---

der Familie André, Garmisch 1963, und Alfred Kurt, »Offenbach, die Hugenotten und die Familie André«, in: *225 Jahre Musikverlag Johann André. Festschrift zum Jubiläum*, hrsg. von Ute-Margrit André und Hans-Jörg André, Offenbach 1999, S. 13–37.

5 Ernst Ludwig Gerber, Art. »André (Johann)«, in: ders., *Historisch=Biographisches Lexicon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel= und Instrumentenmacher, enthält*, Tl. 1, Leipzig 1790, Sp. 38–42, hier Sp. 42. Der Artikel im *Neuen historisch=biographischen Lexikon der Tonkünstler*, liefert, abgesehen vom Sterbedatum, kaum neue Details zur Biographie Andrés (Tl. 1, Leipzig 1812, Sp. 98 f.).

6 Eines der prominentesten Beispiele für dieses Phänomen dürfte Georg Philipp Telemann sein, dessen mitunter sogar zeitnah entstandene Autobiographien teilweise falsche Daten liefern.

7 Gerber, Art. »André«, Sp. 39.

8 André, *Zur Geschichte der Familie André*, S. 65, nach Emil Pirazzi, *Bilder und Geschichten aus Offenbachs Vergangenheit. Eine Festgabe zur Hessischen Landes=Gewerbe=Ausstellung in Offenbach am Main*, Offenbach 1879, S. 182.

9 Wolfgang Matthäus, *Johann André, Musikverlag zu Offenbach am Main. Verlagsgeschichte und Bibliographie 1772–1800*, nach dem Tode des Verfassers hrsg. von Hans Schneider, Tutzing 1973, S. 16.

10 Vgl. hierzu Gerber, Art. »André«, Sp. 38: »[Johann André] war bestimmt, die Handlung zu erlernen, um die Seiden=Fabrik, welche seine Fr. Mutter in Offenbach besaß, fernerhin verwalten zu können.«

> Da sich keine Gelegenheit, die Musik zu lernen, in Offenbach fand, sah sich derselbe [Spielkamerad] genöthiget, wöchentlich einigemal nach Frankfurt zu gehen, um daselbst Unterricht zu empfangen. Das, was er nun daselbst gelernet hatte, lehrete er dem jungen André wieder. Dies bestand in Noten, Takt und ein wenig Choralspielen. Auch lernten sie einige Handstücken zusammen, aber ohne einigen Begriff vom Fingersatz, noch weniger vom Vortrage. Diesen ersten und beynahe einzigen *quasi* musikalischen Unterricht, genoß er zwey Jahre lang.[11]

Wie Wolfgang Matthäus überzeugend darstellt, dürfte es sich bei diesem Freund, »welcher sich auf die Musik legen wollte, aber hernach ein guter Maler wurde«,[12] um den Porträtmaler Georg Oswald May (1738–1816) gehandelt haben, der 1783 Andrés jüngere Schwester Antoinette Elisabeth (1745–1815) heiratete.[13]

Möglicherweise war Andrés Mutter mit der Erziehung ihrer fünf Kinder und der Leitung der Firma überfordert, so dass sie ihren ältesten Sohn vom »12ten bis ins 16te Jahr« (d. h. in den Jahren 1752/53 bis 1756/57)[14] von einem wahrscheinlich der französisch-reformierten Kirche angehörenden Prediger auf dem Land erziehen ließ. Dort soll ihm zwar »ein Klavier zu seinem Gebrauche in den Erholungsstunden« zur Verfügung gestanden haben, doch erhielt er offenbar keinen »weitern Unterricht in der Musik«.[15] Anschließend kehrte er nach Offenbach zurück, um im familieneigenen Betrieb in das »Handlungs= und Fabrikwesen« eingeführt zu werden.[16] Parallel dazu erhielt André für einige Monate Unterricht im Generalbassspiel. Dieser bestand nach Gerber jedoch nur aus der »Abspielung« von »Königs Choralbuche«.[17] Verfasser des erwähnten Choralbuches mit dem Titel *Harmonischer Lieder=Schatz, oder Allgemeines Evangelisches Choral=Buch*,[18] Frankfurt am Main 1738, war der damalige Frankfurter Director musices Johann Balthasar König (1691–1758).

Um 1758 lebte André, vermutlich um seine kaufmännische Ausbildung fortzusetzen, für ein Jahr in Mannheim, wo er angeblich »keine Komödie und kein Konzert« versäumte.[19] Die Aussage überrascht insofern, als in Mannheim die Aufführung von Komödien während des

---

11 Gerber, Art. »André«, Sp. 39.
12 Ebd.
13 Matthäus, *Johann André*, S. 16.
14 Gerber, Art. »André«, Sp. 39.
15 Ebd.
16 Ebd.
17 Ebd.
18 *Harmonischer Lieder=Schatz, oder Allgemeines Evangelisches Choral=Buch, Welches die Melodien derer sowohl alten als neuen biß hieher eingeführten Gesänge unsers Teutschlandes in sich hält; Auch durch eine besondere Einrichtung dergestalt verfasset ist, daß diejenige Lieder, so man nicht zu singen gewußt, nunmehro mit ihren behörigen Melodien gesungen, und mit der Orgel oder* Clavier accompagnirt *werden können. Ferner finden sich darinnen die Melodien derer Hundert und Funffzig Psalmen Davids, Wie solche in denen Gemeinden der Reformirten Kirche gesungen werden, benebst denen Frantzösischen Liedern, so viel deren biß itzo bekannt worden; Zum Lobe Gottes und Beförderung der Andacht aufs sorgfältigste zusammen getragen, anbey durchgehends mit einem* modernen General-Bass *versehen, und samt einem Vorbericht in dieser beqvemen Form ans Licht gestellet* […]
19 Gerber, Art. »André«, Sp. 39.

Siebenjährigen Krieges eigentlich per Erlass verboten worden war.[20] Ab 1760/61 (»in seinem 20sten Jahre«) arbeitete er ein Jahr lang in einem Frankfurter Handelshaus als »Pensionair«. Bei der zu der Zeit in Frankfurt anwesenden »Gesellschaft französischer Komödianten, welche auch Operetten spielete«, handelte es sich um diejenige Baptiste Renauds, die zwischen Dezember 1759 und der Ostermesse 1763 im Junghof französische Komödien (darunter Molières *L'Avare* am 26. Januar 1760, Florent Carton de Dancourts *Les Trois Cousines* mit »drey Zwischen-Spielen, Gesängen und Täntzen« am 28. Februar 1760), Opern (darunter Antoine d'Auvergnes *Les Troqueurs* unter dem Titel *Die Tauscher, oder Wechseler, eine lustige Opera* am 20. Mai 1760 und am 24. Mai 1762 Charles-Simon Favarts *Ninette à la cour/Ninette an dem Hofe*) und pantomimische Ballette aufführte.[21]

Als eine weitere Möglichkeit »zu einem Ohrenschmause«[22] benennt Gerber die Anwesenheit einer italienischen Operntruppe in Frankfurt anlässlich der Wahl und Krönung Erzherzog Josephs zum römisch-deutschen König Ende März/Anfang April 1764. Die von Jacob Masi angeführte »Wälsche Opera-Buffa-Gesellschaft« unter der neuen Direktion Francesco Maggiores als Kapellmeister und eines Conte Cecchelli als »Entrepreneur«, brachte ab März 1764 sechs Wochen lang Opern auf die Bühne der »wälschen Komödienhütte«, einer ad hoc aufgebauten Bretterbude. Dass zu diesem Zeitpunkt sowohl die auf Opéras comiques spezialisierte französische Gesellschaft Claude Barizons als auch die deutsche Schaubühne von Johann Ludwig Ludwig in Frankfurt spielten,[23] verschweigt Gerber ebenso wie die Anwesenheit Christoph Willibald Glucks, Karl Ditters von Dittersdorfs, Gaetano Guadagnis und eines Teils der Wiener Hofkapelle oder von Musikern wie Ignaz Holzbauer, Carl Joseph und Johann Maria Christoph Toeschi.[24] Nach Komödie (Mannheim) und französischer Operette (Frankfurt) benennt Gerber mit der Opera buffa (Frankfurt) allerdings ein weiteres Genre, mit dem sich André als

---

20 Anton Pichler, *Chronik des Großherzoglichen Hof- und National-Theaters in Mannheim. Zur Feier seines hundertjährigen Bestehens am 7. October 1879*, Mannheim 1879, S. 18 f.

21 Elisabeth Mentzel, *Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt am Main von ihren ersten Anfängen bis zur Eröffnung des städtischen Komödienhauses. Ein Beitrag zur deutschen Kultur- und Theatergeschichte* (= Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst, Neue Folge 9), Frankfurt am Main 1882, S. 260–262, und Beilage XIII, »Auszug aus dem Repertoire der französischen Komödianten während der Besetzung Frankfurts im siebenjährigen Kriege«, S. 496–500.

22 Gerber, Art. »André«, Sp. 39 f.

23 Mentzel, *Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt am Main*, S. 271–278, und Beilage XIV, »Nicht ganz vollständiges Repertoire der französischen Komödianten unter Direktion von Claude Barizon 1764«, S. 500–509.

24 Die Angaben Otto Bachers, »Frankfurts musikalische Bühnengeschichte im achtzehnten Jahrhundert, Teil 1: Die Zeit der Wandertruppen. (1700–1786)«, in: *Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst* 32 [4. Folge, Bd. 1] (1925), S. 133–206, hier S. 146, beziehen sich zum einen auf Dittersdorfs *Lebensbeschreibung. Seinem Sohne in die Feder diktiert*, Leipzig 1801, S. 125, und zum anderen auf das sog. Krönungsdiarium von 1764, dessen zweiter Abschnitt von Philipp Johann Nepomuk Seitz unter dem Titel *Vollständiges Diarium Von der Höchst=beglückten Wahl Des Allerdurchlauchtigsten, Großmächtigsten Fürsten und Herrn, Herrn Josephs des Andern, Erwählten Römischen Königes, Zu allen Zeiten Mehrers des Reiches, in Germanien Königes zu Hungarn, Böheim, Dalmatien, Croatien, Sklavonien Königlichen Erbprinzen, Erzherzoges zu Oestreich, Herzoges zu Burgund, zu Lothringen und Baar* […] *Großprinzen zu Toskana* […] *da Allerhöchst Sie am 27ten März im Jahre 1764. Zum Römischen Könige* […] *erwählet worden. Worinnen die merkwürdigsten Handlungen und Begebenheiten* […] *und all jenes enthalten ist, was bey dieser Höchst=beglückten Begebenheit In der Freien Reichs= und Wahl=Stadt Frankfurt am Mayn vorgegangen*

Jugendlicher bzw. junger Erwachsener beschäftigte und in dem er die eigenen Repertoirekenntnisse erweitern konnte.

Laut Gerber scheint dies »der eigentliche Zeitpunkt [gewesen] zu seyn, in welchem sich sein Talent zur Komposition entwickelte und bildete.« André habe zwar schon vorher gelegentlich »Lieder, Sonaten und dergleichen komponirt«, doch habe es eines stehenden Theaters und guter Sänger bedurft, »um den in ihm glühenden Funken anzufachen und zu größern Unternehmungen zu reizen«, so dass er es gewagt habe, eine komische Oper, *Der Töpfer*, zu verfassen.[25] Mit der Erwähnung von Andrés erstem vollständig überlieferten größer besetzten Werk, das in der Literatur als erstes Singspiel Andrés bezeichnet wird,[26] springt Gerber in die 1770er-Jahre und blendet dabei einen vor allem wohl für Andrés literarische Aktivitäten wichtigen Zeitabschnitt aus.[27] Dieser Abschnitt beginnt mit Andrés Aufnahme in die »Arcadische Gesellschaft zu Phylandria« unter dem Namen Amint, die zwischen Ende 1759 und Mitte des Jahres 1764 erfolgte. Andrés Aktivitäten bei den Arkadiern sind dokumentiert in einem 1902 veröffentlichten Artikel Julius Reinhard Dieterichs, eines Darmstädter Archivars, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch Zugriff auf die im Archiv der Darmstädter Freimaurerloge aufbewahrten, mittlerweile größtenteils nicht mehr existierenden »Protokolle« und »Acta« der Gesellschaft aus der Zeit von 1759 bis Anfang 1765 erhielt.[28]

Bei der Gesellschaft, die von einem kleinen Kreis Jugendlicher und junger Erwachsener 1759 auf dem in Besitz der Familie Ysenburg von Buri befindlichen Gut Neuhof bei Offenbach gegründet wurde, handelte es sich zunächst um einen rein literarischen Zirkel, dessen Hauptzweck in der Aufführung von Schäferspielen bestand. Erst mit der Übernahme der Leitung durch Ernst Carl Ludwig Ysenburg von Buri (1747–1806) im Jahr 1762 erweiterte sich der Mitgliederkreis erheblich und der literarische Zirkel rückte allmählich in die Nähe einer Geheimgesellschaft mit freimaurerischen Tendenzen. Im Laufe eines sogenannten »Sitztages«, der vom 25. November 1764 bis zum 13. Januar 1765 in Andrés Anwesenheit stattfand, vollzog sich die endgültige Umbildung in eine Freimaurerloge, der späteren Darmstädter Loge.[29]

---

in Mainz 1770 erschien. Die Namen anwesender Musiker bzw. die Anzahl von Musikern bestimmter Kapellen finden sich u. a. auf S. 14, 32 und 54 f. der beigefügten »Furir=Listen« (mit separater Paginierung).

25 Gerber, Art. »André«, Sp. 40.

26 Zum Beispiel bei Stauder, »Johann André«, S. 320. Stauders tabellarische Erfassung der musikalischen Bühnenwerke und seine Auflistung der von André verfassten Bühnentexte repräsentierten den Kenntnisstand des Jahres 1936. Zu ergänzen wäre in jedem Fall das vermutlich 1772 entstandene einaktige Singspiel *Peter und Hannchen, oder Die Bezauberten*.

27 Gerber, Art. »André«, Sp. 42, erwähnt lediglich am Ende Andrés Übersetzungen französischer Operetten.

28 Julius Reinhard Dieterich, »Phylandria. Ein Kulturbild aus Goethes Jugendzeit«, in: *Allgemeine Zeitung* (München), Beilagen Nr. 80–82 (8.–10. April 1902), S. 49–52, 59–62 und 65–67, hier vor allem S. 49–51. Der überwiegende Teil des von Dieterich verwendeten Materials verbrannte nach einem Bombenangriff im Jahr 1944 (*Johann Wolfgang Goethe. Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. 1/11: *23. Mai 1764 – 30. Dezember 1772. Kommentar*, hrsg. von Elke Richter und Georg Kurscheidt, Berlin 2008, S. 6). Erhalten sind lediglich die *Acta der Arcadischen Gesellschaft zu Phylandria. Vom 1ten Aprill biß ult. Junii 1764*, die in der Universitätsbibliothek Leipzig (Slg. Hirzel, Sign. B 2) aufbewahrt werden und in denen sich u. a. der erste überlieferte Brief Goethes vom 23. Mai 1764 befindet.

29 Dieterich, »Phylandria«, Nr. 80, S. 51.

Dieterich konstatiert, dass die Arkadier mit André »ein thätiges und reich begabtes Mitglied« gewonnen hätten und vermutet, dass ein Teil der älteren Operetten und Lustspiele wohl erstmals im Rahmen der Treffen der Gesellschaft aufgeführt wurden.[30] Aufführungsbelege hatte Dieterich allerdings nur für den *Komödienfreund* – gemeint sein dürfte hier das einaktige Lustspiel *Der Comoedienfeind*, das André 1765 im Offenbacher Verlag von Ulrich Weiß veröffentlichte – und das ebenfalls einaktige Lustspiel *Der alte Freyer*,[31] das erstmals in den *Komischen Versuchen* Andrés 1767 bei dem Hofbuchhändler Gotthelf David Schultz in Hanau erschien.[32] Dass es im Umfeld der Arcadischen Gesellschaft tatsächlich zu Aufführungen André'scher Stücke kam, ist einem Brief Andrés an Ysenburg von Buri vom 18. Juli 1764 zu entnehmen, demzufolge Johann Wolfgang von Goethe, der sich als Fünfzehnjähriger im gleichen Jahr vergeblich um die Aufnahme in die Gesellschaft bemühte und André deswegen sogar am 8. und 18. Juli in Offenbach persönlich aufgesucht hatte,[33] eine Operette Andrés lobte, die er im Haus des Arkadier-Mitglieds Friedrich Karl Schweitzer gesehen hatte.[34]

Hatten die Arkadier-Treffen in den 1760er-Jahren André zunächst nur die Möglichkeit zu Aufführungen in einem eher privaten Rahmen geboten, so sollte sich dies mit der Anwesenheit der »Churpfälzisch Deutschen Hofschauspielergesellschaft« Theobald Marchands (1741–1800) in Frankfurt ab 1771 ändern.[35] Marchand hatte 1770 in Mainz die Truppe Franz Joseph Sebastianis nach dessen Rückzug von der Bühne übernommen und erhielt für die Oster- und Herbstmessen der folgenden Jahre das Recht, mit dieser im Junghof aufzutreten. Das Repertoire dieser Gesellschaft bestand neben Komödien und Balletten unter anderem aus Opéras comiques von Charles-Simon Favart, François-André Danican Philidor, Pierre-Alexandre Monsigny und André-Ernest-Modeste Grétry, aus Opere buffe von Niccolò Piccinni und Giovanni Battista Pergolesi sowie aus deutschen Singspielen von Johann Adam Hiller, Georg Benda, Johann André und anderen.[36] Die französischen und italienischen Opern wurden in der Regel in deutschen

---

30 Ebd., S. 50 f.

31 Ebd., S. 51.

32 Die *Komischen Versuche*, die möglicherweise ausschließlich aus bei den Arkadiern aufgeführten Stücken bestehen, enthalten außerdem das einaktige Schäferspiel *Der unschuldige Plauderer* und das einaktige Lustspiel *Fritz, der Student*. In allen drei Stücken sind keine Passagen zum Singen vorgesehen. Ob es sich bei ihnen um Übersetzungen handelt, ist den Titelblättern nicht zu entnehmen.

33 Goethes Besuche bei André lassen sich belegen durch einen Brief Friedrich Karl Schweitzers an Ludwig Ysenburg von Buri vom 10. Juli 1764 (»Ach dencken Sie der bewuste Freund Herr W. Göthe ist zu Offenbach bey unserm Andre gewesen und dieses vorgestern.«) und einen Brief Ysenburg von Buris an Schweitzer vom 20. Juli 1764 (»[…] es hat daher der kluge Amint den Herrn Göthe, als er vorgestern zu ihm kam sehr schleunig abgefertigt.«), abgedruckt bei Dieterich, »Phylandria«, Nr. 81, S. 61 und 62.

34 Ebd., S. 61 f.

35 Marchands Gesellschaft spielte bis 1777 außerdem in Straßburg, Köln, Pyrmont, Mannheim und Hannover; vgl. den Wanderweg Marchands bei Eike Pies, *Prinzipale. Zur Genealogie des deutschsprachigen Berufstheaters vom 17. bis 19. Jahrhundert*, Ratingen u. a. 1973, S. 236. 1777 wechselte er mit seiner Gesellschaft an das Mannheimer Theater und ging 1778 im Gefolge Karl Theodors, der nach dem Tode Max' III. Joseph von Bayern dessen Erbe antrat, mit nach München, um dort die Leitung der National-Schaubühne zu übernehmen.

36 Eine Auflistung des Repertoires der Marchand'schen Gesellschaft findet sich bei Mentzel, *Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt am Main*, Beilage XIX. »Auszug aus dem Repertoire der Kurpfälzischen Hofschauspieler unter Direktion von Theobald Marchand, während ihrer hiesigen Wirksamkeit von der Ostermesse

Übersetzungen gegeben, die in der musikwissenschaftlichen Literatur häufig André zugeschrieben werden,[37] obwohl die Quellenlage dies eigentlich nicht zulässt, da die Namen der Übersetzer der Stücke äußerst selten auf Theaterzetteln oder Textdrucken angegeben wurden.

Allerdings scheint André bereits 1771 den Kontakt zu Marchand aufgenommen oder zumindest angestrebt zu haben, da er ihm den bei Johann Gottlieb Garbe in Frankfurt anonym erschienenen Band *Lustspiele* mit *Arist, Der alte Freyer* und *Der Wittwer* zueignete.[38] Darüber hinaus werden André die in Frankfurt 1772/73 veröffentlichten *Lustspiele und Operetten nach französischen Mustern* (drei Teile) zugeschrieben.[39] Bestandteile dieser Sammlung dürften unter anderem die beiden einaktigen Lustspiele *Der Nebenbuhler seines Herrn* und *Der Barbier von Bagdad* sowie die beiden einaktigen Operetten *Der betrogene Cadi* – bei der der Komponist nicht angegeben ist – und *Peter und Hannchen* gewesen sein.[40] Bei allen vier Stücken handelt es sich um Übersetzungen bzw. Bearbeitungen, die 1772 auch bei Johann Georg Eßlinger in Frankfurt und Leipzig als Separatdrucke erschienen. Auf dem Titelblatt des Librettodrucks zu *Peter und Hannchen, oder Die Bezauberten*, dem – wie in Pariser Opéras-comiques-Drucken üblich – sogar

---

1771 bis zur Ostermesse 1777«, S. 517–521; vgl. ferner das Kapitel »Theobald Marchand's Wirken in Frankfurt«, S. 311–340.

37 Zum Beispiel in Wolfgang Plaths Artikel über Johann André in: *NGroveD2*, London u. a. 2001, Bd. 1, S. 618 f., hier S. 619, oder Matthäus, *Johann André*, S. 17.

38 Die Angaben zur Zueignung an Marchand und zur Zusammensetzung des Bandes basieren auf Reinhart Meyer, *Bibliographia dramatica et dramaticorum. Kommentierte Bibliographie der im ehemaligen deutschen Reichsgebiet gedruckten und gespielten Dramen des 18. Jahrhunderts nebst deren Bearbeitungen und Übersetzungen und ihrer Rezeption bis in die Gegenwart*, 1. Abteilung, Bd. 1, hrsg. von dems. in Zusammenarbeit mit Wolfgang Fenner u. a., Tübingen 1986, S. 11 f. Die *Lustspiele* erschienen ohne Angabe des Verfassers. Die beiden erstgenannten Stücke datieren aus dem Jahr 1766, *Der Wittwer* aus dem Jahr 1771. Beim *Alten Freyer* handelt es sich um eine bearbeitete Version des in den *Komischen Versuchen* aus dem Jahr 1767 (S. 75–110) abgedruckten Lustspiels. In den *Göttingischen Anzeigen von Gelehrten Sachen unter der Aufsicht der Königl. Gesellschaft der Wissenschaften*, Bd. 1, 7. Stück (16. Januar 1772), S. 56, hält der Rezensent die Stücke offenbar für Originale und nicht für Übersetzungen: »Da die deutsche Bühne mit Originalen noch nicht überflüßig versehen ist, so hat man ihm [dem Verfasser, einem Kaufmann] für diesen Beytrag zu danken, und zu wünschen, daß die glückliche Anlage und die Neigung die er zu solchen Arbeiten zeigt, noch weiter von ihm möge gebraucht, und vollkommener gemacht werden.« – Explizit als Verfasser angegeben wird André in einer kurzen Besprechung der *Allgemeinen deutschen Bibliothek*, Bd. 22, Berlin/Stettin 1774, 1. Stück, Rubrik »Kurze Nachrichten«, S. 236. Der gesamte Band wurde ferner besprochen im *Almanach der deutschen Musen auf das Jahr 1772*, Leipzig [1772], »Notiz poetischer Neuigkeiten vom Jahr 1771«, S. 99 f.

39 Meyer, *Bibliographia dramatica et dramaticorum*, 1. Abteilung, Bd. 1, S. 12, nennt als Verlag Andreä. Da kein Exemplar dieser Sammlung nachweisbar war, wird die Zusammensetzung der drei Teile nicht erwähnt.

40 Nach Carl Martin Plümicke, *Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin, nebst allgemeinen Bemerkungen über den Geschmack, hiesige Theaterschriftsteller und Behandlung der Kunst, in den verschiedenen Epochen. Mit angehängtem Verzeichnisse aller auf der Kochschen und Döbbelinischen Bühne erschienenen Stücke und Ballette*, Berlin/Stettin 1781, S. 318. Plümicke fungierte in dieser Zeit als Theaterdichter der Döbbelinschen Gesellschaft und dürfte daher einen guten Kontakt zu André gehabt haben. – Die vier Stücke gehören zu einer großen Gruppe von in Frankfurt veröffentlichten Opern- und Schauspiel-Übersetzungen, die in der Literatur wahlweise dem Hofgerichtsrat Johann Heinrich Faber (1742–1791) oder Johann André zugeschrieben werden; vgl. hierzu auch Meyer, *Bibliographia dramatica et dramaticorum*, 2. Abteilung, Bd. 25: *(1772–1774)*, Tübingen 2006, S. 19–39. André überarbeitete Text und Musik zu *Peter und Hannchen* einige Jahre später noch einmal für das Döbbelinsche Ensemble (*Die Bezauberten*, 1777).

ein Notenanhang beigegeben ist, findet sich der Vermerk »Die Musik ist von dem Uebersetzer«, so dass davon auszugehen ist, dass André hier selbst die Musik verfasst hatte. Bei der sechsbändigen *Sammlung der komischen Operetten so wie sie von der Churpfälzischen Deutschen Hofschauspielergesellschaft unter der Direction des Herrn Marchand aufgeführet werden*, die zwischen 1772 und 1778 in Frankfurt erschien und deren Einzelbände jeweils sechs Singspiele vereinigten, handelt es sich dagegen um Übersetzungen, die präexistenten musikalischen Werken französischer Komponisten unterlegt wurden. Mit dem erwähnten Librettodruck zu *Peter und Hannchen* verbindet sie die Publikationsform, denn es handelt sich durchweg um Texte mit Notenbeilagen. Wie aus Johann Andrés Vorbericht zum letzten Band von 1778 hervorgeht, stammten nur die beiden letzten Übersetzungen dieses Bandes – *Die seidne Schue oder die hübsche Schusterinn* (1776) sowie *Die Kolonie* (1778) – von André selbst, während Johann Heinrich Faber für diejenigen der ersten fünf Bände und die restlichen vier des sechsten Bandes verantwortlich war.[41] Reinhart Meyer geht im Übrigen davon aus, dass André für die gesamte Anthologie den Großteil der Herausgebertätigkeit übernommen hatte.[42]

Die Komposition des von Gerber erwähnten Singspiels *Der Töpfer*, dessen Text von André selbst stammt und das am 22. Januar 1773 im Fürstlichen Theater in Hanau erfolgreich uraufgeführt wurde, dürfte weitgehend in das Jahr 1772 fallen. Marchand brachte den *Töpfer* mit seiner Truppe am 29. Oktober 1773 in Frankfurt zu Gunsten verschiedener Stiftungen und Institutionen unter großem Beifall auf die Bühne. Die Hauptrollen hatten Eva Brochard, Anton Huck und Johann Friedrich Hellmuth übernommen.[43] In den folgenden Jahren schlossen sich unter anderem Premieren in Weimar (20. Januar 1774), Gotha (29. Juli 1774), Leipzig (14. Oktober 1774), Berlin (14. Februar 1775), Hamburg (1778) und Regensburg (1781) an.[44] Aufführungen außerhalb des Rhein-Main-Gebietes wurden in erster Linie dadurch ermöglicht, dass André die Partitur spätestens im Herbst 1773[45] in Offenbach »auf Kosten des Verfassers« als eine der ersten

---

41 Eine Auflistung der in den Einzelbänden enthaltenen Stücke bietet Meyer, *Bibliographia dramatica et dramaticorum*, 1. Abteilung, Bd. 2, Tübingen 1986, S. 673–676; Andrés Hinweis aus dem Vorbericht ist zitiert auf S. 676; vgl. hierzu auch Herbert Schneider, »Übersetzungen französischer Opéras-comiques für Marchands *Churpfälzische Deutsche Hofschauspielergesellschaft*«, in: *Mannheim – Ein Paradies der Tonkünstler? Kongressbericht Mannheim 1999*, hrsg. von Ludwig Finscher u. a. (= Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle 8), Frankfurt am Main u. a. 2002, S. 387–434, hier Anhang 1, S. 416–420 (mit Angaben zu den Komponisten der übersetzten Werke).

42 Meyer, *Bibliographia dramatica et dramaticorum*, 1. Abteilung, Bd. 2, S. 676.

43 Mentzel, *Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt am Main*, S. 327, und Anmerkung 482, S. 414, verweist hier als Quelle auf *Leben in Frankfurt am Main. Auszüge der Frag= und Anzeigungs=Nachrichten (des Intelligenz=Blattes) von ihrer Entstehung an im Jahre 1722 bis 1821*, gesammelt, geordnet […] von Maria Belli, Bd. 6: *Vom Jahre 1772 bis 1781*, Frankfurt am Main 1850, S. 38: »Den 29. October 1773. / Dem geehrten Publico wird hierdurch bekannt gemacht, daß heute Freytags den 29ten Octob. die hier befindliche Schauspieler, das schöne Stück der Töpffer genannt, zum Besten der beyden hiesigen Löbl: Stifftungen, des Casten, Allmosen und des Armen= Waysen= und Arbeitshausses, aufgeführt werden soll.«

44 Diese und weitere Aufführungsdaten finden sich bei Alfred Loewenberg, *Annals of Opera 1597–1940, Compiled from the Original Sources*, 3., rev. Auflage, Totowa, NJ 1978, Sp. 328.

45 Matthäus, *Johann André*, S. 107, gibt als Datum für die erste Anzeige der Partitur durch den Buchhändler Friedrich Eßlinger (1761–1812) den 23. Juli 1773 an. Die Buchhandlung Eßlinger, die den Verlag für den Druck des

Publikationen seines späteren Musikverlages veröffentlichte.[46] Sowohl die Partitur als auch den Erstdruck und die zweite verbesserte Auflage des Librettos von 1773 bzw. 1774[47] widmete er seinem »gnädigsten Fürsten und Herrn«, dem Erbprinzen Wilhelm IX. von Hanau (später Kurfürst Wilhelm I. Landgraf von Hessen), möglicherweise aus Dankbarkeit dafür, dass dieser ihm – als einem vergleichsweise unbekannten Komponisten – die Aufführung seines Singspiels ermöglicht hatte, mit den folgenden Worten:

> Durchlauchtigster Landgraf und Erbprinz, gnädigster Fürst und Herr!
>
> Der gnädigste Beyfall womit Ew. Hochfürstl. Durchlaucht den Versuch beehret haben, welchen Höchst Denselben ich zu Füssen lege, ist eine Folge von dem glorreichen Eifer, durch welchen, Ew. Hochfürstl. Durchlaucht, jeden Funken von Genie anzufachen, und Kunst und Wissenschaft empor zu heben suchen.
>
> Möchte diese höchste Gnade, die wirksamste Ermunterung für mich seyn, derselben bald würdiger zu werden, so wie sie mir es zur Pflicht macht, in tiefster Verehrung zu ersterben, […].[48]

Um den Verkauf der Partitur zu lancieren, schickte André ein Exemplar an Goethe, der es am 31. Oktober 1773 an die mit ihm befreundete Johanna Fahlmer weiterleitete, um über diese eine positive Besprechung im *Teutschen Merkur* zu platzieren.[49] Nachdem Fahlmer offenbar zugesagt hatte, sich für André zu verwenden, sandte Goethe am 23. November des Jahres einen Rezensions-Entwurf an sie, in dem er unter anderem hervorhob, dass André sein Stück den Fähigkeiten

---

Librettos übernommen hatte, wurde jedoch noch bis 1775 von Johann Georg Eßlinger (1710–1775) geführt. Wo diese Anzeige veröffentlicht wurde, gibt Matthäus nicht an. Eine der ersten Rezensionen der Partitur erschien in den *Frankfurter gelehrten Anzeigen* am 2. November 1773 (2. Jg., Nr. 88, S. 725 f.).

46 *Der Tœpfer, eine komische Oper in einem Aufzuge, verfertiget und in Musick gesetzt von I. André. Auf dem Fürstlichen Theater zu Hanau, am 22. Jænner 1773 zum erstenmale aufgeführt, und Ihro des Herrn Landgrafen und Erbprinzen zu Hessen Hochfürstl. Durchl. von dem Verfasser unterthænigst zugeeignet*, Offenbach am Main: auf Kosten des Verfassers, [1773]. Eine Faksimile-Ausgabe des Partiturdrucks erschien in der Reihe *German Opera 1770–1800*, Bd. 9, hrsg. von Thomas Bauman, New York / London 1986. Als offizielles Datum der Gründung des Musikverlags André gilt heute im Allgemeinen der 1. August 1774 als der Tag, ab dem eine regelmäßige Buchführung existiert (Ute-Margrit André und Axel Beer, »Zeittafel zur Geschichte des Hauses André«, in: *225 Jahre Musikverlag Johann André*, S. 7–12, hier S. 7.) – Eine nach Verlagsnummern geordnete umfangreiche Bibliographie der Verlagsprodukte erstellte Wolfgang Matthäus, abgedruckt in: *Johann André*, S. 105–393.

47 Erstdruck des Librettos: *Der Töpfer, eine komische Oper in einem Aufzuge. Verfertiget und in Musick gesetzt von Johann André. Auf dem Fürstlichen Theater zu Hanau, am 22ten Jänner zum erstenmale aufgeführt*, Frankfurt / Leipzig: Johann Georg Eßlinger, 1773; ein Exemplar befindet sich in den Beständen der Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena (Sign. 8 Art. lib. XIV,942). Die zweite verbesserte Auflage (Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek, Sign. Slg. Her 1775), in der André eine neue Arie im dritten Auftritt hinzugefügt hatte (Ariette Michels, »Bis eins gewinnt«), erschien 1774 im selben Verlag. Die Partitur dieser Arie sei – so in einer Nachricht Andrés vor dem Personenverzeichnis – »bey dem Verleger geschrieben zu haben« (S. [7]).

48 Zitiert nach ebd., S. [5 f.]. Diese Widmung findet sich auch im Partiturdruck.

49 *Goethe. Briefe*, Bd. 2/1: *Anfang 1773 – Ende Oktober 1775. Texte*, hrsg. von Georg Kurscheidt und Elke Richter, Berlin 2009, S. 51.

der Schauspieler und der Aufnahmefähigkeit der Zuschauer entsprechend verfasst und versucht habe, »richtige Deklamation, mit leichter fliessender Melodie zu verbinden«. Man könne André jedenfalls nicht vorwerfen, »dass er kopirt noch raubt«.[50]

Zu Andrés Verärgerung wurde der *Töpfer* im *Teutschen Merkur* nicht ausführlich besprochen, sondern nur im Dezember 1773 innerhalb der »Fortsetzung der kritischen Nachrichten vom teutschen Parnaß« unter den neu erschienenen Operetten zu den »schlechte[n] Kopien« gezählt.[51] Auch in vergleichbaren literarischen Zeitschriften wie dem *Almanach der deutschen Musen auf das Jahr 1774*[52] oder der *Allgemeinen deutschen Bibliothek* 1774[53] fielen die knappen Besprechungen des Librettos in der Regel negativ aus. Geradezu euphorisch äußerten sich dagegen Rezensenten, die den Partiturdruck beurteilten, über Text und Musik, insbesondere vor dem Hintergrund, dass sich André nur nebenberuflich als Autor betätigt hatte. Als Beispiel mag hier eine von Lokalpatriotismus zeugende Kritik dienen, die Anfang November 1773 in den *Frankfurter gelehrten Anzeigen* erschien:

> Unserm hiesigen Publiko dörfen wir gegenwärtiges wohl gerathne Stück nicht erst empfehlen, da es vor kurzer Zeit mit allgemeinem Beyfall [in Frankfurt] aufgeführt worden ist; unterdessen können wir doch Auswärtigen die Talente eines Mannes nicht verschweigen, der unsrer Gegend so viel Ehre macht. Der Verf. der seine meiste Zeit beschwerlichen Handelsgeschäften wiedmen muß, und also weder Dichter noch Musikus von Profeßion ist, hat so viel Gabe und innern Trieb von der Natur erhalten, daß er durch Fleiß und unermüdete Uebung endlich sich in den Stand gesetzt sah, uns eine doppelte Probe seiner Geschicklichkeit zu geben, von der jedermann gestehen muß, daß sie sich über das gemeine erhebt. Das Stück selbst ist simpel, und eben darum nimmt es sich auf dem Theater gut aus, weil doch ein für allemal die verworrenen Sujets zur Operette nicht passen. Die Charaktere sind glücklich gezeichnet und wohl erhalten, es sind außer einer zänkischen Frau, lauter gute Leute, mit ihren feinen Schattirungen, selbst der Jude ist ein ehrlicher Kerl. Eben so macht auch die angenehme Laune, das Salz, und gefälliger Witz, den Dialog unterhaltend, und dem Geist und Herzen des Verf. Ehre. Nicht weniger glücklich ist er in Verbindung des Theaterspiels mit Handlung und Gesang. Die Musik ist passend, und man sieht überall, daß sie mit dem Texte zugleich entstanden. Die Melodien sind leicht,

---

50 Ebd., S. 54.

51 Hierauf wird im entsprechenden Kommentarband verwiesen (*Goethe. Briefe*, Bd. 2/II, Berlin 2009, S. 132 f.). Der Artikel erschien in dem von Christoph Martin Wieland in Weimar herausgegebenen *Teutschen Merkur*, 1. Jg., Bd. 4, 3. Stück, S. 245–275, hier S. 256. Andrés Reaktion auf die abfällige Bewertung seines Singspiels kommentierte Goethe in einem Brief an Elisabeth Jacobi vom 1. Februar 1774: »Dancke für den Anteil an Andres Schicksaal. Er ist giftig, lässt mir aber nichts mercken, scheints traut er mir nicht, und glaubt ich hätte Ihnen gar nichts geschickt. Genug wir haben das unsrige gethan – Am meisten schierts ihn dass / man seine Producktion unter die Nachahmungen gesetzt hat. Tirelireli! Was ist's um einen Autor!« (*Goethe. Briefe*, Bd. 2/I, S. 72).

52 Rubrik »Notiz poetischer Neuigkeiten vom Jahr 1773«, S. 62. Der Rezensent kritisiert insbesondere die schlechte Qualität der Verse.

53 Hrsg. von Friedrich Nicolai, Berlin/Stettin 1774, Bd. 22, 1. Stück, Rubrik »Kurze Nachrichten«, S. 236.

> singbar nach den Kehlen unsrer Operettensänger eingerichtet, das Akkompagnement ist stark, ohne überladen zu seyn, und besonders wohl gelingt dem Verf. der Gebrauch blasender Instrumente […].[54]

Als zweites größer besetztes Werk Andrés führt Gerber das einaktige Schauspiel mit Gesang *Erwin und Elmire* mit einem Text Goethes an. Angeblich habe dieser André »die Poesie einer Oper zur Komposition« übergeben, nachdem er »Bekanntschaft mit dem jungen Komponisten des Töpfers« gemacht habe,[55] eine Behauptung, die nicht der Wahrheit entspricht, denn wie bereits erwähnt, hatte Goethe André schon gut zehn Jahre früher 1764 in Offenbach aufgesucht. Der Erstdruck des Textes war im März 1775 in der von Johann Georg Jacobi herausgegebenen *Iris. Vierteljahresschrift für Frauenzimmer* anonym erschienen.[56] Abgedruckt waren hier bereits Andrés Vertonungen der Romanze »Ein Veilchen auf der Wiese stand« (nach S. 182) und »Ein Schauspiel für Götter, zwey Liebende zu sehn!« (nach S. 190), worüber Friedrich Heinrich Jacobi seinen Bruder Johann Georg bereits am 28. Januar 1775 informiert hatte:

> Freu dich, lieber guter George, noch in den 2ten Band der Iris gibt uns Göthe ein Drama mit Sang, so schön, so herrlich daß du närrisch werden wirst wenn du's liest. Binnen 8 Tagen soll's fix und fertig sein. Auch werden gleich eine oder zween der populairsten Arien in Musik gestochen u sollen beigefügt werden.[57]

Die erste Aufführung fand – mit der Musik Andrés – in privatem Rahmen im Mai 1775 in Offenbach oder Frankfurt statt,[58] die erste öffentliche Aufführung folgte wenig später am 17. Juli mit Döbbelins Ensemble in Berlin, bevor Marchand das Stück am 13. September des Jahres in Frankfurt auf die Bühne brachte. Wie im Falle des *Töpfers* sorgte André auch in diesem Fall wieder für die schnelle Verbreitung seiner Vertonung. Allerdings beschränkte er sich diesmal auf den Druck von Klavierauszug und Stimmen, die er dem Fürsten von Ysenburg und Büdingen widmete und die ab 1776 in Offenbach »bey dem Verfasser und sonstigen Musikaddressen«

---

54 2. Jg., Nr. 88 (2. November 1773), S. 725f. Vgl. ferner die Besprechung der Partitur in der *Allgemeinen deutschen Bibliothek*, Bd. 24, 1. Stück, 1775, S. 112, in der ebenfalls darauf verwiesen wird, dass André »blos ein Liebhaber der Musik ist, welcher seine meiste Zeit beschwerlichen Handlungsgeschäften widmen muß.« – Zur musikalischen Gestaltung der Oper vgl. Stauder, »Johann André«, S. 344–350.

55 Gerber, Art. »André«, Sp. 40.

56 2. Bd., 3. Stück, Düsseldorf 1775, S. 161–224. Goethe hatte die Tage vom 7. bis 9. März 1775 in Andrés Haus verbracht und war dort mehrfach mit seiner späteren Verlobten Lili Schönemann zusammengetroffen. Ob Goethe und André während dieses Aufenthalts über die Vertonung von *Erwin und Elmire* gesprochen hatten, ist nicht bekannt.

57 *Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 1. Abtlg., Bd. 4: *Dramen 1765–1775*, unter Mitarbeit von Peter Huber hrsg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt am Main 1985, S. 955.

58 Wie einem Brief Goethes vom 5. Juni 1775 zu entnehmen ist, hatte ihm Johanna Fahlmer darüber ausführlich Bericht erstattet. Nachdem er sich zunächst »für die Nachricht des herrlichen tragierens« bedankt hatte, fährt er fort: »Ihr Brief hat uns allen viel Freude gemacht, Sie habens sehr lebhafft gefühlt, und sehr dramatisch erzählt. Mir wars lieber als die Vorstellung selbst.« Abgedruckt in: *Goethe. Briefe*, Bd. 2/1, Berlin 2009, S. 193.

erworben werden konnten.[59] Dass das Stück auch andernorts aufgeführt wurde, dokumentiert eine Besprechung in Christian Friedrich Daniel Schubarts *Teutscher Chronik auf das Jahr 1776*:

> Erwin und Elmire von Göthe und André schon in Berlin, Hamburg, Braunschweig, Hannover mit Beyfall aufgeführt und wiederholt; was bedarfs also des kritischen Geschwätzes, des Empfehlens: 's ist gute Arbeit, beynah Meisterwerk! Wehe dem, der meinen melodischen André nicht kennt, nicht fühlt, nicht überzeugt ist, daß diese Oper alle seine vorigen Arbeiten weit übertreffe.[60]

Zwischen diesen beiden Singspiel-Publikationen – *Der Töpfer* und *Erwin und Elmire* – hatte André auf eigene Kosten 1774 in Offenbach einen Band mit *Scherzhaften Liedern* nach Texten Christian Felix Weißes veröffentlicht.[61] Im selben Jahr folgte der erste Teil seiner *Auserlesenen Scherzhaften und Zärtlichen Lieder*,[62] die nun nicht mehr nur in »Offenbach am Mayn, bey Johann André« erschienen, sondern auch in »Mannheim bey J. M. Goetz« und somit zu einer Gruppe von sieben gemeinsamen Produkten der beiden Verlage gehören, darunter auch Sonaten Grétrys (1773 oder 1774) und Vanhals (1774). In das Jahr 1775 fällt schließlich die Veröffentlichung der Ballade *Leonore* von Gottfried August Bürger in Andrés Vertonung *(Lenore)*, die sich über viele Jahre außerordentlicher Beliebtheit erfreute und noch zu seinen Lebzeiten mehrere Auflagen erlebte.

Nur zwei Jahre später bot sich André die einmalige Chance, sich auf seine eigentliche Passion, die Musik, zu konzentrieren und die Leitung der Seidenmanufaktur an seinen Onkel Johann Balthasar Pfaltz abzugeben. Als Musikdirektor von Carl Theophilus Döbbelins deutschem Theater in Berlin übernahm er im Juli 1777 nicht nur die musikalische Leitung einer Vielzahl von Aufführungen, sondern trug auch durch die Überarbeitung oder Neukomposition von Singspielen und sonstigen Bühnenwerken wesentlich zur Repertoirebildung der Döbbelinschen Gesellschaft bei.[63] Nach Gerber waren es vor allem der Erfolg des *Töpfers* und von *Erwin und Elmire*,

---

59 *Erwin und Elmire, ein Schauspiel mit Gesang, von Gœthe; in Musik gesetzt und seinem gnædigsten Landesherrn Dem Durchl. Fürsten von Isenburg und Büdingen unterthænigst zugeeignet, von André, Offenbach am Mayn, bey dem Verfasser und sonstigen Musikaddressen*. Die Widmung datiert vom 16. April 1776.

60 3. Jahrgang, 76. Stück (19. September 1776), S. 599 f. (»Musikalische Neuigkeit«), hier S. 599.

61 Eine der ersten Besprechungen erschien in den *Frankfurter gelehrten Anzeigen* am 12. April 1774, Nr. 29 und 30, S. 245–250.

62 Die Sammlung mit eigenen Liedern wurde besprochen in den *Frankfurter gelehrten Anzeigen*, Nr. 85 (25. Oktober 1774), S. 712 f.

63 Der Theaterprinzipal und Schauspieler Carl Theophilus Döbbelin, Andrés Arbeitgeber in den Jahren 1777 bis 1784, zählte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu den schillerndsten, aber auch intrigantesten Persönlichkeiten des Berliner Theaterlebens. Seine Karriere als Schauspieler begann er 1750 in Zerbst bei der Truppe der berühmten Friederike Caroline Neuber (1697–1760), die allerdings noch im selben Jahr aufgelöst wurde. Mit der Truppe von Franz Schuch sen. (1716–1764) bereiste er ab 1752 von Frankfurt aus verschiedene Städte an Rhein und Main; ab Sommer 1754 war er Mitglied der Truppe von Konrad Ernst Ackermann (1712–1771). Auf Gottscheds Initiative hin gründete er im April 1756 eine eigene, in Erfurt beheimatete Gesellschaft, mit der er ab Anfang November des Jahres in Weimar spielte. 1757 musste er seine Gesellschaft verlassen und zog in das Rhein-Main-Gebiet, um dort eine neue Gesellschaft zu gründen. Dezember 1758 bis 1764 war er erneut Mitglied der Ackermannschen Truppe, ab 1766 schließlich Mitglied der Truppe von Franz Schuch jun. in Berlin, »wo er sofort auf Abschaffung des Hannswurst und Einführung regelmässiger Stücke drang« (Plümicke, *Entwurf*

die Döbbelin dazu bewogen, André nach Berlin zu verpflichten, während es für diesen ein zentrales Anliegen gewesen sein soll, »die Musik zu lernen«, wie er sich »im Scherze« ausgedrückt habe.[64] Sich des eigenen Defizits im musiktheoretischen Bereich bewusst, soll André in seinen Berliner Jahren – so jedenfalls Gerber – mit Friedrich Wilhelm Marpurg eine Freundschaft gepflegt haben, der ihm erlaubt habe, »ihn [nicht nur] öfters zu besuchen, sondern ihn auch über alles, was er von Musik wissen wollte, zu befragen«. Ihm danke er »den größten Theil desjenigen, was er von musikalischer Theorie weis.«[65] Darüber hinaus soll sich André angeblich mit Johann Philipp Kirnbergers Schriften beschäftigt haben, und zwar insbesondere mit den – allerdings erst 1781 erschienenen – *Grundsätzen des Generalbasses als erste Linien zur Composition*.[66]

Den Posten als Musikdirektor erhielt André offenbar vor allem, weil Döbbelin zum einen bestrebt war, die Qualität seines Orchesters zu verbessern und zum anderen weil er sich von André die Komposition neuer Werke der beim Berliner Publikum beliebten Gattung der Operette erhoffte. Hierüber berichtete das *Theater=Journal für Deutschland vom Jahre 1777* in Zusammenhang mit Informationen über die einzelnen Mitglieder der Gesellschaft Döbbelins Folgendes:

> Die so glückliche Revolution, die er [Döbbelin] im Berliner Theatergeschmack dadurch zuwege gebracht, daß er den Hannswurst, wie er Prinzipal ward, ganz von der Bühne verbannt, und das für lauter regelmäßige, besonders tragische Meisterstücke auf selbige gebracht, kann man ihm zu seinem hauptsächlichen Verdienst anrechnen. Seine Gesellschaft ist durch seine Bemühungen, durch seine gänzliche Aufopferung für das Beste derselben so weit gediehen, daß man sie unstreitig unter die besten rechnen kann. Und er sucht sie noch täglich zu vervollkommnen, ihr, besonders was die Operette anlangt, wenns möglich ist, den alten Kochischen Werth wieder zu verschaffen – da wie bekannt diese Art Schauspiele […] das Steckenpferd unsers heutigen Publikums sind – deshalb richtet er auch auf die Verbesserung seines Orchesters itzt sein Augenmerk. Ein Beweis davon ist das Engagement zweyer Männer, von denen wir am Ende reden werden, und einige glückliche Veränderungen in seiner Theatermusik.[67]

---

einer Theatergeschichte von Berlin, S. 253). Zu Beginn des folgenden Jahres verließ Döbbelin die Truppe und erhielt, ohne Kenntnis seines ehemaligen Arbeitgebers, eine zweite Konzession für Berlin und die preußischen Provinzen. Mit seiner neu zusammengestellten Gesellschaft spielte er in den folgenden Jahren überwiegend in Danzig, Königsberg, Stettin, Stralsund, Leipzig, Halle, Magdeburg, Braunschweig und Dresden, bevor er sich wenige Monate nach dem Tode Gottfried Heinrich Kochs endgültig in Berlin niederlassen konnte. Nach dem Tod Friedrichs II. erhielt Döbbelin 1786 das französische Komödienhaus am Gendarmenmarkt, das in ein Nationaltheater umfunktioniert wurde. Bereits im folgenden Jahr wurde er zum Regisseur des Theaters degradiert und musste die Leitung an ein Direktorium übergeben. Im August 1789 zog er sich endgültig aus dem Theaterleben zurück.

64 Gerber, Art. »André«, Sp. 40.

65 Ebd.

66 Laut Matthäus, *Johann André*, S. 17, befindet sich eine Abschrift der Kirnbergerschen *Grundsätze* im Offenbacher Archiv des Verlages André.

67 »6. Von der Döbbelinischen Gesellschaft zu Berlin«, in: *Theater=Journal für Deutschland*, 1. Jg., 4. Stück, Gotha [Februar 1778], S. 127–145, hier S. 128. Laut einer Nachricht des Herausgebers Heinrich August Ottokar Reichard vom 3. März 1778 wurde der Bericht über das Berliner Theater bereits im Mai 1777 an ihn geschickt (ebd., S. 203).

Bei den beiden Männern handelt es sich zum einen um Johann André, der »durch verschiedene musikalische Singstücke mit Ruhm« bekannt sei und zum anderen um einen aus Holland stammenden Oboisten namens Ulrich.[68] Über das Engagement Andrés berichtete auch am 19. Juli 1777 das *Berlinische Litterarische Wochenblatt*:

> Herr Döbbelin – bemüht seinem Theater immer mehr und mehr Vollkommenheit zu geben – hat den berühmten Herrn André aus Offenbach hieher berufen, sein Orchester zu dirigiren. Wir wünschen ihm zu dieser wichtigen Acquisition Glück. Hr. André ist ein Mann von vieler Litteratur, von richtigen und feinen Geschmack. Er denkt und spricht über seine Kunst mit vieler Wahrheit, und das Berliner Publikum hat sich sowohl in Absicht seines Kompositionsgenies, als auch in Absicht der künftigen Einrichtung des Orchester viel von ihm zu versprechen.[69]

Döbbelin, der im März 1775 als Nachfolger Gottfried Heinrich Kochs (1703–1775) für seine Gesellschaft das Generalprivileg für Berlin und die preußischen Provinzen erhielt, hatte ab Mitte April von dessen Witwe das Theater in der Behrenstraße[70] inklusive sämtlicher Dekorationen und der Garderobe sowie auch einen Teil der Schauspieler und der Orchestermitglieder übernommen. Für aufwendigere Vorstellungen stand Döbbelin außerdem das etwa 1000 Zuschauer fassende Theater am Monbijou-Platz zur Verfügung.[71] Spätestens ab 1776 fanden auf Döbbelins Bühne sechsmal in der Woche Vorstellungen statt. Spielfrei waren im Winter nur die Freitage und im Sommer die Sonntage.[72] Ab 1781 wurde sogar täglich gespielt, wohl nur mit Ausnahme des Karfreitags und eines Bußtages.[73]

---

68 Ebd., S. 145.

69 2. Bd., Erster Theil, 29. Stück vom 19. Juli 1777, S. 459 f.

70 Plümicke beschrieb das Theater in seinem *Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin*, S. 252 f., wie folgt: »Die ganze Länge desselben beträgt nicht über 60, die Breite aber kaum 36 Fus, wie denn auch die eigentliche Breite so wie die Höhe des Theaters noch nicht 24 und die Tiefe kaum 30 Fus beträgt. Die gröste Länge des Parterrs ist 32 Fus, ohne das Orchester. Es sind, ausser einigen Parterr=Logen, zwei Ränge Logen übereinander, deren jede 5 Fus tief ist. In allem möchte das Haus 700 Personen bequem, und über 800 gedrängt fassen können.« Vgl. auch den Lageplan des ehemaligen Theaters in der Behrenstraße [früher Nr. 55] bei Gerhard Wahnrau, *Berlin. Stadt der Theater. Der Chronik 1. Teil*, Berlin 1957, S. 97.

71 Über das 1764 erbaute Monbijou-Theater berichtete Albert E. Brachvogel in der *Geschichte des Königlichen Theaters zu Berlin. Nach Archivalien des Königl. Geh. Staats=Archivs und des Königl. Theaters*, Bd. 1: *Das alte Berliner Theaterwesen*, Berlin 1877, S. 180 f.: »Unter dem Theater auf dem Monbijou=Platz, dem ersten festen Privattheater Berlins, haben wir uns nun kein Etablissement in unserem modernen Sinne zu denken, kein völlig massives Haus mit dem äußeren wie inneren Ausschmuck und den Einrichtungen der Bühne unserer Tage. […] Derselbe [Bau] mag darum nur ein Fachwerk=Bau, außen und innen roh verputzt, gewesen sein, der etwa 1000 Personen faßte. Daß er keinerlei inneren architektonischen Schmuck besaß, wissen wir. Nur ein solch leichteres Bauwerk war rascher zu beenden gewesen, so daß schon Anfang 64 in demselben gespielt werden konnte.«

72 Vgl. z. B. »Döbbelinische Gesellschaft«, in: *Theater=Kalender, auf das Jahr 1777*, Gotha [1776], S. 224 f., hier S. 225.

73 Der *Theater=Kalender, auf das Jahr 1782*, Gotha [1781], gibt innerhalb des Artikels über die »Döbbelinische Gesellschaft«, S. 264–266, keine Auskunft über die Spieltage. Da das Jahresverzeichnis über die an der Döbbelinschen Bühne aufgeführten Stücke in der Berliner *Litteratur= und Theater=Zeitung* (4. Jg., Nr. 52, 29. Dezember 1781, S. 817–821) für die Zeit bis zum 18. Dezember des Jahres 337 Vorstellungen insgesamt angibt, ist davon aus-

Für das Jahr 1776, ein Jahr vor Andrés Engagement, führt der *Theater=Kalender, auf das Jahr 1777* keine fest engagierten Orchestermitglieder auf. Erwähnt werden nur als Musikdirektor ein Herr Schindler sowie als Korrepetitoren die Herren Reichel und Schubert.[74] Auch in Andrés erstem Jahr als Musikdirektor war die Orchesterbesetzung offensichtlich noch recht klein. Die Herren Reichel und Schubert spielten die erste und zweite Violine, der bereits erwähnte Ulrich die erste Oboe. Erwähnt werden außerdem die »Hautboisten der Regimenter, Prinz Friedrich von Braunschweig, von Ramin und Braun«.[75] Das Orchester konnte erst im Laufe des Jahres 1778 auf 16 Mitglieder aufgestockt werden, als Döbbelin nach der durch den Bayerischen Erbfolgekrieg bedingten Entlassung der französischen Schauspielergesellschaft Ende März einen Teil des Orchesters dieser Gesellschaft übernehmen konnte. Die Violinen waren nun dreifach besetzt, die Bratsche zweifach, Violoncello und »Violon« jeweils einfach, Oboe bzw. Flöte, Fagott und Horn jeweils zweifach. Bei Bedarf konnten zusätzlich zwei weitere Flötisten ad hoc engagiert werden.[76] Zum Sängerensemble zählte unter anderem die ab 1778 engagierte berühmte Sopranistin Sophie Marie Niclas (Niklas), die über einen Stimmumfang von fast drei Oktaven verfügte,[77] und für die André beispielsweise die Partie der Zenide im *Tartarischen Gesetz* (1779) oder der weiblichen Titelfigur in *Belmont und Constanze* (1781) konzipierte.

Zum breit angelegten Repertoire des im Vergleich zu anderen Bühnen recht großen Ensembles Döbbelins zählten Trauer-, Schau- und Lustspiele, aber auch Singspiele und Ballette. Auf dem Programm standen im Bereich des Sprechtheaters neben den Werken Goethes, Schillers, Lessings und Shakespeares auch viele Stücke, die in ihrer Zeit außerordentlich populär waren, höheren literarischen Ansprüchen aber eher weniger gerecht wurden. Vergleichbares gilt auch für den Bereich des Musiktheaters, in dem Opern Grétrys, Monsignys, Paisiellos oder Glucks (immer in deutschen Übersetzungen) ebenso die Spielplangestaltung bestimmten wie die Singspiele Hillers, Neefes, Wolfs oder – Andrés.

Das Berliner Publikum hatte schon vor Andrés Engagement die Gelegenheit, einige seiner Bühnenwerke kennenzulernen. Die Premiere des *Töpfers* am 14. Februar 1775 fällt sogar noch in die Zeit, in der die Witwe Kochs das Theater in der Behrenstraße leitete. Bis zum 2. April des Jahres wurde die Oper noch siebenmal wiederholt und schließlich auch in das Repertoire der Döbbelinschen Gesellschaft übernommen.[78] Goethes *Erwin und Elmire* erlebte mit der Musik

---

zugehen, dass bereits ab diesem Jahr täglich gespielt wurde. Zu den spielfreien Tagen vgl. den *Theater=Kalender, auf das Jahr 1785*, Gotha [1784], S. 207.

74 Gotha [1776], S. 224 f.: »Döbbelinische Gesellschaft«.

75 »Döbbelinische Gesellschaft«, in: *Theater=Kalender, auf das Jahr 1778*, Gotha [1777], S. 203–205, hier S. 204.

76 Die Besetzung ist aufgelistet im jährlichen Bericht über die »Döbbelinische Gesellschaft«, in: *Theater=Kalender, auf das Jahr 1779*, Gotha [1778], S. VII–X, hier S. IX: 1. Violine: Schulz, Reichel und Schubert; 2. Violine: Thiele, Trandorf und Niklas; Bratsche: Reichard und Schollmeyer, Violoncello: Johnson (oder Janson, auch als Theatermaler engagiert); »Violon«: George; Oboen und Flöten: Ulrich und Mayer; Fagott: Schefler und Reinhardt; Horn: Krüger und Schulz.

77 Vgl. das Kapitel über Sophie Niclas in: *Abbildungen berühmter Gelehrten und Künstler Deutschlands, nebst kurzen Nachrichten ihrer Leben und Werke*, Berlin 1780, S. 73–78.

78 Vgl. *Das Repertoire der öffentlichen Opern- und Singspielbühnen in Berlin seit dem Jahre 1771. 1. Kochische Gesellschaft deutscher Schauspieler (1771–1775) und Döbbelinsches Theater in der Behrenstraße (1775–1786)*, hrsg. von Herbert Graf, Berlin 1934, S. 20 (Nr. 35).

Andrés auf Döbbelins Bühne am 17. Juli 1775 sogar seine Uraufführung. Vor 1777 wurden außerdem Andrés Musik zu *Herzog Michel, ein Lustspiel in einem Aufzug und in Versen* von Johann Christian Krüger (Premiere am 26. Juni 1775), seine komische Operette *Der alte Freyer* (Premiere am 2. Oktober 1775) und das Lustspiel *Der Barbier von Sevilien, oder Die unnütze Vorsicht* (Premiere am 2. Oktober 1776), zu dem André zumindest die Musik zwischen den Akten beigesteuert hatte, aufgeführt.[79]

Die folgende Übersicht enthält alle Premieren von Bühnenwerken Andrés aus der Zeit seiner Anstellung in Berlin (Juli 1777 – Anfang April 1784). Aufgenommen wurden nur Werke, deren Aufführungen nachweisbar sind (Tabelle 1).

Premiere	Titel	Text/Szenar	Graf/Stauder[80]
24. 9. 1777	*Der Fürst im höchsten Glanze, Vorspiel*	Johann Friedrich Schink oder Carl Theophilus Döbbelin	Graf Nr. 64, S. 26; Stauder, S. 323 zum Geburtstag des Prinzen Friedrich Wilhelm von Preußen
18. 10. 1777	*Die Bezauberten, eine komische Oper in einem Aufzuge* [bzw. *eine komische Operette in zwei Acten*]	Johann André, nach Marie-Justine-Benoîte Favart, *Les Ensorcelés ou Jeannot et Jeanette*	Graf Nr. 65, S. 26; Stauder, S. 320 Bearbeitung der einaktigen Operette *Peter und Hannchen oder Die Bezauberten* (1772)
18. 1. 1778	*Die Grazien, Vorspiel*	Caroline Louise Hempel, geb. Karsch	Graf Nr. 67, S. 26; Stauder, S. 323
11. 4. 1778	*Der Alchymist, Operette in einem Aufzuge*	August Gottlieb Meißner, nach Marc-Antoine Le Grand, *L'Amour diable*	Graf Nr. 69, S. 27; Stauder, S. 321
23. 5. 1778	*Laura Rosetti, ein Schauspiel mit Gesang in drei Aufzügen*	Bernhard Christoph d'Arien	Graf Nr. 70, S. 27; Stauder, S. 321
1. 6. 1778	*Harlekin Friseur oder Die Zaubertrompete, eine Pantomime, eine Pantomime in drey Acten*	Joseph Lanz	Graf Nr. 71, S. 27; Stauder, S. 323
3. 10. 1778	Musik zum Trauerspiel *Macbeth*	Johann Karl Gustav Wernich nach William Shakespeare	Graf Nr. 75, S. 27; Stauder, S. 324
26. 11. 1778	*Azakia, ein Singspiel in drey Aufzügen*	Christian Friedrich Schwan	Graf Nr. 77, S. 28; Stauder, S. 321
30. 11. 1778	Musik zum Trauerspiel *König Lear*	Friedrich Ludwig Schröder nach William Shakespeare	fehlt bei Graf; Stauder, S. 324
24. 5. 1779	*Friedrichs glorreichster Sieg, Vorspiel mit Gesang*	Carl Theophilus Döbbelin	Graf Nr. 81, S. 29; Stauder, S. 324

79 Ebd., S. 22 (Nr. 42), S. 21 (Nr. 41), S. 23 (Nr. 45) und S. 23 f. (Nr. 49).
80 Die Nummern und Seitenangaben beziehen sich auf *Das Repertoire der öffentlichen Opern- und Singspielbühnen in Berlin*, hrsg. von Graf, und Stauder, »Johann André«.

Premiere	Titel	Text/Szenar	Graf/Stauder
31. 5. 1779	*Das tartarische Gesez, ein Schauspiel mit Gesang in zwey Aufzügen* [bzw. *eine Operette in drey Aufzügen*]	Gotter, Friedrich Wilhelm	Graf Nr. 83, S. 29; Stauder, S. 321
25. 9. 1779	Rezitativ und Arie zum Ballett *Die Hoffnung der deutschen Muse*	[unbekannt]	fehlt bei Graf und Stauder zum Geburtstag des Prinzen Friedrich Wilhelm II.[81]
30. 1. 1780	Musik zum allegorischen Ballett mit Gesang *Das liebste Opfer für Friedrich*	[unbekannt]	Graf Nr. 87, S. 29; Stauder, S. 324 zur Nachfeier des Geburtstags König Friedrichs II.
2. 2. 1780	Chor [?] zum Vorspiel mit Gesang *Heinrich der Erhabene aus dem Stamme der Brennen*	Carl Theophilus Döbbelin	Graf Nr. 88, S. 30; fehlt bei Stauder
18. 7. 1780	*Kurze Thorheit ist die beste, eine Operette in einem Aufzuge*	Friedrich Ludwig Meyer, nach Molière, *Le Mariage forcé*	Graf Nr. 94, S. 31; Stauder, S. 322 alternativer Titel: *Alter schützt vor Thorheit nicht*
22. 11. 1780	*Das wüthende Heer oder Das Mädchen im Thurme, eine Operette in drey Akten*	Christoph Friedrich Bretzner	Graf Nr. 99, S. 31; Stauder, S. 322
24. 1. 1781	*Mehr als Grosmuth, Schauspiel mit Gesang*	[unbekannt]	Graf Nr. 101, S. 32; Stauder, S. 324 zum Geburtstag Friedrichs d. Gr.
25. 5. 1781	*Belmont und Constanze oder Die Entführung aus dem Serail, eine Operette in drey* [bzw. *vier*] *Akten*	Christoph Friedrich Bretzner	Graf Nr. 104, S. 32; Stauder, S. 322
18. 6. 1781	Musik zum Schauspiel *Der Oberamtmann und die Soldaten*	Gottlieb Stephanie d. J. nach Jean-Marie Collot d'Herbois, *Il y a bonne justice, ou Le Paysan Magistrat*, nach Pedro Calderón de la Barca	fehlt bei Graf; Stauder, S. 324
25. 9. 1781	*Prolog mit Gesang und Tanz*	[unbekannt]	Graf Nr. 106, S. 33; fehlt bei Stauder
25. 9. 1781	Musik zum Trauerspiel *Lanassa*	Carl Plümicke, nach Antoine-Marin Le Mierre, *La Veuve du Malabar ou L'Empire des coutumes*	Graf Nr. 107, S. 33; Stauder, S. 324
24. 1. 1782	Musik zur Familienszene mit Gesang *Friedrich's Geburtsfest, gefeiert von einem Brennen auf dem Lande*	[Johann Daniel] Sander	Graf Nr. 111, S. 34; fehlt bei Stauder zum 70. Geburtstag Friedrichs d. Gr.

81 Die Premiere wurde besprochen und André als Komponist genannt in der *Berliner Litteratur= und Theater=Zeitung*, 2. Jg., Nr. 40, 2. Oktober 1779, S. 638–640 (»Chronik des hiesigen deutschen Theaters«).

Premiere	Titel	Text/Szenar	Graf/Stauder
14. 2. 1782	*Elmine, ein Singspiel [Schauspiel mit Gesang] in drey Aufzügen*	Karl Wilhelm Ludwig Friedrich von Drais von Sauerbronn	Graf Nr. 112, S. 34; Stauder, S. 322
4. 3. 1782	»Kantate« zum Lustspiel *Der liebenswürdige Alte oder Der Weg in der Liebe zu gefallen und zu mißfallen*	Johann Gottfried Dyk	fehlt bei Graf; Stauder, S. 324
24. 8. 1782	*Eins wird doch helfen oder Die Werbung aus Liebe, eine komische Oper [Operette] in zwey Aufzügen*	Johann Daniel Sander nach Alain-René Lesage und Jacques-Philippe d'Orneval, *Les Amours de Nanterre*	Graf Nr. 117, S. 35; Stauder, S. 322
11. 9. 1782	*Der Liebhaber als Automat oder Die redende Maschine, eine Operette in einem Aufzuge*	Johann André, nach Cuinet d'Orbeil, *L'Automate*	Graf Nr. 118, S. 35; Stauder, S. 322 f.
19. 2. 1783	*Der Barbier von Bagdad, eine Operette in zwey Aufzügen*	Johann André nach Charles Palissot de Montenoy, *Le Barbier de Bagdad*	Graf Nr. 121, S. 35; Stauder, S. 323
18. 1. 1784	*Musik zum Vorspiel Das Chor der Barden*	Carl Theophilus Döbbelin	fehlt bei Graf und Stauder zum Geburtstag des Prinzen Heinrich[82]

Tabelle 1: Premieren von Bühnenwerken Johann Andrés (Juli 1777 bis Anfang April 1784)

Für Döbbelins Theater fertigte André darüber hinaus eine ganze Reihe von Übersetzungen überwiegend französischer Opern an, darunter zum Beispiel das überaus beliebte Feenmärchen mit Gesang *Die schöne Arsene* (Musik: Monsigny, Premiere am 5. August 1779), *Unverhofft kommt oft* (Musik: Grétry, Premiere am 17. April 1782), *Der betrogene Cadi* (Musik: Gluck, Premiere am 1. Dezember 1783) oder *Felix oder Der Fündling* (Musik: Monsigny, Premiere am 5. Januar 1784).

Gerber zufolge bemühte sich André auch darum, den eigenen Musikverlag nach Berlin zu verlegen, was allerdings daran scheiterte, dass Johann Julius Hummel bereits ein entsprechendes Privileg des preußischen Königs für Berlin besaß. Da Andrés Abwesenheit in Offenbach wohl zu massiven Problemen führte, André aber sein Geschäft einem seiner Kinder habe vererben wollen, hätte er seinen Posten bei Döbbelin aufgegeben und Berlin wieder verlassen.[83] Weitere Gründe mögen auch neben dem Tod der Mutter am 26. Januar 1784 die spätestens ab 1783 zunehmenden finanziellen Probleme des Döbbelinschen Unternehmens gewesen sein, vor allem aber auch die in der Presse immer wieder konstatierte nachlassende »Operettensucht« des Berliner Publikums. Christian Friedrich von Bonin, der mit André immerhin bei einigen

82 Erwähnt in der *Berliner Litteratur= und Theater=Zeitung*, 7. Jg., 2. Theil, Nr. 15, 10. April 1784, S. 20 (»Vom hiesigen Theater«). *Das Journal von und für Deutschland*, 1. Jg., Februar 1784, S. 188, gibt André als Komponisten an (»XXIV. Theater«).

83 Gerber, Art. »André«, Sp. 40 f.

Übersetzungen zusammengearbeitet hatte, äußerte sich dazu beispielsweise in der Zueignung des *Berliner Theater=Journals für das Jahr 1782* an seinen ehemaligen Freund, den Theaterdichter Johann Friedrich Schink, wie folgt:

> Zu bemerken ist's, daß der Geschmak an Operetten hier abzunemen scheint – obschon diese im Ganzen genommen, wirklich immer sehr gut besezt sind. Ein mittelmässiges Lustspiel thut seit einiger Zeit eben so viel als eine gute Operette. Man wird des ewigens Geklimpere endlich müde, woran denn auch wol zum Theil das Einerlei der Kompositionen Schuld ist; wir hören hier fast nichts als Italiener, Franzosen und – André – vom lezteren geniessen wir wenigstens immer drei Opern, ehe man uns Eine von einem Andern auftischt. André ist gewis ein verdienstvoller Kompositeur, allein – wie gesagt – das ewige Einerlei! So abwechseln kan der Kompositeur, glaub' ich, wol unmöglich in seiner Arbeit, daß nicht immer etwas Aenlichkeit bliebe.
>
> Was haben denn Herrn André seine Landesleute gethan, daß er nur so äusserst selten, ihre mitunter gewis vortrefliche Arbeiten braucht? Gesezt auch, all' seine hielten diesen dem innern Werthe nach, das Gleichgewicht, so ist doch Abwechselung durchaus nothwendig […]. – Warum z. B. schlafen alle Hollische [Franz Andreas Holly, 1747–1783] Opern, als der Kaufmann von Smirna, der Bassa von Tunis, der hinkende Teufel u. a. m.? Jch weis, wie sehr die Arbeiten dieses Kompositeurs vom Kenner getadelt werden, und das vermutlich mit Recht; allein was thut das? Sie haben hier immer ausserordentlichen Beifal erhalten, und dem seeligen Koch [Gottfried Heinrich Koch] manche gute Einname verschaft – dies würden sie zuverlässig auch iezt noch; und was kan man mehr verlangen, als wenn das Publikum sich vergnügt und der Direkteur Geld einnimt? – So vortheilhaft als die Hillerschen Opern der Kasse von jeher waren, werden es die Neueren – Originale sowol als Uebersezungen – wohl nie sein. Noch immer sieht und hört man sie mit Vergnügen, und Herr Döbbelin könte sie ohne seinem Nachtheil öfter auftischen. […]
>
> Wie gesagt, der sonst so feurige Enthusiasmus für alles was nur Gesang war, scheint seit einiger Zeit merklich zu sinken. Wenigstens wird man delikater – blosses Getrillere ist nicht mehr genug, Zuschauer zu lokken. Man fängt sogar schon an, Operetten zu verwerfen, was sonst unerhört war. Vor einigen Tagen ward z. B. der Barbier von Bagdad […] bei der vierten Vorstellung förmlich ausgepocht. – Hohe Trauerspiele und Lustspiele, die der Farze sich nähern, thun jezt hier das meiste. Weichliche Speisen mag unser Publikum nicht mehr; man wil entweder erschüttert werden, oder aus vollem Halse lachen – alle blos sentimentalische Stükk behagen nicht. […] Im Ganzen genommen möcht' ich den Geschmak des hiesigen Publikums wol vertheidigen. Man verlangt Handlungen, die entweder die gröste Bewunderung erregen und unsre Seele so zu sagen erheben, – oder den Spleen vertreiben.[84]

Anfang April 1784 verließ André mit der Familie Berlin, um seinen Offenbacher Musikverlag weiterzuführen. Seinen Vertrag mit Döbbelin hatte er wohl schon einige Monate zuvor gekündigt,

---

84 »An Herrn Schink«, S. 527–540, hier S. 534 f. und 536 f.

wie die *Litteratur= und Theater=Zeitung* am 2. April 1784 berichtete.[85] Kurz vor der Abreise war ihm das »Patent als Markgräflich=Schwedtscher Kapellmeister« verliehen worden, das für ihn mit der Zahlung eines jährlichen Gehalts verbunden war. Im Gegenzug verpflichtete sich André dazu, Markgraf Friedrich Heinrich zu Brandenburg-Schwedt bzw. seinem Theater einige seiner bisherigen Werke zu überlassen.[86] Stauder zufolge, der sich auf das Testament des Markgrafen von 1788 beruft, handelte es sich dabei um die Partituren der folgenden Werke: *Der Alchymist, Der Barbier von Sevilien, Belmont und Constanze, Erwin und Elmire, Eins wird doch helfen, Kurze Thorheit ist die beste, Laura Rosetti, Der Liebhaber als Automat, Die Schadenfreude, Das tartarische Gesetz* und *Der Töpfer*.[87]

Bis zu seinem Tod am 18. Juni 1799[88] widmete sich Johann André nahezu ausschließlich dem Ausbau seines Musikverlages, den er später seinem 1775 geborenen Sohn Johann Anton vererben sollte. Aus den bis 1799 veröffentlichten Verlagsprodukten – es handelt sich um circa 1300 Nummern – ragen vor allem Werke von Adalbert Gyrowetz, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ignaz Pleyel und PaulWranitzky heraus, wohingegen eigene Kompositionen Andrés kaum noch eine Rolle spielten.

Das einzige Singspiel, das André Stauder zufolge noch nach den Berliner Jahren komponiert haben soll, war *Der Bräutigam in der Klemme* nach Molières *Le Mariage forcé* (Text: Friedrich Ludwig Meyer), das angeblich 1796 in Frankfurt am Main uraufgeführt wurde.[89] Allerdings war Andrés Vertonung des Molièreschen Stückes schon im Juli 1780 unter dem Titel *Kurze Thorheit ist die beste* in Berlin auf die Bühne gebracht worden, so dass eine Neuvertonung desselben Textes ohne einen konkreten Anlass eher unwahrscheinlich ist.

Johann Wolfgang von Goethe setzte André, bei dem er 1775 einige Tage gewohnt und den er am 17. Mai 1778 in Berlin besucht hatte,[90] mehr als 30 Jahre nach dessen Tod im 17. Buch von *Dichtung und Wahrheit* ein Denkmal, das in der Literatur immer wieder gern zitiert wird, und in dem er Andrés Lebensweg pointiert zusammenfasste:

> Er war ein Mann von angeborenem lebhaften Talente, eigentlich als Techniker und Fabrikant in Offenbach ansässig; er schwebte zwischen dem Kapellmeister und Dilettanten; in Hoffnung jenes Verdienst zu erreichen bemühte er sich ernstlich in der Musik gründlichen Fuß zu fassen. Als Letzterer war er geneigt seine Kompositionen ins Unendliche zu wiederholen.[91]

---

85 Jg. 1784, 2. Theil, Nr. 16 vom 17. 4. 1784, »Vom hiesigen Theater«, S. 39.
86 Ebd.
87 Stauder, »Johann André«, S. 344.
88 Der Sterbe-Eintrag im Kirchenbuch der Französisch Reformierten Kirchengemeinde Offenbach ist abgebildet bei Ute-Margrit André und Axel Beer, *Zeittafel zur Geschichte des Hauses André*, S. 8.
89 Ebd., S. 323.
90 Robert Steiger, *Goethes Leben von Tag zu Tag. Eine dokumentarische Chronik*, Bd. 11: *1776–1788*, Zürich/München 1983, S. 157.
91 *Johann Wolfgang von Goethe. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, Bd. 16: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, hrsg. von Peter Sprengel, München/Wien 1985, S. 734.

Beendet durch Mozart: das Singspiel bei Kayser und Goethe

Laurenz Lütteken

Dieser Beitrag ist aus Urheberrechtsgründen
nicht per Open Access zugänglich.

Die Seiten 187–200 sind aus Urheberrechtsgründen
nicht per Open Access zugänglich.

Die Seiten 187–200 sind aus Urheberrechtsgründen
nicht per Open Access zugänglich.

Die Seiten 187–200 sind aus Urheberrechtsgründen
nicht per Open Access zugänglich.

Die Seiten 187–200 sind aus Urheberrechtsgründen
nicht per Open Access zugänglich.

Die Seiten 187–200 sind aus Urheberrechtsgründen
nicht per Open Access zugänglich.

Die Seiten 187–200 sind aus Urheberrechtsgründen
nicht per Open Access zugänglich.

Die Seiten 187–200 sind aus Urheberrechtsgründen
nicht per Open Access zugänglich.

Die Seiten 187–200 sind aus Urheberrechtsgründen
nicht per Open Access zugänglich.

Die Seiten 187–200 sind aus Urheberrechtsgründen
nicht per Open Access zugänglich.

Die Seiten 187–200 sind aus Urheberrechtsgründen
nicht per Open Access zugänglich.

Die Seiten 187–200 sind aus Urheberrechtsgründen
nicht per Open Access zugänglich.

Die Seiten 187–200 sind aus Urheberrechtsgründen
nicht per Open Access zugänglich.

Die Seiten 187–200 sind aus Urheberrechtsgründen
nicht per Open Access zugänglich.

»Was dein Bestes du nennst, Wälschland würdigt es nicht.« Nationale ›Töne‹ in Otto Nicolais Bühnenschaffen

Ulrich Konrad

Wer am 5. Juli 1842 die neueste Ausgabe der *Allgemeinen Wiener Musik-Zeitung* zur Hand nahm, den dürfte gleich auf der zweiten Seite des Blatts ein ungewöhnlicher Beitrag zur Lektüre angeregt haben. Alfred Julius Becher, ein intellektueller Kopf und tonangebender, wegen der kompromisslosen Klarheit seines Urteils respektierter Musikkritiker,[1] brillierte mit »Musikalischen Xenien«, deren »Erstes Alphabet« von A wie Adolphe Adam bis Z wie Carl Friedrich Zelter in 25 Distichen prominente Komponisten charakterisierte und musikalische Stichwörter geistreich-zugespitzt abhandelte. Zur »Oper« etwa hieß es: »Oper ist Drama! Darum kann ohne dramatische Wahrheit, / Trotz Melodie und Effect, nie eine Oper entsteh'n.« Zuvor hatte das Publikum über »Italien« lesen können: »Wiege dramatischer Tonkunst einst, du wirst ihre Bahre, / Wenn sich Germanien nicht treu der verlass'nen erbarmt.« An Komponisten erfuhren unter anderen Hector Berlioz, Fryderic Chopin, Franz Liszt, Felix Mendelssohn Bartholdy oder Otto Nicolai individuelle Würdigungen. Letzterer sah sich an diesem sommerlichen Dienstag wie folgt angesprochen: »Freund, dein schönes Talent nicht länger entfremde der Heimath, / Was dein Bestes du nennst, Wälschland würdigt es nicht.«[2]

Eine Reaktion Nicolais auf diese öffentliche Mahnung, sein »Bestes« in Deutschland zu entfalten, da dieses in Italien ohnehin nicht anerkannt werde, kennen wir nicht, aber der implizite Tadel dürfte ihn empfindlich berührt haben. Als Grenzgänger zwischen den Musikkulturen sah er sich hier wie zuvor schon andernorts der Forderung ausgesetzt, seine durch gründliche Studien erworbene und durch praktische Erfahrungen gestärkte kompositorische deutsch-italienische Zweisprachigkeit aufzugeben, obwohl er sich gerade von ihr die spezifische Profilierung seiner Musik erhoffte, so wie das einst bei Mozart, seinem ästhetischen Idol, der Fall gewesen war.

---

1 Martha Handlos und Hermann Ullrich, Art. »Becher, Alfred Julius«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2016 ff., zuerst veröffentlicht 1999, online veröffentlicht 2016, <mgg-online.com/mgg/stable/19101>; Hermann Ullrich, Alfred Julius Becher, *Der Spielmann der Wiener Revolution* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 30), Regensburg 1974; Ulrich Konrad, »Walther von Goethes Nachruf auf Alfred Julius Becher. Ein unbeachtetes Zeugnis zur Wiener Musikgeschichte«, in: *Musikgeschichte als Verstehensgeschichte. Festschrift für Gernot Gruber zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Joachim Brügge, Tutzing 2004, S. 39–47.

2 *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung* 2. Jg., Nr. 80 (5. Juli 1842), S. 326.

Das Bekenntnis zu stilistischer Pluralität war Nicolai nicht in die musikalische Wiege gelegt worden.[3] Im Gegenteil: Sein kraftvoller Mentor Karl Friedrich Zelter und seine Lehrer Ludwig Berger und Bernhard Klein hatten ihn auf dem Weg der ›klassischen‹ Musik zu den ›deutschen Meistern‹ Bach, Händel, Haydn, Mozart und Beethoven geführt. In Berlin kam er hauptsächlich mit der Musikpflege in der Singakademie und der Liedertafel in Berührung, empfing aber auch in der Hofoper und durch das Wirken Gaspare Spontinis prägende Anregungen. Da in dem begabten Studenten eine Hoffnung für die kirchliche Musik im Geiste der preußischen Liturgiereform gesehen wurde, förderte die königliche Verwaltung Nicolais Aufenthalt in Rom, wo er 1834 als Organist bei der Preußischen Gesandtschaft tätig wurde und begann, sich im Umfeld der Cappella Sistina dem Studium von Theorie und Praxis der alten Vokalpolyphonie zu widmen.[4] Die Briefe und Tagebuchaufzeichnungen aus dieser Zeit belegen dabei, in welch vorurteilsbestimmten Bahnen Nicolai über das Musikland Italien dachte.[5] Mit der gleichen Überheblichkeit, wie sie in den Erinnerungen Louis Spohrs an seinen Aufenthalt im Süden 1816/17 oder in den Reisebriefen Felix Mendelssohn Bartholdys und seiner Schwester Fanny begegnet,[6] schrieb auch Nicolai vom Piedestal des seines Urteils anscheinend (oder doch nur scheinbar?) untrüglich gewissen deutschen Beobachters. Nach kaum fünf Monaten legte er seine gewonnenen Eindrücke in einem Aufsatz nieder, der an den Berliner Musikschriftsteller Ludwig Rellstab ging und den er in der *Vossischen Zeitung* publiziert sehen wollte. Im Schlusspassus des schließlich ungedruckt gebliebenen Textes resümierte Nicolai:

> Nach alle dem, was ich hier gesagt habe, wird man nun begreifen können, daß es bald aufhören wird, die jungen Musiker zu Studien nach Italien zu schicken, wie denn auch die Pariser Academie bereits bestimmt hat, daß die jungen Komponisten, welche in Zukunft den Preis gewinnen werden, ein Stipendium zu einer Ausbildungsreise nach Deutschland

---

3 Zu Nicolais Biographie und künstlerischem Werdegang siehe Georg Richard Kruse, *Otto Nicolai. Ein Künstlerleben*, Berlin 1911; Ulrich Konrad, *Otto Nicolai (1810–1849). Studien zu Leben und Werk* (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 73), Baden-Baden 1986; ders., Art. »Nicolai, Otto«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2016 ff., zuerst veröffentlicht 2004, online veröffentlicht 2016, <www.mgg-online.com/mgg/stable/13641>.

4 Ulrich Konrad, »Otto Nicolai und die Palestrina-Renaissance«, in: *Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert*, Bd. 1: *Palestrina und die Idee der Klassischen Vokalpolyphonie im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Winfried Kirsch, Regensburg 1989, S. 117–142. Ullrich Scheideler, *Komponieren im Angesicht der Musikgeschichte. Studien zur geistlichen a-cappella-Musik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Umkreis der Sing-Akademie zu Berlin*, Berlin 2010 (zuvor Diss. Berlin 2006). Klaus Rettinghaus, *Studien zum geistlichen Werk Otto Nicolais*, Diss. Berlin 2014.

5 *Otto Nicolais Tagebücher*, hrsg. von Willhelm Altmann, Regensburg 1937, passim. *Otto Nicolai. Briefe an seinen Vater*, hrsg. von Wilhelm Altmann (= Deutsche Musikbücherei 43), Regensburg 1924, passim.

6 Siehe Louis Spohr, *Lebenserinnerungen. Erstmals ungekürzt nach den autographen Aufzeichnungen*, hrsg. von Folker Göthel, 2 Bde. in 1, Tutzing 1968; über die Reiseerlebnisse 1816/17 bes. Bd. 1, S. 239–312, Bd. 2, S. 1–38. Felix Mendelssohn Bartholdy hielt sich 1830/31 im Süden auf; siehe seine Berichte in *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe*, hrsg. von Helmut Loos und Wilhelm Seidel, hier Bd. 2: Juli 1830 bis Juli 1832, hrsg. und kommentiert von Anja Morgenstern und Uta Wald, Kassel u. a. 2009, passim. Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy, bereiste Italien 1839/40; dazu die Quellensammlung: Fanny Mendelssohn, *Italienisches Tagebuch*, hrsg. und eingeleitet von Eva Weissweiler, Frankfurt am Main 1981.

> erhalten und nur einen Theil der ihnen bestimmten Zeit in Italien zu bringen sollen – – –; daß aber eine Reise durch Italien eine große Belohnung sei, ist eben so gewiß, als daß für einen Musiker der lange Aufenthalt in Italien eine Strafe, ja ein Ruin seiner Fähigkeiten werden muß.[7]

In diesem resoluten Ton steckte freilich auch ein Pfeifen im Walde. Denn Nicolai konnte zur gleichen Zeit schon nicht mehr verhehlen, wie stark ihn das zeitgenössische italienische Operntheater anzog. So ließ er brieflich in Berlin über sich verbreiten:

> Er findet dort [in Italien] vieles zu studiren und verspricht sich, einmal seinem Vaterlande durch Überbringung von vortrefflichen italienischen Vorzügen, die er besonders aus der Sixtina schöpft, nützlich zu werden. […] Er beschäftigt sich nicht nur mit geistlicher Musik, er hat auch die Absicht in Rom Opern zu schreiben; er findet die italienischen Sänger ausgezeichnet und er selbst findet mit seinem Talent mehr Anerkennung in Rom, als er selbst zu verdienen glaubt. – Aber er vermißt Deutschland dennoch sehr![8]

Was in diesem Bericht ambivalent scheint, auch unentschieden hinsichtlich der eigenen Stellung zwischen »Sixtina« und italienischer Oper, das entwickelte sich schon bald in eine eindeutige Richtung weiter.[9] Im Sommer 1834 bewegte sich Nicolai noch in beiden Sphären gleichermaßen, schuf zum einen im Juni/Juli eine ausgedehnte, achtteilige Vertonung des *53. (54.) Psalms* für Solostimmen und gemischten Chor a cappella: Diese Komposition legte er in der zweiten Jahreshälfte 1836 in überarbeiteter Fassung der Accademia Filarmonica zu Bologna vor und erhielt dafür das Diplom eines »Maestro compositore onorario«. Zum andern begann er noch im Juli mit der Niederschrift der brillanten *Phantasie für Klavier und Orchester* op. 25 über Themen aus Vincenco Bellinis tragischer Oper *Norma*, ein Werk, mit dem Nicolai nicht zuletzt seine Fähigkeiten als Pianist präsentieren wollte. Ein größerer stilistischer Kontrast auf so engem Raum in der Produktion eines Komponisten lässt sich kaum denken – dort ein geistliches Chorstück aus dem Geist der Klassischen Vokalpolyphonie, hier eine Probe in aktueller Virtuosenmanier.[10] Weniger als zwei Jahre später stand es dann aber fest: Nicolai quittierte die preußischen Dienste

---

7 Nicolai zitiert diese Sätze in einem Brief aus Rom vom 27./31. Mai 1834 an seine Berliner Bekannte Henriette Kemnitz; wiedergegeben nach Georg Richard Kruse, »Neun Jugendbriefe Otto Nicolais. Zum ersten Male veröffentlicht und erläutert«, in: *Die Musik* 11 (1911), Oktober-Heft 2, S. 67–92, hier S. 69 f.

8 Ebd., S. 71.

9 Ulrich Konrad, »Zwischen Zelter und Palestrina, Beethoven und Bellini. Anpassung und Eigenständigkeit im Schaffen des Komponisten Otto Nicolai (1810–1849)«, in: *Geschichte der Oper im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Agnes Bohnert und Siegfried Mauser, Laaber 2012 (= Geschichte der Oper 3), S. 280–300.

10 *Der 53. (54.) Psalm* »Dominus in nomine tuo salvum fac me«, für zehn Solostimmen, zehnstimmigen gemischten Chor und Orgelfundament WoO 24, ungedruckt; siehe Konrad, *Otto Nicolai*, S. 385, passim; Christoph Wolff, »From Berlin to Łódź. The Spitta Collection Resurfaces«, in: *Notes* 46 (1989), S. 311–327; Rettinghaus, *Studien zum geistlichen Werk*, S. 58–68, 298. – *Fantaisie et Variations brillantes sur des motifs de l'opéra La Norma de Bellini* op. 25, für Klavier und Orchester, Leipzig 1835, Pl. Nr. 2016; siehe Konrad, *Otto Nicolai*, S. 376, passim; CD-Aufnahme: MDG/Naxos 6010832-2.

und suchte seit April 1836 sein Heil am italienischen Theater. Ausgestattet war er dabei mit gewichtigen Empfehlungsschreiben, etwa eines sehr vorteilhaften von keinem Geringeren als Gaetano Donizetti:

> Ho veduto e con infinito piacere i pezzi di musica del comune amico Ottone Nicolai; egli è cosìbene istruito nell'arte che secondo me non gli manca che un'occasione onde il pubblico faccia eco a'miei voti e sii pur certo che se ti verrà fatta occasione di proprio in alcun teatro non ti recherà che gloria l'averlo protetto.[11]

Es sollte noch eine Weile dauern, ehe die ersehnte erste »scrittura« ihm die Möglichkeit bot, seine Fähigkeiten im italienischen Fach unter Beweis zu stellen. Auch war es keineswegs so, dass er sich als dessen blinder Parteigänger gerierte. Vielmehr festigte sich in ihm zunehmend die Überzeugung, deutsche und italienische Musik seien nicht als einander ausschließende, sondern als aufeinander zu beziehende Größen zu verstehen. Mit diesem Gedanken setzte er sich, wie eingangs bereits erwähnt, zwischen die Stühle. Vor allem im Umkreis einer national eingestellten, der Durchsetzung einer spezifisch deutschen Musikanschauung zuarbeitenden Autoren- und Künstlergruppe geriet Nicolai in die Kritik. Dort, wo darangegangen werden sollte, »eine junge, dichterische Zukunft vorzubereiten, beschleunigen zu helfen«, wie Robert Schumann es programmatisch 1835 verkündet hatte,[12] musste eine Haltung verdächtig wirken, der es nicht so sehr um den Kampf gegen missliebige Erscheinungen des Fremden in der Musik ging, sondern viel stärker um das Bemühen, wechselseitig inspirierende transnationale Vorbilder fruchtbar werden zu lassen. Nicolai, der italianisierte Preuße, warb für seine Ideen publizistisch nur in seinem Heimatland und betrachtete Italien – wie konnte es in einer von nationalen Vorurteilen durchdrungenen Zeit anders sein – als Ort einer unreflektierten, jedoch enorm sinnlichen, wirkmächtigen Musikpraxis.

Zu einer aufsehenerregenden publizistischen Debatte, die klare Frontlinien zog, kam es 1837 in der Leipziger *Neuen Zeitschrift für Musik*. Seit dem Vorjahr gehörte Nicolai zu den Briefpartnern Robert Schumanns; dieser ließ ihn in der Zeitschrift zunächst mit Korrespondentenberichten aus Rom, Bologna und Mailand zu Wort kommen.[13] Offensichtlich wünschte er aber auch größere Beiträge von Nicolai, ein Wunsch, dem dieser mit zwei unter dem Haupttitel *Italienische*

---

11 Brief Donizettis an den Librettisten Jacopo Ferretti, Rom, 6. März 1836, in: Guido Zavadini, *Donizetti. Vita – Musiche – Epistolario*, Bergamo 1948, S. 400.

12 [Robert Schumann], »Zur Eröffnung des Jahrganges 1835«, in: *NZfM* 2. Bd. (1835), No. 1 (2. Januar), S. 2a–4a, hier S. 3a.

13 (1) »Aus Rom. (Carnevalsopern.)«, in: *NZfM* 5. Bd. (1836), No. 2 (5. Juli), S. 7b–8a (mit Hinweis auf Nicolais Einsatz für anspruchsvolle Kammermusik, u. a. mit seinem *Streichquartett B-Dur* WoO 96, »was indeß nicht sehr ansprechen wollte, da dem Componisten offenbar Beethoven vorschwebte, und das ein Genre ist, von dem man in Italien noch keinen Begriff hat.«); (2) »Vermischtes. Mailand«, ebd. 6. Bd. (1837), No. 9 (31. Januar), S. 37a, b (»Die Italiener haben lebhaftes, vielleicht fast zu schnelles, bestimmtes und eigenes Urtheil, welches sich stets am ersten Abend der Vorstellung kund gibt. Die Deutschen warten in der Regel erst ab, was der gefürchtete Herr Recensent sagt, um alsdann mit ihrem Urtheil sicher nachhinken zu können. Was soll einem Künstler lieber sein?«; (3) »Vermischtes. Bologna«, ebd. 6. Bd. (1837), No. 11 (7. Februar), S. 46a (»Die Italiener

Studien laufenden Artikeln nachkam, nämlich als erstes mit einer kenntnisreichen Abhandlung über die aktuelle Musizierpraxis der päpstlichen Kapelle, als zweites mit einem pointierten, zum Teil polemisch getönten, insgesamt locker gefügten Feuilleton über die deutsche und italienische Oper.[14] Der erste Aufsatz spiegelte Nicolais Erfahrungen mit der Pflege der Vokalpolyphonie an der Cappella Sistina und bot damit lehrreiche Einblicke in Musikverhältnisse, die einer deutschen Leserschaft kaum bekannt waren. Im zweiten Text jedoch ging es um eine Sache, die zuvörderst Schumann in gespannte Aufmerksamkeit versetzte. Denn neben der in der *Neuen Zeitschrift für Musik* kritisch bewerteten, ja eingestandenermaßen bekämpften »letzte[n] Vergangenheit als eine[r] unkünstlerische[n]«, für »die nur das Hochgesteigerte des Mechanischen einigen Ersatz gewährt[e]«[15] – gemeint war vor allem die virtuose Klaviermusik salonmäßigen Zuschnitts –, gehörten auch die französische Oper, hauptsächlich die Beiträge Giacomo Meyerbeers, sowie deren italienisches Pendant, hier die Werke Rossinis, Bellinis und Donizettis, zu ästhetischen Bereichen, gegen die Schumann aus Prinzip opponierte. Nicolai bezog in dem Text, den er seinem Kollegen anbot, explizit eine vermittelnde Position, die allerdings den Intentionen seines Gegenübers, was er vielleicht bei seiner begrenzten Kenntnis der Zeitschrift nicht wissen konnte, klar zuwiderlief. Es hätte niemanden wundern müssen, wenn Schumann den Druck des Manuskripts abgelehnt hätte, doch es scheint, als habe er die Gelegenheit beim Schopf ergreifen und ein Exempel statuieren wollen.

Nicolai, um zunächst ihn kurz zu Wort kommen zu lassen, geht von sich selbst und seinem jüngst zurückgelegten Weg aus:

> Als ich vor drei Jahren Italien betrat – ich brauche mich dieses Geständnisses, besonders wenn ich mit D e u t s c h e n spreche, nicht zu schämen, denn jedem in wahrhaft deutscher Schule der Kunst Erzogenen wird dasselbe begegnen – empfand ich einen so großen Widerwillen gegen die italienische Oper, daß ich am liebsten gleich wieder umgekehrt wäre![16]

Doch er sei geblieben, habe sich mit der örtlichen Kunstproduktion auseinandergesetzt, dabei Kritikwürdiges, aber auch Bewunderns-, ja Nachahmenswertes gefunden. Nun präsentiere er sich mit einem geläuterten Urteil, in dessen Mitte die aus gereifter Überzeugung erwachsene Kernthese stehe:

---

fangen an, deutscher Instrumental-Musik Gerechtigkeit widerfahren zu lassen und es ist nicht zu leugnen, daß Rossini's Tell in Italien einen großen Fortschritt in der Kunst bewirkt hat.«); (4) »Vermischtes. Mailand«, ebd. 6. Bd. (1837), No. 21 (14. März), S. 86a, b.

14 Otto Nicolai, »Italienische Studien. [I] Ueber die Sixtinische Capelle in Rom«, in: *NZfM* 6. Bd. (1837), No. 11 (7. Februar), S. [43]–45a; No. 12 (10. Februar), S. [47]–48b; No. 13 (14. Februar), S. [51]–53a; No. 14 (17. Februar), S. [55]–56b. [II] »Einige Betrachtungen über die italienische Oper, im Vergleich zur deutschen«, in: *NZfM* 6. Bd. (1837), No. 25 (28. März), S. [99]–101a, No. 27 (4. April), S. [107]–109b (auch in: Otto Nicolai, *Musikalische Aufsätze*, hrsg. von Georg Richard Kruse [= Deutsche Musikbücherei 10], Regensburg o. J. [1913], S. 53–76, 77–92).

15 [Schumann], »Zur Eröffnung des Jahrganges 1835«, S. 3a.

16 *NZfM* 6. Bd. (1837), No. 25 (28. März), S. [99a]; Nicolai, *Musikalische Aufsätze*, S. 77 f.

> Wir Deutsche könnten in der Musik manches von den Italienern lernen: doch diese unstreitig noch mehr von uns. Nur aus der Mischung beider Schulen kann für die Oper etwas sich mehr der Vollkommenheit Näherndes, mehr absolut Schönes hervorgehen. Mozart und Gluck wußten das!! – –[17]

Die Stellung Mozarts als Kronzeugen für seine Forderung nach Stilsynthese hebt Nicolai besonders hervor:

> Welcher deutsche Componist ist es, dessen Werke über die ganze Erde verbreitet sind? – Mozart. Ich behaupte aber, er hätte diesen Weltruf nicht erlangt, wenn er nicht zum Theil in Italien und fast ausschließlich in italienischer Sprache componirt hätte.[18]

Schumann druckte den Text in zwei Nummern der Zeitschrift ab. Aufschlussreich sind die peritextuellen Beigaben, mit denen er – Medienstratege untrüglichen Geschicks – die Publikation versah. Der erste Teil erschien am 28. März 1837, zum einen dem frühestmöglichen Termin nach Beethovens zehntem Todestag (26. März), zum anderen einem herausragenden Datum in den Annalen der Leipziger Oper, wie es im Kopftitel des Zeitschriftenhefts kundgetan wurde: »– Am Tag, wo Mad. Schröder=Devrient den Fidelio gab. –«[19] Diese Anzeige warf einen ersten Schatten auf Nicolais Text, subtil, aber für den gewitzten Leser auffällig genug. Wilhelmine Schröder-Devrients Verkörperung der Titelrolle in Beethovens Oper galt seinerzeit als das *non plus ultra* musikdramatischer Darstellungskunst. Indem Schumann ihren Auftritt im Kontext von Nicolais Betrachtungen über die italienische Oper im Vergleich zur deutschen heraushebt, rückt er ein aktuelles Ereignis ins Lesefeld, das rezeptionslenkend wirken soll: Was auch immer im Folgenden für die italienische Oper argumentativ ins Feld geführt werden mag, es hat sich mit Beethovens einmaliger Opernfigur in der Darstellung einer unübertroffenen deutschen Sängerin zu messen.

Den Druck des abschließenden Textteils rahmte Schumann am Kopf mit dem Goethe zugeschriebenen Zitat »Jede Ansicht soll gehört werden« – dieses nichts anderes als die antike

---

17 Ebd., S. [99b]; Nicolai, *Musikalische Aufsätze*, S. 78. Wenige Jahre später, anlässlich der Übersendung seiner eben im Druck erschienenen *Sonate d-Moll für Klavier* op. 27 (komponiert 1834) an August Schmidt, den Redakteur der *Allgemeinen Wiener Musik-Zeitung*, schrieb Nicolai am 20. Dezember 1841 im Begleitbrief: »Jedenfalls glaube ich, werden diejenigen in dieser Sonate einige praktische Widerlegung meinerseits gegen ihre über mich gefaßte Meinung finden, die da sagten ›ich huldige nur der ital. Musik!‹ – Suum cuique! Jede Schule an ihrem Ort! – – Mozart u. Gluck wußten das! – sie haben manches ital. Wort componirt!« (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur 55 Ep 1953; ungedruckt).

18 Ebd., S. [100b]; Nicolai, *Musikalische Aufsätze*, S. 81.

19 Der in Fett gesetzte Satz wurde zusätzlich mit einem auffälligen Zierrahmen hervorgehoben. Bemerkenswerterweise erwähnte Schumann dieses Ereignis in der Zeitung danach nicht mehr. – Die Praxis, den Ausgaben der *NZfM* jeweils ein Motto voranzustellen, wurde vom Beginn der Zeitschrift an gepflegt. Dem Herausgeber kam dabei seine umfassende literarische Bildung zugute, die er sich von Jugend an durch ständige Lektüre und durch Exzerpieren erwarb; dazu etwa Leander Hotaki, *Robert Schumanns Mottosammlung. Übertragung, Kommentar, Einführung* (= Rombach Wissenschaften Reihe Litterae 59), Freiburg im Breisgau 1998.

Rechtsformel »audiatur et altera pars« –, am Ende mit einer diese Forderung aufgreifenden »Nachschrift der D[avids]b[ünd]ler.«, also des von Schumann begründeten fiktiven Künstlerkreises:

> Mehr als tragikomisch sah Florestan [= Schumann], als ihm der obige Aufsatz vorgelesen wurde. »Ein so gescheuter Mann – und Vorschläge, wie Vermischung der Stile etc.« murmelte er vor sich hin. Indeß »jede Ansicht soll angehört werden und geprüft auch« setzte er rasch hinzu. So möchten sich denn unsre auswärtigen Freunde (namentlich du, köstlicher Wedel!) über manches Oben Angeregte vernehmen lassen, und mit der Freimüthigkeit, die jenen Aufsatz so sehr auszeichnet. Uns selbst fehlt es heute an Zeit. Die Dblr.[20]

Schumann sah in Nicolais Beitrag einen Fehdehandschuh, der ihm – gewiss ohne feindliche Absicht – hingeworfen worden war. Er war gewillt, ihn aufzunehmen, doch nicht persönlich, sondern durch einen Sekundanten, dem apostrophierten »köstlichen Wedel«, hinter welchem Pseudonym sich der national und romantisch gesinnte Volksliedsammler und Musikschriftsteller Anton Wilhelm Florentin von Zuccalmaglio verbarg, einer von Schumanns Mitstreitern beinahe der ersten Stunde.[21] Und dieser ging gründlich zu Sache: In fünf aufeinanderfolgenden Ausgaben der Zeitschrift bekamen die Leser im Juni 1837 auf 24 Spalten eine grundsätzliche Kritik an den 11 Spalten von Nicolais Aufsatz geboten, aufgeteilt in zwei inhaltlich voneinander unabhängige Teile, der eine mit allgemeinen Ausführungen zur deutschen Oper, der andere mit Einrede gegen einzelne Sätze der als anstößig erachteten »Betrachtungen des wackeren Tonkünstlers«.[22]

Ohne hier den Gedankengang der stellenweise haarspalterisch geführten, dabei Nicolais Plädoyer für stilistische Offenheit kaum berührenden Argumentation nachzuvollziehen, lässt sich ihre Tendenz an der apodiktischen Meinung Zuccalmaglios über die zeitgenössische italienische Oper – über die »neueste Nach-Rossinische Schule«, wie er sie nennt – ablesen:

> Ewig über denselben Leisten geschlagene Weisen, dieselben Gurgeleien, dieselbe Empfindsamkeit und Weichlichkeit, dieselbe Verwaschung aller Rollen, dieselbe Liederlichkeit und Vernachlässigung in den eigentlichen Schularbeiten, über die ein Meister, der solche Werke schreiben will, hinaus sein sollte.[23]

---

20 *NZfM* 6. Bd. (1837), No. 27, S. 109b; Nicolai, *Musikalische Aufsätze*, S. 92.

21 Friedhelm Brusniak, Art. »Zuccalmaglio, Anton Wilhelm Florentin von«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2016 ff., zuerst veröffentlicht 2007, online veröffentlicht 2016, <www.mgg-online.com/mgg/stable/21252>. Klaus Wolfgang Niemöller, »Anton Wilhelm von Zuccalmaglio. Musikenthusiast – Volksliedsammler – romantischer Musikschriftsteller«, in: *Kultur und bürgerlicher Lebensstil im 19. Jahrhundert. Die Zuccalmaglios*, hrsg. von Gertrude Cepl-Kaufmann und Hella-Sabrina Lange, Grevenbroich 2004, S. 142–148.

22 Gottschalk Wedel, »Die deutsche Oper. Erster Artikel«, in: *NZfM* 6. Bd. (1837), No. 48 (16. Juni), S. [191]–194; »Zweiter Artikel«, ebd., No. 49 (20. Juni), S. [195]–197; »(Fortsetzung.)«, ebd., No. 50 (23. Juni), S. [199]–202; »(Beschluß.)«, ebd., No. 51 (27. Juni), S. [203]–205. Zitat S. [195a].

23 »Zweiter Artikel«, S. [195b].

Auf diesem Feld gebe es für Komponisten kein Heil zu finden. Wenn Nicolai es dennoch und in der Fremde suche, dann habe er sich bedauerlicherweise verirrt, doch es bestehe, so Zuccalmaglio abschließend, noch Hoffnung für den verlorenen Sohn:

> Ist der Wanderer erst wieder unter uns, so wird ihm Manches wieder in einem andern Lichte erscheinen, und so wird ihn der höhere Ernst deutscher Kunst, den man wohl verspotten aber nicht entwürdigen kann, über Vieles, was ihm jetzt bedeutend [erscheint], hinüber heben.[24]

Von der Warte des lenkenden Redakteurs aus hob Schumann wiederum über Motti diskret sein Einverständnis mit dem Autor hervor. So versah er die Nummer der Zeitschrift mit dem ersten Teilstück mit einer Aussage Carl Maria von Webers:

> Die Wahrheit der musikalischen Rede, erscheine sie unter welcher neuen Form sie wolle, behauptet doch endlich siegend ihre Rechte. Die Schicksale aller Epochen schaffender oder bezeichnender Kunstwerke beweisen dieses hinlänglich und häufig.[25]

Über dem zweiten Teilstück steht ein Dictum Goethes: »Manchmal ist ein Wort von Nöthen.«[26] Und die Folgenummer zierte Carl Maria von Webers ätzende Glosse:

> Italienische Musik. Instrumentation. *Oboi coi Flauti. Clarinetti coi Oboi. Flauti coi Violini. Fagotti col Basso. Viol. 2^do^ col 1^mo^. Viola col Basso. Voce ad libitum. Violini colla parte.*[27]

Wer nun meint, der auf diese wenig zimperliche Weise gemaßregelte Nicolai habe anschließend seine künstlerischen Grundsätze aufgegeben und sei reumütig auf die Bahn eingeschwenkt, die von tonangebenden Kreisen der deutschsprachigen Publizistik als richtunggebend stark gemacht wurde, der irrt gründlich. Er beendete seine Mitarbeit an der *Neuen Zeitschrift für Musik*, sprach dabei gegenüber Schumann von »Mißverstehung und sogar böser Entgegnung«[28], die

---

24 »(Beschluß.)«, S. 205a.

25 »Erster Artikel«, S. [191]. Das Zitat stammt aus Webers Artikel »Ueber die Oper, Undine, […] mit Musik von E. T. A. Hoffmann«, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 19 (1817), No. 12 (19. März), Sp. 204 (auch in: *Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber*, Kritische Ausgabe von Georg Kaiser, Berlin u. a. 1908, S. 127–135, hier S. 130, sowie Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, <www.weber-gesamtausgabe.de/A030013> [Version 4.0.0 vom 20. Januar 2020]).

26 »Manchmal ist ein Worth von Nöthen / Oft ists besser dass man schweigt«. Anke Bosse, *Meine Schatzkammer füllt sich täglich … Die Nachlaßstücke zu Goethes ›West-östlichem Divan‹. Dokumentation – Kommentar*, Bd. 2, Göttingen 1999, S. 637, 641.

27 »Tonkünstlers Leben. Fragment XV«, in: *Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber*, S. 510, sowie Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, <www.weber-gesamtausgabe.de/A031559> (Version 4.0.0 vom 20. 1. 2020).

28 Brief Nicolais an Robert Schumann, 24. September 1837, in: *Briefe und Gedichte aus dem Album Robert und Clara Schumanns*, hrsg. von Wolfgang Boetticher, Leipzig 1979, S. 144 f., hier S. 144. Drei Jahre später öffne-

seine Zeilen erfahren hätten, und verfolgte in Oberitalien umso intensiver seine ambitionierten Pläne, als Deutscher im Produktionssystem der italienischen Oper Fuß zu fassen.[29] Seine 1837 komponierte Oper *La figlia abbandonata* erlebte in Bologna eine konzertante Teilaufführung. Die Wintersaison 1838/39 sah ihn als musikalischen Leiter am Teatro Regio in Turin. Die bereits 1837/38 entstandene Oper *Rosmonda d'Inghilterra* ging in überarbeiteter Fassung unter dem Titel *Enrico II* am 26. November 1839 in Triest über die Bühne. Da Nicolai sich im Turiner Engagement hervorragend bewährte, erhielt er dort den ersehnten Kompositionsauftrag für die Folgesaison 1839/40. Stoffvorgabe war Walter Scotts Roman *Ivanhoe*, den Nicolai selbst für ein Libretto dramatisch disponierte; die Verse führte Girolamo Maria Marini aus, ein Liebhaberautor, der erstmals überhaupt für die Bühne schrieb. Die Turiner Premiere des Melodramma in tre atti *Il templario* am 11. Februar 1840 gestaltete sich für den Komponisten als Triumph und bedeutete seinen Durchbruch in Italien. Nicht nur wurde der Klavierauszug des Werks innerhalb kurzer Zeit gedruckt, sondern es kam noch im selben Jahr in Genua, Mailand und Triest heraus, erlebte in den neun Jahren bis zu Nicolais Tod 1849 insgesamt 61 Inszenierungen und war bis Ende der 1860er-Jahre in fast allen bedeutenden Häusern Europas zu erleben, außerdem 1842 in Mexiko und 1851 in Argentinien. Erst ab Ende der 1870er-Jahre fiel *Il templario* in Vergessenheit.[30]

Vergegenwärtigt man sich die Situation der italienischen Oper um 1840, so sieht man einerseits den allmählichen Abschluss einer seit den 1810er-Jahren von Größen wie Gioacchino Rossini, Vincenzo Bellini und Gaetano Donizetti dominierten Periode, andererseits den Übergang zu einer Folgephase, in der Saverio Mercadante mit seinen Reformopern eine wichtige Rolle spielte und sich – dies ist musikhistorisch der wichtigste Punkt – der Aufstieg Giuseppe Verdis vollzog.[31] Nicolai stand mitten in diesem Geschehen, und es ist alles andere als selbstverständlich, dass er sich hier zu Beginn an führender Stelle behauptete. Seine Fähigkeit, die Arien- und

---

te Schumann seine Zeitschrift für weitere kritische Reflexionen zum Gegenstand: Eduard Krüger, »Ueber die heutige Oper. Erste Betrachtung«, in: *NZfM* 12. Bd. (1840), No. 15 (18. Februar), S. [57]–59a; »Zweite Betrachtung«, No. 16 (21. Februar), S. [61]–62a; »Dritte Betrachtung«, No. 17 (25. Februar), S. 65–67b; »Vierte Betrachtung«, No. 19 (3. März), S. [73]–75b; No. 20 (6. März), S. [77]–78b, »Schluß«, No. 22 (13. März), S. [85]–87b. Krüger richtet sich massiv gegen die französische Oper und kritisiert, wie Schumann, Meyerbeers *Hugenotten* aufs schärfste.

29 Georg Richard Kruse, »Otto Nicolai's italienische Opern«, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 12 (1910/11), S. 267–296.

30 Ulrich Konrad, Art. »Otto Nicolai, Der Tempelritter«, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 4, München 1991, S. 419–421. Erst am 7. März 2008 kam *Il templario* wieder auf die Bühne; das Theater Chemnitz unternahm die Produktion und hielt sie auch auf CD fest (cpo 777 434-2, erschienen 2009; mit ausführlichem Beitrag im Booklet von Michael Wittmann). Konzertant aufgeführt wurde das Werk im Rahmen der Salzburger Festspiele mit prominenter Besetzung am 27. und 30. August 2016; dazu im Programmbuch der Beitrag ebenfalls von Michael Wittmann, »Belcanto mit Brisanz. Otto Nicolais Il templario – Anmerkungen zu einer Wiederentdeckung«, S. 17–27.

31 John W. Klein, »Verdi and Nicolai – A strange Rivalry«, in: *The Music Review* 32 (1971), S. 63–67; Michael Wittmann, »Das verkannte Hauptwerk? Zur Entstehung von Otto Nicolais Il proscritto / Der Verbannte (Mailand 1841 / Berlin 1849)«, in: *Bühnenklänge. Festschrift für Sieghart Döhring zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Thomas Betzwieser u. a., München 2005, S. 399–425.

Ensembleformen der Belcanto-Oper nicht nur zu beherrschen, sondern sie in akzentfreier Idiomatik musikdramatisch auszufüllen, ohne dabei in ein plagiierendes Nachschreiben bekannter Sprachmuster zu verfallen, führten zu der breiten Anerkennung, die er sich mit dem Turiner Auftragswerk erwarb. Dass diese durch und durch italienische Oper gleichwohl die Herkunft ihres Autors nicht verleugnet, lässt sich an manchen kompositorischen Merkmalen der Partitur aufzeigen; genannt seien hier nur die durchgehende Solidität des Tonsatzes, eine gängige Schemata immer wieder durchbrechende, reichhaltige Harmonik und die farbenreiche, das dramatische Geschehen wirkungsvoll belebende Instrumentation. Die Anlage der Ouvertüre schließlich, in der Nicolai wichtige Stationen der folgenden Handlung mit ihrer jeweiligen Musik aufruft, sie zugleich aber sonatensatzförmig bindet und schließlich in ein Durchbruchsszenario von c-Moll nach C-Dur münden lässt, verdankt sich vergleichbaren Sätzen Beethovens oder Webers (ganz besonders dessen *Freischütz*-Ouvertüre).[32]

Der *Templario* setzte seinen Schöpfer auf das Gleis der Serienproduktion von Partituren, wie das im Betrieb des italienischen Musiktheaters die Regel war. Für dessen Praxis kann auch Verdi nach seinem Durchbruch 1842 mit *Nabucco* als Beleg dienen. Nicolais Auftragsbuch für die nächsten Saisons belegt, was das bedeutete. In Genua brachte er am zweiten Weihnachtstag 1840 die Oper *Gildippe ed Odoardo* heraus, als nächstes in Mailand, keine drei Monate später, am 13. März 1841 *Il proscritto*.[33] Dieses Libretto hatte er als Ersatz für den von ihm abgelehnten *Nabucco* vertont, dessen Handlung er für abstrus und zu blutrünstig hielt und der dann eben an Verdi weitergereicht wurde. Die nächste Station wäre im Winter 1841/42 wieder das Turiner Opernhaus gewesen, das seinen Erfolgsautor mit einer weiteren ›scrittura‹ bedacht hatte. Doch dazu kam es nicht mehr, nachdem *Il proscritto* an der Scala wegen des Boykotts der Hauptdarstellerin krachend durchgefallen war – diese hatte ihre Verlobung mit dem Komponisten während der Proben zugunsten eines Tenors gelöst und im Laufe der Premiere das Singen weitgehend eingestellt. Nicolai wandte sich fürs erste von Italien ab und Wien zu, dessen Hofoper ihn auf einen Kapellmeisterposten lockte. Dass mit diesem Schritt seine kurze, steil aufsteigende Karriere als Komponist italienischer Opern ans Ende kam, war in dieser Plötzlichkeit vielleicht nicht beabsichtigt, erwies sich jedoch schon nach kurzer Zeit als unumkehrbare Tatsache. Rückblickend betrachtet begann mit dem Wechsel in die k.k. Residenzstadt der Wandel des Maestro Ottone Nicolai, wie er in Italien genannt worden war, zu dem Komponisten, der nun nachdrücklich das Ziel einer Synthese deutscher und italienischer Stilmittel anstrebte, nicht zuletzt unter dem Eindruck sowohl der Opern Mozarts und Beethovens als auch einer durchdringenden künstlerischen Auseinandersetzung mit einem bewusst als solchem deklarierten Repertoire

---

32 Der große Erfolg des *Templario* spiegelt sich in einer Reihe von Auszügen und Arrangements, darunter ein vollständiger Klavierauszug, erschienen 1841 in Paris bei Maurice Schlesinger und in Mailand bei Francesco Lucca (Pl. Nr. 2426). Den Aufführungen in Chemnitz und Salzburg lag eine von Michael Wittmann erarbeitete Partitur zugrunde (unveröffentlicht).

33 Ulrich Konrad, Art. »Otto Nicolai, Die Heimkehr des Verbannten«, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 4, München 1991, S. 421–423. Wie *Il templario* erlebte auch die *Heimkehr* ihre erste moderne Wiederaufführung im Opernhaus Chemnitz (29. Januar 2011); gegeben wurde die Wiener Version vom Frühjahr 1844 (CD-Aufnahme: cpo 777 654-2, erschienen 2016; grundlegender Booklet-Text von Michael Wittmann).

klassischer deutscher Instrumentalmusik im Rahmen neu eingerichteter Philharmonischer Konzerte.[34]

An keinem anderen Werk tritt der mühsame Prozess der Amalgamierung offener zu Tage als an der langwierigen Umarbeitung des in Mailand gescheiterten Melodramma tragico *Il proscritto* zur Tragischen Oper *Die Heimkehr des Verbannten*, einer Transformation, die im Sommer 1843 eingeleitet wurde und zu einer ersten deutschen Fassung führte, bei der bereits mehr als die Hälfte der ursprünglichen Partitur durch Neukomposition ersetzt worden war. Zum Abschluss kam die Umgestaltung dann in einem zweiten Anlauf, den Nicolai seit Spätjahr 1847 in Berlin nach seinem Wechsel zur dortigen Hofoper unternahm; in dieser definitiven Version fanden sich nur mehr zwei, allerdings ebenfalls revidierte Nummern aus der Mailänder Premierenfassung.[35]

Il proscritto und *Die Heimkehr des Verbannten* stehen in der dramatischen und musikalischen Gattungstradition des ernsten Fachs, auf der Linie von ›opera seria‹ und ›tragédie lyrique‹, wenn man an die Genretypologie des 18. Jahrhunderts erinnern möchte. Diese Verortung bedingte einen »hohen Ton«, den eine eigene melodische Rhetorik, spezifische, tendenziell dem Gefassten, Gravitätischen zuneigende rhythmische Gesten und eine ins Großformatige zielende formale Rahmung kennzeichnen. So problematisch es bleibt, für diesen Ton treffende Beschreibungen seiner Faktur zu formulieren, so dürfte doch der Unterschied zu den Eigenarten der Musik im heiteren Fach, wie ihn – nochmals im Rückgriff aufs 18. Jahrhundert gesprochen – ›opera buffa‹ und ›opéra comique‹ kennzeichnen, unmittelbar vor Ohren stehen. Genau in dieser Verschiedenheit der Töne dürfte der Grund dafür zu suchen sein, dass Nicolais Suche nach einer deutsch-italienischen Synthesesprache weniger in der tragischen, sondern vielmehr in der heiteren Oper zum Ziel führte. Die »Komisch-phantastische Oper« *Die Lustigen Weiber von Windsor* – der individuelle Gattungstitel, dessen poetologische Implikationen einer eingehenderen Erörterung wert wären, geht auf E. T. A. Hoffmann zurück – verdankt ihre unverwechselbaren Konturen der konsequenten Produktionsästhetik ihres Autors: Für die Darstellung der schillernden Differenz zwischen Alltagsrealität und Märcheninszenierung, um die es in den *Lustigen Weibern* vornehmlich geht, bediente er sich des ganzen Repertoires musikalischer Form- und Sprachmittel, wie es in den Nationalkulturen vorzufinden war. Da in den 1840er-Jahren weder eine Gattungstradition der deutsch-komischen Oper noch gar ein maßstabsetzendes Referenzwerk existierte, konnte Nicolai einmal ernsthaftes, mal parodistisches, immer von ironischen Haarrissen durchzogenes Spiel in Szene setzen, in dem die verschiedenartigen Töne des Ernsten und Heiteren zu einem kaleidoskopisch-vielfältigen Bild arrangiert werden. Dies gilt im Übrigen auch für die Einrichtung des Librettos, in dem Windsor als Ort der Handlung und der Anfang

---

34 Ulrich Konrad, »Die Philharmonischen Konzerte unter Otto Nicolai: Die Gründungszeit (1842–1847)«, in: *Klang und Komponist. Ein Symposion der Wiener Philharmoniker. Kongreßbericht*, hrsg. von Otto Biba und Wolfgang Schuster, Tutzing 1992, S. 45–57. Ders., »›Altrömische‹ und ›deutsche‹ Studien. Otto Nicolais großes Konzert von 1843 und die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien«, in: *200 Jahre Uraufführungen in der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, hrsg. von Hartmut Krones (= Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Sonderbd. 8), Wien u. a. 2019, S. 89–102.

35 Neben Wittmann, *Das verkannte Hauptwerk?*, siehe auch Ulrich Konrad, »Heimkehr aus der Fremde. Otto Nicolais späte Berliner Jahre 1847 bis 1849 (mit einem Anhang zum Akzessistenwesen der Kgl. Kapelle)«, in: *450 Jahre Staatskapelle Berlin III: 1811–1918*, hrsg. von Arne Stollberg u. a. (Druck in Vorb.).

des 17. Jahrhunderts als deren Zeit letztlich nur beliebige Konkretionen für ein Geschehen sind, das im Überall und Immer stattfinden könnte.

»Freund, dein schönes Talent nicht länger entfremde der Heimath, / Was dein Bestes du nennst, Wälschland würdigt es nicht.« Bechers Xenie, von der wir unseren Ausgang genommen haben, war unter dem Eindruck des klaren Erfolgs geschrieben worden, den Nicolai Ende Mai 1841 mit *Il templario* in Wien errungen hatte. Heimat und Entfremdung, das sind bedeutungsschwangere Wörter, wenn man bedenkt, um was es hier nur geht, nämlich um die Welt des schönen Scheins der Kunst, um nicht mehr und nicht weniger. Becher unterstellte, Nicolais Talent sei eines zur deutschen Musik, qua Herkunft des Komponisten im Land der Deutschen wurzelnd; nur hier befinde sich der Nährboden, aus dem heraus es wachsen und Früchte tragen könne. Sein Bestes aber, von Nicolai selbst gesehen in »deutscher Schule« als »erste[r] Bedingung« und in »italienischer Leichtigkeit« als unentbehrlichem Zusatz einer kunsthaften, ein Allgemein-Schönes erstrebenden Musik,[36] stelle, so Becher, in Italien keinen Wert dar, der dort anerkennungswürdig sei. Schumann teilte diese Meinung: In der Ursprünglichkeit, Integrität und Reinheit des vermeintlich Eigenen – aus ›heimatlicher‹ Perspektive in der Musik Bachs und der Wiener Klassiker manifest – gründe die Identität deutscher Tonkunst. Jede Öffnung hin zum Fremden berge die Gefahr der Kontamination, der Verundeutlichung, der Schwächung genuiner Eigenkräfte. Schumanns kategorische Ablehnung der ›Stilmischung‹, wie er sie in seiner radikalen Kritik etwa an Giacomo Meyerbeers *Hugenotten* oder Franz Lachners *Sinfonia passionata*,[37] auch an Nicolais Aufsatz zum Ausdruck brachte, behauptete sich in der Folge ideologiemächtig. Nationale Selbstbehauptung beherrschte insgesamt die Musikanschauung des 19. Jahrhunderts und darüber hinaus. Nicolai vertrat demgegenüber eine liberalere Auffassung, obwohl ihm der Nationalgedanke alles andere als fremd war und er sein königstreues Preußentum nie verleugnete. Nicht zuletzt aufgrund seiner ausgebreiteten, in der Heimat wie in der Ferne gewonnenen musikalischen und musikhistorischen Kenntnisse sah er keinen Sinn in der Errichtung von Mauern zur Abwehr fremder, d. h. italienischer und auch französischer Einflüsse. Das jeweils Beste des Eigenen und Anderen suchen, prüfen und verbinden, das war die Devise des seit der Antike und noch im 18. Jahrhundert geschätzten Eklektizismus, und ihr fühlte sich Nicolai verbunden: »So ist Mozart entstanden, und wenn ich seinen Geist hätte, so könnte ich auch was Gutes machen!«[38]

---

36 Tagebucheintrag Nicolais, Rom, 20. Oktober 1835, in: *Otto Nicolais Tagebücher*, hrsg. von Wilhelm Altmann, Regensburg 1937, S. 141.

37 Gegen Meyerbeer (im Vergleich mit Mendelssohns *Paulus*): »Fragmente aus Leipzig. 4«, in: *NZfM* 7. Bd. (1837), No. 19 (5. September), S. 73–75 (auch in: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann*, hrsg. von Martin Kreisig, 1. Bd., Leipzig ^{5}1914, S. 318–321); dazu Michael Walter, »›Man überlege sich nur Alles, sehe wo Alles hinausläuft!‹. Zu Robert Schumanns ›Hugenotten‹-Rezension«, in: *Die Musikforschung* 36 (1983), S. 127–144. Gegen Lachner (im Verbund mit Anton Wilhelm von Zuccalmaglio, der den ersten Teil des Artikels verfasste): »Die Preissymphonie. 2.«, in: *NZfM* 5. Bd. (1836), No. 38 (8. November), S. [151]–152b (auch in: *Gesammelte Schriften*, S. 140–142); dazu Ulrich Konrad, »Der Wiener Kompositionswettbewerb 1835 und Franz Lachners Sinfonia passionata. Ein Beitrag zur Geschichte der Sinfonie nach Beethoven«, in: *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 3 (1986), S. 209–239.

38 *Otto Nicolais Tagebücher*, S. 141.

Rückkehr zur klassischen Tradition oder neuartige Konzeption? Zur Form des ersten Konzertsatzes in Schumanns *Violinkonzert*

Markus Waldura

In der Forschung herrscht Konsens darüber, dass Robert Schumanns *Violinkonzert* in d-Moll (WoO 1) mit einer vollständigen Orchesterexposition beginnt. Da Schumann in den Kopfsätzen seiner zuvor komponierten Solokonzerte nach Felix Mendelssohns Vorbild das Soloinstrument von Anfang an in die Exposition des thematischen Materials mit einbezogen hatte, wird diese Besonderheit des *Violinkonzerts* meist als Rückkehr zur klassischen Tradition, ja gelegentlich gar als krankheitsbedingter Rückschritt gewertet.[1] Einzig Michael Struck hat diesen Befund anders gedeutet:

> Der Kopfsatz des Violinkonzertes wird mit einer vollständigen Orchesterexposition eröffnet, die die beiden Hauptthemen präsentiert. Solche Rückkehr zu einer konzertanten Konvention, die in den Jahrzehnten zuvor von ambitionierten konzertanten Werken im Eröffnungssatz zunehmend verlassen worden war, […] ist für den Konzertkomponisten Schumann zugleich neuartig. Seine »erste« Auseinandersetzung mit dieser Konvention kann also nicht umstandslos als ästhetischer Rückschritt, als Zeichen nachlassender Gestaltungsfähigkeit gewertet werden […]. Der Rückgriff auf eine vollständige Orchesterexposition […] steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der besonderen Konzeption

1 Maurice Lindsay, »The Works for Solo Instrument and Orchestra«, in: *Schumann. A Symposium*, hrsg. von Gerald Abraham, Westport, CT, Reprint 1977, S. 257: »Schumann comes nearer the classical concerto exposition in this concerto than in any of the others, for both the first and second subjects are stated by the orchestra before the violin makes its entry.« Arnfried Edler, *Robert Schumann und seine Zeit*, Laaber 1982, S. 200: »Als einziges Schumannsches Instrumentalkonzert kehrt dieses im Kopfsatz zur traditionellen ›Doppelexposition‹ von Tutti und Solo zurück […].« Joachim Draheim, »Konzertante Werke«, in: *Schumann Handbuch*, hrsg. von Ulrich Tadday, Stuttgart 2006, S. 396: »Der erste Satz […] setzt, wie sonst kaum bei Schumann, mit einer vollständigen Tuttiversion des majestätischen, auf Bruckner vorausweisenden ersten Themas ein, das sehr bald dem lyrischen zweiten Thema […] weichen muß.« Andreas Meyer, »Riskantes Modell: Kontaktverlust, Eskapismus und gelungene Sozietät in Schumanns Violinkonzert«, in: *Robert Schumann – das Spätwerk für Streicher*, hrsg. von Andreas Meyer (= Stuttgarter Musikwissenschaftliche Schriften 2), Mainz u. a. 2012, S. 117: »Schumann schreibt eine komplette Orchesterexposition (T. 1–53), d. h. beide Themen werden ohne Mitwirkung des Solisten vorgestellt, wobei noch innerhalb dieses Abschnitts das erste, ouvertürenartige Thema wiederholt wird (T. 42–53) […]. 1853 gibt es definitiv ›fortschrittlichere‹ Modelle der Integration von Solopart und Orchester, nicht zuletzt von Schumann selbst (an erster Stelle das Klavierkonzert).«

> des Kopfsatzes und prägt zugleich den Gestaltungsplan des gesamten Violinkonzertes in starkem Maße mit.[2]

In Schumanns Konzertschaffen stellt die vollständige Orchesterexposition des *Violinkonzertes* laut Struck ein Novum dar. Sowohl Struck als auch der Verfasser des vorliegenden Aufsatzes haben außerdem darauf hingewiesen, dass in diesem Satz streng genommen keine doppelte Exposition vorliegt. Denn in der Orchesterexposition steht das Hauptthema, in der Soloexposition aber das zweite Thema im Vordergrund:

> Im Verlauf des Kopfsatzes sind Orchester- und Soloexposition nicht nur […] jeweils in sich thematisch heterogen gestaltet, sondern auch gegensätzlich gewichtet. Liegt der formal-ausdruckshafte Schwerpunkt der Orchesterexposition eindeutig beim 1. Thema, so erhält in der Soloexposition das 2. Thema zentrale Bedeutung.[3]

> Die Gestaltung der gesamten Soloexposition wird demnach von der Notwendigkeit bestimmt, die Distanz zwischen den beiden gegensätzlichen Themen des Satzes zu überbrücken. Das Hauptthema erscheint dabei als Thema des Orchesters, das zweite Thema als Thema der Solovioline: Während der Versuch der Solovioline, das Hauptthema zu übernehmen, nach wenigen Takten scheitert, findet sie mit dem Vortrag des zweiten Themas gleichsam zu sich selbst. Insofern kann von einer vollständigen Doppelexposition im ersten Satz des Violinkonzertes eigentlich keine Rede sein.[4]

Doch darin besteht nicht die einzige Abweichung des Satzes von der klassischen Norm. Denn es lässt sich zeigen, dass gerade die Orchesterexposition, verglichen mit klassischen Mustern, eine unkonventionelle Anlage aufweist. Diese bedingt wiederum den nicht weniger ungewöhnlichen Verlauf der Soloexposition. Die folgenden analytischen Betrachtungen stützen damit Strucks These, dass Schumann die Form des ersten Konzertsatzes im *Violinkonzert* nicht weniger innovativ handhabt als in seinen früheren Konzertwerken, und bringen für sie neue Argumente bei.

Das erste, was an der Orchesterexposition des ersten Satzes auffällt, ist, dass sie ausschließlich aus den beiden Themen des Satzes besteht, die unmittelbar aufeinanderfolgen. Das ist ungewöhnlich. Klassische Orchesterexpositionen enthalten neben Hauptthema und zweitem Thema stets auch überleitende Nebengedanken, die zum Teil in der Soloexposition wieder aufgegriffen werden oder aber auch nur in der Orchesterexposition erklingen. In der Orchesterexposition des *Violinkonzerts* fehlen solche vermittelnden Abschnitte. Dadurch entsteht der Eindruck, dass hier die Themen des Satzes gleichsam vor aller Einbindung in einen kontinuierlichen

---

2 Michael Struck, *Robert Schumann, Violinkonzert d-Moll (WoO 23)* (= Meisterwerke der Musik 47), München 1988, S. 30.

3 Struck, *Violinkonzert*, S. 30.

4 Markus Waldura, »Violinkonzert d-Moll WoO 1«, in: *Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von Helmut Loos, Laaber 2005, Bd. 2, S. 377.

Entfaltungsprozess als noch unbearbeitetes Material präsentiert werden. Die Orchesterexposition erscheint fast wie ein vorläufiger Entwurf, der erst noch der weiteren Ausarbeitung bedarf. Diese Anmutung wird vor allem durch die Art und Weise hervorgerufen, wie der Wechsel von einem Thema zum andern in diesem Formteil vonstattengeht (Notenbeispiel 1).

Schon vom Hauptthema zum zweiten Thema gelangt die Musik ohne die Einschaltung vermittelnder Überleitungstakte dadurch, dass sich die dritte Themenzeile des Hauptthemas[5] in ihren vier letzten Takten nach der Tonart der Tonikaparallele F-Dur wendet, in der in T. 31 das zweite Thema anhebt. Die Überleitung vollzieht sich also, wie schon Struck festgestellt hat, noch innerhalb des Themas.[6] Im Blick auf die weitere Argumentation ist hervorzuheben, wie sorgsam dabei zwischen Hauptthema und zweitem Thema vermittelt wird. Evident ist deren harmonische Verklammerung: Der Dominantseptakkord von F-Dur, der den letzten beiden Hauptthementakten zugrunde liegt, löst sich im ersten Takt des zweiten Themas in seine Tonika auf. Die Führung der einzelnen Stimmen trägt zur Überbrückung der Zäsur ebenfalls bei: Die Auflösung des D^7 in die Tonika erfolgt in den meisten Stimmen schulgerecht durch stufenweise Fortschreitung beziehungsweise durch die Wiederholung des beiden Harmonien gemeinsamen Tones *c*. In den Violoncelli und Kontrabässen bleibt der Grundton *c* des D^7 in den letzten beiden Hauptthementakten als Orgelpunkt liegen – zweite Violoncelli und Kontrabässe werden denselben Orgelpunkt im ersten Takt des zweiten Themas neu anstoßen und sechs Takte lang festhalten. Auch der Duktus der Melodie ändert sich in den letzten beiden Takten des Hauptthemas. Sein von barockisierenden Punktierungen bestimmter Rhythmus wird zu einer Bewegung in Halben geglättet. Schließlich wird auch die Dynamik in den letzten beiden Hauptthementakten durch das in T. 29 vorgeschriebene Diminuendo bis zu jenem Piano zurückgenommen, in dem das zweite Thema dann einsetzt.

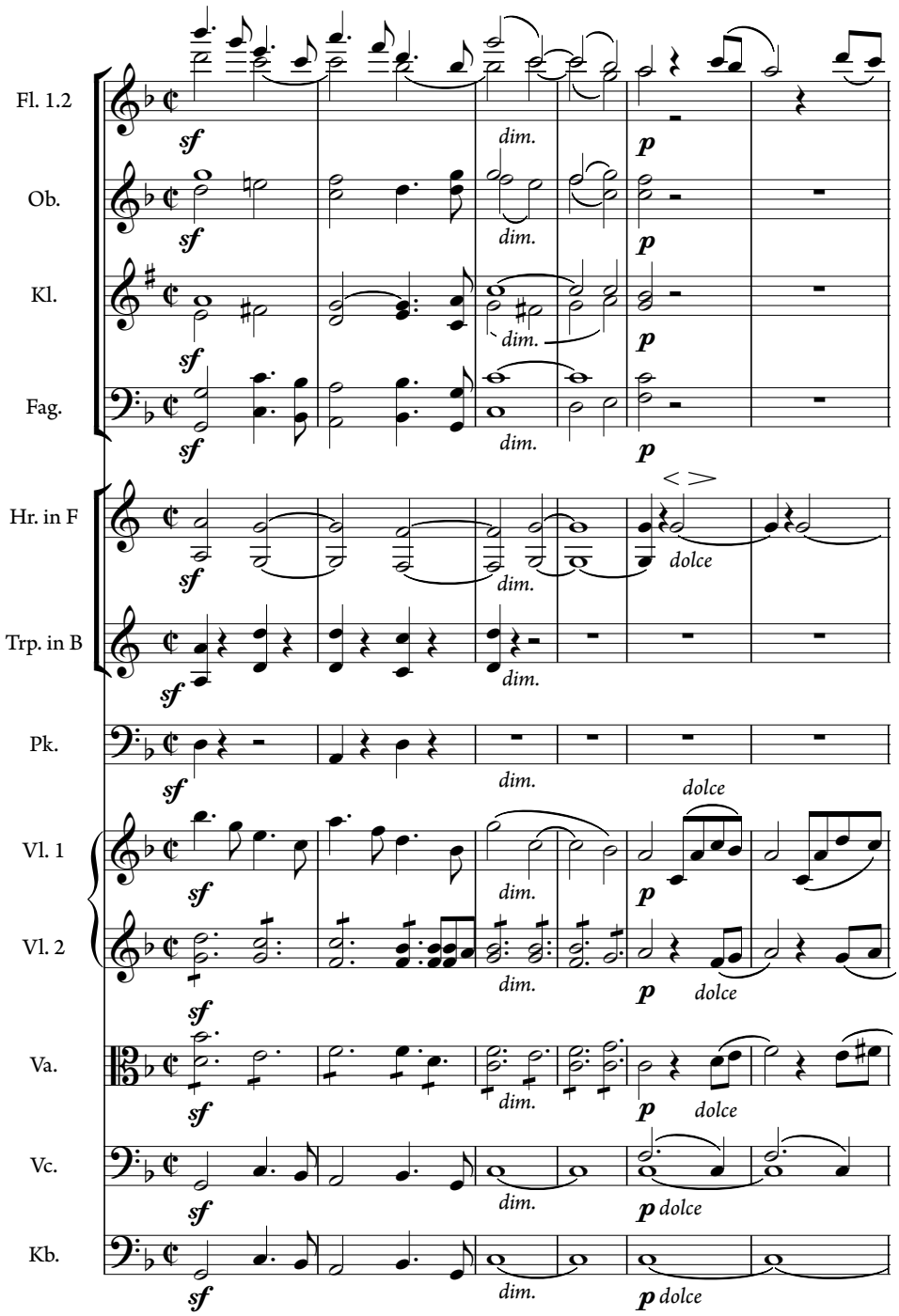
Gewährleisten die beschriebenen Maßnahmen die Kontinuität des musikalischen Verlaufs, so stellen andere sicher, dass in T. 31 gleichwohl ein Neubeginn gehört wird. Zu ihnen zählt die schon erwähnte Unterbrechung des *c*-Orgelpunktes in Celli und Kontrabässen. Auch in Holzbläsern und ersten Violinen enden die Legatobögen in T. 30, also vor der Fortschreitung der Einzelstimmen zu den Tönen des F-Dur-Akkords, der offenbar als erste Harmonie der neuen Sinneinheit neu angespielt werden soll. Jedoch überbrückt der *c*-Orgelpunkt der F-Hörner diese artikulatorische Zäsur. Die triolischen Tonrepetitionen, die die gesamte Aufstellung des Hauptthemas durchziehen, enden ebenfalls erst mit Einsatz des zweiten Themas: Erst mit ihrem Verstummen kommt die in den letzten Hauptthementakten eingeleitete Veränderung des Ausdruckscharakters wirklich zum Abschluss.

Der Wechsel vom zweiten Thema zurück zum Hauptthema in T. 42 bietet ein deutlich anderes Bild (Notenbeispiel 2).

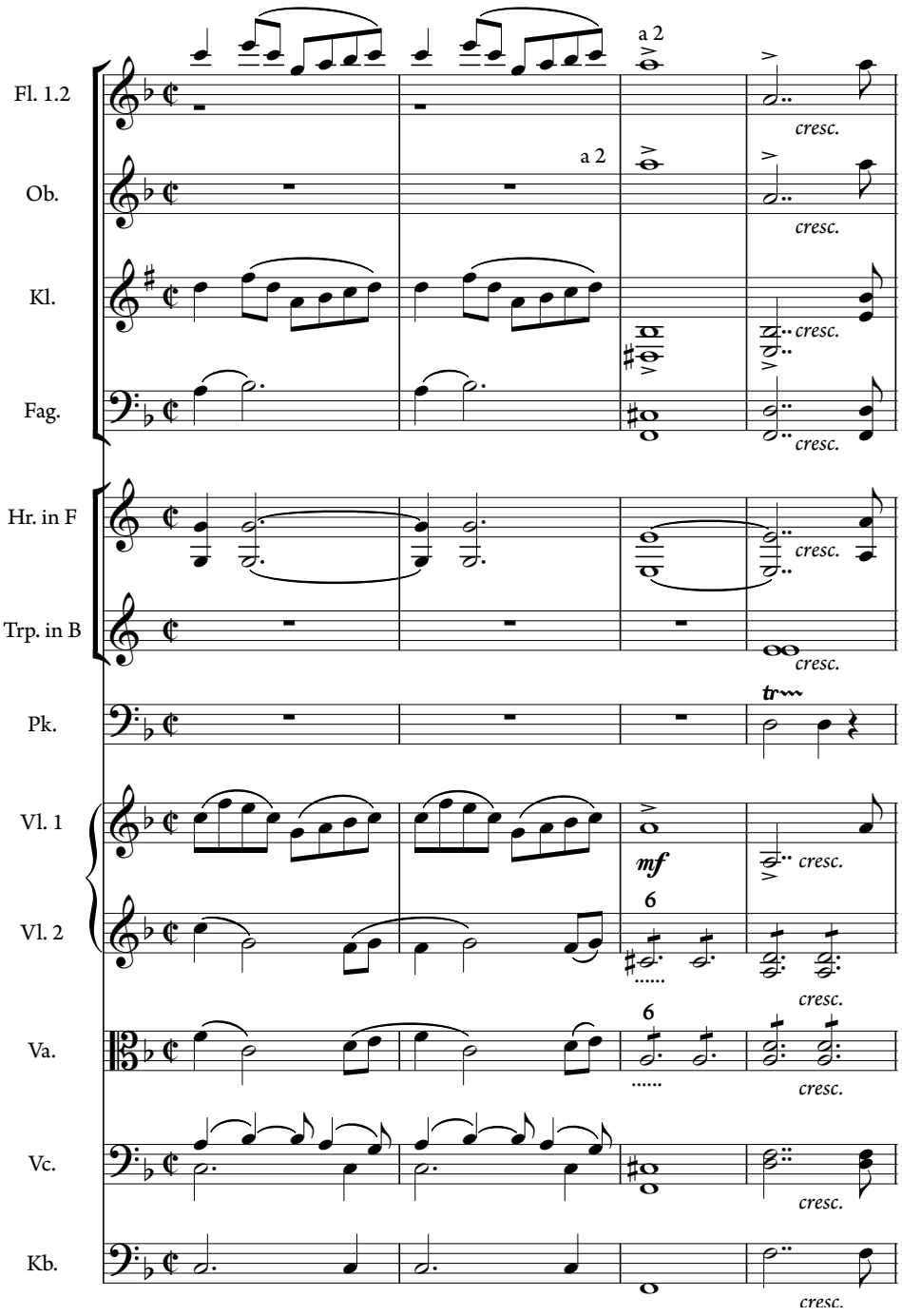
---

5 Zum Aufbau des Hauptthemas siehe Struck, *Violinkonzert*, S. 31–33 und ders., *Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns. Untersuchungen zur Entstehung, Struktur und Rezeption*, Diss. Universität Hamburg 1984 (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 29), S. 377 f.

6 Struck, *Instrumentalwerke*, S. 378: »Die Dritte Themenzeile (T. 23–30) erscheint zwar periodisch gegliedert (4 + 4 Takte), doch stellt die zweite Ns-phrase rhythmisch und harmonisch bereits die kurze Überleitung zum 2. Thema dar.« Ähnlich ders., *Violinkonzert*, S. 33.



Notenbeispiel 1: Robert Schumann, *Violinkonzert* in d-Moll, erster Satz, Überleitung Hauptthema – zweites Thema (T. 27–32)



Notenbeispiel 2: Robert Schumann, *Violinkonzert* in d-Moll, erster Satz, Übergang zweite Thema – Hauptthema (T. 40–44)

Während die dritte Themenzeile des Hauptthemas zielstrebig zur ersten Harmonie des zweiten Themas hinlenkt, geschieht gegen Ende des zweiten Themas etwas, das einem kontinuierlichen Übergang entgegenwirkt: Der zehnte Thementakt (T. 40) wird im Folgetakt in fast allen Stimmen völlig unverändert wiederholt. Diese Wiederholung läuft dem über den Takt hinausdrängenden Bewegungsimpuls der in Achteln fließenden Melodielinie zuwider. Wie es nach dem zehnten Thementakt eigentlich weitergehen sollte, zeigt die entsprechende Stelle in der Soloexposition, in der sich diesem Takt eine Versetzung in die Oberterz anschließt, die das zweite Thema zu einer Fortspinnung hin öffnet. Die Wiederholung des Taktes in der Orchesterexposition bremst den Schwung der melodischen Geste hingegen aus. Ergebnis ist ein stagnierendes In-sich-Kreisen, das nicht Kommendes anbahnt, sondern vor der Möglichkeit des Weitergehens unschlüssig stehen bleibt.[7]

Dieses Auf-der-Stelle-Treten der Takte 40 und 41 lässt fraglich erscheinen, ob der erneute Einsatz des Hauptthemas in T. 42 als bruchlose Fortsetzung aufgefasst werden kann. Dass der Wechsel zum Hauptthema anders als zuvor jener zum zweiten Thema nicht als gleitender Übergang aufzufassen ist, sondern dass an dieser Stelle ein Moment von Diskontinuität intendiert ist, lässt sich nahezu an allen Parametern des musikalischen Satzes ablesen. Besonders deutlich zeigt sich der komponierte Bruch im harmonischen Verlauf der Stelle. Der Dominantseptakkord von F-Dur, auf dem das zweite Thema in seinen beiden letzten Takten stehen bleibt, könnte sich in seine Tonika auflösen. Und in der Tat stellt das *F*, das die zweiten Violoncelli und die Kontrabässe im ersten Takt des neuerlichen Hauptthemeneinsatzes intonieren, deren Grundton bereit. Doch anstelle des F-Dur-Dreiklangs erklingt über ihm der übermäßige Dreiklang *f – a – cis*,[8] dessen unvorbereitete Dissonanz sich erst im nächsten Takt in den Harmoniegrundton *d* des d-Moll-Sextakkords auflöst. Es liegt demnach ein zunächst durch das harmoniefremde *cis* gestörter Trugschluss vor – die Erwartung der Tonika könnte kaum harscher durchkreuzt werden. Der harmonischen Diskontinuität entspricht die der Satzstruktur. In den Mittelstimmen reißt die melodische Linie ab, um in tieferer Lage ganz neu einzusetzen. Am extremsten fällt der Sprung in den Stimmen der Klarinetten und Fagotte aus. Da nunmehr ihr tiefes Register genutzt wird, verändert sich schlagartig auch die Klangfarbe des Orchestersatzes.

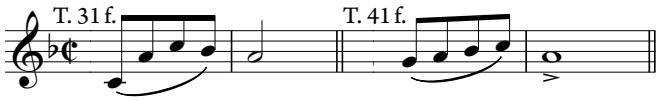
Phrasierung und Artikulation signalisieren ebenfalls eine Zäsur: Wie beim Übergang vom Hauptthema zum zweiten Thema enden die Legatobögen von Streichern und Holzbläsern vor Beginn der neuen Sinneinheit. Anders als dort ist der erste Melodieton *a* der neuen Hauptthemenzeile in allen Stimmen, die es intonieren, jedoch mit einem Akzentzeichen versehen, das dazu auffordert, den Neubeginn kräftig anzustoßen.

---

7 Reinhard Kapp, *Studien zum Spätwerk Robert Schumanns*, Tutzing 1984, S. 99 hat diese Wirkung der – modifizierten – Wiederholung des Taktes bereits angesprochen: »Der Doppeltakt macht aber auch das Festfahren sinnfällig.«

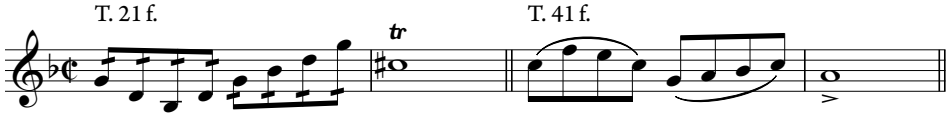
8 In der erstmals von Georg Schünemann herausgegebenen Taschenpartitur ist im Part der zweiten B-Klarinette in T. 42 zudem ein kleines *fis* notiert, das, als *e* gespielt, der Harmonie als weitere Dissonanz die große Septime hinzufügen würde. Wie die Überprüfung der handschriftlichen Partitur ergab, handelt es sich hierbei jedoch um einen Lesefehler des Herausgebers. In der autografen Partitur steht ein *dis*, das als kleines *cis* gespielt wird.

Wirken die angesprochenen Gestaltungsmomente dem Eindruck entgegen, das zweite Thema fließe bruchlos in den Neueinsatz des Hauptthemas zurück, so ist die Logik des musikalischen Verlaufs auch an dieser Zäsur gleichwohl nicht völlig außer Kraft gesetzt. Kennzeichnend für den Wechsel vom zweiten Thema zurück zum Hauptthema ist ja gerade, dass das zweite Thema ohne Schluss bleibt. Der musikalische Verlauf treibt über sein offenes Ende hinaus weiter. Daher muss der Hauptthemeneinsatz, so abrupt er losbricht, doch zugleich an das Vorausgehende anschließen. Schon dass ab T. 37 nacheinander die erste Klarinette und in T. 38 dann die Fagotte in den Satz eintreten, bereitet auf den Einsatz des Tutti mit der Wiederkehr des Hauptthemas vor. Auch die Gestaltung des Außenstimmenrahmens des Tonsatzes stellt beim Übergang von T. 41 zu T. 42 ein Mindestmaß an Kontinuität sicher: Gehorcht der Quintfall der Bassstimme der von den Mittelstimmen verweigerten Logik des harmonischen Verlaufs, so fügt sich der Verlauf der Melodiestimme in die Logik der motivischen Entwicklung ein: Der Terzfall vom *c″* am Ende von T. 41 zum ersten Hauptthementon *a′* in T. 42 ist Bestandteil des das zweite Thema beherrschenden Motivs. Die im Motiv stufenweise von *c″* nach *a′* absteigende Bewegung wird in der zweiten Achtelgruppe von T. 41 lediglich umgekehrt. Die Folge *g′– a′– b′– c″– a′* kann geradezu als Variante des Seitenthemenmotivs gehört werden (Notenbeispiel 3).



Notenbeispiel 3: Robert Schumann, *Violinkonzert* in d-Moll, erster Satz, zweites Thema T. 41 im Vergleich zu T. 31

Eine weitere Entsprechung besteht zu den letzten Takten der zweiten Hauptthemenzeile in T. 21 f. (Notenbeispiel 4):



Notenbeispiel 4: Robert Schumann, *Violinkonzert* in d-Moll, erster Satz, zweites Thema T. 41 im Vergleich zu T. 21

Die aufgezeigten motivischen Bezüge erklären, weshalb der Kopf des Hauptthemas gegenüber seiner ursprünglichen Gestalt modifiziert wurde. Nur in dieser veränderten Form vermag er die vom zweiten Thema in Gang gesetzte motivische Entwicklung aufzunehmen.[9]

---

9 Für diese vermittelnde Funktion der Abwandlung des Hauptthemenkopfes spricht die Tatsache, dass der Melodieverlauf des Hauptthemas ab dem dritten Takt wieder in den der ursprünglichen Hauptthemenversion einschwenkt – insofern erfüllt diese Themenzeile die Kriterien einer »Comes-Version« noch nicht so konsequent wie der Einsatz der Solovioline ab T. 54, der mit einer exakten Oberquinttransposition des Hauptthemenkopfs beginnt.

Die meisten Interpretationen des *Violinkonzerts* orientieren sich bei der Gestaltung der Stelle an dieser Kontinuität des melodischen Verlaufs und spielen über den an Harmonik, Satzstruktur und Phrasierung ablesbaren Bruch hinweg.[10] Intendiert ist offenbar jedoch das Zusammenwirken von Kontinuität und Diskontinuität: Der Einsatz der neuen Hauptthemenzeile bricht in den nicht zu Ende gebrachten Vortrag des zweiten Themas ein und erscheint aufgrund des Oberstimmenverlaufs zugleich zwangsläufig wie die schicksalhafte Rückkehr eines Verhängnisses.[11]

Beschreibt man den Wechsel vom zweiten Thema zum Hauptthema auf diese Weise, so ergibt sich daraus der Schluss, dass der Vortrag des zweiten Themas in der Orchesterexposition als gescheiterter inszeniert ist: Er wird abgebrochen. Die Rückkehr des Hauptthemas beweist zugleich, dass das Erklingen des zweiten Themas die Orchesterexposition nicht vorangebracht hat. Vielmehr scheint es so, als lebe mit der Wiederkehr des Hauptthemas eine schon erledigt geglaubte Satzphase wieder auf. Dieser Versuch, den Verlauf der Orchesterexposition zu deuten, stellt die formale Deutung des Hauptthemeneinsatzes in T. 42 ff. als »schlussgruppenartig«[12] in Frage. Denn diese Deutung impliziert, dass eine schlüssig fortschreitende Entfaltung des thematischen Materials zu Ende gebracht wird. Die dargelegten Befunde legen es jedoch näher, die Wiederkehr des Hauptthemas nicht als logische Fortsetzung, sondern als »Rückfall« anzusehen. Weitere Argumente gegen eine Interpretation als Schlussgruppe liefert die Beschaffenheit des zweiten Hauptthemeneinsatzes selbst.

Dieser weicht nicht nur in der Gestaltung des Themenkopfes von der ersten, die Orchesterexposition eröffnenden Themenzeile ab. Die zweite Teilphrase, die in T. 4–7 auf der Subdominante g-Moll kadenzierte und somit eine neue Station der harmonischen Disposition des Themas erreichte, endet in der neuen Hauptthemenversion in einem ersten, verkürzten Vortrag wie der Hauptthemenkopf mit einem Halbschluss in d-Moll, der in den Satzaußenstimmen mit dem des Themenkopfes melodisch identisch ist. Es ist, als müsste das Thema, bevor es zu seiner nächsten harmonischen Station fortschreitet, sich zunächst seines ersten Harmonieschritts durch Wiederholung vergewissern. Dadurch wird das zügige Ausgreifen des musikalischen Verlaufs, das für die ursprüngliche Themengestalt kennzeichnend war, gehemmt. Der Verlauf stagniert fast in derselben Weise wie jener des zweiten Themas in T. 40 f. Erst in einem zweiten Anlauf erreicht die zweite Teilphrase in ihrer ursprünglichen, mit T. 4–7 übereinstimmenden Formulierung die Subdominante. Wurde die Kadenz auf dieser Harmonie auf diese Weise um drei Takte hinausgeschoben, so wird die folgende dritte Teilphrase der ersten Hauptthemenzeile erheblich verkürzt: Als hätte der stagnierende Beginn des Themas den zur Verfügung stehenden

---

10 Die einzige mir bekannte Interpretation, in der vor dem erneuten Einsatz des Hauptthemas deutlich abgesetzt wird, ist die Einspielung mit Patricia Kopatchinskaja, Violine, Heinz Holliger, Dirigent, und dem WDR Sinfonieorchester Köln.

11 Ähnlich charakterisiert bereits Reinhard Kapp, *Studien zum Spätwerk Robert Schumanns*, S. 99 die Wirkung, die von der Wiederkehr des Hauptthemas ausgeht: »Da bricht es auch wieder hervor. Die Stelle gelingt richtig, wenn man sich die wiederaufklingenden Massen so vorstellt, daß sie nicht abwarten, bis der Seitensatz sich ausgesungen hat. Die Fuge war nicht verschwunden, nur verdrängt.«

12 Struck, *Violinkonzert*, S. 36.

Energievorrat bereits verbraucht, kommt sie über einen zweiten Takt nicht mehr hinaus. Dieser stellt wiederum die Dominante als Zielharmonie heraus, nun allerdings in Gestalt des Quartsextakkords, jener Harmonie also, von der aus im klassischen Solokonzert die Kadenz startet. Dieses dem Hörer vertraute Signal nutzt Schumann an dieser Stelle, um den Einsatz der Solovioline anzukündigen und zugleich auf den Charakter des ersten Solos vorzubereiten: Es wird sich im Charakter einer Solokadenz nähern.

Die Abwandlung der ersten Hauptthemenzeile erscheint rückblickend ganz auf dieses Ende hin angelegt. Schon die doppelte Ansteuerung des Halbschlusses am Themenbeginn bereitet auf den harmonischen Doppelpunkt des Dominantquartsextakkords vor. Der Verlust an Zielstrebigkeit, den diese Wiederholung zur Folge hat, motiviert von langer Hand zugleich das durch die Vortragsanweisung »dim.« veranlasste dynamische Versickern der Themenzeile in T. 52 f. Damit bleibt auch der zweite Vortrag des Hauptthemas, wie zuvor der des zweiten Themas, ohne Abschluss. Ja, die drastische Verkürzung der dritten Teilphrase irritiert die Hörerwartung, die an dieser Stelle mit einer dem ersten Hauptthemenvortrag entsprechenden Fortsetzung rechnet, derart, dass das Ende der Themenzeile als vorzeitig empfunden wird und sich der Eindruck von Unvollständigkeit noch entschiedener aufdrängt als am Ende des zweiten Themas. Wieder bietet sich zur Deutung dieses Befunds der Begriff des Scheiterns an. Das Orchester, das das Thema vorträgt, gibt gleichsam vorzeitig auf und räumt dem Einsatz der Solovioline das Feld. Auch dieses Bild verdeutlicht, warum eine Bewertung dieses Themeneinsatzes als Schlussgruppe unangemessen erscheint: Eine Schlussgruppe rundet ab, bringt zu Ende. Die Themenzeile T. 42–53 bricht eine in sich schlüssige Themenformulierung auf und öffnet sich auf das Folgende hin.

Schon die Tatsache, dass diese Orchesterexposition nicht zu einem nachdrücklichen Abschluss gebracht wird, belegt ihre Distanz zum entsprechenden Formteil klassischer Konzertsätze, der stets mit einer vollkommenen Kadenz endet. Zugleich konnte die detaillierte Beschreibung der die Themenvorträge trennenden Binnenzäsuren den Eindruck des Provisorischen, den diese Orchesterexposition hinterlässt, präzisieren und auf Ursachen zurückführen: Mit Ausnahme der ersten Aufstellung des Hauptthemas wird keiner der Themenvorträge wirklich zu Ende geführt. Und auch der Übergang vom Haupt- zum zweiten Thema vollzieht sich allzu rasch und mühelos. Ja, der Abbruch des zweiten Themas erscheint gerade deswegen plausibel, weil der allzu kurze Weg vom ersten zum zweiten Thema der erheblichen Distanz zwischen den beiden kontrastierenden Gebilden nicht Rechnung trägt. Der Gegensatz zwischen den Themen könnte nur durch eine längere Überleitung überzeugend überbrückt werden. Diese bietet in der Folge die Soloexposition: In ihr demonstriert die Solovioline, wie kompliziert und von Krisen gefährdet sich der Weg vom Hauptthema zum zweiten Thema gestaltet, wenn er ernsthaft in Angriff genommen wird.

Erweist sich die allzu rasche Einführung des zweiten Themas in der Orchesterexposition als Irrweg, so wächst dem »Rückfall« ins Hauptthema zugleich auch die Funktion eines korrigierenden Neubeginns zu. Mit ihm tut sich eine neue Chance für die Fortsetzung des Satzes auf, und die besteht darin, die Orchesterexposition unvollendet abzubrechen und die weitere Steuerung des Satzverlaufs der Solovioline zu überlassen. Dieser Versuch, den Ablauf der Orchesterexposition zu deuten, bietet eine Erklärung für zwei Befunde: Für den verfrühten Abbruch

des zweiten Hauptthemenvortrags und für die Tatsache, dass die Soloexposition vom Soloinstrument so ausschließlich dominiert wird wie in keinem anderen jener späten Konzertwerke, in denen, wie Struck gezeigt hat, die blockhafte Gegenüberstellung von Orchester und Soloinstrument ebenfalls vorherrscht: Dem Orchester wird, nachdem der von ihm bestrittene Expositionsabschnitt derart krisenhaft verlaufen ist, in der Soloexposition nur noch die Funktion der Begleitung zugestanden.[13]

Die Verwendung von Begriffen wie »Rückfall«, »Irrweg«, »Neubeginn« und »Korrektur« zur Beschreibung des Expositionsverlaufs, die als poetisierend und spekulativ irritieren könnte, lässt sich mit dem Hinweis auf ein Vorbild rechtfertigen, dem der erste Satz des *Violinkonzerts* offenbar verpflichtet ist: Das Finale von Ludwig van Beethovens *Neunter Symphonie*. Schon dort kommt es nach der instrumentalen Einführung des Freudenthemas zu einem »Rückfall« in den tumultuarischen Satzbeginn, und der Solobariton deklariert mit den ersten gesungenen Worten der Partitur diesen Rückfall, wenn nicht den gesamten bisherigen Verlauf der Symphonie, als Irrweg. Die Ablehnung der nochmals angespielten Themen der vorangegangenen Symphoniesätze wird in den Rezitativen der Violoncelli und Kontrabässe rein instrumental artikuliert – von deren Einfluss auf beide konzertante Violinkompositionen Schumanns wird noch die Rede sein. Der Bezug auf das Finale von Beethovens *Neunter* ist in Schumanns *Violinkonzert* auch keineswegs neu, sondern hat, wie der Verfasser dieses Beitrags gezeigt hat, seit dem *Klavierkonzert* auf die formale Gestaltung der Schumannschen Solokonzerte eingewirkt.[14] Neu ist nur, dass Schumann die Dramaturgie von Abbruch, Rückfall und Neubeginn nun einsetzt, um erstmals in seinem Konzertschaffen eine Orchesterexposition zu gestalten. Ergebnis ist eine Orchesterexposition, die sich von klassischen Vorbildern denkbar weit entfernt.

Dass dies so ist, soll ein kurzer Vergleich mit klassischen Solokonzerten in Molltonarten bestätigen. Im Schaffen der klassischen Epochenmeister sind solche Konzerte gegenüber denen in Dur in der Minderzahl. Von Wolfgang Amadeus Mozart liegen nur zwei Konzerte in Molltonarten vor, von Beethoven eines. Dieser statistische Befund entspricht zum einen der zeittypischen Bevorzugung von Durtonarten, könnte darüber hinaus seine Ursache aber auch darin haben, dass die Gestaltung einer Orchesterexposition in Moll ein Problem aufwirft, nämlich die Integration des zweiten Themas in diesen Formteil. In ersten Konzertsätzen sollte das zweite Thema in der Orchesterexposition wie das Hauptthema üblicherweise in der Grundtonart stehen. Erfüllt der Komponist in einem Moll-Konzertsatz diese Norm, so hat das eine

---

13 Vgl. Andreas Meyers Beschreibung der Rolle, die dem Orchester in der Soloexposition zufällt: »Natürlich wird der Solist bei Schumann nach seinem Einsatz […] vom Orchester ›begleitet‹ – aber diese Begleitung ist nicht mehr als eine harmonische Grundierung, es gibt zunächst keine wie auch immer geartete Resonanz auf sein Spiel.« Meyer, »Riskantes Modell«, S. 118. Meyer deutet diese Tatsache nicht als Konsequenz aus dem Verlauf der Orchesterexposition, sondern unter Verwendung eines von Joseph Kerman entwickelten Konzepts zur Interpretation konzertanter Werke, das vom Bild des Rollenspiels ausgeht (Ebd., S. 115 u. ö. Meyer bezieht sich auf folgende Arbeit von Joseph Kerman: *Concerto Conversations*, Cambridge/London 1999; siehe Meyer, S. 115, Fußnote 26).

14 Markus Waldura, »Le poète parle dans le concerto romantique. Schumann et les récitatifs instrumentaux de la Neuvième de Beethoven«, in: *Ostinato rigore. Revue internationale d'études musicales* 22 (2004), S. 137–156.

Charakterveränderung des Themas zur Folge, da dieses hier in Moll, in der Soloexposition hingegen in der Durtonart der Tonikaparallele erklingen würde. Um eine solche Umfärbung zu vermeiden, sind zwei Alternativen denkbar: Entweder spart die Orchesterexposition das zweite Thema aus oder sie nimmt bereits die Modulation der Soloexposition zur Tonart der Tonikaparallele vorweg und bringt in dieser das zweite Thema zum Vortrag. Diese Lösung erzeugt jedoch ein neues Problem. Die Orchesterexposition muss wieder zur Ausgangstonart zurückmodulieren, in der sie, der »Tonordnung« der Konzertform gemäß, zu schließen hat. In seinen beiden Moll-Konzerten wählt Mozart die erste Lösung: Das zweite Thema bleibt aus der Orchesterexposition ausgeklammert.[15] Beethoven hingegen riskiert in der Orchesterexposition im ersten Satz seines c-Moll-Konzertes die Modulation nach Es-Dur und kehrt, nachdem er in dieser das zweite Thema exponiert hat, wieder zur Ausgangstonart zurück. Die Tonartendisposition der Orchesterexposition dieses Satzes stimmt demnach mit jener in der Orchesterexposition von Schumanns *Violinkonzert* überein.

Wie eine kurze Analyse der Beethoven-Exposition zeigen kann, ist dies jedoch die einzige Gemeinsamkeit zwischen beiden Expositionen. In Beethovens Orchesterexposition vollzieht sich der Übergang von der Molltonika zum Es-Dur der Tonikaparallele bereits während der Aufstellung des Hauptthemas, also anders als bei Schumann lange vor dem Einsatz des zweiten Themas, der bei Beethoven durch die Einführung eines Zwischengedankens in es-Moll bis T. 50 hinausgezögert wird. Dieser Zwischengedanke erfüllt mehrere Funktionen. Erstens setzt sich mit dem Wechsel von Es-Dur nach es-Moll das Changieren zwischen den Tongeschlechtern fort. Dass sich mit Beginn des zweiten Themas die Tonalität abermals nach Dur aufhellt, fällt so gar nicht mehr auf. Der Zwischengedanke endet zweitens mit einer Kadenz auf der es-Moll und Es-Dur gemeinsamen Dominante B-Dur. Dass B-Dur in der Folge Dominante von Es-Dur wird, bewirkt, dass sich Es-Dur vorübergehend als neue Tonika etablieren kann. Auch beim Rückweg von Es-Dur nach c-Moll vermittelt der mehrfache Wechsel von Tonart und Tongeschlecht zwischen den beiden Tonarten. So wird das zweite Thema nach seinem ersten Vortrag in das mit c-Moll grundtongleiche C-Dur transponiert. Eine erste Eintrübung von C-Dur nach c-Moll in T. 70–82 erscheint zunächst als Episode, denn das Hauptthema setzt in T. 83 wieder in C-Dur ein. Dieses entpuppt sich bei seiner Fortsetzung jedoch als Dominante von f-Moll, und f-Moll alsbald als Subdominante in einer Kadenz in c-Moll. Weitere Kadenzen in c-Moll bekräftigen die wieder erreichte Ausgangstonart. An die Stelle der bisher herrschenden modulatorischen Unruhe, die entfacht worden zu sein scheint, um das zweite Thema in seiner spezifischen Durtonalität in die Orchesterexposition zu integrieren, tritt tonale Stabilität. Ganze 32 Takte c-Moll werden aufgeboten, um die tonale Instabilität der ersten 79 Takte der Orchesterexposition in ihrem Schlussabschnitt zu kompensieren. Sorgfältige Vermittlung zwischen den beiden Tonarten der Orchesterexposition und Kompensation von tonaler Instabilität durch Stabilität – beides verrät

15 Auch Johannes Brahms wählt diesen Weg in seinem *Klavierkonzert* in d-Moll, dessen monumentales Hauptthema das Vorbild von Schumanns *Violinkonzert* erkennen lässt.

das Bemühen um Gleichgewicht und Versöhnung der Gegensätze, eine Grundhaltung, die das Attribut »klassisch« verdient. Schumanns krisenhafte, ja scheiternde Orchesterexposition erscheint hingegen entschieden unklassisch.

Wie schon angedeutet, bleibt das Scheitern der Orchesterexposition für die Gestaltung der Soloexposition nicht ohne Folgen. Auch in ihr entfaltet sich Form nicht als aus sich selbst laufender quasilogischer Prozess. Dies gilt insbesondere für ihre erste Phase vor Erreichen des zweiten Themas. Bisherige Analysen entwerfen von diesem Expositionsabschnitt ein unterschiedliches Bild. Wenn Struck deren erste beide Abschnitte als weitere, vom Hauptthemenkopf eröffnete Themenzeilen interpretiert, so akzentuiert diese Sichtweise die Kontinuität im Thematischen. Der Verfasser dieses Beitrags hat in einer Publikation hingegen bereits auf mögliche Bezüge auch dieses Expositionsabschnitts zum Finale von Beethovens *Neunter* hingewiesen und bei der Beschreibung seines Verlaufs die Momente von Krisenhaftigkeit und Diskontinuität hervorgehoben.[16] Diese Argumentation soll insofern ergänzt werden, als die Besonderheiten der Soloexposition nun als Konsequenzen aus dem Verlauf der Orchesterexposition begriffen werden.

Ungewöhnlich ist schon die Art und Weise, wie der Übergang von der Orchester- zur Soloexposition gestaltet wird (Notenbeispiel 5). Anstatt die Orchesterexposition mit einer Kadenz zu beenden, schafft Schumann einen gleitenden Übergang in die Soloexposition, indem er die verschiedenen Schichten des Orchestersatzes nacheinander, im Abstand von je zwei Takten, aussetzen lässt: In T. 54 tritt das Orchester zunächst die melodische Führung an die Solovioline ab. In T. 56 hören dann auch die triolischen Akkordrepetitionen der Mittelstimmenbegleitung auf. Von diesem Takt an wird das Orchester für 33 Takte auf einen Begleitsatz der Streicher reduziert. Erst ab dem Einsatz des zweiten Themas tritt zu diesen wieder das Horn hinzu.

Melodisch werden Orchester- und Soloexposition dadurch verzahnt, dass die ersten Violinen in T. 52 f. die ersten zwei Takte jener comesartigen Version des Hauptthemenkopfes[17] vorwegnehmen, mit der in T. 54 dann die Solovioline einsetzt. Der schrittweise Abbau des Orchestersatzes und der Übergang der melodischen Führung an die Solovioline in T. 54 erzeugen den Eindruck, dass sich die Soloexposition gleichsam über die allmählich verlöschende Orchesterexposition schiebt und diese schließlich verdrängt. Dies ist nicht nur verglichen mit der in klassischen Solokonzerten üblichen klaren Trennung von Orchester- und Soloexposition neuartig. Auch in Schumanns eigenen früheren Konzertwerken wird der Übergang vom Orchestertutti zum Solo nirgends auf vergleichbare Weise gestaltet. Meist setzt das Solo in ihnen unmittelbar nach einem abschließenden Akkordschlag des Orchesters ein oder startet von der im Tutti ausgelassenen Schlussharmonie aus einen neuen Gedanken.

---

16 Vgl. Waldura, »Le poète parle«, S. 150–155.

17 Vgl. Struck, *Violinkonzert*, S. 35: »Im ausdrucksmächtig-wirkungsvollen akkordischen Einsatz der Solovioline erscheint der Kopf des 1. Themas wiederum […] ›comesartig‹ versetzt […].« Strucks Charakterisierung als »comesartig« bezieht sich auf die Tatsache, dass eine Oberquinttransposition der ersten drei Thementakte vorliegt. Das Verhältnis zwischen Orchester- und Solo-Version des Hauptthemas entspricht insofern dem zwischen Dux und Comes einer Fugenexposition. Einflüsse der Fugentechnik auf die Themengestaltung lassen sich für mehrere Expositionen von Sonatensätzen vor allem aus der Düsseldorfer Zeit Schumanns nachweisen.

Der krisenhafte Verlauf der Orchesterexposition setzt sich in der Soloexposition sogleich fort, indem sich die Tendenz, Themenvorträge vorzeitig abzubrechen, an ihrem Beginn weiter verschärft. Bringt es die zweite Aufstellung des Hauptthemas am Ende der Orchesterexposition immerhin noch auf einen Umfang von zwölf Takten, so kommt die Comesversion der Solovioline über den vier Takte umfassenden Themenkopf kaum hinaus. Als sei der Fortsetzung des Hauptthemenvortrags mit dem Ende der Triolenbegleitung der Boden entzogen, weicht der Violinpart ab dem fünften Takt der Soloexposition von der Orchesterversion des Hauptthemas zunehmend ab. Die auf den Hauptthemenkopf folgende Doppelgriffpassage beginnt zwar noch mit demselben Sechzehntellauf, mit dem sich die erste Themenzeile in der ursprünglichen Version des Hauptthemas fortgesetzt hatte. Doch nimmt die Passage eine andere harmonische Wendung als die zweite Teilphrase der Themenzeile und kann daher nicht als variative Umspielung dieser Phrase aufgefasst werden.[18] Die Entfernung vom Duktus des Hauptthemas manifestiert sich außerdem in einem Wechsel auf der Ebene der kleinsten Notenwerte: Waren für den Charakter des Hauptthemas die begleitenden Achteltriolen prägend, so treten an deren Stelle ab der Doppelgriffpassage Sechzehntelnoten, die bislang nur in raketenartigen Anläufen der Melodiestimme vorkamen. Mit diesen Zeitwerten wird das Passagenwerk der gesamten Soloexposition bestritten. Erst mit dem Hauptthemeneinsatz in F-Dur in T. 129 kehren die Triolen zurück. Dieser Befund ist ein Indiz für eine Gliederung der gesamten Exposition in zwei im Charakter voneinander grundverschiedene Bereiche: die »Triolensphäre« des Hauptthemas und die »Sechzehntelsphäre« des zweiten Themas.[19]

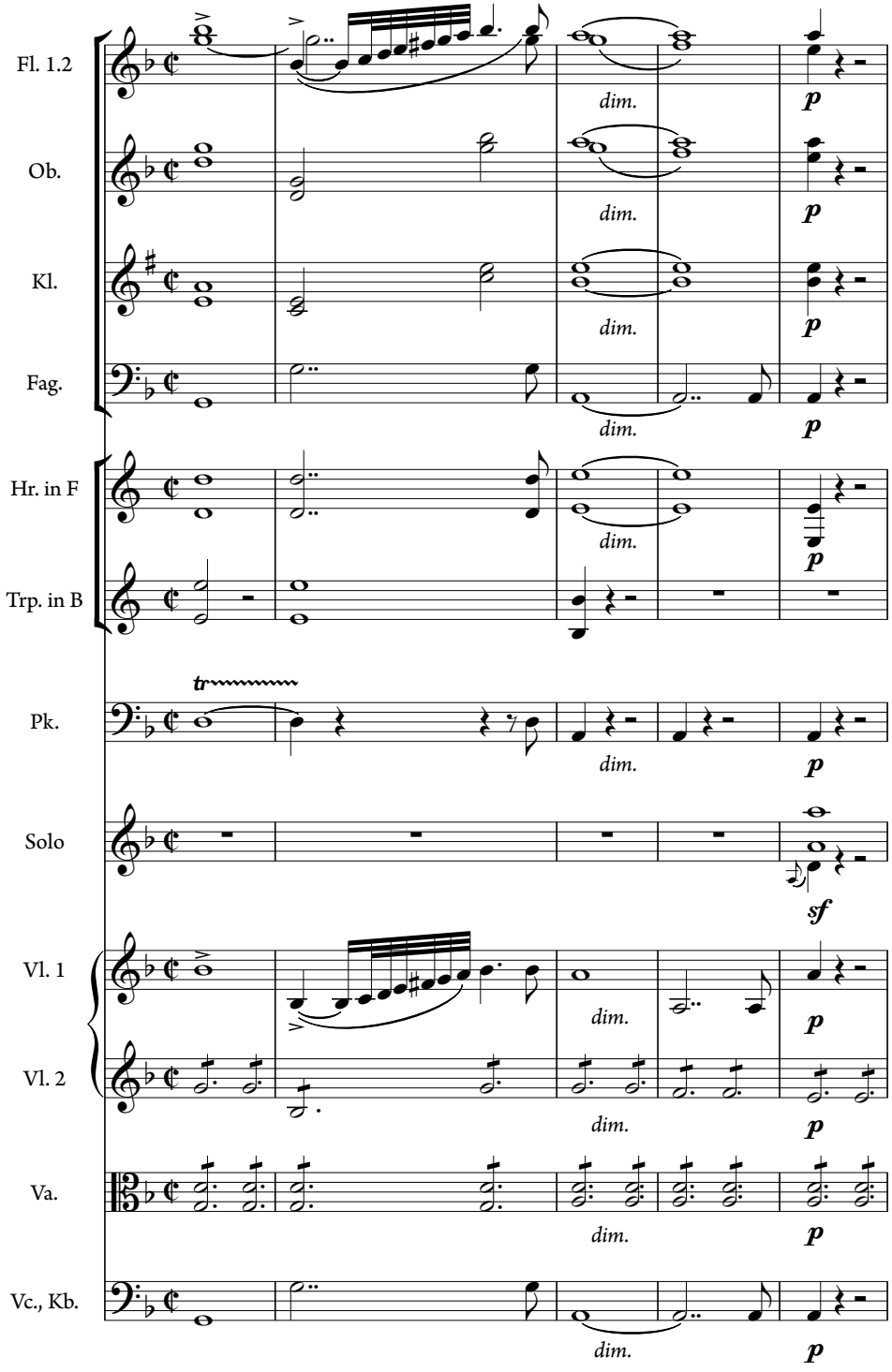
Nach der Doppelgriffpassage löst sich der melodische Verlauf des Soloparts endgültig von der Bindung an das Hauptthema. Die motivisch bedeutsame Sechzehntel-Figur, die ihn bis T. 68 mit vielfachen Sequenzierungen bestimmt, nimmt auf das unmittelbar vorausgehende Ende der Doppelgriffpassage Bezug, indem sie ihren abschließenden Lauf in Gegenbewegung aufgreift. Das so gewonnene figurative Motiv wird neun Takte lang bald als Sequenzbaustein, bald isoliert und mit wechselnden Schlüssen versehen, gleichsam spielerisch-improvisatorisch erprobt. Die Lagenwechsel und die uneinheitliche Richtung der mal nach oben ausgreifenden, dann wieder in Sequenzen fallenden Bewegung erzeugt zugleich den Eindruck ruhelosen Suchens. Der Ausdruckscharakter der gesamten Partie ist klagend. Der threnodische Topos des fallenden Halbtonschritts bildet das Eröffnungsintervall der Spielfigur.[20] An mehreren Stellen zeitigt er

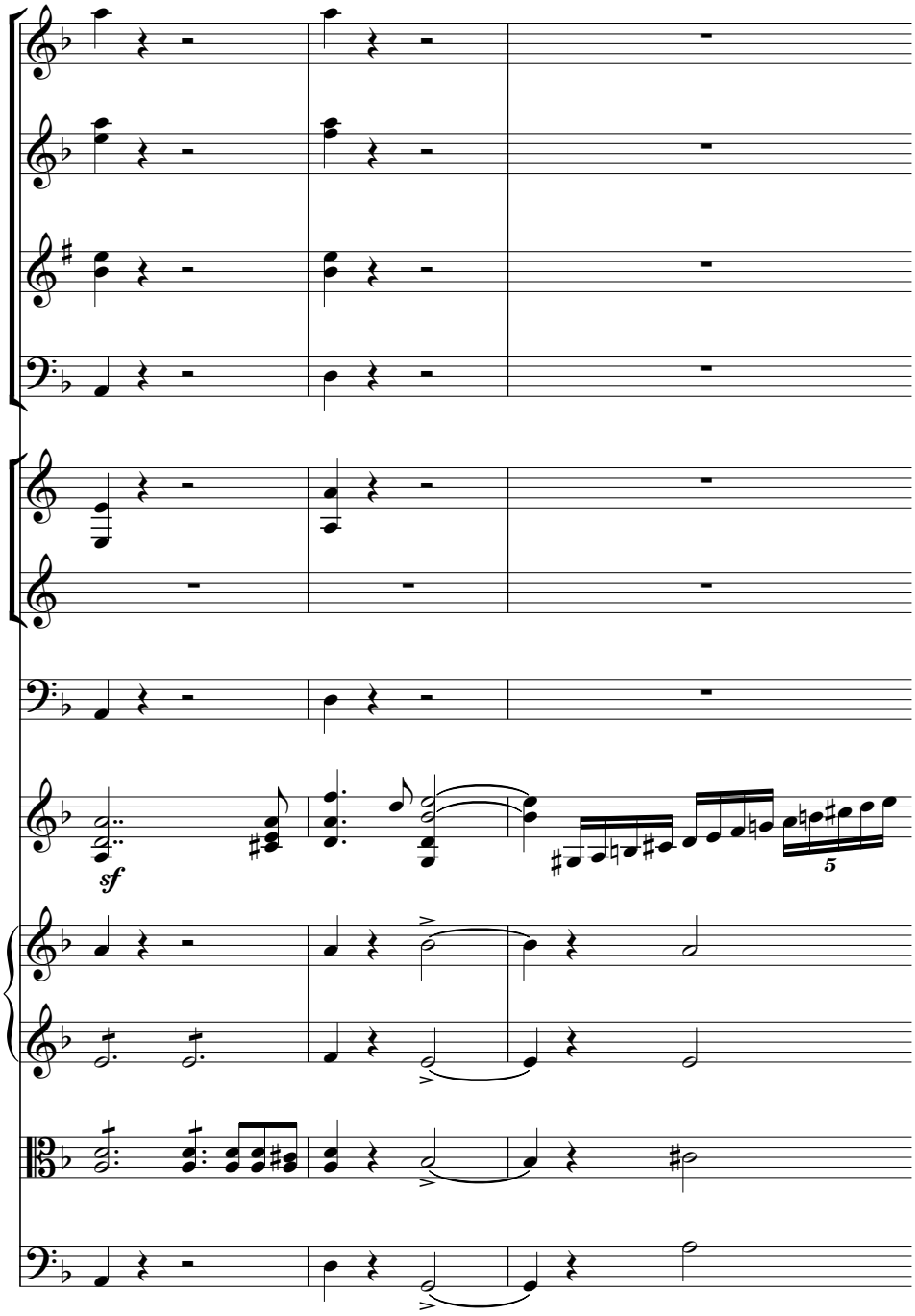
---

18 Der Teilphrase T. 4–7 liegt eine authentische Kadenz auf der Subdominante g-Moll zugrunde. Die Doppelgriffpassage endet zwar ebenfalls mit einer subdominantischen Harmonie. Die als rameauscher Quintsextakkord gestaltete Subdominantharmonie wird jedoch vom Sextakkord der Tonika der Grundtonart d-Moll aus erreicht.

19 Auch Struck, *Violinkonzert*, S. 37 erwähnt diese Tatsache, misst ihr aber keine konzeptionelle Bedeutung bei: »Im ersten der beiden Abschnitte (T. 54–74) folgen der ›Comes‹-Fassung des Themenkopfes ausweitende Doppelgriffpassagen, die als rhythmische Umgestaltung des triolischen Begleitsatzes aus der Orchesterversion gelten können. (Triolische Bewegung selbst fehlt in der Soloexposition ganz.)« Kapp, *Studien zum Spätwerk Robert Schumanns*, S. 101 bemerkt am Ende seiner detaillierten Analyse der Orchesterexposition ebenfalls: »Die Sologeige wird die gesamte Exposition erweitert aufnehmen – ohne Triolen.«

20 Die sogleich folgende, zumeist tonale Sequenzierung umschreibt zumeist den Ganztonschritt, verstärkt aber dennoch den negativen Affektgehalt.


Fl. 1.2
Ob.
Kl.
Fag.
Hr. in F
Trp. in B
Pk.
Solo
Vl. 1
Vl. 2
Va.
Vc., Kb.
dim.
p
tr
sf



Notenbeispiel 5: Robert Schumann, *Violinkonzert* in d-Moll, erster Satz, Überlappung von Orchester- und Soloexposition (T. 50–57)

Chromatik. Zum negativen Affektausdruck der Stelle trägt auch das Abwärtsstreichen der Figur bei, das sich in den fallenden, vom Hochton der jeweiligen Viertaktgruppe ausgehenden Sequenzen potenziert. Struck hat als erster auf den rezitativischen Charakter der Stelle hingewiesen,[21] der aus dem Wechsel zwischen männlich und weiblich metrisierten Phrasenschlüssen und insbesondere aus dem Seufzercharakter der weiblichen Endungen resultiert. Auch die Orchesterbegleitung, die sich auf generalbassartige Stützakkorde beschränkt, trägt zu diesem Charakter bei.[22]

Sieht man die gesamte Stelle als instrumentales Rezitativ an, dessen Melos mit Spielfiguren instrumentaler Prägung angereichert wurde, so lässt sich abermals ein Bezug zum instrumentalen Beginn des Finales von Beethovens *Neunter Symphonie* herstellen. Auch die Rezitative der Violoncelli und Kontrabässe dort gehen, was Ambitus und Beweglichkeit des melodischen Verlaufs anlangt, über das in vokalen Rezitativen Übliche hinaus. Für einen Bezug zu diesem Vorbild spricht auch die Tatsache, dass die Doppelgriffpassage, die dem quasi rezitativischen Abschnitt der Soloexposition vorausgeht, in ihrer Diastematik auffällig an die Eröffnungstakte des Finales von Beethovens *Neunter Symphonie* erinnert.[23] Schumann hat die Kombination von rezitativischem Melos mit instrumentalem Passagenwerk außerdem kurz vor der Entstehung des *Violinkonzerts* in seiner *Violinfantasie* in C-Dur (Opus 131) erprobt. Der rezitativische Monolog, der den Mittelteil ihrer langsamen Einleitung bildet, enthält rasante Läufe, die vom Spieler weit virtuosere Fertigkeiten verlangen als die Beethoven-Rezitative und die rezitativische Partie am Beginn der Soloexposition des *Violinkonzerts*.[24] Das ruhe- und orientierungslose Suchen nach einem Ausweg aus der in der Orchesterexposition erzeugten Krise suspendiert in dieser Partie des Violinkonzertsatzes vorübergehend den Prozesscharakter der Musik.

Erst mit der Sequenz, die der Lauf am Ende des unvollständigen Hauptthemenzitats in T. 79 aus sich entlässt, kommt wieder eine zielgerichtete Entwicklung in Gang, die schlüssig dem Einsatz des zweiten Themas zustrebt.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Exposition des ersten Satzes die Form des ersten Solokonzertsatzes in zweifacher Hinsicht problematisiert. Erstens lässt Schumann die Orchesterexposition scheitern, indem er die Einführung des zweiten Themas und danach auch die Wiederholung des Hauptthemas abbricht. Als Konsequenz dieses Scheiterns zieht sich das Orchester in der Soloexposition vollständig auf die Rolle des diskreten Begleiters zurück. Die Folge ist demnach zweitens eine dem Prinzip des Konzertierens widersprechende Entzweiung der Partner: Entspricht die Existenz einer Orchesterexposition ohne Beteiligung des Soloinstruments der Gattungsnorm, so bedeutet die permanente Dominanz der Solovioline in der

---

21 Struck, *Violinkonzert*, S. 39: »Barockisierende Figuration mit ›rhetorischen‹ Bewegungsunterbrechungen sowie stark untergeordneter Begleitsatz verleihen dem ersten Themenabschnitt einen quasi rezitativischen Charakter […].«

22 Vgl. auch die Analyse dieses Satzabschnitts durch den Verfasser in Waldura, »Le poète parle«, S. 152 f.

23 Siehe dazu ebd., S. 152.

24 Als weiteres mögliches Vorbild für die Anreicherung eines instrumentalen Rezitativs mit instrumentaler Virtuosität kommt der langsame Satz von Chopins *2. Klavierkonzert* in f-Moll in Betracht.

Soloexposition einen Verstoß gegen diese Norm.[25] Die Entzweiung der Partner wird noch durch den erwähnten Wechsel der kleinsten Notenwerte beim Übergang von der Orchester- zur Soloexposition unterstrichen.

Die Gestaltung der weiteren Formteile des Satzes lässt nun erkennen, dass die dem Satz zugrunde liegende Formidee darin besteht, die in der Exposition verursachten Komplikationen rückgängig zu machen. Der Umsetzung dieses Grundgedankens steht freilich die im Schema der Sonatenform vorgesehene Reprise in gewissem Grade im Wege. Der den gesamten Satz durchziehende Prozess, der in der Erzeugung einer Krise und ihrer nachfolgenden Lösung besteht und der vom Grundgedanken der formalen Symmetrie bestimmte Aufbau der Sonatenform überlagern einander, was zur Folge hat, dass die beiden in der Exposition beobachteten Krisenmomente: das Scheitern der Orchesterexposition und die Entzweiung der konzertierenden Partner, getrennt in verschiedenen Formteilen bearbeitet werden. So bleibt die Aufgabe, die getrennten Partner zusammenzuführen, Durchführung und Coda vorbehalten, da in der Reprise die blockhafte Trennung von Tutti und Solo fortbesteht. Aber auch die Reprise trägt das ihre zur Behebung der in der Exposition verursachten Krise bei, indem sie den krisenhaften Verlauf der Orchesterexposition bereinigt. Es kommt demnach zwischen den nach der Exposition verbleibenden Formteilen gewissermaßen zu einer »Arbeitsteilung«: In Durchführung und Coda vollzieht sich die Annäherung der konzertierenden Partner, in der Reprise werden die Irrwege und Abbrüche der Orchesterexposition beseitigt.

Die Krise der Orchesterexposition wird in der Reprise durch eine einfache Kürzungsmaßnahme vermieden: Nach dem Einsatz des Hauptthemas entfallen die weiteren Abschnitte des Formteils, also der abgebrochene Einsatz des zweiten Themas und die rudimentäre Wiederaufnahme des Hauptthemas. Stattdessen folgt auf den Vortrag des Hauptthemas sogleich die Soloexposition. Von den zwei Wegen zum zweiten Thema, dem »falschen«, zu kurzen der Orchesterexposition und dem angemessen ausführlichen der Soloexposition bleibt damit nur der letztere übrig, der nachträglich so gleichsam als der »richtige« beglaubigt wird. Die Abfolge: mehrteilige Orchesterexposition – Monolog der Solovioline – Soloversion des zweiten Themas wird demnach auf die Abfolge: Orchesterversion des Hauptthemas – Monolog der Solovioline – Soloversion des zweiten Themas reduziert. Vergleicht man diesen Teilbereich der Reprise rückschauend mit dem Beginn der Durchführung, so stellt man fest, dass dieselbe Konstellation bereits dort gegeben ist: Auf die vom Orchester vorgetragene Durversion des Hauptthemas[26] folgt eine Variante des Solomonologs, der auch hier in die Soloversion des zweiten Themas mündet. Insofern wird die Vereinfachung des Expositionsverlaufs in der Reprise bereits in diesem Formteil vorbereitet.

---

25 Siehe dazu die gattungsästhetischen Überlegungen von Andreas Meyer, der in seinem Aufsatz einschlägige ästhetische Schriften des 19. Jahrhunderts zitiert. Vgl. Meyer, »Riskantes Modell«, S. 119 f.

26 Die formale Funktion dieses Tuttis erscheint mehrdeutig. Es kann sowohl als letzter Abschnitt der Schlussgruppe der Exposition als auch, wegen der Transposition des Themas nach F-Dur, als Eröffnungsabschnitt der Durchführung aufgefasst werden. Am plausibelsten erscheint Strucks Sichtweise, der zufolge es, vergleichbar den Tuttiritornellen barocker Konzertsätze, zwischen Exposition und Durchführung steht. Vgl. Struck, *Violinkonzert*, S. 41. Diesen Bezug zum barocken Konzerttypus sieht auch Andreas Meyer, »Riskantes Modell«, S. 117.

Die Bearbeitung des zweiten Krisenaspekts, die Überwindung der blockhaften Trennung von Solo und Tutti, beginnt in der Durchführung in jenem Monolog der Solovioline, der nach der Durversion des Hauptthemas diesen Formteil eigentlich eröffnet (T. 159–176). Seine vom Monolog der Solovioline in der Exposition abweichende Gestaltung ist von der Absicht motiviert, eine Vermittlung zwischen den getrennten Sphären der Partner anzubahnen. Denn anders als in der Exposition greift die Solovioline am Beginn ihres Monologs hier erstmals den Triolenrhythmus des Tuttis auf (T. 159–167).[27] Zwar wird in den folgenden Takten 167–171 dann das von einer Sechzehntelfigur bestimmte Motiv aus dem instrumentalen Monolog der Soloexposition verarbeitet. Doch schon in der in T. 172–174 neu gebildeten Modellphrase werden die Sechzehntelnoten erneut von Achteltriolen abgelöst. Durch diesen zweifachen Wechsel der kleinsten Notenwerte wird die blockhafte Trennung von »Triolensphäre« und »Sechzehntelsphäre« überwunden.

Alternieren im Solopart dieses Durchführungsabschnitts lediglich die rhythmischen Muster der bislang strikt getrennten Partner, so wechseln sich im zweiten Abschnitt der Durchführung T. 177–203 Solovioline und einzelne solistisch eingesetzte Orchesterinstrumente erstmals in der Melodieführung ab: eine erste Begegnung der Partner – vorerst noch in der reduzierten Besetzung eines Kammerkonzerts.

Im dritten Durchführungsabschnitt, der zur Reprise zurückleitet, verdichten sich nicht nur die alternierenden Einsätze von Solovioline und Orchester, indem die beiden Komponenten des das zweite Thema bestimmenden Motivs in halbtaktigem Wechsel auf beide Partner verteilt werden (Notenbeispiel 6). Die Solovioline übernimmt auch erneut das rhythmische Muster der Tuttibegleitung, wenn sich in T. 209 ff. die Achtel des Motivs im Zuge der den Hauptthemeneinsatz anbahnenden Steigerung zu Triolen beschleunigen.[28] Wenn diese triolischen Dreiklangsbrechungsfiguren ab T. 214 in ununterbrochener Folge erklingen, bereitet dies das Wiederaufleben der triolischen Begleitung des Hauptthemas in T. 217 vor. Indem die Triolenbegleitung in diesem Takt nahtlos von der Solovioline auf die Mittelstimmenbegleitung des Hauptthemas übergeht, wird die Kluft zwischen Solo- und Tuttisphäre auf der Ebene des Rhythmus erstmals geschlossen. Zugleich wird die Annäherung von Solo und Orchester noch dadurch vorangebracht, dass am Beginn der Reprise nicht das Orchester, sondern die Solovioline den Hauptthemenkopf vorträgt und erst dann die melodische Führung an die ersten Violinen des Orchestertuttis abgibt.[29] Am Reprisenbeginn überlappen sich die Parte von Solovioline und Orchester somit in umgekehrter Reihenfolge wie beim Übergang der Orchester- in die Soloexposition.

---

27 So auch Struck, *Violinkonzert*, S. 42: »In zwei Sequenzgliedern wird der Themenkopf mit der für das Soloinstrument neuartigen Triolenbewegung, die aus dem Begleitsatz der Orchesterversion stammt, […] konfrontiert und verschmolzen […].«

28 Ebd., S. 45: »In T. 209–216 wandelt die Solovioline das Kopfmotiv durch weitere Intervallvergrößerung und triolische Bewegung ab, so daß jetzt die Motivik des 2. Themas mit den für das 1. Thema […] charakteristischen Achteltriolen verschmolzen wird.«

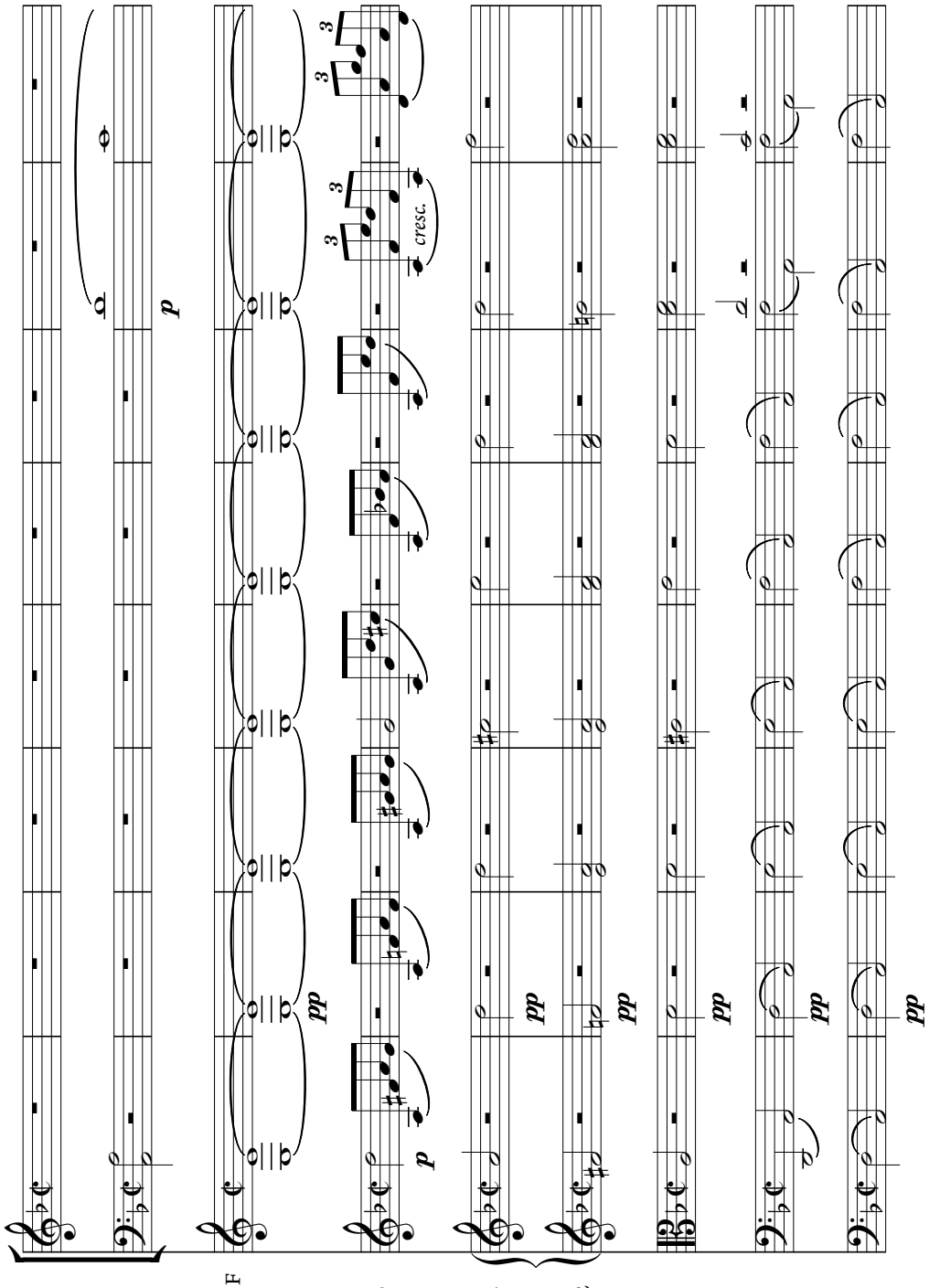
29 Vgl. Stuck, ebd., S. 46: »Die Reprise […] wird erneut von der ritornellartigen Orchesterversion des 1. Themas eröffnet, die anfangs noch von der Solovioline mitgestaltet wird: Die im Durchführungsverlauf erreichte

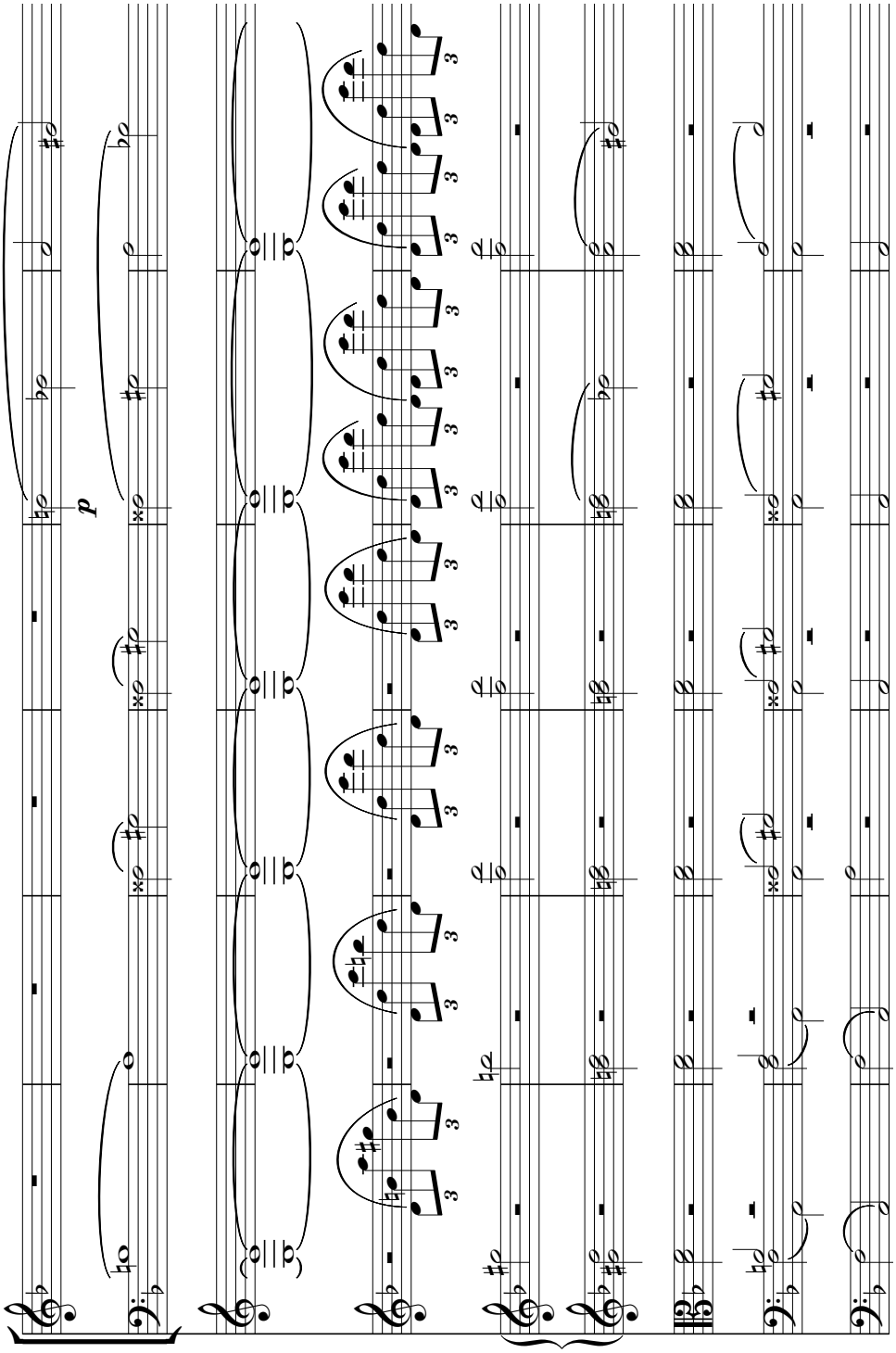
Das Endstadium der Annäherung von Solo und Tutti ist dann in der Coda des Satzes erreicht. Indem die Solovioline die von Orchesterstimmen vorgetragenen Motive der beiden Themen hier durchgehend mit triolischen Dreiklangsbrechungen begleitet, übernimmt sie selbst die Aufgabe, die in den Tuttieinsätzen bislang den zweiten Violinen und Bratschen zufiel. Damit vereinigen sich nicht nur die beiden Partner in synchronem Zusammenspiel, sondern die Solovioline gibt »ihren« Sechzehntelrhythmus endgültig zugunsten der Triolen des Orchesters auf. Die Verdrängung der Sechzehntelfigurationen durch Triolen, die bereits in der Durchführung begann, kommt damit zum Abschluss.[30]

Die Gesamtkonzeption des ersten Satzes von Schumanns *Violinkonzert* erweist sich damit als ebenso ungewöhnlich wie schlüssig. Wird in seiner Exposition der übliche Verlauf eines ersten Solokonzertsatzes zunächst durch Abbrüche und die auskomponierte Suche nach einer angemessenen Lösung für den Übergang vom Hauptthema zum zweiten Thema problematisiert und das konzertierende Miteinander von Solo und Tutti außer Kraft gesetzt, so werden die in diesem Formteil gestalteten Komplikationen in den folgenden Formabschnitten nach und nach beseitigt und das Miteinander der Partner schrittweise restituiert. Indem er das Funktionieren der Form des ersten Konzertsatzes, wie sie sich in den Solokonzerten der Wiener Klassiker herausgebildet hatte, zunächst in Frage stellt und das ihr zugrunde liegende konzertante Prinzip erst nach und nach realisiert, distanziert sich der Satz nicht weniger deutlich vom klassischen Formmodell eines ersten Konzertsatzes als die früheren ersten Konzertsätze Schumanns, die die dort vorgesehene Trennung von Orchester- und Soloexposition durch eine von den Partnern gemeinsam bestrittene Exposition ersetzen.

Integration beider konzertanter Partner wirkt also zunächst noch fort, wird im weiteren Reprisenverlauf jedoch gleich wieder aufgegeben zugunsten der ursprünglichen blockhaften Gegenüberstellung von Solovioline und Orchester.«

30 Dass in der Coda die blockhafte Trennung von Solo- und Tuttisphäre überwunden wird, hat schon Struck ebd., S. 31 festgestellt: »Erst mit Beginn der Coda wird die blockhafte Gegenüberstellung von Solo und Tutti entschieden beendet. Hier kommt es dann durchweg zu integrativ-›sinfonischer‹ Verbindung beider konzertanten Partner.« Meyer, »Riskantes Modell«, S. 128 vermisst hingegen in der Coda gemäß Kermans auf aktiver Interaktion beruhender Auffassung des konzertierenden Prinzips die Impulse der Solovioline: »[…] allerdings begleitet die Violine lediglich die thematischen Fügungen im Orchester, ohne eigene Impulse zu geben […].«


Ob.
Fag.
Hr. in F
Solo
Vl. 1
Vl. 2
Va.
Vc.
Kb.
p
pp
cresc.



Notenbeispiel 6: Robert Schumann, *Violinkonzert* in d-Moll, erster Satz, Durchführung 3. Abschnitt (T. 203–216)

Alte Musik in der Bibliothek des Prager Institutsbesitzers Joseph Proksch (1794–1864)

Raymond Dittrich

Im *Philobiblon*, der Wiener »Zeitschrift für Bücherliebhaber«, erschien im achten Heft des siebten Jahrgangs 1934 eine Notiz über die zum Verkauf anstehende Musikbibliothek des Musikpädagogen und Prager Institutsbesitzers Joseph Proksch:

> Zu den zu Unrecht in Vergessenheit geratenen und erst jetzt wieder entdeckten Sammlungen gehört die Musik-Bibliothek des böhmischen Reformators des Musikunterrichts Joseph Proksch (1794–1864). Dieser schon seit der frühen Kindheit vollkommen erblindete Mann hinterließ eine rund 8.000 Bände umfassende Sammlung von Musikalien und Musikliteratur, über deren Entstehung er in seinem Tagebuch berichtet […]. Die viele Seltenheiten und Erstdrucke enthaltende Sammlung ging neuerlich in den Besitz des Wiener Antiquars Hans P. Kraus über […]. Wer weiß, wie selten heutzutage die Erstdrucke der Klassiker und Romantiker der Musik anzutreffen sind, wird es beklagen, daß eine nun seit genau 70 Jahren abgeschlossene Bibliothek aufgelöst werden soll. Finden sich heute nicht mehr Mäzene, die eine solche Sammlung geschlossen erwerben und einem Institut stiften?[1]

Um es vorwegzunehmen: die Mäzene fanden sich nicht, und die Bibliothek wurde zerstreut, Einzelstücke teils an Privatpersonen, teils an Institutionen veräußert.

Der aus den ärmlichen Verhältnissen eines Reichenberger (heute tschechisch: Liberec) Weberhaushalts stammende Joseph Proksch[2] ging in die Musikgeschichte als Gründer einer Musikbildungsanstalt in Prag ein. 1825 begab sich der damals aufgrund einer Augenkrankheit seit dem dreizehnten Lebensjahr fast vollständig erblindete Einunddreißigjährige auf eine Reise nach Berlin zu dem Musikpädagogen Johann Bernhard Logier (1777–1846), um sich in dessen neuartigem Unterrichtssystem schulen zu lassen. Logier setzte im Klavierunterricht den von

---

1 Anonym, »Die Musik-Bibliothek Joseph Proksch«, in: *Philobilon. Zeitschrift für Bücherliebhaber* 7,4 (1934), S. 342.

2 Rudolf Müller, *Joseph Proksch. Biographisches Denkmal aus dessen Nachlaßpapieren errichtet*, Reichenberg 1874; Undine Wagner, »Proksch (Prokš), Musikerfamilie«, in: *Lexikon zur deutschen Musikkultur. Böhmen, Mähren, Sudetenschlesien*, Sudetendeutsches Musikinstitut, Bd. 2, München 2000, Sp. 2197–2206.

ihm entwickelten Chiroplasten ein, einen Handleiter, der zum Erlangen einer guten Hand- und Fingerhaltung dienen sollte, und er legte besonderen Wert auf Gruppenunterricht, Ensemblespiel mehrerer Klaviere und Unterweisung in der Harmonielehre.

Wieder heimgekehrt, erprobte Proksch dieses System zunächst in seiner Vaterstadt, wo er eine eigene Musikschule errichtete. Er arbeitete konsequent an der Weiterentwicklung und Verbesserung des Systems von Logier. Proksch dachte ganzheitlich. Er wollte seinen Schülern nicht nur mechanischen Klavierunterricht erteilen, sondern ihnen eine umfassende musikalische und ästhetische Erziehung und Bildung vermitteln. Um dieses Ziel in größerem Stil verwirklichen zu können, übergab er 1830 die Reichenberger Musikschule seinem Bruder Anton und seiner Schwester Anna und übersiedelte selbst nach Prag. Nach Überwindung mancher Hindernisse eröffnete er dort im März des folgenden Jahres 1831 die *Musikalische Lehr- und Bildungsanstalt des Joseph Proksch*, die schon bald zu einer der bedeutendsten privaten Ausbildungsstätten für Musik in Prag avancierte. Zu den zahlreichen Schülern von Proksch gehörten unter anderem die Pianisten Franz Bendel (1833–1874) und Wilhelmine Clauss-Szarvady (1832–1907) sowie die Komponisten Pius Richter (1818–1893) und – als Privatschüler – Bedřich (Friedrich) Smetana (1824–1884). Neben der Weiterentwicklung seiner Unterrichtsmethode pflegte Proksch zeitlebens den systematischen Aufbau einer sowohl Theoretica, als auch Practica umfassenden Musikbibliothek.

Nach dem Tode Josephs übernahmen ab 1864 seine beiden Kinder Theodor und Marie das Prager Musikinstitut. Letzter Inhaber war Robert Franz Proksch (1872–1933), der Sohn von Robert Ludwig Proksch, einem Neffen des Institutsgründers und Sohn von dessen Bruder Anton. Robert Franz leitete das Prager Musikinstitut von 1900 (Tod von Marie Proksch) bis zu dessen Auflösung im Jahr 1933. Bis zu diesem Zeitpunkt bestand auch die durch Zukäufe der Nachfahren erweiterte Bibliothek.

Den Hauptteil der Sammlung jedoch hatte Joseph Proksch selbst über einen Zeitraum von rund dreißig Jahren zusammengetragen. Sein Biograph Rudolf Müller zitiert einen Brief an den Bruder vom 17. März 1833, in dem Joseph damals noch das Fehlen einer gut bestückten Institutsbibliothek beklagte: »Außerdem fehlt mir eine Bibliothek, in die ich beliebig hineingreifen könnte. Mühselig muß ich noch herumsuchen nach dem, was ich brauche, oder aber mich zum Anschaffen bequemen. Vieles ist zwar auf solch' kostspieligem Wege schon zugekommen; doch bleibt das Mehr dessen noch zu bestellen.«[3]

Proksch arbeitete kontinuierlich und unter Inkaufnahme mancher Entbehrungen am Aufbau seiner Sammlung, über deren Entstehung er rückblickend in sein Tagebuch für das Jahr 1861 notierte:

> Meine wenigen Sparpfennige oder Ueberschüsse des täglichen Einkommens verwendete ich meistentheils auf Bücher und Musikalien, kurz auf meine Bibliothek, wozu nicht selten die in früherer Zeit noch billigeren Preise der Antiquar-Buchhandlungen und Auctionen verlockten. – Ich saß oft stundenlang in Bücherlicitationen, bis mir etwas Passendes

3 Müller, *Joseph Proksch*, S. 33.

und zugleich Billiges vorkam; auch bezog ich Vieles durch Bestellung von ausländischen Bücher- und Musikalien-Auctionen. Galt es jedoch Werken, die mir nöthig oder sogar unentbehrlich schienen, so nahm ich sie frisch weg von hier, und es betrugen die Rechnungen hiefür jährlich meist einige hundert Gulden – worüber freilich meine äußerst sparsame Frau, wenn sie dahinter kam, stets großes Lamento anstimmte, und sich nicht erwehren konnte, mir zu bedenken zu geben, daß für alles das schon auf Bücher und Musikalien verwendete Geld, »wir bereits ein hübsches Haus haben könnten!« – Und daß, »wenn heute oder morgen ein Unglück über uns hereinbräche, wir uns damit gewiß nicht helfen könnten.« Wiewohl ich ihr zuweilen von Herzen zustimmte, behielt dessen ungeachtet doch der Gewohnheitszug des »Fahndens« nach »guten Werken« die Oberhand. – Und so kam es, daß im Verlaufe von 30 Jahren meine Bibliothek auf einige tausend Nummern – musikalischen und wissenschaftlichen Inhalts – angewachsen war. Den größern Theil bildet allerdings die musikalische Abtheilung; sie enthält die merkwürdigsten Werke in den verschiedenen Kunstformen alter und neuer Zeit, von den Classikern herauf bis zu den Romantikern und sogenannten Zukunftsmusikern; so z. B. sämmtliche Clavierwerke von Bach, Händl, Scarlatti, Haydn, Mozart, Beethoven, C. M. Weber etc. Clavierschulen befinden sich bei 130 in meiner Sammlung; auch die bedeutendsten musik[alischen] Zeitschriften: die Allg[emeine] Leipz[iger] Musikzeitung complet in 50 Bänden; die Neue Leipz[iger] Zeitschrift; die Cäcilia; die allgem[eine] Berliner und Wiener Musikz[ei]t[ung] etc. etc. Gleich reichhaltig sind die Fächer der Harmonie- und Compositionslehre: von Marpurg bis Marx, Lobe, Hauptmann, Weitzmann und Ernst Richter.

Letzter Zeit, wo die Verhältnisse zum knappen Halten der Mittel zwangen, blieb meine Spannkraft, oder auch Neugier wenigstens noch den Catalogen, Anzeigen und Recensionen über neuere Werke zugewendet, wobei ich doch immer wieder an dem einen oder anderen Werke hängen blieb, und gewissermaßen diesen oder jenen neuen Stein noch dem alten Materiale zufügte, um wo möglich die ideale Pyramide fertig zu bringen.[4]

Bereits 1854 maß Proksch seiner Bibliothek einen hohen Stellenwert in der Musikbibliothekslandschaft Prags zu, wie er seinem Bruder Anton gegenüber äußerte: »Uebrigens meine ich immerhin allen Ernstes, es dürfte diese meine Bibliothek eine wesentliche Bereicherung der hiesigen kaiserlichen abgeben, die in Sache der Musik wahrhaft arm gelassen blieb; vollends aber wäre sie ein guter Fund für das Conservatorium,[5] das bis jetzt nicht minder bibliothekarm dasteht.«[6]

4 Ebd., S. 165 f.

5 Das Prager Konservatorium wurde 1811 vom Verein für die Förderung der Tonkunst in Böhmen gegründet. Erste Direktoren waren Dionys Weber (1811–1842) und Johann Friedrich Kittl (1843–1865).

6 Zitiert nach Müller, *Joseph Proksch*, S. 164. Müller zitierte aus einem Brief Josephs an seinen Bruder aus dem Jahr 1854. Das genaue Datum gab er nicht an.

Proksch erkannte aber auch den materiellen Wert seiner Sammlung, von der er sich notfalls »für die alten Tage einen Zehrpfennig« versprach. Sollte es zu einem Verkauf kommen, so kam für ihn nur eine komplette Übernahme in Frage, »damit das viele Werthvolle, mühselig gesammelte Studienmateriale nicht endlich verzettelt werde«.[7]

Doch zu Lebzeiten Prokschs wurde die Bibliothek nicht verkauft, sie existierte, wie schon erwähnt, bis zum Jahr 1933, als der letzte Inhaber der Musikbildungsanstalt, Robert Franz Proksch, verstarb und damit das Institut nach hundertjährigem Bestehen endgültig geschlossen wurde. Entgegen den Vorstellungen Josephs wurde die Sammlung nicht einer Institution übergeben, um so ihren dauernden Erhalt zu gewährleisten, sondern dem Antiquariatshandel angeboten. Käufer war Hans Peter Kraus (1907–1988), einer der später international bekanntesten in New York ansässigen Antiquare, der als Jude kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs aus Wien über Schweden in die USA emigrierte.[8] In seinen Memoiren widmete er dem Ankauf einen eigenen Abschnitt. Wegen des auslaufenden Mietvertrages erfolgte der Verkauf in größter Eile und daher weit unter Preis:

> Ein weiteres günstiges Geschäft in Prag war die Bibliothek einer Musikschule. Sie war von Josef Proksch, dem Lehrer des Komponisten Bedřich Smetana, gegründet und von seinem Sohn weitergeführt worden. Von dieser Sammlung hatte es nie einen Katalog gegeben. Name und Alter der Schule führten mich jedoch zu der Vermutung, daß es dort eine Menge bedeutender Werke der Musikliteratur geben müsse. Die Bibliothek wurde wie viele andere in halsbrecherischer Eile verkauft, denn der Mietvertrag der Schule war abgelaufen, und die Bücher mussten unverzüglich entfernt werden.
>
> Bei meiner Ankunft fand ich vierzig Kisten mit mehreren tausend Bänden vor. Damals verstand ich kaum etwas von Musikliteratur, auch hätte mir das nicht geholfen, da es nicht möglich war, die Bücher anzusehen. Sie mussten blind gekauft werden. Aber der Preis war niedrig, und ich hatte […] wieder einmal Glück. Die Kisten waren voller angenehmer Überraschungen, darunter Erstausgaben von Partituren von Mozart und Beethoven, Kammermusik aus dem 18. Jahrhundert, alle Werke von Smetana (vermutlich persönliche Geschenke an Proksch) sowie bedeutende handschriftliche Partituren. Mit einem Schlag war ich der Besitzer des erlesensten Musikalienlagers in ganz Mitteleuropa. Das erforderte einen Sonderkatalog […]. Es war mein zweiter Katalog. Er wurde mit großer Begeisterung aufgenommen. Bedauerlicherweise konnten viele Bestellungen nicht ausgeführt werden, da ein großer Teil der Nummern schon vor dem Versand des Katalogs verkauft waren.[9]

---

7 Ebd.

8 Georg Hupfer, *Zur Geschichte des antiquarischen Buchhandels in Wien*, Diplomarbeit Universität Wien 2003; zu Kraus siehe S. 290 f.

9 Hans Peter Kraus, *Die Saga von den kostbaren Büchern*, Zürich 1982, S. 69 f. Die amerikanische Originalausgabe der Memoiren von Kraus erschien 1978 in New York unter dem Titel *A Rare Book Saga*.

Kraus verblieb demnach nur kurze Zeit Eigentümer der begehrten Sammlung, aus der zahlreiche Einzelstücke bereits vor Erscheinen des Antiquariatskatalogs verkauft wurden. So bedauerlich die Zerschlagung der Bibliothek als ganze ist, so wertvoll ist der von Kraus aufgelegte Sonderkatalog: *Musikbibliothek Joseph Proksch Prag. Musikliteratur, Frühdrucke, Instrumental- und Vokalmusik, Erstausgaben*.[10] Dieses nur mehr in wenigen Exemplaren erhaltene Verzeichnis ist bis heute die einzige gedruckte Quelle, aus der wir einen einigermaßen vollständigen Überblick über den Bestand und den Wert der Institutsbibliothek erhalten. Alphabetisch angelegt, führt der Katalog auf 88 Seiten 1717 Nummern auf, unter welchen manchmal jedoch auch mehrere Werke pauschal zusammengefasst sind, was vor allem für Sammlungen, Handschriften oder Zeitschriftenjahrgänge zutrifft. Die Zahl der eigentlichen bibliographischen Einheiten liegt daher deutlich höher. Der eingangs zitierte Artikel aus der Zeitschrift *Philobiblon* spricht von 8000 Einheiten. Besonders wertvolle Stücke sind im Verkaufskatalog mit Abbildungen und kurzen Kommentaren versehen.

Der Versuch, den Weg der verkauften Exemplare nachzuvollziehen, stößt auf nicht geringe Schwierigkeiten. Nach einer freundlichen Mitteilung von Mary Ann Folter, der Tochter des Antiquars Kraus,[11] gingen die Bestände der Sammlung Proksch an Privatsammler und Universitätsbibliotheken im In- und Ausland. Erhalten hat sich im Familienarchiv ein nur teilweise annotierter Verkaufskatalog, aus dem hervorgeht, dass eine größere Anzahl von Büchern und Notendrucken an die Eastman School of Music in Rochester, NY verkauft wurde. Das der damaligen Erwerbung zugrundeliegende Exemplar des Antiquariatskatalogs existiert noch heute in der Sibley Music Library der Eastman School of Music. Darin sind die für einen Erwerb in Frage kommenden Nummern mit roter Tinte angestrichen worden.[12] Ein Vergleich mit den Erwerbungsbüchern von 1935 und dem im heutigen Online-Katalog der Bibliothek präsenten Bestand belegt, dass zahlreiche Nummern aus dem Kraus-Katalog erworben wurden. Zu den Anfang

---

10 Hans Peter Kraus, *Musikbibliothek Joseph Proksch Prag. Musikliteratur, Frühdrucke, Instrumental- und Vokalmusik, Erstausgaben* (= Antiquariatskatalog 2), Wien [1934].

11 Nach dem Tod von Kraus im Jahr 1988 führte seine schon immer an den Geschäften beteiligte Frau Hanni Zucker das Geschäft noch 15 Jahre weiter. Als sie zu Beginn des Jahres 2003 ebenfalls verstarb, entschlossen sich die Erben, das Unternehmen mit der Handbibliothek, dem Inventar und der Immobilie an der 16 East 46th Street in New York zu verkaufen und boten es dem Auktionshaus Sotheby's an, vgl. Claudia Herstatt, »Unter Wert verkauft. In New York hat Sotheby's den Nachlass des Antiquars Hans P. Kraus versteigert«, in: *Die Zeit*, 11. 12. 2003 Nr. 51.

12 Für diesen Hinweis danke ich Herrn David Peter Coppen, dem »Special Collections Librarian and Archivist« der Sibley Music Library. Vgl. E-Mail vom 1. August 2005 an den Verfasser: »The Sibley Music Library's original copy of the Kraus catalogue is still extant. The copy was annotated by the Sibley librarian, who indicated by means of red ink items of interest. A search of those marked citations in the library's online catalogue yield many catalogue citations. A further search in the Sibley accession books reveals that those items were accessioned in the same time period (early 1935).«

1935 angekauften Stücken zählte Mary Ann Folter zufolge auch die Erstausgabe des ersten gedruckten Werkes von Richard Wagner: die *Sonate für das Pianoforte* op. 1 (Leipzig: Breitkopf, Nr. 5300, [1832]).[13]

Weitere Erwerber waren unter anderem die Newberry Library in Chicago, die Universitätsbibliothek Basel sowie der Musikaliensammler Paul Hirsch (1881–1951), der mit circa 15 000 Bänden eine der größten und gepflegtesten privaten Musikbibliotheken in den 30er- und 40er-Jahren des 20. Jahrhunderts besaß.[14] Da der Hauptverkaufskatalog des Antiquariats Kraus, der die kompletten Verkaufsnachweise enthielt, im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde, ist eine auch nur annähernd vollständige Rekonstruktion der Verkaufsvorgänge nahezu ausgeschlossen.[15] Auffälligerweise zählten die Wiener Bibliotheken anscheinend nicht zu den Käufern. So finden sich Nachweise eines Ankaufs aus dem Antiquariatskatalog von Hans Peter Kraus weder in der Österreichischen Nationalbibliothek, die gleichwohl über einen umfangreichen Bestand an Korrespondenzen zwischen Joseph Proksch und seinem Schüler Pius Richter (1818–1893) aus dessen Teilnachlass verfügt,[16] noch in der Universitätsbibliothek, der Stadt- und Landesbibliothek, der Bibliothek der Universität für Musik und darstellende Kunst oder der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.[17] Einzelne Exemplare mit dem Besitzstempel der »Musik Bildungs Anstalt des Jos. Proksch« oder mit handschriftlichen Besitzvermerken von Marie Proksch und anderen Familienmitgliedern tauchen jedoch immer wieder im gegenwärtigen Musikantiquariatshandel auf. Mit Hilfe des Kraus-Katalogs lassen sich diese Exemplare aus der Proksch-Sammlung genau identifizieren. Offensichtlich handelt es sich um Stücke, die seinerzeit von Privatpersonen erworben worden sind.

Auch wenn die Bibliothek Proksch letztlich zerschlagen wurde, so informiert der Verkaufskatalog des Antiquariats doch über ihre ehemalige Zusammensetzung. Obwohl überwiegend alphabetisch angelegt, lassen sich Sammelschwerpunkte unschwer erkennen. Der pädagogischen Ausrichtung des Instituts entsprechend finden sich zahlreiche Materialien für Unterrichtszwecke

---

13 E-Mail von Mary Ann Folter vom 20. Juli 2005 an den Verfasser: »Unfortunately only one of the numbers you mention had a buyer's name in the reference copy I have. 1593 [= R. Wagner: Sonate für das Pianoforte op. 1, Leipzig: Breitkopf, Nr. 5300] was sold to the Eastman School of Music in Rochester, NY in 1935.«

14 Vgl. *Katalog der Musikbibliothek Paul Hirsch Frankfurt am Main*, hrsg. von Kathi Meyer und Paul Hirsch, Neudruck Morsum, 3 Bde., Sylt 1993. Die Original-Ausgabe erschien als Bd. 1–4 der Veröffentlichungen der Musikbibliothek Paul Hirsch Reihe 2, Frankfurt am Main 1928–1947.

15 »The only reference copy of this catalogue (1934) which has survived World War II is only partially annotated, probably because it was not the main reference copy. It does indicate that a number were sold to the Eastman School of Music in Rochester, New York; other buyers were Newberry Library, Chicago; UB Basel, the private collector Paul Hirsch; etc. But UB Wien does not appear at all. I would surmise that a lot of books were sold to other European libraries, but this I cannot be certain of, since those records were destroyed in the War.« (E-Mail von Mary Ann Folter vom 12. Juli 2005 an den Verfasser.)

16 Die Korrespondenz zwischen Joseph Proksch und Pius Richter ist über den OPAC der Österreichischen Nationalbibliothek recherchierbar.

17 Für entsprechende Auskünfte danke ich Frau Mag. Magda Szopa und Frau Dr. Andrea Harrandt (Österreiche Nationalbibliothek), Frau Mag. Renate Klepp (Universitätsbibliothek Wien), Herrn Dr. Thomas Aigner (Stadt- und Landesbibliothek), Herrn Mag. Michael Staudinger (Universitätsbibliothek der Universität für Musik und darstellende Kunst) sowie Frau Ilse Kosz (Gesellschaft der Musikfreunde).

und Klavierschulen (Katalog-Nr. 756–809), daneben musikalische Fachzeitschriften, Jahrbücher, Lexika und Bibliographien, Theoretica, Denkmälerausgaben und spezielle Bohemica (Nr. 285–337) sowie eine Vielzahl von Musikdrucken zeitgenössischer Komponisten und Klassikerausgaben, darunter zahlreiche Erstdrucke unter anderem von Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, Robert und Clara Schumann, Carl Maria von Weber, Felix Mendelssohn Bartholdy, Franz Liszt und Richard Wagner. Eine stattliche Anzahl von Kompositionen Beethovens (Nr. 129–229) steht einer umfangreichen Sammlung von Werken von und über W. A. Mozart gegenüber (Nr. 1052–1106)[18]. Das besondere Interesse an diesen beiden Klassikern ist nicht zuletzt vor dem Hintergrund der zu Lebzeiten Prokschs in Prag heftig geführten Auseinandersetzung zwischen Mozartianern und Beethoven-Anhängern zu betrachten, der Proksch in seinen Tagbuchaufzeichnungen eigens gedenkt:

> Wie vor 50 Jahren die Piccinisten und Gluckisten sich in Paris stritten, so streiten jetzt in Prag die Mozartianer und Beethoven-Verehrer wider einander. An der Spitze der Ersteren steht Friedr. Dionys Weber,[19] Führer der Anderen ist Professor Ant. Müller.[20] Der Eine vertritt die hiesige musikalische Sorbonne – die Erbgesessenen, Unveränderlichen; der Andere den frischen Nachwuchs, die Strebenden, der Neugestaltung Beflissenen. Vorderhand geht es noch allzu hitzig zu, verwerfen die Einen unbedingt, was die anderen hochhalten, und hauen damit beide über's Ziel.[21]

Trotz einer unverhohlenen Sympathie für die zukunftsweisende Musik Beethovens, nahm Proksch in der Auseinandersetzung letztlich einen vermittelnden Standpunkt ein: »Ich thue inzwischen das Nöthige für – einen annoch friedlichen Ausgleich, und hoffe mit der Ansicht durchzudringen, daß es für's Hochleben Beethovens ganz und gar nicht des Außerwegeräumens Mozarts erfordere […]«.[22]

Im Folgenden wird der Fokus auf die Bestände der Alten Musik in der Proksch-Bibliothek und deren Pflege im Unterricht und im privaten Kreis gelegt. Denn vor allem in diesem Bereich finden sich herausragende Pretiosen sowohl was die Theoretica als auch die Practica des 16. bis 18. Jahrhunderts angeht. Prokschs Interesse an der Alten Musik geht indessen über dasjenige des bloßen Sammlers weit hinaus. Es ist sowohl musikhistorisch, als auch pädagogisch motiviert.

---

18 Anm. zu Nr. 1091: »100 Ausgaben s[einer] Komposit[ionen] in B[än]d[e]n u. Heften, darunter 40 für Klavier zu 2 H[än]d[e]n, 44 für Klavier zu 4 und mehr H[än]d[e]n, 6 Klavier-Auszüge von Opern, 4 Partitur-Ausgaben«.

19 Friedrich Dionys Weber (1766–1842), seit 1810 Direktor des Prager Konservatoriums.

20 Anton Müller (1792–1843), seit 1826 Professor für Ästhetik und klassische Literatur in Prag.

21 Zitiert nach Müller, *Joseph Proksch*, S. 272 f. Zum Prager Streit vgl. außerdem Rudolf Pečman, »Mozart oder Beethoven? Eine Grundfrage des Prager Musikmilieus der ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts«, in: *Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongreß: 20. bis 23. März 1977 in Berlin*, hrsg. von Harry Goldschmidt, Karl-Heinz Köhler und Konrad Niemann, Leipzig 1978, S. 345–350.

22 Zitiert nach Müller, *Joseph Proksch*, S. 273.

So zählten die Werke der Barockmeister, insbesondere Georg Friedrich Händels,[23] Johann Sebastian Bachs und Domenico Scarlattis, von Anfang an zum Ausbildungsplan seines Instituts. Der Jahresbericht von 1849 führt beispielsweise unter den im Unterricht verwendeten Werken – neben einer großen Anzahl von Klavierkompositionen zeitgenössischer Musiker – auch Fugen und für Klavier arrangierte Konzerte der drei oben genannten Komponisten an.[24] Und in seinem *Musikalische[n] Vademecum* von 1852 ermahnt Proksch seine Schüler eindringlich zum Spiel der »classischen Compositionen, namentlich polyphonen Inhalts«, unter denen das *Wohltemperierte Clavier* von J. S. Bach an erster Stelle steht.[25] Darüber hinaus veranstaltete er 1840 mit seinen Schülern am Cäcilienfest (22. November) ein Konzert, dessen Spannweite von Jacobus Gallus bis in die damalige Gegenwart reichte.[26] Bereits seit 1834 gab Proksch zur Popularisierung seines Instituts regelmäßig »Musikalische Abendunterhaltungen«, in denen sich die Schüler im öffentlichen Auftritt üben konnten und bei denen zumeist auch barocke Werke auf dem Programm standen. Sein Biograph Rudolph Müller vertrat die These, dass Proksch mit derartigen Aufführungen sogar »der eigentliche Erfinder der sogenannten ›historischen Concerte‹«[27] sei. Björn R. Tammen erwägt indessen einen möglichen Einfluss der historischen Konzerte, die Raphael Georg Kiesewetter (1773–1850) spätestens seit 1816 bis 1841/42 in Wien durchführte,[28] besaß Proksch doch tatsächlich fünf Publikationen Kiesewetters in seiner Bibliothek (Nr. 736–740), darunter dessen *Geschichte der europäisch-abendländischen Musik* (Leipzig 1834). Zudem dürfte er, wie Tammen zu Recht annimmt, durch die von ihm abonnierten Musikzeitschriften über Kiesewetters Tätigkeiten ausreichend informiert gewesen sein. Dennoch ist nicht auszuschließen, dass in Wien und Prag ähnlich gelagerte Ideen unabhängig voneinander entstanden sind. Denn das ureigene Interesse, welches Proksch augenscheinlich an der Alten Musik hegte und das durch den Bestand seiner Bibliothek beeindruckend dokumentiert ist, dürfte ebenso wie die pädagogische Motivation zur Weitergabe musikgeschichtlich relevanter Werke an seine Schüler Grund genug für die Aufnahme historischer Musikwerke in seine Institutskonzerte gewesen sein.

Das Programm zu Prokschs »Soirée musicale« am 7. März 1852 brachte in zwei Abteilungen »Tonstücke aus dem 17. u. 18. Jahrhundert« und »Tonstücke aus dem 19. Jahrhundert« zu Gehör, teils in Bearbeitungen für das in Prokschs Lehrmethode charakteristische Ensemblespiel. Die

---

23 Zur Händel-Rezeption durch Proksch vgl. Undine Wagner, »Das Wirken von Josef Proksch (1794–1864) für die Händel-Rezeption in Prag im 19. Jahrhundert«, in: *Georg Friedrich Händel – Ein Lebensinhalt. Gedenkschrift für Bernd Baselt (1934–1993)*, im Auftrag der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft und des Händel-Hauses hrsg. von Klaus Hortschansky und Konstanze Musketa (= Schriften des Händel-Hauses in Halle 11), Halle an der Saale 1994, S. 227–240.

24 *Jahresbericht über die Musikbildungs-Anstalt des Joseph Proksch in Prag*, Prag 1849, S. 17.

25 Joseph Proksch, *Musikalisches Vademecum. Bei Gelegenheit der ganzjährigen Prüfung im Jahre 1852 den Zöglingen seiner Musikbildungsanstalt gewidmet*, Prag 1852, S. 10.

26 Zu den seit 1839 eingeführten Konzerten am Cäcilientag vgl. Björn R. Tammen, »Die Cäcilienfeste des Joseph Proksch«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 67 (2010), S. 212–232.

27 Müller, *Joseph Proksch*, S. 90.

28 Tammen, »Cäcilienfeste«, S. 225. Vgl. dazu: Herfrid Kier, »Kiesewetters Historische Hauskonzerte. Zur Geschichte der kirchenmusikalischen Restauration in Wien«, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 52 (1968), S. 95–119.

Werke der ersten Abteilung wiesen mit Arcangelo Corelli, Johann Kuhnau, François Couperin, Domenico Scarlatti, Johann Adolph Hasse, J. S. Bach und G. F. Händel tatsächlich Komponisten auf, die zu jener Zeit noch nicht zum gängigen Konzertrepertoire von Pianisten gehörten,[29] sondern erst allmählich von einem speziellen Kreis von Interpreten wiederentdeckt wurden.[30] Zu diesen gehörte nicht zuletzt eine Schülerin von Joseph Proksch: Wilhelmine Clauss-Szarvady (1832–1907), der mit ihren Konzertprogrammen und Editionen alter Klaviermusik von Jacques Champion de Chambonnières, Jean-Philippe Rameau, Domenico Scarlatti, Benedetto Marcello und anderen sogar eine führende Rolle hierbei zukam.[31]

Das am virtuosen Klavierspiel mit einer bewundernswerten Fingergeläufigkeit orientierte Prager Publikum war aber anscheinend noch nicht eingestimmt auf die Rezeption der älteren Musikwerke, bemerkte Proksch doch in seinem Tagebuch im März 1839 deprimiert:

> Bei meinen dießjährigen musikalischen Abendunterhaltungen machte ich die besondere Erfahrung, daß unser jetziges musikalisches Publikum noch durchweg nicht verfügbar sei für die Wiederaufnahme älterer, classischer Musikwerke. Denn in der gläubigen Voraussetzung, etwas Dankenswerthes zu thun, hatte ich der ersten Production die ›Timotheus-Ouverture‹ von Händl; ein antikes Concert von Corelli; eine Clavier-Sonate von Boccherini und die Introduction zu Haydn's 7 Worten vorgereiht; in der anderen Abtheilung

---

29 Vgl. das *Programm zur ersten Soirée musicale am 7. März 1852*. Exemplar im *Muzeum Bedřicha Smetany* Prag, Signatur: W 39/117:

»1. Abtheilung.
Tonstücke aus dem 17. und 18. Jahrhundert.
1. Concerto grosso von Archangelo Corelli (geb. 1653, gest. 1713), für 8 Pianos arrangirt, ausgeführt von 16 männlichen Zöglingen.
2. Drei Clavierstücke:
   a) ›Le Reueil-Matin‹ von François Couperin (geb. 1668, gest. 1722).
   b) Fragment aus der zuerst-componirten Sonate von Johann Kuhnau (geb. 1667, gest. 1722).
   c) Fuge von Domenico Scarlatti (geb. 1683, gest. um 1760).
   Vorgetragen von Frl. Fanni König.
3. Arie aus dem Oratorium ›La Caduta di Cerito‹ von J. A. Hasse (geb. 1699, gest. 1783), vorgetragen von Herrn Musik-Director F[ranz] A[nton] Vogl [1821–1891].
4. Suite, bestehend aus Allemande, Courante, Sarabande, Gavotte, Air und Gigue von J. S. Bach (geb. 1685, gest. 1750), im Einzelnen und im Ensemble vorgetragen von den Fräuleins Therese Grund, Johanna Kraus, Marie Marschler und Rudolfine Newerkla.
5. Fuge in E-moll von J. G. [sic] Händel (geb. 1685, gest. 1759), vorgetragen von Karl Fischer.
6. Ouverture zur Oper: ›die Zauberflöte‹ von W. A. Mozart (geb. 1756, gest. 1791, arrangirt für 8 Pianos von J. Proksch, ausgeführt von 16 weiblichen Zöglingen.«

30 Vgl. für den französischen Raum: Katharine Ellis, *Interpreting the Musical Past, Early Music in Nineteenth-Century France*, Oxford 2008.

31 Vgl. Raymond Dittrich, »Die Pianistin Wilhelmine Clauss (1832–1907) als Interpretin und Herausgeberin von Klaviermusik des 17. und 18. Jahrhundert«, in: *Musikerinnen und ihre Netzwerke im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Annkatrin Babbe und Volker Timmermann (= Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts 12), Oldenburg 2016, S. 225–251. Sämtliche Editionen der Clauss-Szarvady liegen in einem Reprint des Cornetto-Verlags vor: *Clavierstücke aus den Concert-Programmen von Frau Wilhelmine Szarvady, geb. Clauss. Werke von Scarlatti, Couperin, Rameau u. a.*, hrsg. von Raymond Dittrich, Stuttgart 2013.

> dafür: Hünten, Plachy, Lißt [sic] und Czerny angeschlossen. Ich hatte mich aber verrechnet; das Publikum blieb nicht nur eigenthümlich steif, sondern ließ mir obendrein noch durch seine Sprecher sagen: bei derlei alter Musik könnten ja die Kinder zu keiner Fingerfertigkeit kommen![32]

Neben der älteren Musik für Tasteninstrumente, die Proksch zugleich in seinen Unterricht einbezog, schätzte er insbesondere die altklassische Vokalpolyphonie. In den Jahren 1831 bis 1834, während denen sich der Maler Joseph Führich (1800–1876) in Prag aufhielt, unterhielt er gemeinsam mit diesem, dem Professor für Ästhetik und Rezensenten der Prager Zeitschrift *Bohemia*, Anton Müller (1792–1843), und dem Gesanglehrer Giovanni Battista Gordigiani (1795–1871) einen Künstlerkreis, der sich unter anderem der privaten Aufführung älterer Vokalmusik widmete:

> Führich selber gut musikalisch, seinem universellen Streben nach Feind aller Sonderung der Kunstfächer, und daher eigentlich in der Priorität vor Richard Wagner, suchte schon damals im engen Kreise die Einzelkünste zum harmonischen Ganzen zu vereinen. Wie er und seine Genossen in Rom zurückgriffen auf die einerseits mit Raphael und Michelangelo, anderseits in Albrecht Dürer abgeschlossene Blüthezeit der bildenden Künste, wußte Proksch feinfühlig auch für die Musik wieder dorthin zu führen, wo sie noch in jungfräulicher Blüthe bewahrt stand. Reichlich genug versehen mit den jener Blüthezeit angehörigen Kunstschöpfungen, bildeten diese, sei es für einen oder zwei Abende in der Woche das Erholungsprogramm.[33]

Mit diesen Worten schlägt der Proksch-Biograph Rudolf Müller eine Brücke von dem Bestreben der kunstgeschichtlichen Nazarenerschule, der auch Führich angehörte, zu der musikhistorischen Wiederbelebung der altklassischen Vokalpolyphonie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.[34] Wie die Künstler auf die alten Vorbilder Raphael und Michelangelo zurückgriffen, entdeckten die Musiker, deren Idee von einer vermeintlich »reinen Tonkunst« in der zweiten Jahrhunderthälfte in die Bewegung des Cäcilianismus mündete, die Vokalkompositionen eines Giovanni Pierluigi da Palestrina, Orlando di Lasso und anderen unter den ästhetischen

---

32 Zitiert nach Müller, *Joseph Proksch*, S. 343.

33 Ebd., S. 37.

34 Ein an der Universität Wien angesiedeltes Projekt (2017–2019) unter Leitung von Frau Dr. Markéta Štědronská ist dem Thema »Nazarener und die Alte-Musik-Bewegung« gewidmet. Das interdisziplinäre Projekt setzt sich zum Ziel, die nazarenische Alte-Musik-Rezeption zu erhellen und dadurch die Rolle der Musik im Kunstkonzept der Nazarener neu zu bestimmen. Weitere Informationen siehe unter: ‹https://musikwissenschaft.univie.ac.at/projekte/aktuelle-projekte/nazarener-und-alte-musik›.
Vgl. außerdem: Winfried Kirsch, »›Nazarener in der Musik‹ oder ›Der Caecilianismus in der Bildenden Kunst‹«, in: *Der Caecilianismus. Anfänge, Grundlagen, Wirkungen. Internationales Symposium zur Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Hubert Unverricht (= Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft 5), Tutzing 1988, S. 35–73.

Prämissen ihrer Zeit aufs Neue. In der von ihm verfassten Einleitung zu einem im Herbst 1851 erarbeiteten *Lehrplan für den Kunstunterricht im Salzburger Knabenseminar*[35] stellte Proksch die Nähe zur bildenden Kunst ausdrücklich heraus:

> Es ist das zwar ein Zurückgreifen, doch kein Zurückschreiten, so wenig es ein solches war, als die bildenden Künste zu ihrem Heile wieder zurückgriffen in die Zeit Pericles, oder die Cinquecenti-Periode [sic]. Die Kirchenmusiker kommen hiebei in nicht minder gute Gesellschaft, sie finden vom heiligen Ambrosius und Gregorius an, einen Allegri, Palestrina, Marcello, Orlando, Cassus, Gabrieli, Gallus, Händl, Baini etc. etc., und zu guter letzt immer noch die liebenswürdig ehrlichen Haydn und Mozart.[36]

Offenbar traf sich der Kunstkreis um Proksch sogar wöchentlich, um alte Vokalmusik zur eigenen Erbauung zu Gehör zu bringen. In welchem Maß das von Führer propagierte Konzept eines Gesamtkunstwerks dabei zu bestimmten Anlässen umgesetzt wurde, veranschaulicht eine weitere Schilderung Rudolf Müllers:

> In der Advent- wie in der Fastenzeit kamen nämlich Compositionen, sei es von Allegri, Marcello, Palestrina, Orlando Lassus, Lotti oder andere[n] zur Aufführung und wurde dafür eben derart vorgegangen, daß der gewandte Künstler, je nach dem Thema, in seiner prägnanten Weise, einen Cyklus von Transparentbildern beschuf, durch welche die musikalische Idee veranschaulicht, nebenbei aber auch noch ästhetisch interpretiert werden konnte.
>
> Der wortführende Interpret war Prof. Ant. Müller, welcher gewöhnlich im Vorhinein den Text vorlas, die Bedeutung der Meister und ihrer Werke, im Zusammenhange mit der Kunstperiode, der sie angehörten, erklärte, hintennach sich meist in einem kurzen Excurs über Ideenversinnlichung durch Töne, Formen und Farben einließ.
>
> Gordigiani leitete den Gesang, indeß Führich mitsingend am Physharmonicon die Orgelbegleitung substituirte.[37]

Proksch selber erinnerte in seinem Tagebuch an eine solche Aufführung in der Karwoche 1831:

> Er [Führich] hatte zu dem Zwecke mit seiner Meisterhand die Kreuzweg-Stationen nebst Vor- und Nachbildern als Transparentgemälde ausgeführt. Diese waren der Folge nach im Halbkreise aufgestellt und beleuchtet, was von außerordentlich schöner Wirkung gewesen sein soll – die für mich leider verloren ging. Indeß wurde ich nach anderer Seite hinlänglich entschädigt. Freund Gordigiani hatte nämlich Schrifttexte der Bibel, welche

---

35 Vgl. Müller, *Joseph Proksch*, S. 140.

36 Ebd., S. 442.

37 Ebd., S. 37 f. Vgl. hierzu den Abschnitt »4. Alte Musik zwischen Historismus und Synästhesie« im Beitrag von Tammen, *Die Cäcilienfeste*, S. 221–228.

den Stationen anpaßten, so recht im altitalienischen Geschmacke für vier Singstimmen in Musik gesetzt,[38] diese wurde nun in kurzen Sätzen, gleichwie von Station zu Station gesungen, und übten eine ganz merkwürdig erbauliche Wirkung.

Zum Schlusse kamen noch einige Compositionen von Palestrina, Lotti und Pergolese [sic] an die Reihe. Es sind das Antiquitäten, welche Freund Führich aus Rom mitbrachte.[39]

Es fällt auf, dass neben der Aufführung alter Meister auch bereits Kompositionen im Stil der alten Vorbilder gepflegt worden sind, wie dies später die Cäcilianer für sich beanspruchten. Die Art, in der die Vokalmusik in Verbindung mit der bildenden Kunst geradezu zelebriert wurde, wirft zudem ein bezeichnendes Licht auf den ästhetischen und geistesgeschichtlichen Hintergrund, vor dem die Wiederentdeckung der alten Künste sich ereignete, und mit dem sich Proksch offenbar auch theoretisch auseinandersetzte. Denn in seiner Bibliothek befand sich das maßgebliche Werk, das die Renaissance der alten Vokalmusik in den deutschsprachigen Ländern programmatisch begleitete: Anton Friedrich Justus Thibauts (1772–1840) Schrift *Ueber Reinheit der Tonkunst* in der erweiterten zweiten in Heidelberg bei Mohr erschienenen Ausgabe von 1826 (Kat.-Nr. 1544). Proksch selbst widmete sich noch in späteren Jahren literarisch dem Thema in seinen *Aphorismen über katholische Kirchenmusik* (Prag 1858), in denen er im Wesentlichen die Position der seit der Mitte des 19. Jahrhunderts zunehmend erstarkenden Kirchenmusikreform vertritt. Der zufolge sei die Kirchenmusik überwiegend opernhafter und daher weltlicher Prägung der Gegenwart durch eine Rückbesinnung auf die Muster der alten Vokalkompositionen zu überwinden. Und auch Proksch verwendete in diesem Zusammenhang das in jener Auseinandersetzung vielfach diskutierte Wort von der »wahren Kirchenmusik«[40] (Thibaut sprach vom »hohen Werth ächter Kirchenmusik«).[41] In seiner Bibliothek besaß er als praktische Proben der alten Vokalpolyphonie unter anderem den zweiten Band *(Liber motettorum)* der Mustersammlung beispielhafter kirchlicher Vokalkompositionen, die der Geistliche und Musikhistoriker Carl Proske (1794–1861) unter dem Titel *Musica divina* seit 1853 zum gottesdienstlichen Gebrauch in Regensburg herausgab.[42] Außerdem enthielt seine Sammlung mehrere Abschriften alter liturgischer Musik, so unter anderem eine *Passio quinque vocum* von Orlando di Lasso[43] und dessen vierstimmiges *Pater noster*[44] in einer Handschrift aus der Zeit »um 1800« (Nr. 864, 865), die vierstimmige Psalmvertonung *Deus auribus nostris audivimus* von Benedetto Marcello

---

38 In seiner Bibliothek besaß Proksch mehrere autographe Kompositionen Gordigianis (Kat.-Nr. 299), u. a. ein Stabat Mater mit Widmung an Proksch und ein Salve Regina für vier Stimmen und Orgel.

39 Zitiert nach Müller, *Joseph Proksch*, S. 256.

40 Siehe Proksch, *Aphorismen*, Kap. V »Ueber die Mittel, durch welche die Wiederherstellung einer wahren Kirchenmusik sich bewirken ließe«.

41 Thibaut, *Ueber Reinheit der Tonkunst*, Tübingen ^{2}1826, S. 42.

42 Kat.-Nr. 1236a: »Proske, C., Musica divina. Annus primus. Harmonias quatuor vocum continens, Tomus II: Liber motettorum. 1855«.

43 Es könnte sich um die fünfstimmige *Passio secundum Mattheum* (1575) oder die gleichfalls fünfstimmige *Passio secundum Joannem* (1580) gehandelt haben.

44 Vermutlich das vierstimmige *Pater noster* aus dem *Patrocinium musices*, München 1573.

(Nr. 966), das doppelchörige *Stabat mater* von Palestrina (Nr. 1167) und auch ein handschriftliches *Processionale* aus einem nicht näher bezeichneten Frauenkloster (»Der Hochwierdigen in Gott geistlichen Muetter Barbara Mechtildi Kürchpichlerin«) in römischer Quadratnotation von 1666 (Nr. 1204).

In welcher Weise die wiederentdeckte alte Vokalpolyphonie von Proksch ästhetisch rezipiert wurde, belegt ein weiterer Auszug aus seinem Tagebuch über eine Aufführung von Allegris *Miserere*[45] in der Prager Teynkirche am Karfreitag 1831. Unter der Leitung des Regenschori Johann Adalbert Štika (1779–nach 1831) wirkten nicht weniger als 117 Sänger mit:

> Abgesehen davon […] brachte mich überhaupt schon das Seltene einer solchen Production hier zu Lande, in die größte Spannung. Ich dachte mich denn auch des Weges zur Kirche unwillkürlich nach Italien, beiläufig nach Rom zum Besuche der Sixtinischen Capelle. – Eben hatten die Metten geendet und leitete der Organist durch ein passendes Präambulum zur Cadenz des sanft klagenden G-moll ein; es verstummte dann die Orgel und hallte mit ihrem Ausklingen auch schon der erste Accord durch die weiten Räume der Kirche – und löste sich mir die Seele in die reinste Empfindung auf.
>
> Wie klagevoll erklangen Dissonancen der Quarten und Nonen, wie beruhigend lösten sie sich wieder in Terzen und Octaven auf. Wie ganz wundervolle Wirkung waren diese einfachen Harmoniefolgen! Aeußerst wirksam war auch der Gegensatz der beiden abwechselnden Chöre, und unbeschreiblich wohlthuend wirkten am Schlusse jeder Strophe der harte, reine Dreiklang nach dem kläglichen Moll. Und nachdem dieser sympathische [hier im Sinn von »mitleidende«] Accord zum sechsten Male erklungen, verhallte das Ganze.[46]

Prokschs umfassendes historisches Interesse an der Alten Musik – nicht nur der Vokal-, sondern, seiner Profession als Klavierlehrer entsprechend, in noch weitaus höherem Maße der instrumentalen Kammermusik – belegt eindrucksvoll aber der Bestand an historischen Drucken in seiner Bibliothek. Es fällt zunächst die beachtliche Anzahl von mehr als 50 Monographien aus dem Bereich der Theoretica auf, die mit Simon de Quercus *Opusculum musices* von 1509 bis ins frühe 16. Jahrhundert zurückweisen (bibliographische Angaben zu dieser und den nachfolgend

---

45 Zur Rezeption des *Miserere* von Allegri vgl. Katelijne Schiltz, »Gregorio Allegris *Miserere* in Reiseberichten des 18. und 19. Jahrhunderts«, in: *Prinzenrollen 1715/16. Wittelsbacher in Rom und Regensburg*, hrsg. von Andrea Zedler und Jörg Zedler, München 2016, S. 223–256.

46 Zitiert nach Müller, *Joseph Proksch*, S. 254 f.

Bemerkenswert ist indessen, dass Proksch in seinen *Aphorismen* dem »Kirchengesang« (gemeint ist hier der »Choralgesang« in Sinne von Kirchenliedern) in der Landessprache von Anfang an eine wichtige Rolle beimisst: »Für's Erste muß in der katholischen Kirche außer dem lateinischen oder Gregorianischen der Gesang auch in der üblichen Landessprache beibehalten werden; beide haben gleichen Anspruch auf Würdigung und Wiedereinsetzung in ihre frühren Rechte.« Siehe: Proksch, *Aphorismen*, S. 34. Im Anhang der Aphorismen gibt Proksch zwei geistliche Gesänge in tschechischer und deutscher Sprache wieder: *Alt-böhmischer Choral-Gesang zum heil. Wenzel (Píseň k svatému Václavu) und Lied des heil. Adalbert. Aus dem 10. Jahrhundert (Píseň savatého Vojtěcha)*.

angeführten Ausgaben sind der im Anhang wiedergegebenen Liste zu entnehmen). Erwähnenswert ist außerdem – neben Abhandlungen auch zur antiken Musik (Lodovico Ricchieri: *Antiquarum lectionum* […] *libri sexdecim*, Wien 1516, Johannes van Meurs: *Orchestra. Sive, de Saltationibus Veterum*, Leiden 1618) – ein heute in nur einem Exemplar der Biblioteca Nazionale Centrale in Florenz erhaltener Einblattdruck aus dem Jahr 1585, auf dem die Regeln der Intavolierung auf der Laute von Michele Carrara in Verbindung mit der in Kupfer gestochenen Abbildung einer achtchörigen Laute und ihrer Grifftechnik dargestellt sind. Während das 17. Jahrhundert insbesondere mit Athanasius Kirchers *Phonurgia nova* (1673) vertreten ist, finden sich zahlreiche der namhaftesten deutschsprachigen Theoretiker des 18. Jahrhunderts: Adlung, C. Ph. E. Bach, Forkel, Fux, Hiller, Kirnberger, Koch, Marpurg, Mattheson, L. Mozart, Scheibe und Werckmeister, um nur die bekanntesten anzuführen. Dass auch fremdsprachige Werke nicht aus der Sammlung ausgeschlossen wurden, belegen Arbeiten von Tartini, d'Alembert, Rousseau und Burney.

Die Practica der Alten Musik entstammen überwiegend ebenfalls dem 18. Jahrhundert. Aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhundert sind vier Gesangbücher von Johann Rist mit Vertonungen von Thomas Selle, Andreas Hammerschmidt, Michael Jacobi und Martin Colerus anzutreffen sowie Johann Kuhnaus *Neue Clavirübung* von 1689. Zu den ältesten Kammermusikdrucken zählen Erstausgaben der Sonaten für Violine mit Basso continuo von Michele Mascitti, Jean Baptiste Quentin d. J. und Jean-Marie Leclair. Es folgen Drucke mit Werken unter anderem von Arcangelo Corelli, Lorenzo Gaetano Zavateri, Pietro Antonio Locatelli, Georg Benda, Nicolas Capron, Luigi Boccherini und Giovanni Battista Viotti neben Werken von Georg Friedrich Händel, Carl Philipp Emanuel und Johann Christian Bach. Obwohl bereits dem Beginn des 19. Jahrhunderts zugehörig, sollen die Erstausgaben des *Requiems* (1800) von W. A. Mozart, der *Jahreszeiten* (1802) und der Vokalfassung der *Worte des Erloesers am Kreuze* (1801) von J. Haydn nicht unerwähnt bleiben.

Mit seinen nicht zuletzt pädagogisch motivierten Institutsaufführungen, dem privaten Vokalkreis und seiner umfangreichen und exquisiten Musikaliensammlung dürfte Joseph Proksch einzureihen sein unter die Namen der Wiederentdecker und Sammler Alter Musik im 19. Jahrhundert. Berücksichtigt man zusätzlich zu den im vorliegenden Beitrag beschriebenen Beständen aus dem Bereich Alter Musik außerdem noch die Ausgaben des 19. Jahrhunderts, so lässt sich ermessen, was für eine wertvolle Bibliothek durch die Zerstreuung des Bestandes verlorengegangen ist.

Anhang:
Verzeichnis der Theoretica und Practica alter Musik (16.–18. Jh.) in der Bibliothek Proksch

Bibliographische Abkürzungen

DKL: *Das Deutsche Kirchenlied. Kritische Gesamtausgabe der Melodien*, hrsg. von Konrad Ameln, Markus Jenny und Walther Lipphardt, Bd. 1, Teil 1: *Verzeichnis der Drucke* (= Répertoire International des Sources Musicales B/VIII/1), Kassel 1975

RISM A I: *Einzeldrucke vor 1800*, hrsg. von Karlheinz Schlager (= Répertoire International des Sources Musicales A/I), Kassel 1971–2003

RISM B VI: *Écrits imprimés concernant la musique*, hrsg. von François Lesure (= Répertoire International des Sources Musicales B/VI), München 1971

VD 18: *Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des XVIII. Jahrhunderts*, hrsg. von der Bayerischen Staatsbibliothek in München in Verbindung mit der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel, Stuttgart 1971–2000

vdm: *Verzeichnis deutscher Musikfrühdrucke* (<www.vdm.sbg.ac.at>)

Inkunabeln und Drucke des 16. Jahrhunderts (chronologisch)

1498 Reuchlin, Johannes (1455–1522): *Scenia progymnasmata, hoc est: ludicra preexercitamenta*, Basel: Bergmann de Olpe, 1498 (Kat.-Nr. 1268)
vdm: 596 – Musiknoten in Holzschnitt.

1509 Quercu, Simon de (tätig Anfang 16. Jh.): *Opusculum musices perquam brevissimum de gregoriana et figurativa atque contrapuncto simplici percommode tractans omnibus cantu oblecantibus utile ac necessarium*, Wien: Winterburg, 1509 (Nr. 1246)
RISM B VI,2, S. 678 – 1. Ausgabe der musiktheoretischen Schrift (bis 1518 vier Ausgaben).

1516 Ricchieri, Lodovico [gen. Caelius Rhodiginus] (1469–1525): *Antiquarum lectionum* [...] *libri sexdecim*, Venedig: Aldi et Andr. Soceri, 1516 (Nr. 1271)
RISM B VI,2, S. 703 – Enthält u. a. Abhandlungen über die griechische und römische Musik.

1521 Suetonius Tranquillus [Sueton] (um 70–um 130): *Liber illustrium virorum*, Leipzig: Schumann, [1521] (Nr. 1523a)
Auf Bl. A4 (Schluss des Index) Holzschnitt: 2 Personen halten Tafeln mit Musiknoten.

1564 *Agenda ecclesiastica secundum vsvm ecclesiasticae VVyrzeburgensis*, Würzburg: Baumann, 1564 (Nr. 10)

1585 Carrara, Michele: *Regola ferma et vere* (Nr. 870)

Einblattdruck (40 × 53 cm), gestochen von Ambrosius Brambilla 1585, verlegt in Rom bei Ector Ruberti Abbildung einer achtchörigen Laute mit eingetragenen Griffen und Beispielen der Intavolierung von zwei- bis sechsstimmigen polyphonen Vokalsätzen sowie der Anweisung *Regola ferma et vere* von Michele Carrara. Im Nachdruck von 1594 mit dem Titel *Regola ferma e vera di novo corretta per l'intavolatura del liuto. Vgl. MGG* Supplement 15 (1973), Sp. 1334 f. Ein Exemplar in der Biblioteca Nazionale Centrale in Florenz. Nachdrucke und Ausgaben: *Intavolatura di liuto, Roma 1585*, hrsg. von Benvenuto Disertori, Florenz 1957 (= Historiae musicae cultores: Biblioteca 8); *Grafico delle intavolature per liuto*, hrsg. von Jose e Lupe de Azpiazu, Basel 1967.

1595 Bochius, Joannes (1555–1609): *Descriptio publicae gratulationis, spectaculorum et ludorum, in adventu sereniss. principis Ernesti Archiducis Austriae*, Antwerpen: Ex officina Plantiniana, 1595 (Nr. 278)

RISM A I, AN 912 – Werk über Festlichkeiten, enthält (S. 82 f.) die sechsstimmige Motette in Chorbuchanordnung *Ernestum cantate Deae, celebrate sorores*.

Musiktheoretica, Musikgeschichte und Lehrwerke 17. und 18. Jahrhundert (chronologisch)

1618 Meurs, Johannes van (1579–1639): *Orchestra. Sive, de Saltationibus Veterum, Liber Singularis*, Leiden: Basson, 1618 (Nr. 1034)

RISM B VI,2, S. 576 – Monographie über antike griechische Tänze.

1673 Kircher, Athanasius (1601–1680): *Phonurgia nova siva conjugium mechanico-physicum artis et naturae paranympha phonosophia concinnatum*, Kempten: Dreherr, 1673 (Nr. 744)

RISM B VI,1, S. 450.

1702 Werckmeister, Andreas (1645–1706): *Harmonologia musica oder kurtze Anleitung zur musicalischen Composition*, Frankfurt [u. a.]: Calvisius, 1702 (Nr. 1656)

RISM B VI,2, S. 883.

1717 Mattheson, Johann (1681–1764): *Das Beschützte Orchestre, oder derselben Zweyte Eröffnung*, Hamburg: Schiller, 1717 (Nr. 996)

RISM B VI,2, S. 558.

[nach 1727] Sammelhandschrift mit Abschriften von Lehrwerken aus dem ersten Drittel des 18. Jahrhunderts über den Generalbass, Hs. 18. Jh. (Nr. 658), enthält:

1) Heinichen, Johann David (1683–1729): *Neu erfundene und gründliche Anweisung* […], *zu vollkommener Erlernung des General-Basses*, Hamburg: Schiller, 1711

RISM B VI,1, S. 403.

2) Gugl, Matthaeus (tätig um 1727): *Fundamenta partiturae*, Augsburg: Wolff, 1727

RISM B VI,1, S. 385.

3) Anonym: *Unterricht, waß* […] *nöthig zu wissen, den General-Baß* […] [zu] *erlernen*

1743 Kellner, David (um 1670–1748): *Treulicher Unterricht im General-Baß, 3. Aufl. mit einer Vorrede des Herrn Daniel Solanders*, Hamburg: Herold, 1743 (Nr. 733)

RISM B VI,1, S. 444.

1745 Scheibe, Johann Adolph (1708–1776): *Critischer Musicus*, neue vermehrte und verbesserte Auflage, Leipzig: Breitkopf, 1745 (Nr. 1334)
RISM B VI,2, S. 760.

1749 Sorge, Georg Andreas (1703–1778): *Ausführliche und deutliche Anweisung zur Rational-Rechnung, und der damit verknüpften Ausmessung und Abtheilung des Monochords. Nebst Nachricht von dem neuen Telemannischen Intervallen System*, Lobenstein: Selbstverlag, 1749 (Nr. 833)
RISM B VI,2, S. 792 – Bindeeinheit mit 1753 Krause.

1753 Krause, Christian Gottfried (1719–1770): *Von der musikalischen Poesie. Mit einem Register vermehrt*, Berlin: Voß, 1753 (Nr. 833)
RISM B VI,1, S. 462 – Bindeeinheit mit 1749 Sorge.

1753–1754 Marpurg, Friedrich Wilhelm (1718–1795): *Abhandlung von der Fuge*, 2 Teile in 1 Bd., Berlin: Haude und Spener, 1753–1754 (Nr. 970)
RISM B VI,2, S. 540 – Erstausgabe, auch die Neuausgausbe, Leipzig: Kühnel, 1806 [Nr. 971] und die von Simon Sechter neu bearbeitete, Wien: Diabelli, 1843 [Nr. 972] vorhanden.

1754 Scheibe, Johann Adolph (1708–1776): *Abhandlung vom Ursprung und Alter der Musik, insonderheit der Vokalmusik*, Altona: Kort, 1754 (Nr. 1329)
RISM B VI,2, S. 760.

1754 Tartini, Giuseppe (1692–1770): *Trattato di musica seconda la vera scienza dell'armonia*, Padua: Manfré, 1754 (Nr. 1537)
RISM B VI,2, S. 820.

1754–1761 Marpurg, Friedrich Wilhelm (1718–1795): *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Berlin: Schützens Witwe und Lange (Nr. 977)
Bd. 1 (Stücke 1–6), Bd. 2 (Stücke 1–3), Bd. 3 (Stücke 1–4), Bd. 5 (Stücke 1–3)
RISM B VI,2, S. 543.

1755 Marpurg, Friedrich Wilhelm (1718–1795): *Anleitung zum Clavierspielen*, Berlin: Haude und Spener, 1755 (Nr. 974)
RISM B VI,2, S. 541. Erstausgabe, auch die 2. Ausgabe von 1765 (ebd.) vorhanden (Nr. 975).

1755 Nichelmann, Christoph (1717–1762): *Die Melodie nach ihrem Wesen sowohl, als nach ihren Eigenschaften*, Danzig: Schuster, 1755 (Nr. 1142)
RISM B VI,2, S. 615.

1756 Mozart, Leopold (1719–1787): *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg: Selbstverlag, 1756 (Nr. 1051)
RISM B VI,2, S. 600 – Erstausgabe.

1757 Alembert, Jean Lerond d' (1717–1783): *Systematische Einleitung in die musicalische Setzkunst, nach den Lehrsätzen Rameaus*, übersetzt von F. M. Marpurg, Leipzig: Breitkopf, 1757 (Nr. 16)
RISM B VI,1, S. 78 – Übersetzung nach: *Eléments de musique théorique et practique, suivant les principes de M. Rameau*, 1752.

1757 Marpurg, Friedrich Wilhelm (1718–1795): *Anfangsgründe der theoretischen Musik*, Leipzig: Breitkopf, 1757 (Nr. 973)
RISM B VI,2, S. 540.

1757–1762 Marpurg, Friedrich Wilhelm (1718–1795): *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition mit zwo- acht und mehreren Stimmen*, 3 Teile in 1 Bd. (T. 1 in 2. Aufl.), Berlin: Schützens Witwe und Lange, 1757–1762 (Nr. 980)
RISM B VI,2, S. 542 f.

1757–1758 Hertel, Johann Wilhelm (1727–1789): *Sammlung musikalischer Schriften, größtenteils aus den Werken der Italiäner und Franzosen übersetzt, und mit Anmerkungen versehen*, 2 Stücke in 1 Bd., Leipzig: Breitkopf, 1757–1758 (Nr. 667)
RISM B VI,1, S. 409.

1758 Adlung, Jacob (1699–1762): *Anweisung zur musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt: Jungnicol, 1758 (Nr. 7)
RISM B VI,1, S. 67 – Erstausgabe. Auch in der zweiten von Johann Adam Hiller besorgten Ausgabe (Dresden und Leipzig: Breitkopf, 1783) vorhanden (Nr. 8).

1758 Marpurg, Friedrich Wilhelm (1718–1795): *Anleitung zur Singcomposition*, Berlin: Lange, 1758 (Nr. 976)
RISM B VI,2, S. 542.

1759–1762 Bach, Carl Philipp Emanuel (1714–1788): *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, 2 Teile (Teil 1 in 2. Auflage 1759, Teil 2 in 1. Auflage 1762), Berlin: Winter, 1759–1762 (Nr. 56)
RISM B VI,1, S. 105 f. – Auch die dritte mit Zusätzen und sechs neuen Clavierstücken vermehrte Aufl. vorhanden: 2 Teile, Leipzig: Schwickert, 1787–1797 (Nr. 57).

1759 Marpurg, Friedrich Wilhelm (1718–1795): *Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik*, Berlin: Lange, 1759 (Nr. 979)
RISM B VI,2, S. 544.

1760–1761 Marpurg, Friedrich Wilhelm (1718–1795): *Die Kunst, das Clavier zu spielen*, 2 Teile in 1 Bd. (Tl. 1 in 3. Aufl.), Berlin 1760–1761 (Nr. 981)
RISM B VI,2, S. 544.

1761 Mattheson, Johann (1681–1764): *Händels Lebensbeschreibung, nebst Verzeichnisse seiner Ausübungswerke und deren Beurtheilung*, Hamburg: Selbstverlag, 1761 (Nr. 615)
VD18 14842939-004.

1762–1763 Marpurg, Friedrich Wilhelm (1718–1795): *Clavierstücke mit einem practischen Unterricht für Anfänger und Geübte*, Berlin: Haude und Spener, 3 Sammlungen 1762–1763 (Nr. 978)
RISM B VI,2, S. 542.

1768 Adlung, Jacob (1699–1762): *Musica mechanica organoedi. Das ist: Gründlicher Unterricht von der Struktur, Gebrauch und Erhaltung der Orgeln, Clavicymbel, Chlavichordien und anderer Instrumente. Mit Anmerkungen und Vorrede von J. L. Albrecht*, 2 Bde., Berlin: Birnstiel 1768 (Nr. 9)
RISM B VI,1, S. 67.

1768 Rousseau, Jean-Jacques (1712–1778): *Dictionnaire de musique*, Paris: Duchesne, 1768 (Nr. 1321)
RISM B VI,2, S. 720.

1769 Brown, John (1715–1766): *Betrachtungen über die Poesie und Musik, nach ihrem Ursprunge, ihrer Vereinigung, Gewalt, Wachsthum, Trennung und Verderbniß*, aus dem Englischen übersetzt, mit Anmerkungen und 2 Anhängen begleitet von J. J. Eschenburg, Leipzig: Weidmann, 1769 (Nr. 360)
RISM B VI,1, S. 181 f.

1772–1773 Burney, Charles (1726–1814): *Tagebuch seiner musikalische Reisen*, aus dem Englischen übersetzt von C. D. Ebeling, 3 Bde. in 1, Hamburg: 1772–1773 (Nr. 371)
RISM B VI,1, S. 193.

1773 Burney, Charles (1726–1814): *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces*, 2 Bde., London: Calf, 1773 (Nr. 370)
RISM B VI,1, S. 192.

1773 Scheibe, Johann Adolph (1708–1776): *Über die musikalische Composition. 1. Die Theorie der Melodie und Harmonie*, Leipzig: Schwickert, 1773 (Nr. 1335)
RISM B VI,2, S. 761.

1777 Forkel, Johann Nikolaus (1749–1818): *Ueber die Theorie der Musik, insofern sie Kennern und Liebhabern nothwendig und nützlich ist*, Göttingen: Vandenhoeck, 1777 (Nr. 1195)
RISM B VI,1, S. 324 – Bindeeinheit mit 1799 Portmann und 1779 Lingke.

1778–1779 Forkel, Johann Nikolaus (1749–1818): *Musikalisch-kritische Bibliothek*, 3 Bde. Gotha: Ettinger, 1778–1779 (Nr. 524)
RISM B VI,1, S. 324.

1779 Lingke, Georg Friedrich (1697–1777): *Kurze Musiklehre in welcher nicht allein die Verwandtschaft aller Tonleitern, sondern auch die jeder zukommenden harmonischen Sätze gezeigt und mit praktischen Beispielen erläutert werden*, Leipzig: Breitkopf, 1779 (Nr. 1195)
RISM B VI,1, S. 504 – Bindeeinheit mit 1777 Forkel und 1799 Portmann.

1781 Burney, Charles (1726–1814): *Abhandlung über die Musik der Alten*, aus dem Englischen übersetzt von J. J. Eschenburg, Leipzig: Schwickert, 1781 (Nr. 369)
RISM B VI,1, S. 191.

1782–1793 Koch, Heinrich Christoph (1749– 1816): *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 3 Teile, Rudolstadt: Böhme, 1782; Leipzig: Böhme, 1787, 1793 (Nr. 824)
RISM B VI,1, S. 458.

1784 Hiller, Johann Adam (1728–1804): *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler aus neuerer Zeit*, Leipzig: Dyk, 1784 (Nr. 673)
RISM B VI,1, S. 414.

1785 Burney, Charles (1726–1814): *Nachricht von Händel's Lebensumständen und der ihm zu London im Mai und Juni 1784 angestellten Gedächtnißfeyer*, aus dem Englischen übersetzt von J. J. Eschenburg, Berlin: Nicolai, 1785 (Nr. 613)
RISM B VI,1, S. 192.

1788 Schlegel, Franz Anton (2. Hälfte 18. Jh.): *Gründliche Anleitung, die Flöte zu spielen nach Quanzens Anweisung*, Graz: Weigand und Ferstl, 1788 (Nr. 1243)
RISM B VI,2, S. 764 – Kompilation nach Quantz, Johann Joachim (1697–1773): *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin: Voss, 1752.

1789 Arteaga, Stefano (1747–1799): *Geschichte der italienischen Oper*, aus dem Italienischen übersetzt von J. N. Forkel, 2 Bde., Leipzig: Schwickert, 1789 (Nr. 44)
RISM B VI,1, S. 99.

1790–1792 Gerber, Ernst Ludwig (1746–1819): *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*, 2 Bde., Leipzig: Breitkopf, 1790–1792 (Nr. 553)
RISM B VI,1, S. 257 – Auch *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, 4 Bde., Leipzig: Kühnel, 1812–1814 vorhanden.

1792 Forkel, Johann Nikolaus (1749–1818): *Allgemeine Litteratur der Musik*, Leipzig: Schwickert, 1792 (Nr. 525)
RISM B VI,1, S. 323.

1792 Hollbusch, Johann Sebastian: *Tonsystem, abgefasset in einem Gespräche zweier Freunde*, Mainz: Häfner, 1792 (Nr. 683)
RISM B VI,1, S. 420.

1793 Kirnberger, Johann Philipp (1721–1783): *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition als Vorbereitung zur Fugenkenntniß*, Wien: Chemische Druckerey, 1793 (Nr. 746)
RISM B VI,1, S. 452 – Nachdruck der Ausgabe Berlin 1782.

1794 Anonym: *Kurtzgefaßtes musicalisches Lexicon, worinnen eine nützliche Anleitung und gründlicher Begriff von der Music enthalten*, neue Auflage, Chemnitz: Stößel, 1794 (Nr. 1516)
RISM B VI,2, S. 948 – Bei Kraus unter dem Verleger Stößel aufgeführt.

1795 Koch, Heinrich Christoph (1749– 1816) [Hrsg.]: *Journal der Tonkunst*, Stück 1–2 in 1 Bd. (mehr nicht erschienen), Erfurt: Keyser, 1795 (Nr. 717)
RISM B VI,1, S. 458.

[1795] [Prixner, Sebastian (1755–1799):] *Kann man nicht in zwey, oder drey Monaten die Orgel gut, und regelmäßig schlagen lernen? Mit Ja beantwortet und dargethan vermittelst einer Einleitung zum Generalbaße. Verfaßt für die Pflanzschule des fürstlichen Reichsstiftes St. Emmeram* […] *nebst Anhange von Orgelgalanterien für den Flügel sowohl als die Orgel*, 2. vermehrte Auflage, Landshut: Hagen, [1795] (Nr. 1156)
RISM B VI,2, S. 672 – Anonym veröffentlicht; Prixner war Benediktinermönch und Chorregent an St. Emmeram in Regensburg. Die 1. Auflage erschien 1789.

1796 Hinrichs, Johann Christian (geb. 1760): *Entstehung, Fortgang und jetzige Beschaffenheit der russischen Jagdmusik*, Petersburg: Schnoor, 1796 (Nr. 677)
RISM B VI,1, S. 415.

1797 Fux, Johann Joseph (1660–1741): *Gradus ad Parnassum oder Anführung zur regelmäßigen musikalischen Composition auf eine neue gewisse Art*, deutsch von Lorenz Mizler, Leipzig: Heinsius, 1797 (Nr. 542)
RISM B VI,1, S. 340 – Die erste lateinische Ausgabe erschien 1725 in Wien.

1799 Portmann, Johann Gottlieb (1739–1798): *Leichtes Lehrbuch der Harmonie, Composition und des Generalbasses*, neue Auflage, Darmstadt: Heyer, 1799 (Nr. 1195)
RISM B VI,2, S. 664 – Bindeeinheit mit 1777 Forkel und 1779 Lingke.

Musikpractica des 17. und 18. Jahrhunderts (chronologisch)

1651 Rist, Johann (1607–1667): *Sabbathische Seelenlust, das ist: Lehr- Trost- Vermahnung- und Warnungsreiche Lieder über alle sonntägliche Evangelien, welche so wol auf bekante* […] *alß auch gantz Neue von Thoma Sellio wolgesetzete Melodien können gesungen werden*, Lüneburg: Stern, 1651 (Nr. 1309, zusammen mit 1655 Rist)
RISM A I S 2761 und DKL 1651^{09} – Mit Vertonungen von Thomas Selle (1599–1663).

1655 Rist, Johann (1607–1667): *Neue Musikalische Fest-Andachten*, Lüneburg: Stern, 1655 (Nr. 1309, zusammen mit 1651 Rist)
RISM A I S 2764 – Mit Vertonungen von Thomas Selle (1599–1663).

1656 Rist, Johann (1607–1667): *Neue Musikalische Katechismus Andachten* […] *Die den Alle so wol auf bekante* […] *als auch auf gantz Neue von Herrn Andreas Hammerschmid* […] *wolgesetzete Melodien können gespielt und gesungen werden*, Lüneburg: Stern, 1656 (Nr. 1308, zusammen mit 1564 Rist)
DKL 1656^{07} – Mit 50 Melodien von Andreas Hammerschmidt (1611–1675) und 12 von Michael Jacobi (1618–1663).

1664 Rist, Johann (1607–1667): *Neue Hochheilige Passions-Andachten* […] *welche v. Herrn Martino Colero* […] *mit Sangweisen sind ausgezieret*, Hamburg: Naumann (Nr. 1308, zusammen mit 1656 Rist)
RISM A I C 3299 – Mit Melodien von Martin Colerus (1620–1703).

1689 Kuhnau, Johann (1660–1722): *Neue Clavirübung*, Leipzig: Selbstverlag, 1689 (Vorrede) (Nr. 851)
RISM A I K 2982.

1714 Mascitti, Michele (ca. 1664–1760): *Sonate a Violino solo e Basso*, op. 5, Paris: Foucault, 1714 (Nr. 993)
RISM A I M 1230.

1731 Mascitti, Michele (ca. 1664–1760): *Sonate a Violino solo e Basso*, op. 8, Paris: Boivin, 1731 (Nr. 994)
RISM A I M 1238.

1723 (1738) Leclair, Jean-Marie (1697–1764): *Premier livre de sonates à Violon seule avec la Basse continue*, Paris: Boivin, 1723, Avec Privilège du Roy 4. Aouts 1738 (Nr. 871, Bindeeinheit)
RISM A I L 1307.

1724 Quentin, Jean Baptiste d.J. (vor 1690–um 1742): *Sonates a Violon seul et Basse-Continue. Livre 1er*, Paris: Selbstverlag, 1724 (Nr. 1244)
RISM A I Q 42.

1734 Leclair, Jean-Marie (1697–1764): *Troisième livre de sonates à Violon seule et Basse Continue*, op. 5, Paris: Boivin, Avec Privilège du Roy 12. Octobre 1723 (Nr. 871, Bindeeinheit)
RISM A I L 1320 (hier 1. Aufl. »[1734]« datiert).

1743 Leclair, Jean-Marie (1697–1764): *Quatrième livre de sonates à Violon seule avec la Basse Continue*, op. 9, Paris: Boivin, 4. Aouts 1738 (Nr. 871, Bindeeinheit)
RISM A I L 1327 (hier »[1743] (1738)« datiert).

nach 1743 Leclair, Jean-Marie (1697–1764): *Second livre de Sonates pour le Violon et pour la Flute traversière avec la Basse continue*, Paris: Boivin, Avec Privilège du Roy 4. Aouts 1738 (Nr. 871, Bindeeinheit)
RISM A I L 1310 (hier 1. Ausg. »[ca. 1728 (1723)]« datiert, »[eine 2.Ausgabe … nach 1743]«).

[1754, 1763?] Corelli, Arcangelo (1653–1713): *Sonate a Tre* […] [op. 1–4 in vier Bänden mit Portrait des Komponisten], Paris: Le Clerc (Nr. 428)
RISM A I C 3688, C 3727, C 3758, C 3793 (1754) oder C 3689, C 3759, C 3794 (1763).

1765 Maria Antonia Walpurgis, Kurfürstin von Sachsen (1724–1780): *Talestri. Regina delle Amazzoni. Dramma per Musica di E. T. P. A.*, Leipzig: Breitkopf, 1765 (Nr. 967)
RISM A I M 631.

1769 Capron, Nicolas (ca. 1740–1784): *Premier livre de Sonates à Violon seul et Basse*, op. 1, Paris: Selbstverlag, 1769 (Nr. 382)
RISM A I 946 – Bindeeinheit mit Capron, Nicolas: *Six Duo*, op. 3 (s. Rubrik »Undatierte Ausgaben des 18. Jahrhunderts«). Ersteinspielung auf CD nach dem Exemplar der Pros keschen Musikabteilung in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg mit Ann Roux (Violine), Marieanne Lee (Violoncello) und Lionel Desmeules (Cembalo): Claves Records 2018 (‹www.claves.ch›).

1775 Bach, Carl Philipp Emanuel (1714–1788): *Die Israeliten in der Wüste. Ein Oratorium*, Hamburg: Selbstverlag, 1775 (Nr. 52)
RISM A I B 109.

1776 Bach, Carl Philipp Emanuel (1714–1788): *Clavier Sonaten mit einer Violine und einem Violoncell zur Begleitung. Erste Sammlung*, Leipzig: Selbstverlag, 1776 (Nr. 50)
RISM A I B 61.

[1777] Benda, Georg (1722–1795): *Arien und Duette aus dem Tartarischen Gesetze, Singspiel von Gotter, für das Clavier eingerichtet mit Begleitung einer Violine*, Leipzig: Schwickert, [1777?] (Nr. 244)
RISM A I B 1885.

1779 Benda, Georg (1722–1795): II *Concerti per il Cembalo accompagnati da due Violini, Viola e Violoncello*, Leipzig: Schwickert, 1779 (Nr. 245)
RISM A I B 1779.

[1780] Benda, Georg (1722–1795): *Ariadne auf Naxos* […] *zum Gebrauche gesellschaftlicher Theater, auf zwey Violinen, eine Bratsche und ein Violoncell eingerichtet*, Leipzig: Schickert, [1780?] (Nr. 243)
RISM A I B 1868.

[1781] Benda, Georg (1722–1795): *Sammlung vermischter Clavier- und Gesangstücke für geübte und ungeübte Spieler* […] *fünfter Theil*, Leipzig: Schwickert, [1781] (Br. 246)
RISM A I B 1902.

[1782] Benda, Georg (1722–1795): *Ariadne auf Naxos* […] *für das Clavier eingerichtet*, Leipzig: Schickert, [1782?] (Nr. 242)
RISM A I B 1867.

1784–1787 Bach, Johann Sebastian (1685–1750): *Vierstimmige Choralgesänge* [mit Vorrede von C. Ph. E. Bach], 4 Teile in 1 Bd., Leipzig: Breitkopf, 1784–1787 (Nr. 71)
RISM A I B 449 – Außerdem zahlreiche Drucke aus späterer Zeit (Nr. 66–92). Neben diversen Einzelausgaben u. a. die ersten fünf Bände (1851–1855) der bei Breitkopf und Härtel erschienenen ersten Gesamtausgabe (Nr. 66), einzelne Bände der Ausgaben von Carl Czerny (Nr. 69), das *Wohltemperierte Klavier* in einer Prager Ausgabe (Marco Berra) sowie im Katalog nur pauschal aufgeführte Sammlungen, vgl. Nr. 92: »Sammlung von 138 Ausgaben seiner Kompositionen, größtenteils in neueren Bearbeitungen. 90 Ausg. für Klavier zu 2 Hdn., 14 zu 4 Hdn., 20 für Orgel, 6 Partituren, 3 Hefte Arien, 5 Hefte Konzerte für Violine, Flöte, Horn.«

1785 Häßler, Johann Wilhelm (1747–1822): *Sechs Klavier-Solos, halb leicht, halb schwer, dem Statthalter von Dalberg in Erfurt zugeeignet*, Leipzig; Schwickert, 1785 (Nr. 631)
RISM A I H 1659.

1786 Häßler, Johann Wilhelm (1747–1822): *Clavier- und Singstücke verschiedener Art. Zweite Sammlung*, Leipzig: Schwickert, 1786, (Nr. 630)
RISM A I H 1578.

1787 Pichl, Václav (1741–1805): *Cento Variazioni sulla scala del Basso fermo. Per esercizio del Violino. All'atuale* [sic] *servizio di S. A. R. L'Arciduca Ferdinando d'Austria*, Neapel: Marescalchi, [1787] (Nr. 318)
RISM A I P 2292.

1788–1791 *Musikalische Anthologie für Kenner und Liebhaber. Der musikalischen Realzeitung praktischer Teil*, 6 Teile in 1 Bd., Speier: [In der Expedition dieser Zeitung], 1788–1791 (Nr. 38)

1795 Bach, Carl Philipp Emanuel (1714–1788): *Fünf kleine leichte Klavierstücke mit der Fingersetzung für Anfänger*, Wien: Musikalisch-Typographische Gesellschaft, 1795 (Nr. 53)
RISM A I B 156.

1799 ff. Haydn, Joseph (1732–1809): *Oeuvres complettes*, Bd. 2–12, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1799 (Nr. 638)
RISM A I H 2462 ff. – Erste von Haydn selbst herausgegebene Gesamtausgabe.
Außerdem diverse Einzelausgaben, teils aus späterer Zeit (Nr. 639–650), darunter die Erstausgabe des Oratoriums *Die Jahreszeiten*, 2 Bde., Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1802] (Nr. 640. – RISM A I H 2542) und der Vokalfassung der *Worte des Erloesers am Kreuze*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1801] (Nr. 648. – RISM A I H 2519).

[1800] Mozart, Wolfgang Amadeus (1756–1791): *Missa pro defunctis. Requiem*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1800] (Nr. 1080)
RISM A I M 4050/51 – Erstausgabe. Außerdem diverse Einzelausgaben, teils aus späterer Zeit (Nr. 1052–1091).

Undatierte Ausgaben des 18. Jahrhunderts (alphabetisch nach Verfasser)

Bach, Carl Philipp Emanuel (1714–1788): *Six Fugues pour le Piano-forte*, Bonn: Simrock, o. J. (Nr. 51)
RISM A I B 106.

Bach, Johann Christian (1735–1782): *Fuge für das Pianoforte oder die Orgel, komponirt* […] *über die Buchstaben seines Namens*, Leipzig: Peters, o. J. (Nr. 62)
RISM A I B 401.

Bach, Johann Christian (1735–1782): *Six Sonates pour le Clavecin, accompagnées d'un Violon ou Flute traversière et d'un Violoncelle* […] op. 2, Amsterdam: Hummel, o. J. (Nr. 63)
RISM A I B 322.

Bach, Johann Christian (1735–1782): *Six Sonates pour le Clavecin accompagnéz d'un Violon*, op. 10, Amsterdam: Hummel, o. J.
RISM A I B 339.

Bach, Johann Christian (1735–1782): *Six Sonates pour le Clavecin ou Piano forte*, Berlin und Amsterdam: Hummel, o. J.
RISM A I B 346.

Boccherini, Luigi (1743–1805): *Collection des Quintetti pour deux Violons, Alto et deux Violoncelles*, tomes 1–2, Paris: Janet et Cotelle, o. J. (Nr. 271)
RISM A I B 3187.

Boccherini, Luigi (1743–1805): *Douze (Vingt-quatre) nouveaux Quintetti pour deux Violons, deux Violoncelles et Alto*, Oeuvre 37, Livr. 1–8, Paris: Pleyel, o. J. (Nr. 272)
RISM A I B 3182

Boccherini, Luigi (1743–1805): *Six Quatuors à deux Violons, Taille et Basse Obligés*, op. 7, Amsterdam: Hummel, o. J. (Nr. 273)
RISM A I B 3120.

Boccherini, Luigi (1743–1805): *Six Sestetti concertanti per due Violini, due Viola, due Violoncelli*, op. 24, Paris: Sieber, o. J. (Nr. 274, Bindeeinheit)
RISM A I B 3204.

Boccherini, Luigi (1743–1805): *Sextuor pour deux Violons, Alto, Cor et deux Violoncelles*, op. 42, Paris: Pleyel, o. J. (Nr. 274, Bindeeinheit)
RISM A I B 3205.

Boccherini, Luigi (1743–1805): *Six Sextuors pour Flute, premier et second Violon, Alto et Violoncelle*, op. 15, Paris: Sieber, o. J. (Nr. 274, Bindeeinheit)
RISM A I B 3203.

Boccherini, Luigi (1743–1805): *Trois Sonates pour le Clavecin avec l'accompagnement d'un Violon et Violoncelle*, op. 13, Mannheim: Götz, o. J. (Nr. 275)
RISM A I B 3101.

Boccherini, Luigi (1743–1805): *Six Sonates en Trio pour le Clavecin ou Piano Forte avec accompagnement de Violon et Basse. Second Livre*, Paris: De Roullède, o. J. (Nr. 276)
RISM A I 3103.

Boccherini, Luigi (1743–1805): *Six Sonates for two Violions and a Violoncello obligato*, op. 2, London: Bremner, o. J. (Nr. 277)
RISM A I B 3057.

Capron, Nicolas (ca. 1740–1784): *Six Duo pour deux violons*, op. 3, Paris: Michaud, o. J. (Nr. 382, Bindeeinheit mit 1769 Capron).
RISM A I C 948.

Händel, Georg Friedrich (1685–1759): *Suites de pieces pour le Clavecin*. Vol. 2, London: Walsh, o. J. (Nr. 608)
RISM A I H 1433 – Anm. im Kraus-Katalog: »Exemplar aus dem Besitz von Nottebohm und Brahms: mit zahlr. hs. Bemerkungen (Varianten und Korrekturen) hauptsächlich von Nottebohm.«
Außerdem diverse weitere Ausgaben Händel'scher Werke aus späterer Zeit (Nr. 597–612), u. a. die komplette von Friedrich Chrysander herausgegebene Gesamtausgabe in 94 Bänden, Leipzig 1858–1903 (möglicherweise noch zu Prokschs Lebzeiten zur Subskription und Fortsetzung erworben, von den Erben weitergeführt).

Locatelli, Pietro Antonio (1695–1764): *XII Sonate a Violino Solo e Basso da Camera*, op. 6, Paris: Le Clerc, o. J. (Nr. 945)
RISM A I L 2615.

Mascitti, Michele (ca. 1664–1760): *Sonate da Camera a Violino solo col Violone o Cimbalo*, op. 2, Amsterdam: Roger, o. J. (Nr. 992, Bindeeinheit)
RISM A I M 1218.

Mascitti, Michele (ca. 1664–1760): *Sonate a Violino solo col Violone o Cimbalo*, op. 4, Libro primo, Amsterdam: Roger, o. J. (Nr. 992, Bindeeinheit)
RISM A I M 1227.

Pergolesi, Giovanni Battista (1710–1736): *Stabat Mater à deux Voix, arrangé pour le Forte Piano ou l'orgue*, Wien: Mollo, o. J. (Nr. 1176)
RISM A I P 1368.

Quentin, Jean Baptiste d. J. (vor 1690 – um 1750): *Sonates en Trio et a quatre parties pour Violons, Flutes Traversieres, Viole e Basse Continue*, op. 11, 12, 13, 3 Bde. Paris: Boivin, o. J. (Nr. 1245)
RISM A I Q 52–54.

Viotti, Giovanni Battista (1755–1824): Sammlung (Nr. 1576) enthaltend:

Six Duos concertans pour 2 Violons, Livre 1, Paris: Boyer et Naderman, o. J.
[RISM deest]

Six Duos concertans pour 2 Violons, Livre 2, Nouv. éd. Paris: Janet et Cotelle, o. J.
[RISM deest]

Six Sérénades en duo conc. pour 2 Violons, op. 23, Livre 1 et 2, Paris: Imbault, o. J.
RISM A I V 2073.

Trois Duo … , Livre 4, Paris: Pleyel, o. J.
RISM A I V 2013.

Six Duos … , op. 5, partie 1 et 2, Paris: Janet et Cotelle, o. J.
RISM A I V 2053.

Trois nouv. Duos … Livre 6, Paris: Naderman, o. J.
RISM A I VV 1990b.

Trois Duos concertans, Livre 7, Paris: Janet et Cotelle (Pl.-Nr. 276), o. J.
[RISM deest]

Trois Duos concertans, Livre 7, Paris: Janet et Cotelle (Pl.-Nr. 1000), o. J.
RISM A I V 2045.

Trois Duos […], op. 18, Paris: Erard, o. J.
RISM A I V 2032 oder RISM A I V 2064.

Trois grands Duos […], op. 20–22, Paris: Cherubini, o. J.
RISM A I V 2008, V 2009, V 2067.

Viotti, Giovanni Battista (1755–1824): *Six Sonates a Violon seul et Basse. 2me Livre de Sonates de Violon*, Paris: Naderman, o. J. (Nr. 1577)
RISM A I V 1943.

Viotti, Giovanni Battista (1755–1824): *Three Sonatas for the Piano Forte with an Accompaniment for the Violin & Violoncello ad libitum*, op. 15, London: Clementi, o. J. (Nr. 1578)
RISM A I V 1959.

Zavateri, Lorenzo Gaetano (1690 – Mitte 18. Jh.): *Divertimenti musicali per camera a Violino e Basso*, op. 2, Pesaro: Pisauro, o. J. (Nr. 1700)
RISM A I Z 106.

Anthologien und Sammlungen aus dem 19. Jahrhundert alter Klavier- und Vokalmusik

Alte Claviermusik in chronologischer Folge, neu herausgegeben und mit Vortragszeichen versehen von E. Pauer, Leipzig: Senff, 6 Hefte (Nr. 22).

Recueil de compositions célèbres du 17 et 18 siècle. Ausgewählte Tonstücke für das Pianoforte von berühmten Meistern aus dem 17ten und 18ten Jahrhundert, hrsg. von C. F. Becker, Leipzig: Fries, o. J. (Nr. 123).

Scarlatti, Domenico (1685–1757): *Sämmtliche Werke für das Piano-Forte, redigirt von Carl Czerny*, Wien: Haslinger, 1838–1840 (25 Lieferungen) (Nr. 7601–7625).

Musica divina sive thesaurus concentum selectissimorum omni cultui divino totius anni […] */ offert Carolus Proske. Annus 1.* – Regensburg [u. a.]: Pustet. Tomus 2: *Liber motettorum* (1855) (Nr. 1236a).

Abschriften Alter Musik

Bach, [?]: *Sonata per Cembalo e Violino*, (Nr. 49)

Kommentar im Katalog Kraus: »Handschrift d. 18. Jhdts.«

Bach, Johann Christian (»Giovanni«) (1735–1782): *Duetto per Cembalo con Violino* (Nr. 61)

»Handschrift d. 18. Jhdts.«

Bach, Johann Sebastian (1685–1750): *Seb. Bachs Choralbuch* (Nr. 70)

»238 Choralmelodien mit beziffertem Bass. Handschrift, die nach dem Schriftcharakter und der Orthographie zu schließen aus der Mitte des 18. Jahrhdts. stammt. Enthält auch Melodien, die von C. Ph. E. Bach nicht in das von ihm herausgegebene Choralbuch aufgenommen wurden. 286. S. […] Möglicherweise ist vorliegendes Buch eine der verlorengegangenen Abschriften, welche Breitkopf 1764 vom Choralbuch J. S. Bachs, enthaltend ca. 240 Melodien, machen ließ […]«.

Bononcini, Giovanni Battista (1679–1747): *L'Astarto. Arie del Bononcini* (Nr. 340)

»Notenmanuskript der Zeit. 71 Bl.«

Breu, Mathias: *Opus Officiorum in Festis Praecipius Totius Anni; Item Missarum aliquot. In honorem* […] *Senatus Chemnicii Hermundorum et in usum Ecclisiae atque Scholae ibidem. Compositum et conscriptum a Mathia Breu eiusdem Schola Hypodidascalo. Anno salutis M.D.LXVI.* (Nr. 357)

Auf den Vorderdeckel der Handschrift gepresst: *Officia. Stadt Chemnitz. Tenor. 1566*.

Frescobaldi, Girolamo (1583–1643): *Canzone, Corrente, Fuga u. Toccata* (Nr. 534)

»Abschrift um 1830«.

Haydn, Joseph (1732–1809): *Concerto per il Clavicembalo con due Violini, Viola e Basso* (Nr. 639)

»Zeitgen. Abschrift des Kl.-Parts mit Continuo«.

Fux, Peter (1753–1831): *Sonata in D a Violino Solo a Violoncello* (Nr. 544)

»Zeitgenössische Abschrift«.

Lasso, Orlando di (ca. 1532 – 1594): *Passio quinque vocum* (Nr. 864)

»Abschrift um 1800«.

Marcello, Benedetto (1686–1739): *Psalm: Deus auribus nostris audivimus* (Nr. 966)

»Abschrift um 1800«.

Menuetten-Sammlung (Nr. 1030)

»[…] von verschiedenen alten Meistern, enth. zus. 59 Menuette von Eberlin, Friedrich d. Gr., Fischer, Rutini, Sorgio, Sciette, Sorge, Wagenseil u. a. 2 Hefte in der Handschrift d. 18. Jhdt.«

Palestrina, Giovanni Pierluigi da (1525–1594): *Stabat mater f. 2 Chöre* (Nr. 1167)

»Stimmen und Partitur in alter Abschrift um 1800.«

Processionale. Der Hochwierdigen in Gott geistlichen Muetter Barbara Mechtildi Kürchpichlerin […] *praesentiert.* M DC. LXVI (Nr. 1204)

»Handschrift mit quadratischer Choralnotation auf 4 roten Linien. Verziertes Titelbl. u. 67 S. 4 [Quart] Grüner Prgtbd. der Zeit.«

Bibliographien

Becker, Carl Ferdinand: *Systematisch-chronologische Darstellung der musikalischen Literatur von der frühesten bis auf die neueste Zeit*, Leipzig: Fries, [1.] 1836 [2]. *Nachtrag, nebst einem Anhang: Chorsammlungen aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert*, 1839 (Nr. 119).

Becker, Carl Ferdinand: *Die Tonwerke des* XVI. *und* XVII. *Jahrhunderts oder systematisch-chronologische Zusammenstellung der in diesen zwei Jahrhunderten gedruckten Musikalien*, Leipzig: Fleischer, 1847 (Nr. 163)

Auch 2. Aufl. 1855 vorhanden.

Frithjof, Max Bruch und die Dynamik der großen oratorischen Gattungen
Stationen einer prominenten Stoffgeschichte des 19. Jahrhunderts

Michael Wackerbauer

Folgt man Ferdinand Hiller, einem der einfluss- und kenntnisreichsten Musiker, Musikmanager und Musikschriftsteller des 19. Jahrhunderts, so waren die Gattungsbereiche oratorischer Kompositionen für die Zeitgenossen von besonderer Attraktivität. Er sah hier ein Repertoire entstehen, das er für ausgesprochen zeittypisch hielt, wie aus seinem 1881 veröffentlichten Aufsatz *Die Tonkunst seit 150 Jahren* hervorgeht, in dem er sich veranlasst sieht,

> einer Gattung musikalischer Kunstwerke zu gedenken, die, mehr als andere den Stempel unserer Zeit tragend, durch einige Prachtexemplare sich eine dauernde Stellung in unserer Literatur erworben – es ist die größerer vokal-instrumentaler Compositionen, die, von der frühern Cantate abstammend, durch die Mannigfaltigkeit der ihnen zu Grunde liegenden Dichtungen und die musikalische Freiheit in der Behandlung derselben weder der Kirchen- noch der Oratorienmusik angehörend, recht eigentlich der großen Bedeutung unseres heutigen Concertes entsprechen. […] Einer der begabtesten Symphonisten, N. W. Gade, ferner Joh. Brahms, Max Bruch und Andere haben auf diesem Gebiete, dem unangebautesten, welches die Neuern und Neuesten vorfinden, bekanntlich sehr hervorragende Werke geschaffen […].[1]

Der außergewöhnliche Stellenwert dieser Werke im Repertoire der Zeit wird von Hiller in unmittelbaren Zusammenhang mit dem Zugriff auf ein weit gefächertes Spektrum an Stoffen und den bereits sehr flexibel gehandhabten Möglichkeiten ihrer musikalisch-formalen Gestaltung gebracht. Unter den Protagonisten stellt Hiller neben Brahms und dem von Mendelssohn sehr geförderten Dänen Niels W. Gade insbesondere seinen eigenen Schüler Max Bruch heraus, der heute nur noch sehr selektiv rezipiert und kaum mehr mit einem umfangreichen Vokalschaffen verknüpft wird. Tatsächlich feierte Bruch mit einer größeren Zahl vielgestaltiger Werke aus dem von Hiller angesprochenen Gattungsbereich außerordentliche Erfolge, die einst seinen Ruhm als Komponist bedeutender Beiträge im Bereich des weltlichen Oratoriums begründeten – Werke, die inzwischen allerdings weitgehend vergessen sind. Bruch beschäftigte sich mit Stoffen,

---

1 Anfang 1881 veröffentlicht in der »Jubiläumsnummer« der *Hamburger Correspondenz*; zitiert nach *Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel. Beiträge zu einer Biographie Ferdinand Hillers, Band IV (1876–1881)*, hrsg. von Reinhold Sietz (= Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte 60), Köln 1965, S. 154 f.

die für die Zeitgenossen offenbar von besonderer Bedeutung, eben zeittypisch waren, heute aber teils völlig aus dem Blick geraten sind. Zu diesen gehört die altnordische Frithjof-Saga in der 1825 vollendeten Neufassung des schwedischen Dichters Esaias Tegnér (1782–1846), die schnell in vielen Übersetzungen in ganz Europa verbreitet war und nicht wenige Komponisten zu Werken in verschiedenen musikalischen Gattungen inspirierte. Bruch setzte sich zwischen 1857 und 1868, also über einen Zeitraum von elf Jahren, in mehreren konzeptionellen Anläufen kompositorisch und literarisch mit dem Stoff auseinander. Unter den von ihm verworfenen und vollendeten Versionen sollten die 1864 uraufgeführten *Scenen aus der Frithjof-Sage* bis Anfang des 20. Jahrhunderts einen immensen internationalen Erfolg haben und richtungweisend für ein spezielles Repertoire werden, wie etwa Hermann Kretzschmar als unmittelbarer Beobachter rückblickend konstatiert: »So hat denn auch der ›Frithjof‹ Bruchs ein großes Gefolge dramatischer Kantaten für Männerchor gefunden. Unter denjenigen Arbeiten der Gattung, deren bleibende Bedeutung inzwischen festgestellt ist, sind die ältesten der ›Rinaldo‹ von J. Brahms und der ›Hakon Jarl‹ von Carl Reinecke.«[2]

Der Blick auf Bruchs *Frithjof*-Vertonungen und deren literarische Vorlage vermag nicht nur die Etappen zu veranschaulichen, die einer der wichtigsten Komponisten oratorischer Werke im 19. Jahrhundert bei der Suche nach neuartigen formalen Lösungen zwischen den traditionellen Gattungen beschritt, sondern auch gesamteuropäische Rezeptionsprozesse einer bestimmten Textsorte zu beleuchten. Diese Stränge sollen im vorliegenden Text verfolgt werden.[3]

Angesichts der Diskrepanz zwischen der zeitgenössischen und der heutigen Rezeption des Frithjof-Stoffes und seiner kompositorischen Umsetzungen im Kontext eines seinerzeit bereits sehr breit ausdifferenzierten Gattungsspektrums in der Vokalmusik ist der Blick auf historische Kontexte unerlässlich, will man sich nicht mit dem wohlfeilen Hinweis auf etwaige künstlerische Mängel begnügen. Im Folgenden wird nach einer Beschreibung der literarischen Vorlage daher zunächst der Frage nachgegangen, warum die Stoffwahl für Bruch und viele seiner Zeitgenossen so attraktiv war. Ein Überblick über die Anfänge der musikalischen Rezeption der *Frithjof*-Dichtung mit ihren internationalen Verflechtungen soll anschließend verdeutlichen, in welchem Kontext Bruch nach kompositorischen Lösungen suchte, die dann auch eingehend

---

2 Hermann Kretzschmar, *Oratorien und Weltliche Chorwerke* (= Führer durch den Konzertsaal II/2), Leipzig ^{4}1920, S. 659.

3 Mit dem Themenkreis der oratorischen Gattungen bewegen wir uns in einem Bereich, der eines der Interessen von Wolfgang Horn berührt; als eindrucksvolles Dokument seiner Forschungen auf diesem Gebiet wird der von ihm herausgegebene Band mit Chorballaden Rheinbergers im Rahmen der Gesamtausgabe bleiben: Josef Gabriel Rheinberger, »Das Tal des Espingo (op. 50), Wittekind (op. 102), Die Rosen von Hildesheim (op. 143)«, in: *Chorballaden II für Männerchor und Orchester*, hrsg. von Wolfgang Horn (= Rheinberger, Sämtliche Werke 4/17), Stuttgart 2003.

Mir ist es ein Anliegen, darauf hinzuweisen, dass ich Wolfgang Horn auch unmittelbar die Beschäftigung mit den *Frithjof*-Vertonungen verdanke, die mit einer kritischen Edition der Kompositionen Max Bruchs ihren Abschluss finden wird. Sie war ursprünglich ein von der VolkswagenStiftung geförderter Bestandteil eines geplanten Editionsprojektes »Bürgerliche Musikkultur in Deutschland im 19. Jahrhundert. Edition – Dokumentation – Reflexion« der Musikgeschichtlichen Kommission in der Nachfolge der Denkmälerpublikationen »Das Erbe deutscher Musik«, dessen Konzeption und Beantragung von Wolfgang Horn, der seinerzeit den Vorsitz hatte, federführend vorangetrieben wurde.

vorgestellt werden. Ein Gang durch die Rezeptionsgeschichte der erfolgreichen *Frithjof*-Szenen Bruchs leitet abschließend in eine Diskussion über, wie das Konzept der Szenenfolge im dynamischen Feld oratorischer Kompositionen der Zeit verortet werden könnte.

Tegnérs *Frithjof* – zur Neufassung eines altnordischen Stoffes

Als Bruch Ende der 1850er-Jahre eine Vertonung des Frithjof-Stoffes ins Auge fasste, war dieser im deutschsprachigen Raum seit über dreißig Jahren prominent auf dem Buchmarkt vertreten. Im Kern handelt es sich um eine altnordische Saga aus dem 14. Jahrhundert,[4] die Anfang der 1820er-Jahre eine ebenso kunstvolle wie populäre neue dichterische Interpretation durch den bereits erwähnten lutherischen Bischof und schwedischen Dichter Esaias Tegnér erfuhr. Auf der Suche nach einem nationalen Stoff fand Tegnér in der Saga von »Frithjof dem Starken« eine Vorlage[5] für eine zeitgemäße Verknüpfung nordischer Mythologie mit einem Heldenepos, dem eine innige Liebesgeschichte eingeschrieben ist: Es geht um den Konflikt zwischen persönlichen Gefühlen, gesellschaftlichen Konventionen und den mythischen Kultus, um Rache und Versöhnung in der Auseinandersetzung des Bauernsohns Frithjof mit der königlichen Familie seiner Jugendfreundin Ingeborg, um deren Hand er anhält. Frithjof muss sich den Brüdern Ingeborgs fügen, die sich gegen die nicht standesgemäße Verbindung stellen und ihre Schwester nach einer kriegerischen Niederlage gegen das Nachbarreich an den alten König Ring verheiraten müssen. Die religiös-kultische Ebene tritt in die Entwicklung ein, als der gedemütigte Frithjof nach der Vernichtung seines Besitzes bei einem zornigen Auftritt versehentlich den Tempel des Gottes Balder in Brand setzt und damit vernichtet. Frithjof muss fliehen, zieht als Krieger über die Meere, stellt seinen Gefährten mit dem »Wikingerbalk« des Seemanns Gesetz auf, bleibt aber der klagenden Ingeborg innig verbunden. Durch seine Gefühle zur Rückkehr getrieben, wird Frithjof nach Bestehen einer Vertrauensprobe vom greisen König Ring zu seinem Nachfolger bestimmt und damit nach dessen Ableben zum Gatten Ingeborgs. Dass sich damit erst ein Teil der Problemebenen auflöst, erkennt Frithjof am Grabhügel seines Vaters, an dem er beschließt, zur Versöhnung mit dem gütigen Gott Balder den Tempel wieder zu errichten. Um am Ende mit Ingeborg zusammenzukommen, genügt dieses Sühnezeichen nicht. Balders Oberpriester mahnt Frithjof, dass es darauf ankomme, den Hass gegen seine Widersacher zu überwinden: »Mit Steinen sühnt man Balder nicht; Versöhnung wohnt / Hienieden nur, wie droben, wo der Friede wohnt. / Versöhne dich mit deinem Feind und mit dir selbst, / Dann bist du mit dem lichtgelockten Gott versöhnt.«[6]

---

4 Die anonym in zwei Fassungen überlieferte »Geschichte von Frithjof dem Kühnen« kann nicht genau datiert werden, wird aber in der Gattung der Vorzeitsagas der älteren Gruppe aus dem 14. Jahrhundert zugerechnet, vgl. Wilhelm Heizmann, Art. »Friðþjófs saga ins frœkna«, in: *Kindlers Literatur Lexikon Online* <www.kll-online.de> (Stand: 3. 9. 2020).

5 Vgl. hierzu Klaus Düwel, »Die *Frithiofs Saga* von Esaias Tegnér. Ein Kapitel aus der schwedischen Romantik«, in: *Grenzerfahrung – Grenzüberschreitung. Studien zu den Literaturen Skandinaviens und Deutschlands. Festschrift für P. M. Mitchell*, hrsg. von Leonie Marx u. a., Heidelberg 1989, S. 127–137, hier S. 129.

6 Esaias Tegnér, *Die Frithjofs Sage*, aus dem Schwedischen von Gottlieb Mohnike, Leipzig ^{3}1836, S. 164.

Tegnérs 24-teiliges Versepos erschien im schwedischen Original zwischen 1820 und 1825 in einzelnen Romanzen[7] und setzt sich aus folgenden Nummern zusammen (Tabelle 1):[8]

Nr.	Schwedischer Titel	Deutscher Titel
1.	Frithiof och Ingeborg	Frithjof und Ingeborg
2.	Kung Bele och Thorsten Vikingsson	König Bele und Thorsten Wikingssohn
3.	Frithiof tager arv efter sin fader	Frithjof tritt die Erbschaft von seinem Vater an
4.	Frithiofs frieri	Frithjofs Brautwerbung
5.	Kung Ring	König Ring
6.	Frithiof spelar schack	Frithjof spielt Schach
7.	Frithiofs lycka	Frithjofs Glück
8.	Avskedet	Der Abschied
9.	Ingeborgs klagan	Ingeborgs Klage
10.	Frithiof på havet	Frithjof auf dem Meer
11.	Frithiof kommer till Angantyr	Frithjof bei Angantyr
12.	Frithiofs återkomst	Frithjofs Rückkehr
13.	Balders bål	Balders Scheiterhaufen
14.	Frithiof går i landsflykt	Frithjof wird landflüchtig
15.	Vikingabalk	Wikingerbalk
16.	Frithiof och Björn	Frithjof und Björn
17.	Frithiof kommer till kung Ring	Frithjof kommt zu König Ring
18.	Isfarten	Die Eisfahrt
19.	Frithiofs frestelse	Frithjofs Versuchung
20.	Kung Rings död	König Rings Tod
21.	Rings drapa	Rings Drapa [= Preislied]
22.	Konungavalet	Die Königswahl
23.	Frithiof på sin faders hög	Frithjof auf seines Vaters Hügel
24.	Försoningen	Die Versöhnung

Tabelle 1: Esaias Tegnér: *Frithiofs Saga*, Verzeichnis der Romanzen

Bereits ein Jahr nach Abschluss des Gesamtwerks, das 1825 bei H. A. Nordström in Stockholm in den Druck ging, kam die erste von mehr als zwanzig deutschen Übersetzungen[9] aus der Feder

7 Vgl. Gerd Wolfgang Weber, »Tüchtigkeit, Frömmigkeit, ›natürlicher Adel‹: Tegnérs Frithiofs saga als Spiegel bürgerlicher Identität«, in: *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, hrsg. von Klaus von See, Bd. 16: *Europäische Romantik III. Restauration und Revolution*, Wiesbaden 1985, S. 405–409, hier S. 405.

8 Die deutschen Titel sind der Übersetzung Gottlieb Mohnikes entnommen, die im Folgenden eine zentrale Rolle spielt.

9 Vgl. Art. »Tegnér Esaias. Frithiofs Saga«, in: *Kindlers Literatur Lexikon Online* <www.kll-online.de> (Stand: 17. 3. 2020).

der Schriftstellerin Amalie von Helvig (1776–1831)[10] heraus, die in ihrer Geburtsstadt Weimar als Hofdame zum literarischen Zirkel der Herzogin Anna Amalia gehörte, von Goethe und Schiller zu eigener literarischer Produktion ermutigt wurde, ab 1815 einen der bedeutendsten Salons in Berlin führte und dort als »wichtigste Repräsentantin der Weimarer Klassik« galt.[11] Die Übersetzung ist Goethe gewidmet, der sich bereits 1825 in seiner Zeitschrift *Ueber Kunst und Alterthum* mit einem ausführlich eingeleiteten Vorabdruck des Abschnitts »Die Königswahl« für sie einsetzte. An dem zu diesem Zeitpunkt noch in Entstehung begriffenen Werk Tegnérs lobt er in der von Helvig »mit Glück übersetzten« Version »daß die alte, kräftige, gigantisch-barbarische Dichtart [der spätmittelalterlichen Vorlage], ohne daß wir recht wissen wie es zugeht, uns auf eine neue, sinnig zarte Weise, und doch unentstellt, höchst angenehm entgegen kommt.«[12]

Auch wenn Helvigs Übertragung über Jahrzehnte in vielen Auflagen gedruckt und breit rezipiert wurde, war eine weitere ebenfalls bereits 1826 erschienene Übersetzung von noch größerem Einfluss auf die *Frithjof*-Rezeption in Deutschland. Sie stammt von dem evangelischen Theologen und Nordisten Gottlieb Mohnike (1781–1841)[13] und hat – laut zeitgenössischer Einschätzung – unter den frühen deutschen »Bearbeitungen« den »allgemeinsten und wohlverdienten Beyfall erhalten, da sie die treueste und der Form nach, wenn gleich mitunter noch von Härten, Geschraubtheiten und Steifheiten gedrückt, dennoch die wohlgelungenste war.«[14]

Zusammen mit ein paar Übernahmen aus Helvigs Version sollte auch für Bruch vor allem diese Übersetzung Grundlage für die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Stoff werden, bei dem ein Rezensent schon 1833 davon ausgehen konnte, dass er »bereits in Deutschland allgemein verbreitet, und demnach anerkannt [sei], daher aber auch die Fabel dieses lieblichen Epos ausführlich darzulegen und zu entwickeln unnöthig ist.«[15] Gottfried Leinburg, der 1846 eine Prosaübertragung herausbrachte, konnte darauf verweisen, dass »Tegnérs unsterbliches gedicht […] bereits ein gemeingut aller germanischen völker geworden« sei.[16]

---

10 Esaias Tegnér, *Die Frithiofs Sage*, aus dem Schwedischen übersetzt von Amalie von Helvig, geborene Freiin von Imhoff, Stuttgart/Tübingen 1826.

11 Vgl. Petra Wilhelmy, *Der Berliner Salon im 19. Jahrhundert (1780–1914)*, Berlin/New York 1989, S. 126–128.

12 Johann Wolfgang von Goethe, »Frithiof's Saga«, in: *Ueber Kunst und Alterthum* 5 (1824), S. 139–149, hier S. 143; vgl. hierzu auch: Düwel, »Die *Frithiofs Saga* von Esaias Tegnér«, S. 127.

13 Vgl. Dietmar Gohlisch, Art. »Mohnike, Gottlieb«, in: *Neue Deutsche Biographie*, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 17, Berlin 1994, S. 698 f.

14 Ct. H., »Schöne Künste« [= Sammelbesprechung verschiedener Übersetzungen und Werke Tegnérs], in: *Ergänzungsblätter zur Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung* 21 (1833), Nr. 47, Sp. 369–376 und Nr. 48, Sp. 377–379, hier Nr. 47, Sp. 370.

15 Ebd., Sp. 371.

16 *Esaias Tegnérs Frithjofsage. Urschrift und Übertragung in Prosa*, hrsg. von Gottfried von Leinburg, Frankfurt am Main 1846, S. XI; die Kleinschreibungen entsprechen der Vorlage. Dieser Einschätzung folgt auch der Skandinavist Detlef Brennecke, der Mohnicke das Verdienst zuschreibt, dass Tegnérs *Frithjof* für lange Zeit »zum Gemeingut des Deutschen Volkes« avancierte, s. *Tegnér in Deutschland. Eine Studie zu den Übersetzungen Amalie von Helvigs und Gottlieb Mohnikes* (= Skandinavische Arbeiten 1), Heidelberg 1975, S. 94.

Bruchs Stoffwahl im Zeichen des Kulturkampfes

Der Erfolg des *Frithjof*-Textes ist nicht allein literarischen Qualitäten zuzuschreiben. Vielmehr gibt es auch einen sozialgeschichtlichen Grund, den der Skandinavist Gerd Wolfgang Weber benannt hat: Die Bearbeitung des mittelalterlichen Frithjof-Stoffes konnte als »Spiegelbild bürgerlicher Identitätsfindung« fungieren; Tegnér hatte mit dem für die Zeit so typischen Thema der sentimentalen Liebe zweier Kinder unterschiedlichen Standes einen Ort »kollektiver Sublimierung aller Hoffnungen, Ansprüche und Legitimationsmechanismen des Bürgertums« im 19. Jahrhundert geschaffen.[17] Dass Frithjof und Ingeborg nach einigen tragischen Verwicklungen doch zusammenfinden, lässt sich als Bild für die Vermählung der Stände Bürgertum und Adel, als Widerspiegelung des bürgerlichen Wunsches nach Ebenbürtigkeit interpretieren.

Zugleich spielen auf einer weiteren Interpretationsebene politisch-religiöse Motive mit hinein, die gerade für Bruchs späteres Schaffen eine große Bedeutung erlangen sollten. Die Zerstörung des Götzentempels durch Frithjof und die anschließende Neuerrichtung eines Gotteshauses unter den Vorzeichen einer gewandelten, vom Versöhnungsgedanken getragenen humanisierten Religion, deutet Weber im Hinblick auf das »Geschichtsmodell der protestantischen Romantik« als ein Bild für den Niedergang der Ur-Religion im verweltlichten Katholizismus und die anschließende Wandlung zur christlich-humanen Vernunftreligion.[18]

Während der schwedische Protestantismus angesichts der katholischen Allianz der Metternich-Ära vor allem innerhalb der Kirche auf die reinigende Wirkung einer zweiten Reformation im Gefolge der Französischen Revolution setzte, gingen Bruchs Interessen nachfolgend konform mit den dezidiert nationalen Zielen, die sich im 19. Jahrhundert auf unselige Weise mit dem deutschen Protestantismus verbanden. Offen zu Tage tritt dies in seinen großen weltlichen Oratorien, die einen herausragenden Stellenwert in der zeitgenössischen Rezeption von Bruchs Schaffen einnahmen. Sie entstanden erst ab 1871 und fanden ihren Abschluss mit dem 1897/98 komponierten *Gustav Adolf*, mit dem Bruch den größten Erfolg als Oratorienkomponist feierte und zu einem der prominentesten musikalischen Exponenten des nationalistisch geprägten Kulturprotestantismus avancierte.

Zwar eröffnete Bruch die Reihe seiner weltlichen Oratorien im zeitlichen Kontext mit der deutschen Reichsgründung noch mit dem klassischen Stoff des *Odysseus* (1871/72) in einer Szenenfolge, mit der er wohl bewusst der germanischen Mythologie entsagte, um sich nicht der direkten Konkurrenz mit Wagners seinerzeit noch nicht fertiggestellter, aber in Grundzügen bekannter Ring-Tetralogie auszusetzen.[19] Und er versuchte gut zehn Jahre später mit *Achilleus* (1882–85) aus dem gleichen Stoffkreis stilistisch an den Erfolg dieses Werks anzuknüpfen.[20]

---

17 Weber, »Tüchtigkeit, Frömmigkeit, ›natürlicher Adel‹«, S. 405.

18 Vgl. hierzu ebd., S. 407 f.

19 Vgl. Arnold Schering, *Geschichte des Oratoriums* (= Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen 3), Leipzig 1911, S. 496 f.

20 Vgl. Martin Geck, »Max Bruchs weltliche Oratorien«, in: *Max Bruch-Studien. Zum 50. Todestag des Komponisten*, hrsg. von Dietrich Kämper (= Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte 87), Köln 1970, S. 80–88, hier S. 85.

Doch reihte er sich mit seinen beiden anderen weltlichen Oratorien nachdrücklich in die Riege derjenigen Komponisten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein, die in ihren groß besetzten Chorwerken auf unmissverständliche Weise die aktuellen ideologischen Richtungskämpfe im deutschen Reich aufgriffen und – insbesondere nach dem gewonnenen deutsch-französischen Krieg – die deutschnationale Idee zu festigen suchten. In seinem Oratorium *Arminius* (1875) verlagerte Bruch den Sieg der Germanen gegen die Romanen noch in die ferne Vergangenheit. Deutlich näher an den aktuellen politisch-kulturellen Auseinandersetzungen stand Bruch mit *Gustav Adolf*, einem eindrucksvollen Dokument des sogenannten »Kulturkampfes« auf einen Text von Albert Hackenberg, in dem es entsprechend der ideologischen Zuspitzung der Zeit um die Befreiung Deutschlands vom römisch-katholischen Joch geht.[21] Bruch stand damit in einer Reihe mit weiteren Komponisten, die in massentauglicher Musik für die weit verbreiteten Oratorienvereine ein wirksames Instrument zur Durchsetzung der preußisch-protestantischen Vormachtstellung innerhalb des deutschen Nationalstaates gegen den Einfluss der von Rom gesteuerten katholischen Kirche sahen. So steht *Gustav Adolf* im unmittelbaren Zusammenhang mit mehreren Werken protestantischer Stoßrichtung – überwiegend Luther-Oratorien –, die bereits seit Mitte des Jahrhunderts nachweisbar sind[22] und dann speziell zur Reichsgründung und insbesondere zum »Lutherjahr« 1883 entstanden,[23] als der Reformator anlässlich seines 400. Geburtstages zur deutschen Symbolfigur stilisiert wurde. Bruch macht im Vorwort des Klavierauszugs zu *Gustav Adolf* keinen Hehl aus seinen Zielen: In dem Werk, in dem Bruch »zahlreiche geistliche und weltliche Lieder aus den Tagen des großen Krieges« verarbeitete, sollten »bezeichnende Momente« des Siegeszuges musikalisch festgehalten werden, der »die Sache des Protestantismus rettet«, in der Hoffnung, »dass die deutsche Volksseele allzeit in Treue dem Heldenkönig verbunden« bleibe.[24]

Mit dem musikalischen Waffengang seines letzten Oratoriums schließt sich somit ein ideeller Kreis, den Bruch mit der Wahl des Frithjof-Stoffes nicht minder kriegerisch, aber in seiner Motivationslage weit weniger plakativ eröffnet hatte.

---

21 Vgl. hierzu ausführlich: Martin Geck, »Max Bruchs Oratorium ›Gustav Adolf‹ – ein Denkmal des Kultur-Protestantismus«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 27 (1970), S. 138–149.

22 Zu nennen wären hier etwa die »Oratorische Tondichtung« *Martin Luther* von Friedrich Nohr (1850), ein nicht vollendetes Luther-Oratorium von Robert Schumann, dessen Entwürfe von 1851 im Schumann-Haus in Zwickau verwahrt werden, das »Oratorium« *Luther* von Julius Schneider (1854) oder das Oratorium *Luther in Worms* op. 36 von Ludwig Meinardus. Vgl. hierzu ausführlich ebd., S. 142 f.

23 Für das Luther-Jahr komponierten etwa Bernhard Schick das zweiteilige Oratorium *Luther in Erfurt* und Heinrich Zöllner das Oratorium *Luther* op. 24 für achtstimmigen Chor und Orchester; in diesem Zusammenhang ist auch das Oratorium *Luther auf dem Reichstage zu Worms* von Raphael Klose zu nennen, zu dem der Druck des Librettos auf 1886 datiert ist.

24 Max Bruch, *Gustav Adolf für Chor für Solostimmen, Orchester und Orgel*, Klavierauszug, Berlin 1898, S. [5].

Nordische Traditionen, Crusell und die Anfänge der musikalischen *Frithjof*-Rezeption

Während die Nachverfolgung der thematisch-ideologischen Orientierung Bruchs Licht auf die von gesellschaftspolitischen Interessen gesteuerten Präferenzen in seinem oratorischen Schaffen wirft und damit auch die Beschäftigung mit Tegnérs *Frithjof* inhaltlich nachvollziehbar macht, eröffnet die Einordnung seiner Kompositionen in das Corpus zeitgenössischer *Frithjof*-Vertonungen eine europäische Perspektive, die der Rezeption von Anfang an eingeschrieben ist und von Bruch mit Sicherheit wahrgenommen wurde. Denn die Vorworte der mehrfach wiederaufgelegten *Frithjof*-Übersetzungen Mohnikes, deren sich Bruch bei der Konzeption seines eigenen Librettos maßgeblich bediente, enthalten jeweils aktualisierte Übersichten über zeitgenössische Vertonungen. Sie zeigen, wie virulent die musikalische Umsetzung des Stoffes von Anfang an war, und legen offen, dass Bruch mit seinen Plänen in eine bestehende Tradition eintrat, in der er selbst erst tastend zu einer Lösung fand.

Anders als Amalie von Helvig beschäftigte sich Mohnike in den Vorworten der vier zu seinen Lebzeiten erschienenen Auflagen der Jahre 1826, 1831, 1836 und 1839 sehr intensiv mit den von ihm zur Kenntnis genommenen musikalischen Bearbeitungen und neuen Übersetzungen. Die fünfte Auflage, die ein Jahr nach seinem Tod 1842 erschien, wurde von Mohnikes Sohn Otto mit kurzen Hinweisen auf weitere Übersetzungen ins Deutsche herausgegeben. Die sechste von 1847 ist dann nurmehr ein »unveränderter« Neudruck. Um Bruchs Informationsstand über die vorangegangenen *Frithjof*-Vertonungen einschätzen zu können, sollen Mohnikes Hinweise kurz umrissen werden. In der tabellarischen Übersicht (Tabelle 2), in der auch weitere kompositorische Auseinandersetzungen mit dem Frithjof-Stoff bis zur Vollendung der letzten *Frithjof*-Komposition Bruchs aufgenommen wurden, sind die von Mohnike genannten Werke fett hervorgehoben.

Jahr[25]	Komponist(in)	Werktitel	Übersetzer(in) / Librettist
1826	Crusell, Bernhard	***Tio Sånger ur Frithiofs Saga***	
1827	Crusell, Bernhard	***Tolf Sånger ur Frithiofs Saga***	
1827	Crusell, Bernhard	***Zwölf Gesänge aus der Frithiofs Sage***	Mohnike
1828	Wrangel, Hedda	***Tre Sånger utur Frithiofs Saga***	
1828	Boman, Per Conrad	***Sånger ur Frithiofs Saga***	
1829	Ridderstolpe, Caroline	***Schwedische Lieder aus Axel und Frithiof***	Schley (Axel) u. Helvig (Frithjof)
1829	Sandberg, Adolf	***Fyra sånger utur Frithiofs saga***	
1830	Zanders, S. M.	***Tre Sånger ur Frithiofs Saga***	

25 Die Jahreszahlen geben bei Crusell, Mangold, Bruch, Jensen, Rheinberger, Hopffer und Draeseke das Kompositionsdatum an, bei den übrigen das Jahr der Drucklegung.

Jahr	Komponist(in)	Werktitel	Übersetzer(in) / Librettist
1832	Klein, Bernhard J.	*Gesänge aus den Bildern des Orients und der Frithjofsage*	Tegnér/ Heinrich Stieglitz
1832	Panny, Joseph	***Wikingerbalk (des Seemanns Gesetze)***, 15. Gesang aus Frithjof's Sage mit Benützung der Originalmelodie op. 34 [gemeint ist Crusells Vertonung]	Mohnike
1836	Silcher, Friedrich	***Drey Lieder aus der Frithiofs Sage*** op. 20	Helvig
1839	Stephens, George Drake, E. Montgomery, Mathilde Anonym, alte Melodie	6 Lieder als Beigabe zum Buch *Bihang till Frithiofs Saga*	
1839	Crusell, Bernhard Stephens, George Drake, E. Montgomery, Mathilde Anonym, alte Melodie	***12 Songs*** als Beigabe zur englischen Übersetzung der *Frithiof's Saga* von »G. S.« [= George Stephens]	Tegnér/Stephens
1853	Gervais, Rudolf	*Frithjof. Oper in drei Akten*	Schlieben (nicht nach Tegnér)
1856	Mangold, Carl Amand	*Frithjof. Dramatisches Gedicht nach Jesaias Tegnér*	Mohnike/Helvig
1857	Smetana, Bedřich	*Frithjof Saga* [Fragment zu einer Symphonischen Dichtung]	
1857–1860	**Bruch, Max**	*Frithjof*, 1. Fassung [= Particell zu geplantem Oratorium]	Mohnike
1858	Jensen, Adolf	*Frithjof*, Nr. 2: *Der Abschied* [= Fragment zu geplantem Oratorium]	
1858–1863	Rheinberger, Joseph G.	*Ingeborgs Klage* op. 22/4, aus: *Vier Gesänge* op. 22 (Druck 1869)	Mohnike
1861	Hopffer, Bernhard	*Frithjof. Große Oper in drei Aufzügen* (UA 1871)	Emil Hopffer (nicht nach Tegnér)
1857–1864	**Bruch, Max**	*Frithjof. Scenen aus der Frithjof-Sage* op. 23	Mohnike/Helvig
1859–1865	Draeseke, Felix	*Frithjof. Tondichtung f. Orchester* WoO 7	
1868	**Bruch, Max**	*Frithjof auf seines Vaters Grabhügel*	Mohnike

Tabelle 2: Zeitgenössische *Frithjof*-Vertonungen

Die zuerst genannten schwedischen Gesänge von Bernhard Crusell (1775–1838), Hedda Wrangel (1793–1833), Per Conrad Boman (1804–1861), Adolf Sandberg (1808–1863) und S. M. Zanders[26], auf die hier im Einzelnen nicht näher eingegangen werden kann, verweisen auf eine spezielle Gesangstradition in Schweden und Skandinavien. Es handelt sich um Melodien, mit denen es möglich sein sollte, das Werk singend zu rezitieren. Diese Praxis ist im Kontext einer volkstümlichen musikalischen Vortragspraxis zu sehen, die wesentlich mit dem Namen des berühmten schwedischen »Liedersängers« Carl Michael Bellman (1740–1795) verbunden ist.[27]

Eine besonders nachhaltige Wirkung übte der an erster Stelle genannte Bernhard Crusell aus, ein seinerzeit namhafter Klarinettist und führendes Mitglied der Stockholmer Hofkapelle, der sich in den 1820er-Jahren insbesondere als Liedkomponist hervortat mit einer Vorliebe für Texte Esaias Tegnérs.[28] Seine Gesänge, die schnell einen Klassikerstatus erlangten, entstanden im engen zeitlichen Zusammenhang mit der Herausgabe von Tegnérs *Frithjof*-Dichtung. Bereits ein Jahr nach der schwedischen Erstausgabe veröffentlichte Crusell 1826 unter dem Titel *Tio Sånger ur Frithiofs Saga satta i Musik och tillegnade Frithiofs Skald*[29] die zehn Gesänge »Frithiof och Ingeborg« (Frithjof und Ingeborg), »Frithiof spelar Schack« (Frithjof spielt Schach), »Frithiofs Lycka« (Frithjofs Glück), »Ingeborgs Klagan« (Ingeborgs Klage), »Frithiof går i landsflykt« (Frithjof wird landflüchtig), »Vikingabalk« (Wikingerbalk), »Frithiof och Björn« (Frithjof und Björn), »Frithiof kommer till Kung Ring« (Frithjof kommt zu König Ring), »Kung Rings död« (König Rings Tot) und »Konungavalet« (Die Königswahl) zu den Nummern 1, 6, 7, 9, 14, 15, 16, 17, 20 und 22 der Dichtung Tegnérs, der seinerseits den Notentext (Singstimme mit Klavier- bzw. Harfenbegleitung) zu »Ingeborgs Klagan« und »Vikingabalk« sogleich der zweiten Auflage seines Versepos als Anhang beigab, was Mohnike in der Erstausgabe seiner Übersetzung dann ebenfalls tat, um der deutschen Leserschaft eine Probe der »geistvollen musikalischen Compositionen« zu geben.[30] Nachdem Crusell die Sammlung im darauffolgenden Jahr noch um die beiden Nummern 11 »Frithiof hos Angantyr« (Frithjof bei Angantyr) und 22 »King Rungs drapa« (König Rings Drapa) vermehrt und damit zur Hälfte der Romanzen Melodien geschaffen hatte,[31] erschien unmittelbar darauf auch eine deutsche Ausgabe der *Zwölf Gesänge* bei Peters in

---

26 Die Vermutung, es könne sich bei S. M. Zanders, zu der/dem keine Lebensdaten recherchiert werden konnten, etwa um die mit Bruch mäzenatisch verbundene Maria Zanders (1839–1904) aus Bergisch Gladbach handeln, kann schon aufgrund der Lebensdaten ausgeschlossen werden. Die Gesänge erschienen 1830 auf Schwedisch in Stockholm.

27 Vgl. James Massengale, Art. »Bellmann, Carl Michael«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2016 ff., zuerst veröffentlicht 1999, online veröffentlicht 2016, <www.mgg-online.com/mgg/stable/19222>.

28 Vgl. Fabian Dahlström, Art. »Crusell, Bernhard Henrik«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2016 ff., zuerst veröffentlicht 2001, online veröffentlicht 2016, <www.mgg-online.com/mgg/stable/21476>; ausführliche Informationen finden sich zudem auf den Internet-Seiten des Swedish Musical Heritage <www.swedishmusicalheritage.com/composers/crusell-bernhard/?action=composers&composer=crusell-bernhard>.

29 Bernhard Crusell, *Tio Sånger ur Frithiofs Saga satta i Musik och tillegnade Frithiofs Skald* [Zehn Gesänge aus der Frithjofs Saga in Musik gesetzt und Frithjofs Dichter gewidmet], Stockholm 1826.

30 Esaias Tegnér, *Die Frithiofs Sage*, aus dem Schwedischen von Gottlieb Mohnike, Stralsund 1826, S. VIII f. u. Anhänge.

31 Bernhard Crusell, *Tolf Sånger ur Frithiofs Saga satta i Musik och tillegnade Frithiofs Skald af B. Crusell*, Stockholm 1827. Zur Popularisierung der Gesänge trug das Arrangement *Sånger ur Frithiofs Saga af Crusell, arrange-*

Leipzig in Mohnikes Übersetzung,[32] der die »Arbeiten des auch in Deutschland längst berühmten schwedischen Tonkünstlers« an die »Spitze« der frühen Vertonungen der Dichtung stellte.[33]

Die von Crusell nicht berücksichtigten Nummern versahen zeitnah in den Jahren 1828 und 1829 Hedda Wrangel (Nr. 4, 5, 19),[34] Per Conrad Boman (Nr. 2, 4, 5, 13, 23)[35] und Adolf Sandberg (Nr. 2, 4, 13, 23)[36] im Schwedischen mit eigenen Kompositionen, womit 18 der 24 Gesänge musikalische Fassungen bekamen. In Deutschland lieferten ebenfalls um diese Zeit Caroline Ridderstolpe (1793–1878) in ihren *Schwedischen Liedern aus Axel und Frithjof*[37] zu den Nummern 4, 11, 13, 17, 18 und 19 und der von Mohnike in seinen Vorworten nicht erwähnte Bernhard Joseph Klein (1793–1832) in seinen *Gesängen aus den Bildern des Orients und der Frithjofsage*[38] zu den Nummern 1, 4 und 9 Liedkompositionen, sodass in der frühen Rezeptionsphase bereits zu 16 der 24 Romanzen Musik mit deutschen Texten auf dem Markt waren. Auch Friedrich Silcher (1789–1860), der sich bekanntermaßen intensiv mit dem deutschen und internationalen Volksliedrepertoire auseinandersetzte und viele Arrangements für das Chorgesangswesen anfertigte, kam am Frithjof-Stoff nicht vorbei und lieferte mit drei klavier- bzw. gitarrenbegleiteten Gesängen weitere Alternativen zu den Nummern 9, 14 und 21 in der Übersetzung von Amalie von Helvig, von denen er das Preislied *König Ring's Drapa* zudem in einem homophonen vierstimmigen Satz für Männerchor anbot.[39]

In der letzten von Mohnike noch selbst herausgegebenen Auflage seiner Übersetzung von 1839 wird noch auf den in Stockholm erschienenen *Bihang till Frithiofs Saga*[40] hingewiesen, eine neue schwedische Textausgabe, die mit sechs Gesängen zu den Nummern 11, 13, 17, 18, 21 und 23 des englischen Skandinavisten George Stephens (1813–1895), der schwedischen Komponistin und Sängerin Mathilda Montgomery (1796–1863) und auf eine anonym überlieferte schwedische »Original«-Melodie zwar nicht die Lücken der bislang noch nicht berücksichtigten Nummern 3, 8, 12 und 24 schließt, aber in englischer Übersetzung und ergänzt um sechs Gesänge Crusells[41] die internationale Verbreitung der Musik voran trieb.

---

rad för Guitarre af Hildebrand bei, auf das Mohnike im Vorwort der 2. Auflage seiner Übersetzung von 1831 auf S. XXIX hinweist.

32 Bernhard Crusell, *Zwölf Gesänge aus der Frithiof's Sage von E. Tegnér aus dem Schwedischen von C.G.F. Mohnike mit Begleitung des Pianoforte*, Leipzig [1827].

33 Esaias Tegnér, *Die Frithiofs Sage*, aus dem Schwedischen von Gottlieb Mohnike, Stralsund ^{2}1831, S. XXVIII.

34 Hedda Wrangel, *Tre Sånger utur Frithiofs Saga. Musik tillegnad Frithiofs Skald*, Stockholm [1828].

35 Per Conrad Bomann, *Sånger ur Frithiofs Saga*, Stockholm 1828.

36 Adolf Sandberg, *Fyra sånger utur Frithiofs saga med accompagnement af Forte Piano*, Stockholm [1829].

37 Caroline Ridderstolpe, *Schwedische Lieder aus Axel und Frithiof in Musik gesetzt und ihrer königlichen Hoheit der Prinzessinn* [sic] *Wilhelm* [sic] *von Preussen unterthänigst zugeeignet*, Stockholm 1829.

38 Bernhard Joseph Klein, *Gesänge aus den Bildern des Orients und der Frithjofsage*, Elberfeld [1836]; die Kompositionen müssen vor 1832 (Kleins Todesjahr) entstanden sein.

39 Friedrich Silcher, *III. Lieder aus der Frithiofs-Sage* […] *mit Begleitung des Pianoforte und der Guitarre in Musik gesezt und Herrn Hofkaplan Grüneisen hochachtungsvoll gewidmet* op. 20, Tübingen [1836].

40 Esaias Tegnér, *Bihang Till Frithiofs Saga. Episk Dikt*, Stockholm 1839.

41 Esaias Tegnér, *Frithiof's Saga, A Legend of the North,* […] *Translated from the Original Swedish. by G.S.* [= George Stephens] *Revised and Illustrated with an Introductory Letter, by the Illustrious Author himself. With XVII Engravings, XII Musical Accompaniments, and Various Other Addenda*, Stockholm/London 1839.

Das Streben nach dem »Original« – Aspekte des Kulturtransfers in den frühen oratorischen Bearbeitungen des Stoffes

Interessant ist der *Bihang till Frithiofs Saga* insbesondere auch deshalb, weil die angegebene Verwendung der schwedischen »Original«-Melodie zur singenden Interpretation eines Abschnitts des schwedischen Nationalepos exemplarisch auf einen weiteren zeittypischen Aspekt verweist, der in der Rezeption des Frithjof-Stoffes explizit bedient wurde: die Erforschung und Konstruktion identitätsstiftender Kulturgüter als Akt nationaler Selbstvergewisserung, ein Prozess, der im internationalen Abgleich je nach empfundener oder dekretierter Verwandtschaft zur Abgrenzung wie auch zu Momenten eines fruchtbaren Kulturtransfers führen konnte.

Auch hier war Crusell im Blick auf die deutschsprachige *Frithjof*-Rezeption vermittelst Mohnike von besonderer Bedeutung, der bereits im Vorwort der ersten Auflage seiner Übersetzung auf einen spezifisch archaischen Ton im achten Gesang hinweist, für den Crusell »eine alte Scala«[42] gewählt habe, womit er – ohne weiter darauf einzugehen – Crusells Hinweis »Efter gamla Scalan«[43] wiedergibt, der dem Druck des Gesangs, der tatsächlich dem äolischen Modus zuzuordnen wäre, vorangestellt ist (Abbildung 1).

Offenbar sah man recht bald in Crusells Gesängen eine adäquate und typische musikalische Fassung der nordischen Dichtung, die im deutschsprachigen Raum auch sogleich kompositorisch rezipiert wurde. Zwei Beispiele aus dem oratorischen Bereich, der ja gerade im Blick auf Bruch besonders interessant ist, zeigen dies recht eindrucksvoll. Beide verarbeiten Crusells Melodie zu »Vikingabalk« (Abbildung 2).

Bereits die erste überlieferte oratorische *Frithjof*-Vertonung, auf die auch Mohnike hinweist, basiert auf dieser Melodie: *Wikingerbalk – des Seemanns Gesetz* op. 35 für Tenor-Solo, Männerchor und Orchester aus dem Jahr 1832 von Joseph Panny (1796–1838). Der in Wien ansässige Komponist gibt auf dem Titelblatt des teils strophisch angelegten Satzes explizit den Hinweis »Mit Benützung der Original Melodie«,[44] womit – wie seinerzeit offenbar selbstverständlich – Crusells »Wikingerbalk«-Melodie gemeint ist. Zitate der Melodie, die sich laut Panny »in Skandinavien bereits volkstümlich gemacht« habe, prägen weite Teile des Soloparts.

Panny hatte nach Mitteilung an Mohnike »im Jahr 1831 Norwegen bereist, die Natur und die Menschen des Nordens kennen gelernt und sich als Musiker mit den skandinavischen Volksweisen bekannt gemacht, bevor er den Gedanken fasste, aus einer ursprünglich nordischen Melodie ein Gesangstück zu formen, das geeignet sei, von Deutschen benutzt zu werden, ohne dass das Eigenthümliche der nordischen Declamation darüber eingebüßt werde.«[45] Panny dachte an eine internationale Vermarktung und ließ neben der deutschen Fassung Mohnikes noch das schwedische Original und eine dänische Übersetzung abdrucken.

---

42 Tegnér, *Die Frithiofs Sage*, Übers. Mohnike (1. Aufl.), S. IX.

43 Crusell, *Tio Sånger ur Frithiofs Saga*, S. 21.

44 Joseph Panny, *Wikingerbalk (des Seemanns Gesetze), 15ter Gesang aus Frithjof's Sage mit Benützung der Original Melodie* op. 35, Mainz u. a. 1832.

45 Tegnér, *Die Frithiofs Sage*, Übers. Mohnike (3. Aufl.), S. XLI f.

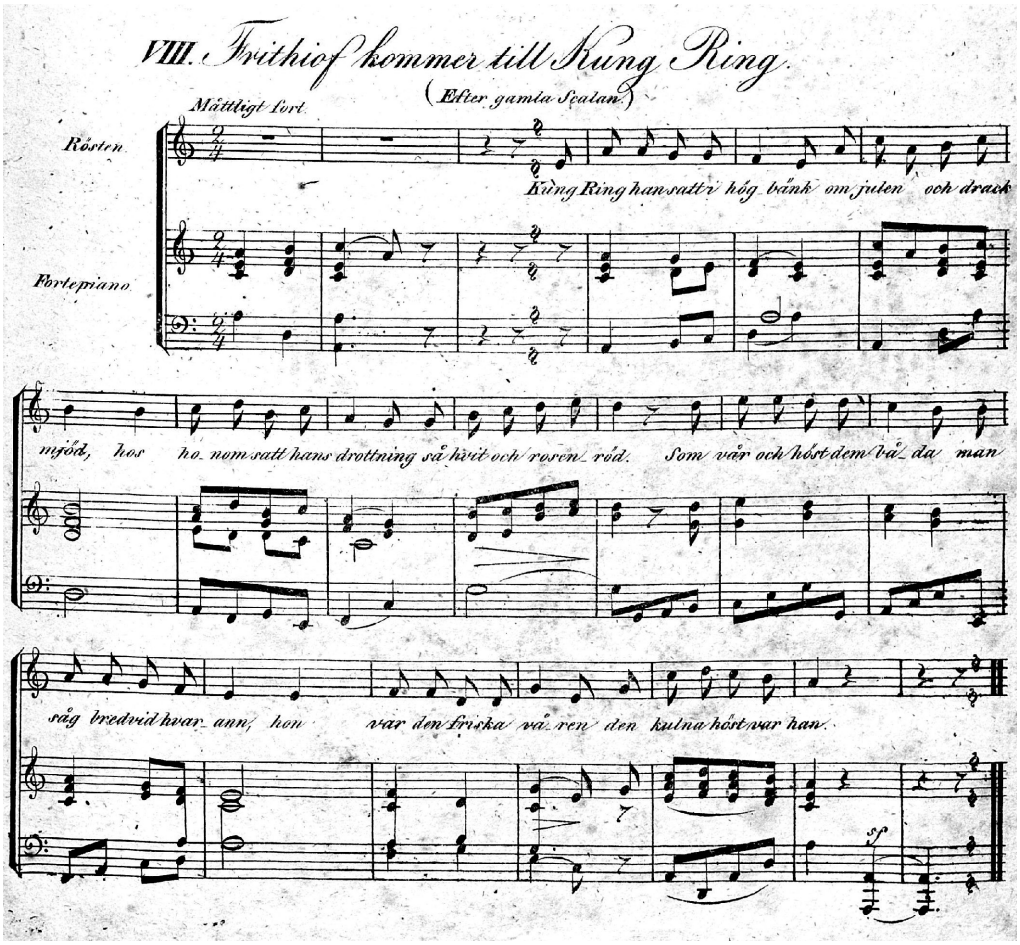


Abbildung 1: Bernhard Crusell, *Frithjof kommer till Kung Ring (Efter gamla Scalan)*, in: *Tio Sånger ur Frithiofs Saga*, Stockholm 1826, S. 21

Auch in der einzigen großdimensionierten oratorischen *Frithjof*-Vertonung vor Bruch findet sich in vergleichbarer Weise eine solch unmittelbare Bezugnahme auf Crusell. Es handelt sich um das 1856 vollendete und 1857 in Darmstadt uraufgeführte[46] »Dramatische Gedicht« *Frithjof* für Soli, Chor und Orchester op. 72 von Carl Amand Mangold (1813–1889). Mangolds *Frithjof* ist – die Bezeichnung »Dramatisches Gedicht« verrät es bereits – im Grenzbereich zwischen oratorischen Werken und Oper angesiedelt. Der Klavierauszug enthält zahlreiche Anweisungen für eine szenische Aufführung.

---

46 Ursula Kramer, Art. »Mangold, Carl (Ludwig) Amand«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2016 ff., zuerst veröffentlicht 2004, online veröffentlicht 2016, <www.mgg-online.com/mgg/stable/370153>.

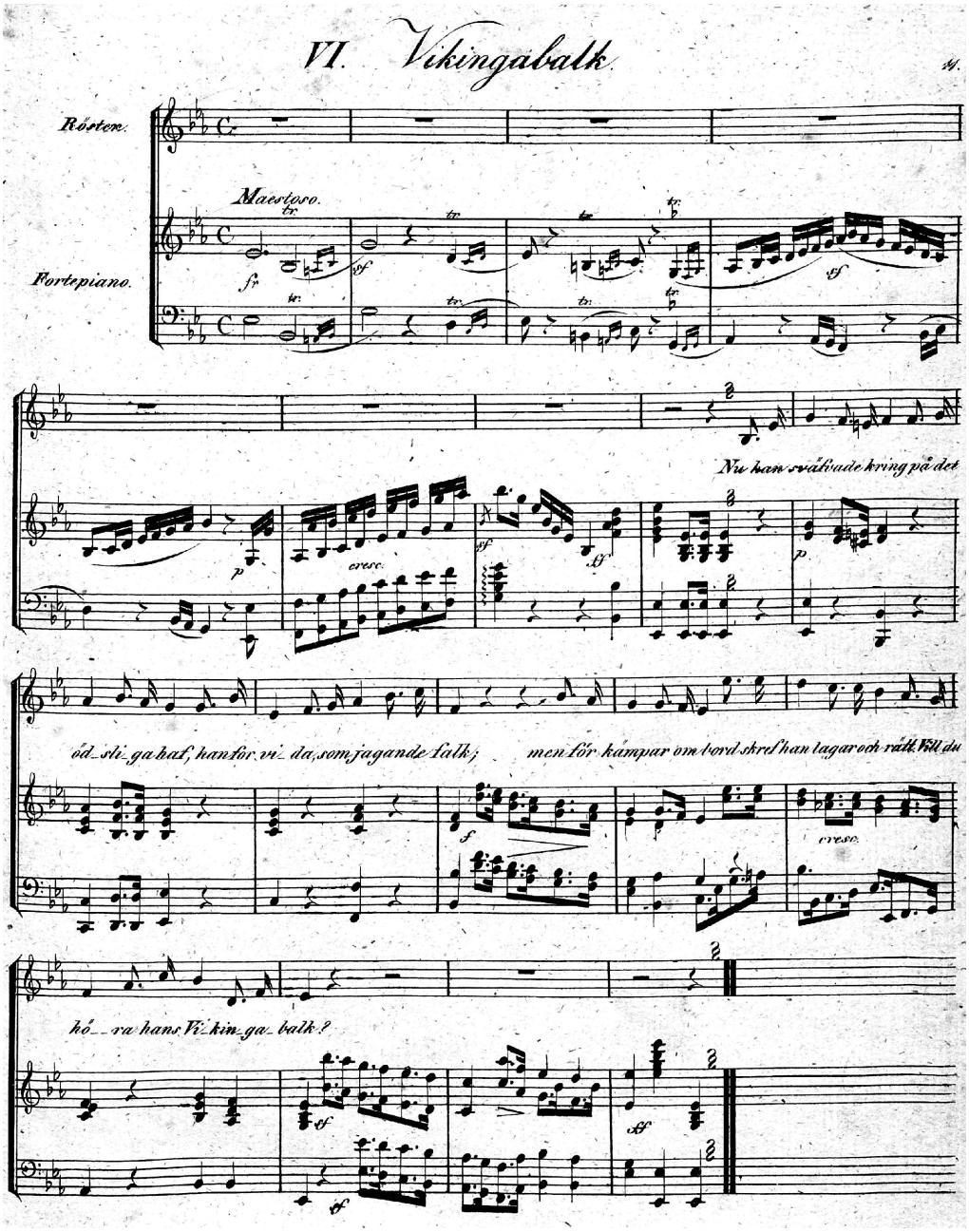


Abbildung 2: Bernhard Crusell, *Vikingabalk*, in: *Tio Sånger ur Frithiofs Saga*, Stockholm 1826, S. 11

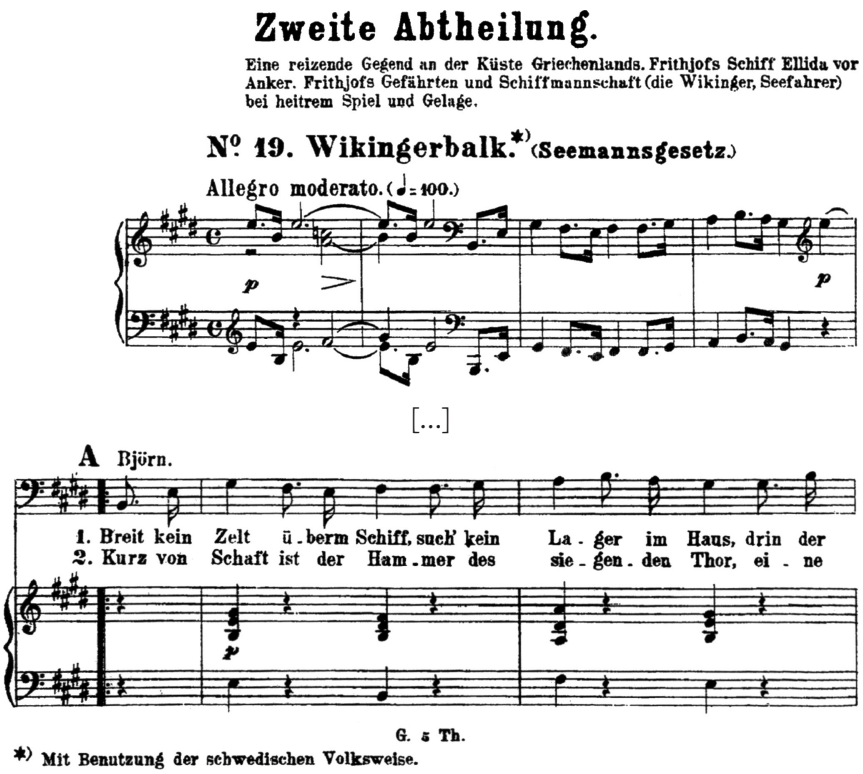


Abbildung 3: Carl Amand Mangold, *Wikingerbalk (Seemannsgesetz)*, Nr. 19 aus dem »Dramatischen Gedicht« *Frithjof*, Darmstadt [1857], S. 108 (T. 1–4 und T. 19 f.)

Die mit *Wikingerbalk (Seemannsgesetz)* betitelte Nummer 19, mit der die »Zweite Abtheilung« des Werks eröffnet wird, ist in einer Fußnote mit dem Hinweis »Mit Benutzung der schwedischen Volksweise« versehen (Abbildung 3).[47] Bei der musikalischen Vorlage handelt es sich wiederum um Crusells »Wikingerbalk«-Melodie, die auch hier im Solopart über weite Strecken notengetreu zitiert wird, deren Herkunft für die Zeitgenossen wiederum auf der Hand lag und nicht weiter erklärt werden musste.

Diese Beispiele, die abseits des heute primär wahrgenommenen Höhenkamms der musikalischen Produktion im 19. Jahrhundert angesiedelt sind, zeigen eindrucksvoll, wie nicht nur nordische Stoffe, sondern auch musikalische Traditionen Skandinaviens – oder was man dafür hielt – im deutschsprachigen Raum eingeführt wurden, wie sie Popularität erlangten und wiederum Grundlage für Kompositionen wurden, die einen intertextuellen Komplex bildeten und ein internationales Publikum ansprachen.

47 Carl Amand Mangold, *Frithjof. Dramatisches Gedicht nach Jesaias Tegnér mit Benutzung der Uebersetzungen von Monike* [sic] *und A. v. Helvig* op. 72, Darmstadt [1857] (Klavierauszug), S. 108.

Exkurs: *Frithjof* auf der Szene und *Frithjof* ohne Worte – Eckpunkte der musikalischen Vermittlung

Dass das Gattungsspektrum der *Frithjof*-Vertonungen in dem Zeitraum, in dem Bruch sich selbst mit dem Sujet beschäftigte, neben dem oratorischen Bereich bereits die wichtigsten sujetgebundenen Genres der Zeit erreicht hatte, vermögen Beispiele von teils namhaften Komponisten aus den Bereichen Musiktheater und symphonischer Instrumentalmusik zu illustrieren, von denen Bruch aber im Gegensatz zu den voranstehenden wohl keine Kenntnis hatte oder gar nicht haben konnte.

Bereits zwei Jahre vor Mangolds szenisch gedachtem »Dramatischen Gedicht« war die dreiaktige Oper *Frithjof* von dem bislang noch nicht erforschten Komponisten Rudolf Gervais (1815–1858) fertiggestellt worden, ein großdimensioniertes Werk, zu dem im Druck lediglich das Libretto von 1853 aus Königsberg überliefert ist,[48] wo auch für das Jahr 1856 Aufführungen dokumentiert sind.[49] 1861 schuf Bernhard Hopffer (1840–1877) mit der »Großen Oper« *Frithjof* in drei Aufzügen dann wenig später einen weiteren umfangreichen Beitrag zum Musiktheater. Das Textbuch stammt von Hopffers Bruder Emil, der später auch das Libretto zu Bruchs dritter Oper *Hermione* (1872) verfasste. In den Druck ging das Werk allerdings erst im Jahr der Uraufführung 1871 in Berlin[50] und somit drei Jahre nach Bruchs letzter kompositorischer Beschäftigung mit dem Stoff.

Am anderen Ende des Spektrums sujetbezogenen Komponierens finden sich in dieser Zeit zwei Projekte von Komponisten, die sich eng an Liszt und seinen programmgebundenen Konzeptionen der Symphonischen Dichtung orientierten.

Bei dem einen handelt es sich um den Fragment gebliebenen ersten Versuch Bedřich Smetanas (1824–1884) in dieser Gattung, mit der er sich nach seiner Übersiedlung in das schwedische Göteborg im Herbst 1856 intensiv auseinandersetzte. Wohl angeregt durch das neue kulturelle Umfeld seiner Wahlheimat entschied er sich sogleich für die Komposition eines Orchesterwerks *Frithjof Saga*, von dem Smetana im Januar 1857 allerdings nur 147 Takte ausarbeitete. Über das Stadium der Skizzen kam auch sein zweites – ebenfalls nordisch geprägtes – Orchesterwerk-Projekt *Schifffahrt der Wikinger* im April 1857 nicht hinaus.[51]

Zwei Jahre später nahm Felix Draeseke (1835–1913) in einer dramatischen persönlichen und künstlerischen Umbruchsphase das langwierige, sich bis 1865[52] hinziehende Kompositionsvorhaben einer dreiteiligen »Tondichtung für Orchester« *Frithjof* WoO 7 in Angriff, ein Werk, das

---

48 Rudolf Gervais, *Frithjof, Oper in drei Akten von Erwin Schlieben*, Königsberg 1853 (Libretto).

49 Theaterzettel von zwei Aufführungen am 10. 1. und 15. 5. 1856 im Stadttheater Königsberg sind in der Theaterzettelsammlung Königsberg der Akademie der Künste Berlin überliefert; Verzeichnis abrufbar unter <kultur-in-ostpreussen.de/images/stories/AdK/Listen%201853-61/A%20-%20Datum%201856.pdf> (Stand: 22. 5. 2020).

50 Bernhard Hopffer, *Frithjof. Grosse Oper in drei Aufzügen. Dichtung von Emil Hopffer*, Berlin 1871 (Klavierauszug).

51 Vgl. Thomas Järmann, »Im Geiste Liszts und doch ganz anders. Bedřich Smetana komponiert seine ersten Symphonischen Dichtungen«, in: *Die Tonkunst* 8 (2014), S. 74–85, hier S. 74 f.

52 Martella Gutiérrez-Denhoff, *Felix Draeseke. Chronik seines Lebens* (= Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft. Schriften 3), Bonn 1989, S. 221.

er zwar vollendete, das Zeit seines Lebens aber ungedruckt bleiben sollte.[53] Dass Draeseke mit der Komposition nicht an die Öffentlichkeit ging, mag weniger am Stoff gelegen haben als damit zusammenhängen, dass der zunächst flammende Parteigänger Wagners und Liszts nach der für ihn traumatisch verlaufenden 2. Tonkünstlerversammlung von 1861 in Weimar ab Oktober 1862 für mehrere Jahre ins selbstgewählte Schweizer Exil ging, das er selbst als »verlorene Jahre« bezeichnete[54] und das letztendlich zu einer ästhetischen Neuorientierung führte.[55] Wo Draeseke zur Zeit der Komposition aber noch die Stärken einer rein instrumentalen Nachdichtung des Frithjof-Stoffes sah, geht aus dem ausführlichen Vorwort hervor, das er dem Partiturmanuskript voranstellte:

> Die Frithiof Saga ist das Liebes-Epos des Nordens, wie der Süden ein solches in Romeo und Julia gefunden. Genug der tragischen Momente entfaltend, schließt es doch dem letzterem ungleich, – versöhnend und verklärend mit der durch Opfer errungenen Wiedervereinigung der Liebenden. Aber dieser Wiedervereinigung vorangehen alle Seligkeiten und Verdammniße die Liebe über den Sterblichen ausströmen kann; vernehmen wir doch von den zarten Lauten der entsagenden, Trennung und Unheil ahnungsvoll vorhersehenden Ingeborg bis zum Prasseln des durch Frithiofs Schuld entflammten Baldur-Tempels,[56] einzig die Accente dieser höchsten menschlichen Leidenschaft. Diese Accente erklingen zu lassen und aus der Gruppierung solcher Klänge symphonische Tongemälde zu gestalten, müsste demnach die Aufgabe der Musik sein, wollte sie, ohne ihrer Schranken uneingedenk zu bleiben, dem Inhalte des nordischen Epos gerecht werden. Denn nur das Unaussprechliche künstlerisch zu ermöglichen, Stimmungen darzustellen, auf Stimmungen zurückzuführen, kann ihre eigenste Aufgabe sein, will sie des gesungenen Wortes entrathen. Die Darstellung äußerlicher Momente und Begebenheiten, zu welcher die episodenreiche Frithiof-Saga wol verführen mochte, mußte demnach unterbleiben, in

---

53 Das Partiturautograph wird in der Sächsischen Universitäts- und Landesbibliothek unter der Signatur Mus.7099-N-503 verwahrt und wurde erst posthum von Sigrid Brandenburg übertragen. Zuvor war für eine begrenzte Zeit ein Digitalisat abrufbar unter <digital.slub-dresden.de/fileadmin/data/353864382/353864382_tif/jpegs/353864382.pdf> (Stand: 4. 6. 2013), mit dem ich arbeitete. Den drei Sätzen sind folgende Hinweise zu den dargestellten Szenen vorangestellt: »I. Allegro con brio: Frithjof und Ingeborg – Liebesszene – Gewaltsame Trennung – Schmerzliche Resignation. leuchtende Hoffnung, Abschied« (S. 2); »II. Andante con moto: Herannahen König Rings. Ingeborgs Klage. Wegführung der Verzweifelten. – Rückkehr und Hoffnungsseligkeit Frithjofs. Enttäuschung, Wut, Rache im Tempelbrand und der Verfluchung gipfelnd« (S. 23); »III. Allegro moderato: Frithjofs ruhelose Verbannung und Meerfahrt in hoffnungsloser Verzweiflung endend. – Vision des neuerbauten Baldur Tempels, Entlastung vom ihn bedrückenden Fluche, Verklärung seiner Liebessehnsucht. Wiedervereinigung mit Ingeborg.« (S. 57).

54 Vgl. hierzu ausführlich Gutiérrez-Denhoff, *Felix Draeseke. Chronik seines Lebens*, S. 45.

55 Vgl. Michael Wackerbauer, »›flüssig wie ein Strom, aber doch übersichtlich in seinem Aufbau‹. Zur Kammermusik Felix Draesekes«, in: *Die Tonkunst* 13 (2019), S. 320–333, hier S. 320 f.

56 Draeseke verwendet – wie auch Bruch – die von der originalen Schreibweise »Balder« abweichende Alternative »Baldur« für den Namen des Gottes; die Variante wird in den Zitaten beibehalten.

leiser Anlehnung an die Hauptmomente der Heldensage, – durften nur die Herzensstimmungen der beiden Liebenden je nach ihrer Entfaltung, Steigerung oder Niedersenkung vorgeführt werden.[57]

Interessant für die weiteren Ausführungen ist, dass Draeseke mit der selektiven Herangehensweise zugleich die Problematik umschiffte, den ganzen Handlungsbogen des umfangreichen Versepos musikalisch darzustellen, eine Problematik, mit der sich – wie noch zu zeigen ist – auch Bruch bei seinem zweiten Versuch, den Stoff musikalisch zu fassen, etwa zeitgleich beschäftigte – mit ähnlichen strukturellen Überlegungen, allerdings im Rahmen eines oratorischen Werkes. Werfen wir aber zunächst einen Blick auf Bruchs ersten Versuch.

Frithjof als Oratorium – Dokumente einer Annäherung bei Jensen und Bruch

Nicht lange nach der Uraufführung von Carl Amand Mangolds auch szenisch umsetzbarem »Dramatischen Gedicht« *Frithjof* arbeiteten Ende der 1850er-Jahre etwa zeitgleich Max Bruch und der Komponist Adolf Jensen (1837–1879) an den ersten *Frithjof*-Oratorien im engeren Sinne.

Von Jensen sind in der Bayerischen Staatsbibliothek lediglich auf circa 1858 datierte Manuskriptseiten zu einem Libretto-Abschnitt,[58] einem Particell[59] und einer begonnenen Partitur-Ausarbeitung[60] zu einer geplanten Nummer 2 »Der Abschied« überliefert, also zur achten Romanze Tegnérs. Jensen, der (wie wohl auch Gervais) schwerpunktmäßig in seiner Geburtsstadt Königsberg wirkte, war zu diesem Zeitpunkt als Kapellmeister an der neu gegründeten deutschen Oper in Kopenhagen engagiert, wirkte somit im skandinavischen Kulturbereich und stand im Kontakt mit Niels W. Gade,[61] den Hiller im eingangs zitierten Text neben Bruch als einen der wichtigsten Protagonisten bei der Entwicklung neuer oratorischer Formen nennt.[62]

Auch Bruch sollte mit seinem *Frithjof*-Projekt zunächst nicht zu einem Abschluss kommen. Allerdings entwickelte sich seine Beschäftigung mit dem Stoff zwischen 1857 und 1868 zu einem längerfristigen Vorhaben. Für die Bearbeitung des Librettos musste auch er eine Auswahl aus Tegnérs groß angelegtem Versepos treffen. Über die Jahre entstanden Textbücher für drei Kompositionen, von denen allerdings die erste nicht über eine umfangreiche Entwurfsfassung hinauskam. Die beiden anderen wurden abgeschlossen und gingen in den Druck. Paul Mies hat sich 1970 erstmals und bislang am ausführlichsten mit der Entstehungsgeschichte in einem sehr

---

57 Partiturautograph, Rückseite des Titelblattes.

58 D-Mbs, Mus.ms. 10133, fol. 1r, Digitalisat unter <daten.digitale-sammlungen.de/~db/0008/bsb00085725/images> (Stand: 28. 5. 2020).

59 D-Mbs, Mus.ms. 10133, fol. 1v–7r, ebd.

60 D-Mbs, Mus.ms. 10132, Digitalisat unter <daten.digitale-sammlungen.de/~db/0008/bsb00085726/images/> (Stand: 19. 5. 2020).

61 Vgl. Friedhelm Loesti, Art. »Jensen, Adolf«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2016 ff., zuerst veröffentlicht 2003, online veröffentlicht 2016, <www.mgg-online.com/mgg/stable/27477>.

62 Vgl. *Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel, Band IV (1876–1881)*, S. 155.

lesenswerten Aufsatz[63] beschäftigt, der – neben den handschriftlichen Quellen Bruchs – auch für die folgenden Ausführungen grundlegend ist. Bei ihm findet sich bereits eine eingehende Beschreibung der Quellen mit den vorhandenen Datierungen Bruchs, ein Vergleich der Libretti mit der dichterischen Vorlage Tegnérs und eine Gegenüberstellung der unterschiedlichen Fassungen Bruchs in inhaltlicher und musikalischer Hinsicht. Diese Aspekte müssen hier daher nicht in aller Ausführlichkeit nochmals dargestellt werden. Im Rahmen einer musikalischen Stoffgeschichte, die um die besonders erfolgreichen Kompositionen Bruchs kreisen, soll in der vorliegenden Studie neben der Rekonstruktion einer nicht fertig ausgearbeiteten und daher nicht veröffentlichten ersten Fassung insbesondere eine Einordnung in das bereits angedeutete Gattungsspektrum vorgenommen werden.

Bruchs Particell – Rekonstruktion eines unvollendeten Oratoriums

An der ersten Fassung arbeitete Bruch zwischen 1857 und 1861, wobei es offenbar nicht zur Ausarbeitung einer Partitur kam. Im Max-Bruch-Archiv des Musikwissenschaftlichen Instituts an der Universität zu Köln[64] werden hierzu (neben wenigen Skizzen) ein nicht ganz vollständig überliefertes Particell in Form eines Klavierauszuges mit einigen Instrumentierungshinweisen und ein Satz Singstimmen zu den Protagonisten Ingeborg, Frithjof, Björn und einer Tempeljungfrau sowie für einen achtstimmigen gemischten Chor verwahrt.[65] Separat findet sich in einem Manuskriptkonvolut zur zweiten Fassung auch ein Particell zu einer »Ouvertüre zu Frithjof«,[66] die allerdings der ersten Fassung zuzuordnen ist. Es ist davon auszugehen, dass Bruch die erste Fassung lediglich bis zu diesem Entwurfsstadium verfolgt hat. Die Anfertigung der Singstimmen, die nicht alle Teile des Werkes enthalten, legen nach Paul Mies die Vermutung nahe,[67] dass Bruch den weit gediehenen Entwurf im kleinen Kreis erprobte und anschließend eine weitere Ausarbeitung in dieser Form nicht mehr in Betracht zog.

---

63 Paul Mies, »Zur Entstehung des ›Frithjof, Szenen aus der Frithjofsage von Esaias Tegnér‹ op. 23 von Max Bruch«, in: *Max Bruch-Studien. Zum 50. Todestag des Komponisten*, hrsg. von Dietrich Kämper (= Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte 18), Köln 1970, S. 46–56.

64 Frank Hentschel sei für die unkomplizierte Bereitstellung von Reproduktionen des Quellenmaterials herzlich gedankt.

65 Sie sind dort (D-KNmi) unter folgenden Signaturen zu finden: Particell: Br.autogr.2, Ingeborg: Br.autogr.2.1, Frithjof: Br.autogr.2.4, Björn: Br.autogr.2.3, Tempeljungfrau: Br.autogr.2.2, Chorstimmen: Br.autogr.2.5–2.18.

66 D-KNmi, Br.autogr.3a. Neben dem Titel findet sich als Notiz »später Loreley Einleitung«, womit Bruch auf seine 1863 komponierte erste Oper verweist, in dessen Vorspiel der Anfang der Ouvertüre in veränderter Form einging, vgl. hierzu Mies, »Zur Entstehung«, S. 50 f.

67 Vgl. ebd., S. 46.

	Particell			Stimmen	
Nr.	Nr.	Teil/Nr.	*Kopftitel*. Tempo	Nr.	*Kopftitel*. Tempo
1	1		*Chor*. Andante maestoso		[Stimmen fehlen]
2	II		*Recit*. Moderato		[Stimmen fehlen]
3	III		*Ensemble*. Allegro		[Stimmen fehlen]
4	4		*Chor u. Solo*. Andante cantabile	III	*Chor der Tempeljungfrauen und Solo (Ingeborg)*. Andante cantabile
		I/4	*Recit. u. Duett*. Agitato	5	*Recit. u. Duett*. Agitato
			Duett. Animato	IV	*Duett*. Animato
5			*Tempelbrand u. Zweikampf* (= Finale 1. Teil) [Particell fehlt]		[Stimmen fehlen]
6	7 korr in 6	II/1	*Marsch, Solo und Chor*. Tempo giusto	7	*Marsch, Solo und Chor*. Moderato
7	7		*Auf der See. Leben auf und in den Wellen …* Adagio ma non troppo		[nur Orchester]
8	8	II/2	*Wikingerbalk (Des Seemanns Gesetze)*.		[Stimmen fehlen]
9	9	II/3	*Recit. Björn.*	IX	*Recit: Björn. (Tenor)*
10	10	~~II/4~~	*Björn*. Allegro energico	X	*Solo mit Chor*. Allegro energico
11			[Particell fehlt]		[Stimmen fehlen]
12			[Particell fehlt]		[Stimmen fehlen]
13		II/Ende	[Part. Fragment (nur letzte Seite)]	12	*Recit: und Solo mit Chor*. Andante
14	14	III/1	*Ingeborg's Klage*. Andante cantabile	13	*Ingeborg's Klage*. Andante cantabile
15	15	III/2	*Chor mit Solo*. Grave	14	*Chor u. Solo*
16	16	III/3	*Recit.* [u. Arie] *Frithjof.*	15	*Recit*. Andante
17	17	III/4	*Chor-Recit. (Die Priester)*. Andante molto maestoso		[Stimmen fehlen]
18	18	III/5	*König Ring's Drapa. (Lob) Chor.* Allegro maestoso		[Stimmen fehlen]
19			*Finale*. Maestoso	18	*Quartett mit Chor (aus dem Finale)*. Adagio ma non troppo [= Takte 251–306]

Tabelle 3: Erstfassung von Bruchs *Frithjof*: zusammenfassende Rekonstruktion des Aufbaus

Führt man Particell und Stimmen zusammen und berücksichtigt man die vorhandenen Marginalien mit Hinweisen auf verlorengegangene Nummern und Passagen, lässt sich der Aufbau dieser ersten Fassung weitgehend rekonstruieren. In der Übersicht (Tabelle 3), in der versucht wird, die

überlieferten Notentexte in einen sinnvollen Ablauf zu sortieren, sind in den Spalten »Particell« und »Stimmen« neben den originalen Kopftiteln und den Tempoangaben jeweils die in den Manuskripten zu findenden Zählungen angegeben, die weder vollständig vorhanden noch durchweg konsistent sind. Im Particell gibt es zwei Zählungen, von denen die eine das Werk in drei große Teile gliedert. Die linke Spalte wurde zur Zählung der einzelnen Nummern hinzugefügt.

Bruch hatte demnach ursprünglich ein umfangreiches Oratorium für sieben Solostimmen, gemischten Chor und Orchester konzipiert, das aus drei Teilen mit insgesamt 19 Nummern bestehen sollte. Es handelt sich um eine Abfolge von Chören, Arien, Rezitativen und Duetten, die teils innerhalb einzelner Nummern flexibel kombiniert werden. Deren Vielgliedrigkeit und formaler Abwechslungsreichtum lassen sich der detaillierten Ablaufskizze im Anhang 1 entnehmen, in der die Struktur der einzelnen Nummern mit Tempo- und Metrumangaben, den jeweils beteiligten Sängerinnen und Sängern sowie den Textincipits genau erfasst wird. Außerdem werden die in den Notenmanuskripten zu findenden Kommentare Bruchs und die Nummern der Romanzen, die neben Passagen freier Dichtung in das Libretto eingingen, wiedergegeben.

Für das Libretto der 19 Nummern wählte Bruch Verse aus 14 der 24 Romanzen Tegnérs aus, wobei er die Reihenfolge an einigen Stellen gegenüber der Dichtung veränderte. Die Teile 1–3, 6, 11 und 16–20 berücksichtigte Bruch nicht. Eine synoptische Gegenüberstellung von Libretto und Vorlage zeigt, dass Bruch Verse in Mohnikes Übersetzung teils wörtlich, teils in freier Adaption verarbeitete, darüber hinaus aber auch ganze Abschnitte neu dichtete. Trotz einiger Auslassungen entspricht der dramaturgische Bogen von Bruchs Textkompilation insgesamt der literarischen Vorlage mit dem versöhnlichen Schluss: Die letzten vier Nummern sind neben frei gedichteten Phasen vor allem mit Versen aus den letzten vier Teilen von Tegnérs *Frithjof* gestaltet. Bruch versuchte also, in seinem ersten Anlauf, Tegnérs Dichtung in ihrem ideellen Gehalt weitgehend musikalisch umzusetzen.

Reduktion im Dienste der Fasslichkeit – Bruchs Komposition der *Scenen aus der Frithjof-Sage*

Einen anderen Weg schlug Bruch ein, als er sich drei Jahre später 1864/65 erneut mit dem Frithjof-Stoff beschäftigte. Bruch beschränkte sich nun auf eine wesentlich kleinere Werkgestalt aus sechs Szenen, in denen nur noch das zentrale Paar Frithjof und Ingeborg als Solisten und ein Männerchor in unterschiedlichen Funktionen auftreten, begleitet von einem großen symphonischen Orchesterapparat.[68]

Wie aus einem Brief Bruchs an Rudolf von Beckerath vom 3. Februar 1867 hervorgeht, entstand das Textbuch nun in Zusammenarbeit mit Ludwig Bischoff (1797–1867), der für Bruch auch das Libretto zu einer nicht ausgeführten Oper über den schwedischen König Gustav Wasa,

---

68 Dem Partiturdruck kann man folgende Orchesterbesetzung entnehmen: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten in A, 2 Fagotte, 2 Hörner in E, 2 Hörner in C, 2 Trompete in E, 2 Tenor-Posaunen, Bass-Posaune, Tuba, Pauken (C–G), Streicher (die Stimmungen der Bläser und Pauken beziehen sich auf die Tonart der 1. Szene; sie ändern sich in den späteren Szenen).

also zu einem weiteren nordischen Stoff, geschrieben hatte. Bruch teilte Beckerath mit, dass der »Frithjoftext« in der »jetzigen Form wesentlich seine [Bischoffs] Arbeit« sei, was allerdings weder im Druck des Librettos noch in einer der Notenausgaben vermerkt ist. Möglicherweise schätzte Bruch die eigenständige Leistung Bischoffs nicht hoch genug ein, denn er führte in dem Brief weiter aus, dass der Text »allerdings fast durchweg auf das Tegnér'sche Gedicht und den Tegnér'schen Wortlaut begründet« sei.[69] Vergleicht man das Libretto mit Tegnérs Dichtung, so lässt sich nur die erste der beiden Aussagen bestätigen. Anders als in der ersten Fassung gibt es hier tatsächlich fast keine zusätzlich hinzugefügten Verse. Allerdings wird Tegnérs Vorlage auch in der zweiten Fassung nur in Teilen wörtlich übernommen, über weite Strecken dagegen wiederum frei adaptiert. Als Grundlage diente neben Mohnikes Übersetzung nun auch die von Amalie von Helvig, aus der – in allerdings nur sehr geringem Umfang – einzelne Verse wörtlich Eingang fanden. Die Textanteile können wiederum der letzten Spalte der detaillierten Ablaufskizze im Anhang 2 entnommen werden.

Dass Bischoff, der zur Entstehungszeit Herausgeber der von ihm gegründeten *Niederrheinischen Musik-Zeitung* war,[70] einen besonderen Bezug zu Bruchs *Frithjof*-Szenen hatte, macht die Lektüre der sehr eingehenden Werkbesprechung deutlich, die er kurz nach der Uraufführung in seinem Periodikum veröffentlichte. Einleitend geht er ausführlich auf die Entscheidung für die neu gewählte oratorische Fassung ein, die er – im Rückblick auf Vorgängerwerke – an der Textgestalt des in Deutschland »geschätzt[en] und geliebt[en]« Stoffes festmacht:

> Trotz der schönen lyrischen Ergüsse, die das Gedicht enthält, ist es doch im Ganzen so episch, dass es sich gegen eine dramatische Bearbeitung als Schauspiel oder als Operntext sträubt, zumal wenn diese den ganzen Inhalt des Gedichtes und den ganzen Zeitraum, welchen die Erzählung umfasst, in dramatische Handlung verwandeln wollen. Dieses Bestreben hat zu einigen Versuchen geführt, die hauptsächlich eben dadurch erfolglos geblieben sind, dass sie den ganzen Stoff in den Rahmen eines Drama's oder einer Cantate zwängen wollten. Eine Vermischung des Epischen mit dem Lyrischen durch das Auftreten eines Erzählers hielt der Componist mit Recht ebenfalls für durchaus ungeeignet für musicalische Darstellung.
>
> Um diese Abwege zu vermeiden, wählte er eine Zusammenstellung der Hauptmomente der ersten Hälfte der Sage, genommen aus den ersten vierzehn von den vierundzwanzig Gesängen, welche sie bei Tegnér umfasst. Daraus bildete sich eine Cantate, welche in dramatisch-lyrischer Form ein Ganzes bildet, in welchem zwei Personen: Ingeborg (Sopran), Schwester König Helge's und Gattin des alten Königs Ring, und Frithiof (Bariton), Führer eines Wikinger-Schiffes und Held der Sage – auftreten und die Chöre der Gefährten Frithiof's, der Priester des Gottes Baldur und des Volkes den Hintergrund bilden.

---

69 Max Bruch, *Briefe an Laura und Rudolf von Beckerath*, hrsg. von Petra Riederer-Sitte (= Musik-Kultur. Eine Schriftenreihe der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf 1), Essen 1997, S. 61.

70 Zu Ludwig Bischoff vgl. James Deaville, Art. »Bischoff, Ludwig«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2016 ff., zuerst veröffentlicht 1999, online veröffentlicht 2016, <www.mgg-online.com/mgg/stable/19621>.

> Natürlich mussten Alle mehr oder weniger handelnd erscheinen, was Umbildungen einzelner Stellen und einige Zusätze zum Original-Texte nöthig machte.[71]

Bischoff scheint hier die Diskussionen zusammenzufassen, die er mutmaßlich bei der Neukonzeption des *Frithjof* mit Bruch führte. Zu den »erfolglosen« Versuchen zählte für die beiden neben den bereits aufgeführten Werken der großen vokalen Gattungen sicherlich auch Bruchs eigener erster Versuch, den man in seiner epischen Länge als missglückt ansah.

Wie oben bereits angedeutet, treffen sich Bischoff und Bruch im Bestreben, den lyrischen Gehalt herauszuarbeiten, im Kern mit den oben zitierten Gedanken, die Draeseke aus dem Blickwinkel der Neudeutschen etwa zur gleichen Zeit seiner Tondichtung *Frithjof* voranstellte, in der er der Verführung entsagend, die »äußerliche[n] Momente und Begebenheiten« der »episodenreiche[n] Frithiof-Saga« darzustellen, sich »in leiser Anlehnung an die Hauptmomente der Heldensage« auf die Vorführung der »Entfaltung, Steigerung oder Niedersenkung« der »Herzensstimmungen der beiden Liebenden« konzentrierte.[72]

Die Reduktion bedeutete zugleich einen Eingriff in den Ablauf von Tegnérs Dichtung: die zweite *Frithjof*-Vertonung Max Bruchs endet nicht glücklich mit der Vereinigung der beiden Liebenden, sondern katastrophal mit der Verbannung Frithjofs als Strafe für seine Einäscherung des Tempels. Zudem ließ Bruch die Vorgeschichte weg, deren Inhalt im Vorwort des Textbuches lediglich kurz skizziert wird:

> König *Helge* bewahrt seine Schwester *Ingeborg*, die *Frithjof* liebt, in Baldur's Tempel und Hain vor fremdem Blick. *Frithjof* begehrt sie von ihm zum Weibe. Der König aber, der ihn haßt, weist ihn stolz zurück und, weil er den Hain Baldur's, wo er *Ingeborg* bei Nacht gesprochen, entweiht habe, verbannt er ihn, bis er vom *Jarl Anganthyr* den verweigerten Tribut herbeischaffe. Frithjof vollbringt das Gebot und kehrt mit den tapfern Gefährten auf seinem Schiff Ellida zur Heimath zurück. (Scene I.)
> Unterdessen hat *Helge* den alten König *Ring*, der um *Ingeborg* freite, verhöhnt. *Ring* besiegt ihn in der Schlacht, *Helge* flieht, verwüstet im Grimm *Frithjof's* Haus und Hof, und erkauft sich den Frieden durch die Zusage von *Ingeborg* an *Ring*. Er entreißt ihr *Frithjof's* Armring, den er dem Gott Baldur weiht, und sendet die Maid, die sich dem Opfer für den Bruder fügt, in feierlichem Zuge dem alten Könige zu. (Scene II.)
> *Frithjof* landet, findet seinen Hof verbrannt und seine Braut verkauft, erstürmt den Tempel und erschlägt *Helge*. Der Tempel geht in Flammen auf. Priester und Volk verdammen *Frithjof*. Er scheidet von der Heimath, vertraut sich von neuem dem blauen Meere und steuert mit den treuen Gefährten nach südlichen Zonen. (Scenen III.–VI.)[73]

---

71 Ludwig Bischoff, »Scenen aus der Frithiof-Sage. Für Solostimmen, Männerchor und Orchester in Musik gesetzt von Max Bruch«, in: *Niederrheinische Musik-Zeitung* 12 (1864), Nr. 50 (10.12.1864), S. 393 f.; Nr. 51 (17.12.1864), S. 401–403, hier S. 393.

72 Partiturautograph, Rückseite des Titelblatts.

73 Esaias Tegnér/Max Bruch, *Frithjof. Scenen aus der Frithjof-Sage für Männerchor, Solostimmen und Orchester* op. 23, Textbuch, Leipzig [8] o. J., S. [3].

Für ein adäquates Verständnis des Werkes mussten die Zuhörer Tegnérs *Frithjof* kennen – und diese Kenntnis konnte Bruch von den bildungsbürgerlichen Adressaten seiner Komposition freilich erwarten.

Tatsächlich gingen in die sechs Nummern der *Frithjof*-Szenen nur Verse aus den mittleren Teilen von Tegnérs Dichtung in folgender Aufteilung ein (Tabelle 4):

Nr.	Titel	Nummern bei Tegnér
I.	Frithjofs Heimfahrt	10, 12, 13, 15
II.	Ingeborgs Brautzug zu König Ring	12
III.	Frithjofs Rache. Tempelbrand. Fluch	12, 13, 14, 16
IV.	Frithjofs Abschied von Nordland	13, 14
V.	Ingeborgs Klage	9
VI.	Frithjof auf der See	15

Tabelle 4: Max Bruch: *Frithiof. Scenen aus der Frithjof-Sage*, Verzeichnis der Szenen mit Verweis auf die Textgrundlage bei Tegnér

Bruch schuf im zweiten Zugriff auf den Stoff ein neues Werk, das im Libretto nur punktuell Überschneidungen mit der ersten Fassung aufweist. Wie schon bei Paul Mies ausgeführt,[74] diente Tegnérs Versepos nun als eine Art Steinbruch, aus dessen Textbausteinen eine inhaltlich neu ausgerichtete Geschichte zusammengestellt wurde. So steht im Gegensatz zur ersten Fassung nun der Tempelbrand, der bei Tegnér von Frithjof versehentlich verursacht wurde, als Racheaktion im Zentrum des Werks mit der Konsequenz der Flucht des Protagonisten am Ende, die von Ingeborg in ihrem großen Soloauftritt beklagt wird, den Bruch nun an die vorletzte Stelle versetzte. Die starke Straffung geht also mit einer deutlichen Zuspitzung der Dramaturgie auf die emotional stärker belegten Szenen einher, die am Ende ihren Höhepunkt findet.

Wie aus der detaillierten Übersicht in Anhang 2 hervorgeht, gestaltet Bruch die einzelnen Nummern wiederum in abwechslungsreich zusammengestellten Szenenkomplexen aus Rezitativen, Arien und Chören, denen in den ersten beiden Nummern Orchestervorspiele vorangehen. Insgesamt ergibt sich eine deutlich übersichtlichere und damit leichter fassliche Struktur als in der ersten Version, mit der es auch musikalisch kaum Überschneidungen gibt. So entschied Bruch etwa, die prominente Klage Ingeborgs, mit der der dritte Teil der ersten Fassung eröffnet wird, sowohl textlich als auch musikalisch für die *Scenen* neu zu gestalten.

74 Vgl. Mies, »Zur Entstehung«, S. 49 f.

Kraftvolles Markenzeichen mit Tradition – Frithjofs »Wikingerbalk«

Da die wenigen musikalischen Korrespondenzen zwischen den beiden Fassungen bereits von Paul Mies thematisiert wurden,[75] soll in dem hier vorgenommenen übergreifenden Blick auf die Stoffgeschichte der Fokus auf eine Nummer gelegt werden, die sowohl in der Tradition der *Frithjof*-Vertonungen als auch bei Bruch eine herausragende Rolle spielte: der »Wikingerbalk«, in dem Frithjof sehr eindringlich und mit kriegerischer Rhetorik seine Gefährten beim Aufbruch auf des »Seemanns Gesetze« einschwört.

Anders als Joseph Panny und Carl Amand Mangold, die in den einzigen beiden oratorischen Vorgängerwerken, dem »Gesang« *Wikingerbalk* und dem »dramatischen Gedicht« *Frithjof*, auf die weithin bekannte Melodie Crusells zurückgriffen, um sich damit in einer Art Kulturtransfer auf eine »originale« nordische Musiksprache zu stützen, erfand Bruch ein eigenes Wikingerbalk-Thema, das in der ersten Fassung mehrfach Verwendung findet und in der zweiten Fassung sogar den abschließenden Höhepunkt bildet.

Bruch gestaltet den Kopf des Themas als markantes Signal in einprägsamer Rhythmisierung und Intervallstruktur, bestehend aus Terz-, Quint und Oktavsprüngen, eine Art Ruf, der erstmals als Hornmotiv zur Eröffnung des Oratoriums in der langsamen Einleitung der Ouvertüre erklingt (T. 9–14) und wenig später von einem Bläsersatz (mittleres System T. 23–29) aufgegriffen wird (Notenbeispiel 1).[76] Der Einsatz ist schon deshalb nicht zu übersehen, weil Bruch die Stelle im Notentext mit »Wikingerbalk« beschriftet hat.

Der Ruf klingt hier im Pianissimo noch wie von Fern und erschallt dann als Höhepunkt und Abschluss der Ouvertüre – wiederum im Particell entsprechend gekennzeichnet – in einem massiven »Blech«-Fortissimo in den letzten 32 Takten mehrfach in einem sich sukzessive steigernden Orchestersatz. Bruch spielt damit in der Ouvertüre, die er wohl erst nach Abschluss des Oratorien-Particells komponierte,[77] bereits eindrücklich auf den in der ersten Fassung zentral positionierten »Wikingerbalk« (Nr. 8 bzw. Nr. 2 des 2. Teils) an.

Auch diese Nummer wird von einem Instrumentalsatz eingeleitet, der den Titel »Auf der See. Leben auf und in den Wellen« trägt und in seinem ersten Teil, in dem wiederum das Wikingerbalk-Motiv intoniert wird, mit dem Beginn der Ouvertüre fast identisch ist.[78]

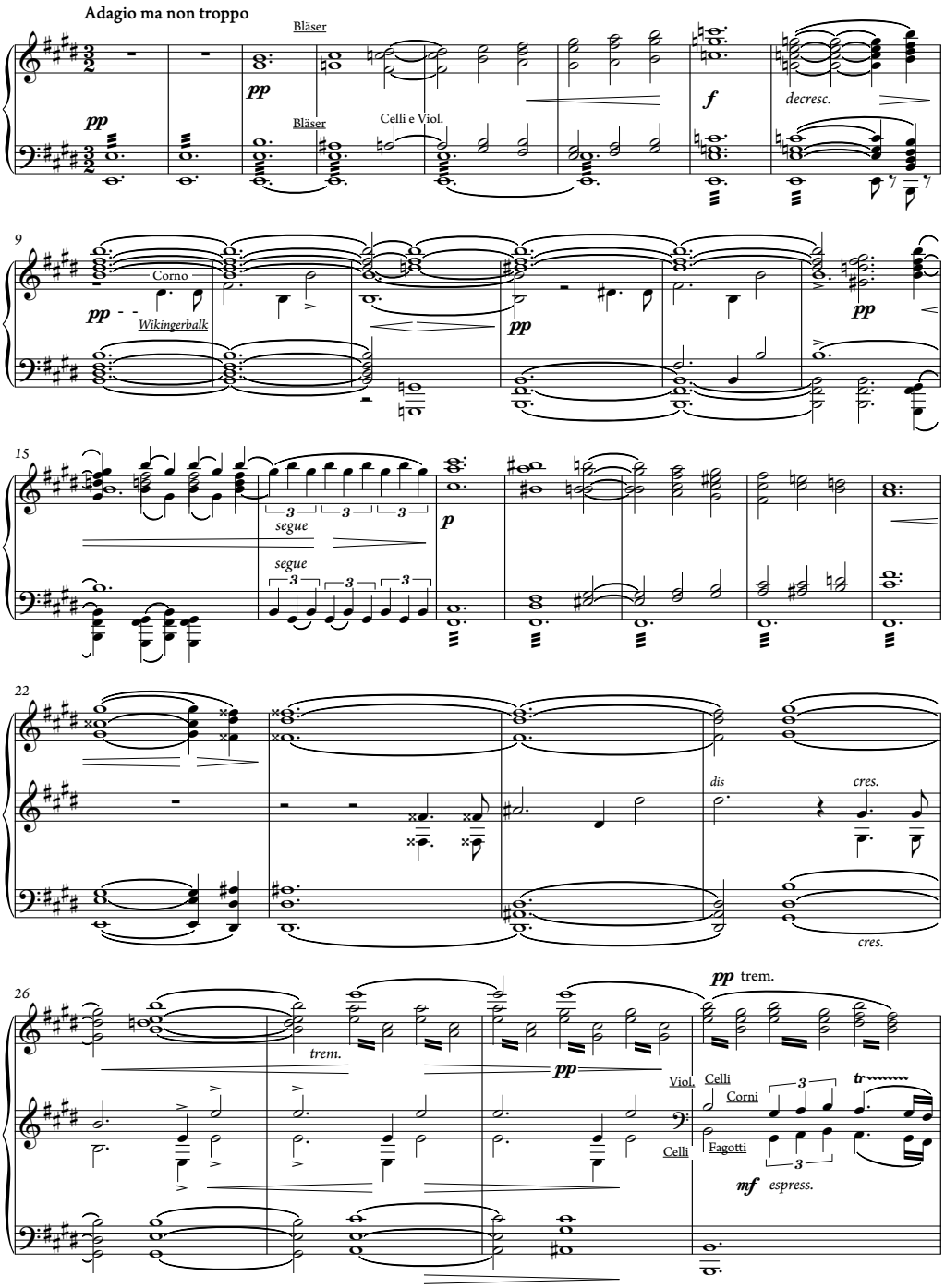
---

75 Vgl. ebd., S. 50 f.

76 Wie bereits angemerkt, ging der Anfang der Ouvertüre in veränderter Form in das Vorspiel zu Bruchs erster Oper *Loreley* ein, wo auch eine Variante des Wikingerbalk-Motivs zu finden ist. Vgl. hierzu ebd., S. 50 f.

77 Die Ouvertüre ist am Ende des Manuskripts mit »März 1860« datiert (Br.autogr.3a, S. 17), die dem »Wikingerbalk« nachfolgenden Nummern 14, 16 und das Finale mit 5. 9. 1859, 5. 3. und 12. 3. 1860 (Brautogr.2, S. 126, 141 u. 190).

78 Die Abweichungen beschränken sich auf einen gestrichenen Takt in der Ouvertüre und die Tonartenwahl: Ouvertüre E-Dur, »Auf der See« Es-Dur. Die jeweils nachfolgenden schnellen Teile unterscheiden sich, werden aber durch drei nochmals übereinstimmende Takte im »Tempo 1mo« mit der Anweisung »dolce« unterbrochen (Ouvertüre: T. 59–61, »Auf der See«: T. 68–70).



Notenbeispiel 1: Max Bruch, Particell des Beginns der Ouvertüre zur ersten Fassung des *Frithjof* mit dem Wikingerbalk-Thema, D-KNmi, Br.autogr.3a, S. 1 f. (T. 1–29)

Das Signal des »Blechs« aufnehmend setzen vier Soli aus dem vierstimmigen Männerchor anschließend zunächst im schlichten Unisono mit dem Wikingerbalk-Thema zu dem Text ein: »Auf dem Schiffe nicht zelt', und im Hause nicht schlaf'; es sind drinnen nur Feinde gestellt.« (Notenbeispiel 2).

Der Chor wird zwar später vorübergehend in einen vierstimmigen homophonen Satz verzweigt, der kurzzeitig sogar in imitatorische Strukturen gelockert wird, wenn unter lautmalerischer Einbettung die Lust an der stürmischen See artikuliert wird, doch bleibt die kraftvoll auftrumpfende Nummer insgesamt in ihrem massiv kriegerischen Gebaren ein streng koordinierter musikalischer Monolith im Zentrum des Werkes.

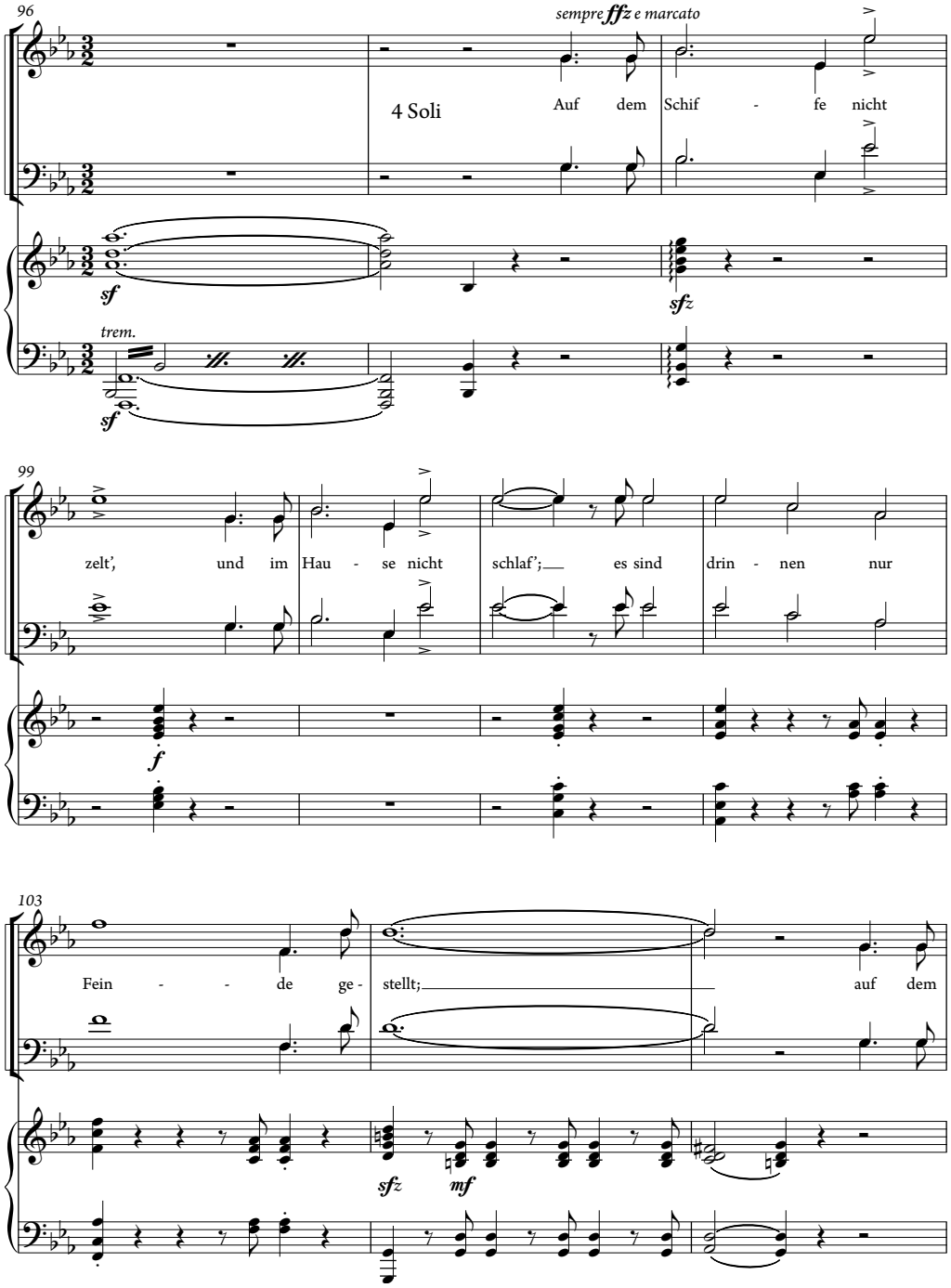
Diesen dramaturgischen Kulminationspunkt, der sich aufgrund der schlichten Faktur über weite Strecken problemlos von entsprechend konditionierten Rezipienten mit- oder nachsingen ließe, transferierte Bruch in der zweiten Fassung als finalen Höhepunkt an das Ende der *Scenen* – eben mit der Konsequenz der inhaltlichen Neuausrichtung eines unversöhnlichen Bruches Frithjofs mit seiner heimatlichen Umwelt.

In den Szenen der zweiten Fassung ist der »Wikingerbalk« in der letzten Nummer, die nun eigentlich weniger aufsehenerregend mit »Frithjof auf der See« überschrieben ist, zwar nicht titelgebend, doch wird der Gesang im einleitenden Chor *Andante maestoso* – wie in Tegnérs Dichtung – entsprechend angekündigt: »Und den Kämpen an Bord gab er Satzung und Recht: Hört den Wikingerbalk!«

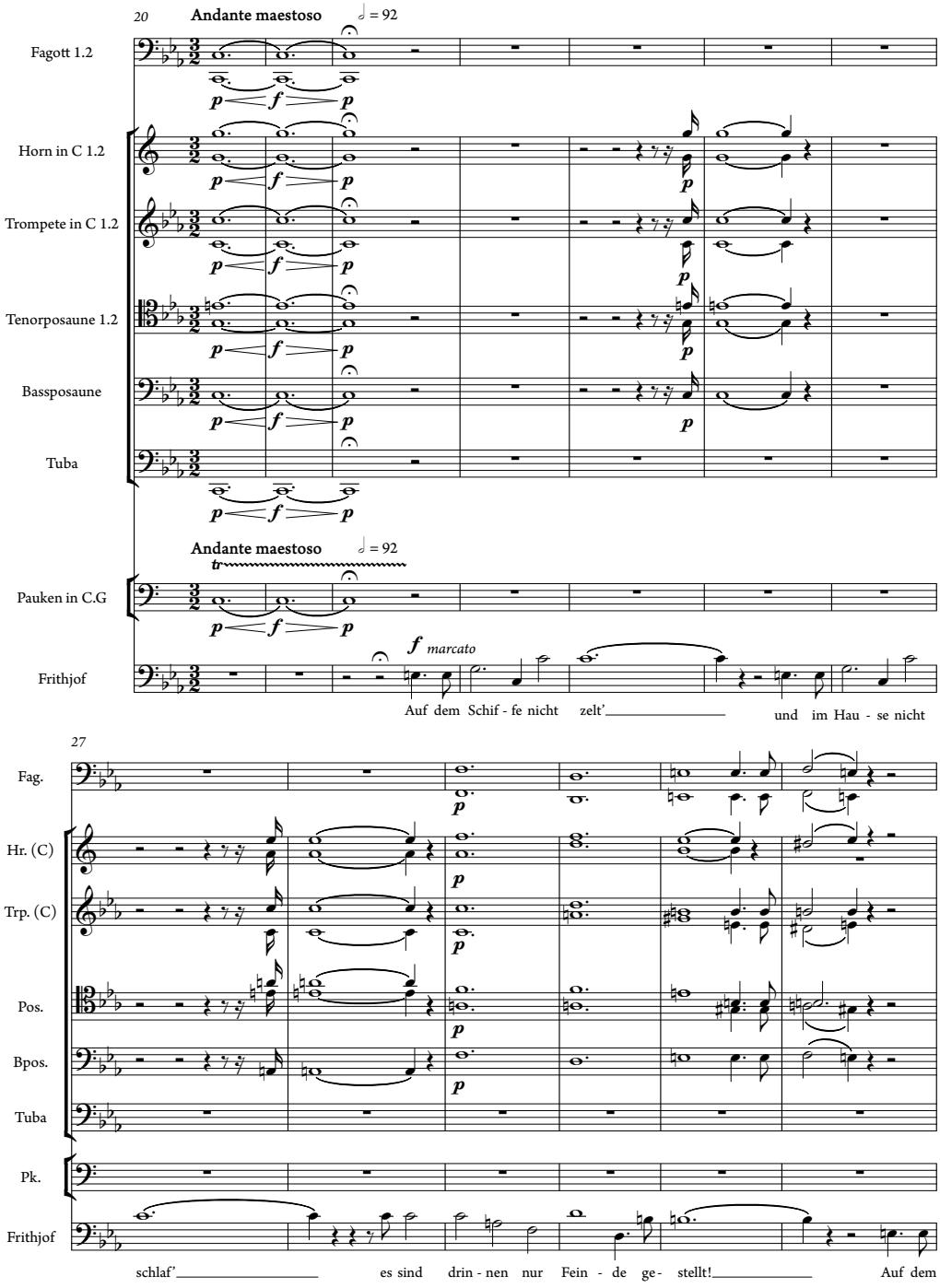
Wie in der ersten Fassung trifft Bruch aus den in 24 Strophen gegliederten 48 Langversen Tegnérs eine Auswahl aus den ersten 12 Versen, wobei die vertonten 8 Verse weitgehend mit denen aus der ersten Fassung übereinstimmen. Allerdings nimmt Bruch in den *Scenen* eine wirkungsvolle Dramatisierung der Nummer vor. In Tegnérs Versepos ist nicht explizit angegeben, wer im Wikingerbalk die mit Anführungszeichen gekennzeichneten Abschnitte direkter Rede spricht, die in Bruchs erster Fassung einfach vom Chor der Gefährten gesungen werden. In den *Scenen* ist es in stimmiger Weise Frithjof, der die Gesetze des Seemanns zunächst energisch und markant den Gefährten zuruft, die diese zur Verinnerlichung wiederholen. Für die ersten acht Verse, mit denen in beiden Fassungen der »Wikingerbalk« anhebt, greift Bruch in den *Scenen* auf die signalhafte Musik der ersten Fassung zurück, gewinnt aber durch die neue Rollenverteilung die Freiheit, die Musik zu Frithjofs Auftritt individueller und noch nachdrücklicher zu zeichnen. Bruch durchbricht im ersten Vers die regelmäßige gerade Periodik des ursprünglichen Chorsatzes (Notenbeispiel 2), indem er im Wikingerbalk-Thema die gehaltenen Noten auf die Silben »zelt'« und »schlaf'« im Wechsel mit den Bläsereinwürfen so lange erklingen lässt, dass die unbegleiteten Rufe Frithjofs jeweils Dreitaktgruppen einnehmen und somit eine weit in den Raum ausgreifende Wirkung entfalten (Notenbeispiel 3).

Wenn wenig später die Gefährten in schlichter Treue Frithjofs Worte in einem metrisch einheitlich getakteten Orchestersatz verinnerlichend wiederholen, findet sich diese Freiheit des Ausdrucks nicht: Bruch übernimmt hier die gleichmäßige Periodik der ersten Fassung.

Der Erfolg von Bruchs Neufassung des Frithjof-Stoffes basiert nicht nur auf einer leichter fasslichen Straffung der umfangreichen epischen Dichtung unter Reduzierung des beteiligten Personals. Wie an dieser dramaturgisch herausragenden Stelle exemplarisch zu sehen ist, arbeitet er auch die Protagonisten musikalisch deutlicher heraus und positioniert sie zudem



Notenbeispiel 2: Max Bruch, »Wikingerbalk«, Einsatz des Chors der Gefährten mit dem Wikingerbalk-Thema in der ersten Fassung des *Frithjof*, Particell, D-KNmi, Br.autogr.2, S. 93 f. (T. 96–105)



Notenbeispiel 3: Max Bruch, »Frithjof auf der See« aus *Frithjof. Scenes aus der Frithjof-Sage* op. 23. Einsatz Frithjofs mit dem Wikingerbalk-Thema (T. 20–32). Pausierende Stimmen werden nicht wiedergegeben.

wirkungsvoller als in der weit weniger klar strukturierten ersten Fassung. Frithjofs tragischem Abgang als Klimax geht mit der Neukomposition von »Ingeborgs Klage« die wohl ergreifendste Nummer der *Scenen* unmittelbar voran, eine Neupositionierung, die das Wechselbad der Gefühle bei den Hauptfiguren in ihrer musikalischen Kontrastierung schärft, dabei aber die ursprüngliche Logik im Handlungsablauf bei Tegnér ignoriert.

Versöhnlicher Abschluss: Bruchs »Concert-Scene« *Frithjof auf seines Vaters Grabhügel*

Offensichtlich wollte Bruch das Ende des Dramas mitten im ursprünglichen Spannungsbogen von Tegnérs Epos nicht so offen und unversöhnlich stehen lassen, denn er komponierte 1868,[79] also vier Jahre nach Vollendung der zweiten Fassung, in einem dritten Zugriff auf den Stoff eine Art Nachwort zu den *Scenen aus der Frithjof-Sage* – die einzelne »Concert-Scene« *Frithjof auf seines Vaters Grabhügel* op. 27[80] für Bariton-Solo, Frauenchor und Orchester,[81] in der der glückliche Abschluss angebahnt wird: In der Hoffnung auf Versöhnung, die bei Tegnér in der darauffolgenden letzten Nummer des Versepos gelingt, will Frithjof den Tempel Balders wieder aufbauen.

Blickt man auf die Besetzung, so scheint die neue Szene, deren genaue Entstehungsgeschichte noch zu erforschen ist, nur in einem losen Zusammenhang mit den vorangehenden gedacht zu sein: Neben Frithjof ist anstelle eines Männerchors nun ein dreistimmiger Frauenchor der »Lichtelfen« besetzt, womit eine zusammenhängende Aufführung beider Werke nicht eben erleichtert wird. Wie aus dem Folgenden hervorgeht, war dies für eine adäquate Darstellung der Szene, die bereits Bestandteil der ersten Fassung war, allerdings unumgänglich.

Bruch selbst stellt in einem Brief vom 18. Juni 1869 an Laura von Beckerath auf eine etwas kryptische Weise eine Verbindung zu seiner früheren Beschäftigung mit dem Stoff her, indem er schreibt: »Heute schicke ich vorläufig […] die soeben erschienene Scene: Frithjof auf seines Vaters Grabhügel. […] Sie gehört eigentlich in die Frithjof-Zeit hinein, aber hier und da, z. B. am Schluss, ist wohl ein tieferer Ton anzuschlagen.«[82] Wie schon aus dem oben zitierten Brief an Rudolf von Beckerath hervorgeht, ist davon auszugehen, dass das Ehepaar bestens mit

---

79 In einem Brief an Laura von Beckerath kündigt Bruch am 23. März 1868 an, dass seine »Grabhügelszene« »zum Herbst als op. 27« erscheine, s. Bruch, *Briefe an Laura und Rudolf von Beckerath*, S. 67. Dass sich der Druck tatsächlich bis zum Frühjahr verzögerte, geht aus einem späteren Brief an die Adressatin und ihren Ehemann Rudolf vom 15. März 1869 hervor, in der Bruch meldet, dass »die Revision der Grabhügelscene op. 27 […] vorige Woche zum Stich abgegangen« seien, s. ebd., S. 78.

80 Gewidmet ist das Werk im Partiturdruck dem befreundeten Sänger Max Staegemann, der schon bei frühen Aufführungen der *Frithjof*-Szenen mit großem Erfolg den Part des Protagonisten interpretierte, vgl. etwa die Rezension »Drittes Concert des rheinischen Sängervereins in Crefeld am 27. August 1865«, in: *Niederrheinische Musik-Zeitung* 13 (1865), Nr. 36 (9. 9. 1865), S. 283–285, hier S. 284 f.

81 Die Orchesterbesetzung entspricht im Umfang derjenigen in den *Frithjof*-Szenen: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten in B, 2 Fagotte, 2 Hörner in Es, 2 Hörner in F, 2 Trompeten in Es, 2 Tenor-Posaunen, Bass-Posaune, Tuba, Pauken (Es, B) und Streicher, vgl. Max Bruch, *Frithjof auf seines Vaters Grabhügel. Concert-Scene*, für Bariton-Solo, Frauenchor und Orchester, Text aus Esaias Tegnér's Frithjofsage op. 27 (Partitur), Breslau [1869].

82 Bruch, *Briefe an Laura und Rudolf von Beckerath*, S. 82.

Bruchs *Frithjof*-Plänen vertraut und wohl auch über die erste Fassung informiert war. In dem handschriftlichen Particell findet sich dort die Grabhügel-Szene in der Mitte des dritten Teils als dritte Nummer ohne Überschrift[83] zu einem Text, der weitgehend mit dem Libretto der »Concert-Scene« übereinstimmt. In der ersten Fassung verwendet Bruch aus den 16 Strophen Tegnérs überwiegend wörtlich Verse aus den Strophen 7, 8, 10 und 15, in denen Frithjof an das Grab herantritt, seinen Vater ratsuchend anruft, wie er den Frevel an Balders Tempel sühnen könne, und als Botschaft von den »Schild- und Zeitjungfrauen«, die zuvor als »Nornen mit dem Runenschild« beschrieben werden, zu verstehen bekommt: »Den Tempel Balders soll ich wieder bauen«.[84] Während bei Tegnér neben dem Erzähler nur Frithjof spricht, dramatisiert Bruch die Nummer in einer Rollenverteilung zwischen Frithjof und den Frauenstimmen des Chors, die nun selbst in der Rolle der Jungfrauen entsprechend verkünden: »Frithjof! Den Tempel Baldurs sollst du wieder bauen« (T. 116–122).

In der »Concert-Scene« übernimmt Bruch dieses Konzept, für das er eben einen Frauenchor und keinen Männerchor wie in den *Frithjof*-Szenen benötigt, greift mit kleinen Modifikationen auf die oben beschriebene Versauswahl der ersten Fassung zurück und erweitert sie um Tegnérs 16. Strophe mit den Schlussworten »Hier will ich träumen von Menschenhass, und ew'ger Göttermilde!«, in die er – den glücklichen Ausgang des Versepos antizipierend – bereits den Chor einwerfen lässt: »Heil dir, Frithjof! Baldur ist versöhnt!« und damit Tegnérs abschließende Romanze in aller Kürze mit abhandelt.

Auch wenn Bruch in dem oben zitierten Brief eine gewisse Distanz zu seinen früheren *Frithjof*-Vertonungen anklingen lässt, scheint ihn das ursprüngliche kompositorische Konzept der Szene in der ersten Fassung doch so weit überzeugt zu haben, dass er in der »Concert-Scene« darauf zurückgriff. Vergleicht man die Partitur, besser noch den Klavierauszug mit dem Particell der ersten Fassung (vgl. hierzu die ausführlichen Ablaufskizzen in den Anhängen 1 und 3), so erkennt man unschwer die Parallelen in der Disposition der Rezitative und ariosen Teile mit den korrespondierenden Metrumwechseln. Zwar ist die Neufassung durch ein Orchestervorspiel ergänzt und die instrumentalen Anteile sind größer, doch lässt sich über weite Strecken der Orchestersatz der »Concert-Scene« bereits im Particell identifizieren. Der Gesangspart ist teils neu, teils in ähnlicher Rhythmisierung diastematisch neu gestaltet. Es finden sich aber auch direkte Übernahmen aus der ersten Fassung, wie etwa im Orchestervorspiel zur Arie »Du schweigest Vater«, in der Frithjof auch eingangs mit gleicher Melodik zu singen beginnt. Ohne Vorlage arbeiten musste Bruch bei der Gestaltung des eindrucksvollen Schlusses zu dem ergänzten Text, in dem Frithjof zunächst emphatisch »con fuoco« seine wiedergewonnene Hoffnung artikuliert, bevor sich die Musik ganz zurücknimmt, um der »Göttermilde« und der »Versöhnung« mit Balder Ausdruck zu verleihen – wohl der »tiefer[e] Ton«, der nach Bruch im oben zitierten Brief am Schluss »anzuschlagen« sei.

---

83 Particell S. 132–141. Die erste drei Seiten sind durchgestrichen und die Takte 97–146, die wohl auf zwei herausgelösten Blättern notiert waren, fehlen, lassen sich aber anhand der vorhandenen Stimmabschriften rekonstruieren.

84 Tegnér, *Die Frithiofs Sage*, Übers. Mohnike (3. Aufl.), S. 156.

Mit der »Concert-Scene« schuf Bruch einerseits eine inhaltliche Abrundung der *Frithjof*-Szenen und realisierte andererseits ein eigenständiges Werk, in dem schon mit der Besetzung des Chors der »Lichtelfen« ein ganz anderer Ton etabliert wird. Deren Einsatz mit der Aufforderung, den Tempel wieder aufzubauen, ist in der Partitur mit dem Hinweis auf eine optische Vision verbunden, die man auch als Aufforderung zu einer szenischen Unterstützung lesen kann. In Klammern steht da über den Chorstimmen: »Das Bild des verbrannten Tempels erscheint in der Luft« (T. 135). Ob diese Regieanweisung etwa im Rahmen einer halbszenischen Aufführung tatsächlich einmal umgesetzt wurde, wäre zu klären.

Mit der Fragmentierung zum Durchbruch – Szenen einer Erfolgsgeschichte

Weite Verbreitung sollten vor allem die sechs *Scenen aus der Frithjof-Sage* erfahren, die von Anfang an ein durchschlagender Erfolg waren. Die Uraufführung fand im Rahmen eines Festkonzerts zum 25-jährigen Bestehen des Männergesangsvereins »Concordia« am 20. November 1864 noch aus dem Manuskript in Aachen statt[85] und bot Bruch eine frühe wichtige Gelegenheit, auch als Dirigent vor eine größere Öffentlichkeit zu treten.[86] Dem Anlass gemäß konnte Bruch bei der Aufführung des Werkes mit einer großen Zahl an Mitwirkenden rechnen, die auch sehr genau dokumentiert wurde:

> In den beiden Concerten am 20. und 21. November dieses Jahres zur fünfundzwanzigjährigen Jubelfeier wirkten im Chor, ausser der Concordia, die gegenwärtig von ihrer ursprünglichen Mitgliederzahl 20 bis zu 115 Sängern angewachsen ist, mit: aus Aachen die Liedertafel (72), Orphea (44), Sängerverein (23), Harmonia (22); aus Burtscheid David-Verein (33), Cäcilien-Verein (7); aus Düren die Concordia (20), aus Eschweiler der Liederkranz (30), aus Gladbach der Liederkranz (25). Im Ganzen 87 I. Tenor, 88 II. Tenor, 116 I. Bass, 100 II. Bass = 391 Sänger. Das Orchester zählte 30 Violinen, 10 Bratschen, 10 Violoncelle, 7 Contrabässe, zusammen 75 Instrumentalisten – Im Ganzen war also die Ausführung das Werk einer Versammlung von 472 Mitwirkenden.[87]

Damit ist auch die Zielgruppe definiert, die Bruch bei der Konzeption des Werkes mitzudenken hatte und die auch die weitere Rezeptionsgeschichte bis ins 20. Jahrhundert hinein prägte: große Laienchöre, wie sie sich insbesondere auf den gigantischen Sängerfesten der Zeit

---

85 o. A.: »Der Männer-Gesangverein ›Concordia‹ in Aachen«, in: *Niederrheinische Musik-Zeitung* 12 (1864), Nr. 48 (26. 11. 1864), S. 377–380, hier S. 379.

86 Wie aus einem Brief von Bruchs Mutter Wilhelmine an ihren Sohn vom 9. August 1863 hervorgeht, scheute sich Bruch wohl zunächst, das Dirigat zu übernehmen und musste überredet werden. Wilhelmine äußert in dem Brief die Überzeugung, dass Bruch »damit den besten, lohnendsten Dirigenten-Anfang machen« würde und verweist auf die geringen »Directions-Schwierigkeiten« bei dem Werk sowie auf die allgemeine Erwartung, dass er sein Werk in Aachen selbst leite, zitiert nach: Christopher Fifield, *Max Bruch. Biographie eines Komponisten*, Zürich 1990, S. 50.

87 o. A.: »Der Männer-Gesangverein ›Concordia‹ in Aachen«, S. 378.

zusammenfanden und ein breites Publikum ansprachen. Exemplarisch sei auf zwei dieser Veranstaltungen verwiesen, zu denen Zahlen überliefert sind: So wurde *Frithjof* etwa zur Eröffnung des »Zweiten deutschen Sänger-Wettstreits« in Frankfurt am Main am 3. Juni 1903 in Anwesenheit des Kaisers von tausend Sängern dargeboten[88] und im Vorfeld von Bruchs 80. Geburtstag wurde das Werk unter Beteiligung von 1300–1400 Sängern und einem Orchester mit circa 200 Musikern aufgeführt.[89] *Frithjof* hielt auch sogleich Einzug in die großen Häuser, etwa bei zwei Konzerten des Universitäts-Gesangsvereins der Pauliner im Leipziger Gewandhaus am 13. Februar[90] und 2. März 1865,[91] bei einer Aufführung »mit den vereinigten Vereinen« Kölns im Gürzenich,[92] oder mit 200 Sängern des Akademischen Gesangsvereins und dem »Kaiserlichen Orchester« vor 2000 Zuhörern im Wiener Redoutensaal am 25. März des Jahres.[93] Die Liste der dokumentierten Aufführungen ist lang und umfasst nicht nur eine Vielzahl an größeren Städten im deutschsprachigen Raum,[94] sondern – der Beliebtheit des Sujets entsprechend – auch Aufführungsorte im benachbarten europäischen Ausland wie Paris (1865[95] und 1867[96]), Amsterdam

---

88 Bruch in einem Brief an Maria Zanders vom 12. 5. 1903, auszugsweise zitiert in Fifield, *Max Bruch*, S. 280.

89 Vgl. ebd., S. 311.

90 S. B. [Selmar Bagge], »Leipzig«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 3 (1865), Nr. 8 (22. 2. 1865), Sp. 139; »O. P.«, »Aus Leipzig. Den 15. Februar 1865«, in: *Niederrheinische Musik-Zeitung* 13 (1865), Nr. 8 (25. 2. 1865), S. 62 f.

91 Brief Bruch an Rudolf von Beckerath vom 9. 3. 1865, in: Bruch, *Briefe an Laura und Rudolf von Beckerath*, S. 48; S. B. [Selmar Bagge], »Leipzig«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 3 (1865), Nr. 10 (8. 3. 1865), Sp. 172 f.

92 Bruch, *Briefe an Laura und Rudolf von Beckerath*, S. 48; Michael Jarczyk: *Die Chorballade im neunzehnten Jahrhundert. Studien zu ihrer Form, Entstehung und Verbreitung* (= Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 16), München 1978, S. 169.

93 Brief Bruch an Rudolf von Beckerath vom 29. 3. 1865, in: Bruch, *Briefe an Laura und Rudolf von Beckerath*, S. 48; Brief Bruch an Ernst Pasqué, in: *Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel (1826–1861). Beiträge zu einer Biographie Ferdinand Hillers*, hrsg. von Reinhold Sietz (= Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte 70), Köln 1968, S. 109; Eduard Hanslick, »Singvereine« [»Frithjofs-Scenen« von Max Bruch], in: *Aus dem Concert-Saal. Kritiken und Schilderungen aus den letzten 20 Jahren des Wiener Musiklebens*, Wien 1870, S. 345–347; o. A.: »Wien« [Ankündigung des Konzerts des Wiener Akademischen Vereins am 25. März 1865], in: *Niederrheinische Musik-Zeitung* 13 (1865), Nr. 12 (25. 3. 1865), S. 96.

94 Über die genannten Städte und Konzerte hinaus konnten durch Auswertung einschlägiger Musikzeitschriften der Zeit, Bruchs Korrespondenz und Jarczyks Studie zur Chorballade in den ersten Jahren Aufführungen dokumentiert werden in Barmen (1865), Krefeld (Festkonzert des »Rheinischen Sängervereins« 1865), Koblenz (1865), Köln (1866), Bremen (»Neue Liedertafel« 1866), Elberfeld (»Liedertafel« 1866), Hannover (1866), Salzburg (Mozarteum mit »Singakademie« und »Liedertafel« 1866), Leipzig (9. Gewandhauskonzert 1866), Bielefeld (»Arion« und »Liedertafel« 1867), Regensburg (»Liederkranz« 1867), Halle (zum 3. Mal 1867), Jena (»Akademischer Gesangsverein« 1867), Koblenz (3 Szenen 1867), Mannheim (Leitung Bruch 1867), Heidelberg (»Instrumentalverein« 1867), Köln (9. Gesellschaftskonzert im Gürzenich 1867), Hamburg (Philharmonisches Konzert 1867), Bremen (1867), Rostock (»Liederkranz« 1867), Zürich (»Musikfest« 1867), Esslingen (1867), Laibach (»Philharmonische Gesellschaft 1867), Salzburg (drei Mal im Jahr 1867), Gera (»Liedertafel« 1867), Zittau (»Liedertafel« 1867), Sondershausen (»Männergesangverein« 1867), Braunschweig (»Hofopernchor« 1868), Frankfurt am Main (»Liederkranz« 1868), Gera (»Musikverein« 1868) und Weimar (»Singakademie« 1868).

95 Brief Bruch an Rudolf von Beckerath vom 16. 10. 1870, in: Fifield, *Max Bruch*, S. 121.

96 Ebd., S. 77.

(1866)[97] oder Utrecht (1868).[98] 1883 präsentierte Bruch das Werk auch auf seiner Konzertreise in den USA.[99]

Bruchs freier kompositorischer Umgang mit dem fragmentierten Stoff in den beiden vollendeten Kompositionen lud auch zu einem flexiblen aufführungspraktischen Einsatz einzelner Nummern der sechs *Frithjof*-Szenen ein, wobei sich insbesondere »Ingeborgs Klage«, zu der ein separater Druck erschien,[100] einiger Beliebtheit erfreute.[101] Bruch selbst hatte diesbezüglich offenbar keine Vorbehalte, wie aus der Ankündigung eines von ihm geleiteten Konzerts am 22. Februar 1867 in Koblenz hervorgeht, in dem er »drei Scenen aus Frithjof« in eines der seinerzeit üblichen gemischten Programme integrierte.[102]

Frithjof nach Bruch

Der Stoff sollte auch in den nächsten Jahrzehnten eine größere Zahl an Kompositionen in unterschiedlichen Gattungsbereichen hervorbringen, von denen allerdings keine einen annähernd so großen Erfolg hatte wie Bruchs *Scenen*. Überblickt man den Werkbestand, der noch zu Bruchs Lebzeiten entstand, dessen Todesjahr etwa mit der politischen Wendezeit des Ersten Weltkriegs zusammenfällt, so lassen sich neben einer größeren Zahl an Vokalwerken wiederum reine Instrumentalwerke mit programmatischen Titeln in verschiedenen europäischen Ländern dokumentieren. Hierzu zählen teils zyklisch angelegte Charakterstücke für Klavier,[103] die bis 1875 entstandene *Frithjof-Symphonie* op. 22 des Berliner Komponisten Heinrich Hofmann (1842–1902) – mit den vier programmatischen Satztiteln »Frithjof und Ingeborg«, »Ingeborgs Klage«, »Lichtelfen und Reifriesen (Intermezzo)« und »Frithjofs Rückkehr«[104], die nach ihrer Veröffentlichung im Jahr 1874 zu den meistgespielten symphonischen Werken im deutschsprachigen Raum gehörte –,[105] zwei Programm-Ouvertüren von Théodore Dubois (1837–1924)[106]

---

97 Brief Bruch an Rudolf von Beckerath vom 23. 10. 1865, in: Bruch, *Briefe an Laura und Rudolf von Beckerath*, S. 57.

98 Jarczyk, *Die Chorballade im neunzehnten Jahrhundert*, S. 170.

99 Fifield, *Max Bruch*, S. 199.

100 Max Bruch, *Ingeborg's Klage*, Leipzig o. J.

101 Fifield, *Max Bruch*, S. 50.

102 In dem Konzert kam aus seinem ersten Violinkonzert auch nur das *Adagio* zur Aufführung, vgl. Brief an Rudolf von Beckerath vom 11. 2. 1867, in: Bruch, *Briefe an Laura und Rudolf von Beckerath*, S. 62 f.

103 Vgl. etwa Jan van Boom, *Fritiof på hafvet tonmålning för piano* [= Frithjof auf dem Meer, Tongemälde für Klavier] op. 22, Kopenhagen o. J. (ein Zyklus in sechs Sätzen mit programmatischen Titeln); J. M. Rosén, *Frithjof und Ingeborg* op. 149, in: *Die drei letzten Melodien*, Hamburg [ca. 1879]; Carl Venth, *Frithjof u. Ingeborg. 5 Charakterstücke nach der Frithjof-Sage*, Leipzig [ca. 1891].

104 Heinrich Hofmann, *Frithjof. Sinfonie für grosses Orchester* op. 22, Berlin [ca. 1875].

105 Rebecca Grotjahn, Art. »Hofmann, Heinrich Karl Johann«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2016 ff., zuerst veröffentlicht 2003, online veröffentlicht 2016, <www.mgg-online.com/mgg/stable/26741> (Stand: 25. 5. 2020).

106 Théodore Dubois, *Ouverture de Frithjof*, Paris 1894.

und Siegfried Salomon (1816–1899),[107] das Konzertstück für Orchester *Frithjof's Meerfahrt* von Johan Wagenaar (1862–1941)[108] von 1885 und die um 1890 komponierte »Légende scandinave« *La Fiancée de Frithjof!* von Clémence de Grandval (1828–1907).[109]

Unter den Vokalwerken dominieren neben Liedern, Gesängen und Chören[110] eine überraschend große Zahl an Opern, deren inhaltlicher Aufbau noch zu untersuchen ist. Zu nennen wären neben einem Fragment gebliebenen Versuch von Zdenek Fibich (1850–1900) aus dem Jahr 1874[111] die vollendeten Opern *Ingeborg* (bis 1878) von Paul Friedrich Wilhelm Geisler (1856–1919),[112] *Frithjof* (bis 1881) von Eduard Ringler (1838–1914),[113] *Fritjof* (bis 1884) von Richard Zöllner (1854–1941),[114] *Frithjof-Saga* (1894/95) von Elfrida Andrée (1841–1929),[115] *Frithjof* (1895) von Cornelis Doppler (1870–1939)[116] und *Frithjof* (1890er-Jahre) von Jørgen Malling (1836–1905)[117], die wiederum ein internationales Interesse an dem Stoff dokumentieren.

Das Konzept der Szenenfolge – ein oratorischer Seitenweg

Eigenartig schmal und auf interessante Weise einseitig nimmt sich der überlieferte Werkbestand im Bereich der oratorischen *Frithjof*-Vertonungen in den Jahrzehnten nach Bruch aus, der sich nach derzeitiger Kenntnis nur aus zwei weiteren Kompositionen zusammensetzt: Beide entsprechen Bruchs erfolgreichem Konzept eines Arrangements ausgekoppelter Szenen und beide verdeutlichen dies auch in ihrer Betitelung.

---

107 Siegfried Salomon, *Ouverture du poème Frithiof's-Saga de Esaias Tegner* op. 13, Hamburg/Leipzig o. J.

108 Johan Wagenaar, *Frithjof's Meerfahrt. Concertstuk voor orchest* op. 5, Amsterdam 1998.

109 Clémence de Grandval, *La Fiancée de Frithjof! Légende scandinave, poésie de Ch*[arles] *Grandmougin*, Paris [1891].

110 Vgl. etwa Joseph Gabriel Rheinberger, *Ingeborgs Klage*, Nr. 4 aus: *Vier Gesänge* op. 22, Leipzig [1869]; Maude Valérie White, *Frithjof's Gesang*, in: *Maude Valerie White's Album of German Songs*, Boston [1885]; Gustav Weber, *Frithjof's Abschied von der Heimat*, in: *Altdeutsche Volkslieder für Männerchor gesetzt*, Leipzig 1899; Carl Banck, *Ingeborgs Klage*, Nr. 1 aus den *Romanzen* op. 15, Berlin o. J.; Julius Weismann, *Grabhügel*, Nr. 3 aus: *Zehn Lieder* op. 6; Georg Hild, *Grabhügel*, Nr. 2 aus: *3 Gesänge* op. 11, München 1905; *Joseph* Marie Antoine Kerbosch, *Fragment aus Tegnérs Frithjof-Sage*, Nr. 5 aus: *Fünf Gesänge für Bariton und Klavier*, Amsterdam 1923.

111 Vgl. die digitalisierte Karteikarte in der *Česká divadelní bibliografie 1851–1990*, aufrufbar unter <147.231.80.206/divatav/katalog/listek/8e0dbb2df74bceb719e2c031acd2d0e8.6> (Stand: 20. 7. 2020).

112 Paul Friedrich Wilhelm Geisler, *Ingeborg. Oper in 3 Aufzügen nach dem Drama Frithjof von Peter Lohmann*, Berlin u. a. [1879].

113 Eduard Ringler, *Frithjof. Große Oper in vier Akten und einem Vorspiel* [Libretto von Anna von Moor], Nürnberg [1889].

114 Richard Zöllner, *Fritjof. Romantische Oper in drei Aufzügen*, Köln/Leipzig [1890].

115 Elfrida Andrée, *Frithjof-Saga. Oper in vier Akten* [Libretto von Selma Lagerlöf], Göteborg 1899.

116 Cornelis Dopper, *Frithjof* [Oper in 3 Akten, Libretto nach B. Bueninck], s. <musicalics.com/fr/compositeur/Cornelis-Dopper/Frithjof> (Stand: 20. 7. 2020).

117 Jørgen Malling, *Frithjof. Oper in 3 Akten*, Libretto-Druck: München [1890er-Jahre], Autograph: Libretto von Emma Klingenfeld, Ms. Kludt. Autogr., DK-Kk, Signatur: Jørgen Mallings Samling 1a, C 4°; Partitur: *Frithjof* Ms. Autogr. Fragment, DK-Kk, Signatur: Jørgen Mallings Samling No 1b, C Fol.; *Frithjof* for Solostemmer og Korstemmer Ms. Autogr., DK-Kk, Signatur: Jørgen Mallings Samling No 1c, C; *Frithjof* for Orkesterstemmer. (Viola, Cello, Basso mangler.) Ms. Autogr., DK-Kk, Signatur: Jørgen Mallings Samling No 1d, C.

Die frühere der beiden entstand nicht lange nach Bruchs »Concert-Scene« *Frithjof auf seines Vaters Grabhügel*, blieb allerdings unveröffentlicht und stammt vom komponierenden Grafen Friedrich Ernst zu Sayn-Wittgenstein-Berleburg (1837–1915), der das Werk, das zumindest einmal in größerem Rahmen am 24. April 1874 auf der »großherzoglich darmstädtischen Hoftheaterbühne«[118] zur Aufführung kam, auf dem dekorativ gestalteten Titelblatt des handschriftlichen Klavierauszugs mit »Scenen aus Tegnérs Frithiof Sage«[119] betitelte. Friedrich Ernst wählte in vertauschter Reihenfolge lediglich die Romanzen 14 (»Frithjof landflüchtig«), 8 (»Der Abschied«) und 9 (»Ingeborgs Klage«) Tegnérs für das groß orchestrierte Werk aus, das er – wie Bruch – für die beiden Soli Ingeborg und Frithjof sowie einen Männerchor konzipierte. Inwieweit Bruch hier über die äußerlich feststellbaren Entsprechungen hinaus als Vorbild diente, wird in weiterführenden Studien zu untersuchen sein.

Weit aufschlussreicher ist diesbezüglich ein abschließender Blick auf die wohl in den 1880er-Jahren entstandene zweite Komposition aus der Feder von Johann Gustav Stehle (1839–1915), bei der dies tatsächlich der Fall gewesen zu sein scheint – das legt jedenfalls der vielsagende Titel *Frithjof's Heimkehr. Neun neue Scenen aus der Frithjof-Sage* op. 64 nahe. Stehle, der wohl in keiner persönlichen Verbindung mit Bruch stand, war Domkapellmeister in St. Gallen und wird vor allem als Vorreiter des Cäcilianismus in der Schweiz wahrgenommen.[120] *Frithjof* gehört zu den Werken, die davon unberührt entstanden sind, dafür aber bezüglich der Stoffauswahl offenbar an Bruchs *Frithjof*-Szenen ankoppeln mit den neun Nummern »Im Südmeer«, »Der Königin Klage«, »Beim Julfest«, »Die Eisfahrt«, »Trübe Stunde. (Frithjofs Klage)«, »Auf der Jagd«, »Ring's Drapa. (Todtenchor)«, »Entsühnung« und »Die Königswahl«. Wie Bruch gibt auch Stehle im Textbuch und im Klavierauszug eine kurze Inhaltsbeschreibung:

> Frithjof, der nach seiner Verbannung von der Heimat im Südmeere Glück, Gold und Ruhm gefunden, wird von unbesiegbarem Heimweh nach dem Norden erfasst und will nur einmal noch unerkannt die ihm so schmählich entrissene und mit König Ring verbundene Braut sehen. Er beschließt, zu diesem Zweck verkleidet das Julfest mitzumachen (Scene I). Ingeborg, die freudenarme Königin, klagt in einsamer Kemenate ihr Leid (Scene II). Frithjof kommt verkleidet ans Julfest, wird indessen vom Königspaar gleich erkannt, aber doch gut aufgenommen (Scene III); giebt als Gast herrliche Proben seines Muthes und seiner Stärke (Eisfest, Scene IV) und trotz schwerer Anfechtungen (Trübe Stunde, Scene V) auch seiner Treue und Biederkeit (Scene VI, Auf der Jagd), wofür ihm der alte König Ring, der sein nahes Ende fühlt, Gattin und Land hinterlässt und anvertraut. Ein Totenchor besingt Ring's Einzug in Walhalla (Ring's »Drapa«, Scene VII).

---

118 Dies ist einer Notiz auf dem Blatt vor der ersten Seite des Partitur-Manuskripts zu entnehmen, C-Cl, Signatur TB Kl-A 108.

119 Klavierauszug, C-Cl, Signatur TB Kl-A 108.

120 Vgl. Clytus Gottwald/Schriftleitung MGG: Art. »Stehle, Johann Gustav Eduard, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2016 ff., zuerst veröffentlicht 2006, online veröffentlicht 2016, <www.mgg-online.com/mgg/stable/24426>.

> Frithjof pilgert auf seines Vaters Hügel und verspricht dort, nach einer Vision, den Tempel Baldurs wieder zu bauen, wodurch er entsühnt ist (Scene VIII). Das aufgerufene »Volks-Ting« wählt Frithjof zum Könige (Die »Königswahl«, Scene IX).[121]

Stehle konzentriert sich – abgesehen von den auch von Bruch einbezogenen Szenen »Ingeborgs Klage« und »Frithjof auf dem Meer« (bei Tegnér Nr. 9 und 10) – vor allem auf die letzten Nummern 17–19 und 21–23 – eben auf die Rückkehr Frithjofs nach der Flucht, mit der Bruch endete. Dabei bezieht er auch die Grabhügel-Szene mit ein. Nach einem groben Textabgleich geht Stehle wohl auf Grundlage von Mohnikes Übersetzung eher frei mit der Dichtung um und trägt eigene Verse bei, worauf er in den Druckausgaben explizit hinweist.[122]

Stehle ging es offenbar darum, eine Fortsetzung zu Bruchs *Frithjof*-Szenen zu bieten, ohne aber eine (sicher auch von Bruch nicht gewollte) gemeinsame Aufführung anzustreben. Dagegen sprechen zum einen die erwähnten Überschneidungen, zum anderen die abweichende Besetzung. Neben den Protagonisten Frithjof (Bariton) und Ingeborg (Sopran) sind in Stehles ebenfalls groß orchestrierten *Scenen* noch König Ring (Bass), Ein Lichtalfe (Sopran), Der Rufer (Tenor), Der Älteste (Bass) und insbesondere ein gemischter Chor vorgesehen. Weite Verbreitung dürften Stehles Szenen ohnehin nicht gefunden haben, da nur ein Klavierauszug und das Textbuch in den Druck gingen, die Orchesterpartitur und Instrumentalstimmen dagegen lediglich in Abschrift zu erwerben waren.[123]

Dennoch illustrieren Bruchs und Stehles »Szenen« anhand eines bestimmten Stoffes exemplarisch, welche kompositorischen Lösungswege im Lauf des 19. Jahrhunderts entwickelt wurden, um mit den Herausforderungen einer musikalischen Umsetzung von teils sehr umfangreichen Textvorlagen verschiedener literarischer Gattungen zurecht zu kommen, wobei uns Bruch zusätzlich Einblick in die Werkstatt eines zunächst noch wenig Erfahrenen gewährt, der nach dem richtigen Konzept sucht.

Gleicht man die Vielzahl an Aufführungen von Bruchs *Scenen aus der Frithjof-Sage* durch große Chorgemeinschaften für ein großes Publikum ab mit den zeitgenössischen Einschätzungen des Konzepts und der geringen Zahl an Kompositionen, die – unabhängig vom Stoff – die Struktur einer Szenenfolge aufweisen, so ergibt sich ein ambivalentes Bild. So bemerkte Otto Wangemann in seiner *Geschichte des Oratoriums* von 1880 bereits recht zeitnah und mit kritischem Unterton:

---

121 Johann Gustav Stehle, *Frithjof's Heimkehr. Neun neue Scenen aus der Frithjof-Sage von Esajas Tegnér*, St. Gallen [ca. 1890].

122 Stehle versah Textbuch und Klavierauszug mit dem Hinweis: »Das Textbuch in dieser Form und Gestalt, besonders die eingestreuten Original Gedichte: ›Der Königin Klage‹, ›Ballade von Hagbart und Schön Signe‹, ›Frithjofs Klage‹ und das ›Finale‹ sind ausschließlich Eigenthum des Komponisten und allen andern Komponisten gegenüber Manuscript.«

123 Hierauf wird am unteren Ende des Titelblatts des Klavierauszuges hingewiesen.

> Bruch geht noch weiter als sein Vorgänger Schumann, indem er das Oratorium durch seine »Scenen aus der Friethjofsage« [sic] abermals in neue Bahnen lenkt. Schon die Benennung: »Scenen« weist darauf hin. Dieses letztere Oratorium bildet eine Kette von tragischen und epischen Scenen, welche nur durch das Band der Dichtung zusammengehalten werden. Indem Bruch diese neue Form schafft, zeigt uns die Dichtung, dass Bruch dies Oratorium nur für die Gebildeten berechnet hat, indem er voraussetzt, dass die Dichtung bekannt ist; er schliesst mithin das Volk vom Oratorium aus. In wie weit diese neue Gattung berechtigt ist, fortzubestehen, wird die spätere Geschichte lehren.[124]

Mit Schumann benennt Wangemann den Autor des Gründungswerks für das schmale Repertoire, dessen vielgliedrige *Szenen aus Goethes Faust* WoO 3 (1844–1853) zu einer Auswahl an Versen des Opus Magnum bekanntlich eine sehr komplizierte Entstehungsgeschichte hatten, ein Werk, das sich im Rahmen der zeitgenössischen Gattungszweige kaum fassen ließ, zu Schumanns Lebzeiten noch nicht vollständig aufgeführt wurde und erst 1858 posthum in den Druck ging. Zu diesem Zeitpunkt arbeitete Bruch gerade an der ersten Fassung seines *Frithjof*. Auf dem Weg zu seinen späteren großen Oratorien verwies Bruch selbst noch einmal explizit im Titel auf dieses Konzept in *Odysseus. Scenen aus der Odyssee* op. 41, die vier Jahre nach der Grabhügel-Szene vollendet wurden und ebenfalls eine abwechslungsreiche Nummernfolge aus den Abenteuern des Protagonisten bieten.[125] Darüber hinaus scheint die Titelbezeichnung »Szenen« für ein entsprechend strukturiertes Werk kaum Interesse gefunden zu haben. Ein Durchgang durch das oratorische Repertoire der Zeit brachte nur Funde im Bereich einzelner oratorischer »Szenen«, wie etwa die »Scene« *Waldfräulein* (1873) für Solo, Chor und Orchester von Joseph Sucher (1843–1908), die »Dramatische Scene« *Loreley* op. 22 (1873) für Mezzo-Sopran Solo, Männerchor und Orchester von August Reissmann (1825–1903), eine weitere »Dramatische Scene« *Loreley* op. 70 (1889) für die gleiche Besetzung von Caspar Joseph Brambach (1833–1902) oder die »Scene« *Columbus' letzte Nacht* op. 66 (1889) für Bariton-Solo, Männerchor und Orchester von Wilhelm Sturm (1842–1922). Freilich stellten sich die Komponisten in diesen Einzel-Szenen nicht wie Schumann oder Bruch der Herausforderung, eine umfangreichere literarische Vorlage zu fassen.

Von der Dynamik der Gattungen und ihrer Entgrenzung

Wie Szenenfolgen letztendlich im Gattungsspektrum oratorischer Kompositionen verortet werden könnten und wo sich konzeptionelle Überschneidungen mit Werken anderer Typenbezeichnung ergeben, bleibt noch zu untersuchen. Grundlegende Überlegungen zu Möglichkeiten einer Kategorisierung des stark ausdifferenzierten Gattungsspektrums verdanken wir Carl Dahlhaus, der unter dem Kapitel »Chormusik als Bildungskunst« im *Neuen Handbuch der*

---

124 Otto Wangemann, *Geschichte des Oratoriums von den ersten Anfängen bis zur Gegenwart*, Leipzig 1882, S. 462.
125 Vgl. hierzu ausführlich Geck, »Max Bruchs weltliche Oratorien«, S. 82 f.

Musikwissenschaft auf sehr erhellende und grundsätzliche Weise herausarbeitet, wo die Grenzen bei der Diskussion der Gattungsfrage liegen. Wenn Wangemann im oben stehenden Zitat über die Legitimität einer »neuen Gattung« nachdenkt, kann man laut Dahlhaus erst sinnvoll von Gattung sprechen, »wenn mindestens einige der Merkmale, die im 19. Jahrhundert als konstitutiv angesehen werden – Sujet und Textgestalt, Besetzung und formale Gliederung der Musik, Stillage und ästhetischer Charakter –, in einem von innen heraus verständlichen Zusammenhang stehen, von dem eine Tradition ausging.«[126] Wie weit die Querverweise innerhalb der Gattungsdiskussion – auch bezüglich der Bedeutung von Bruchs *Frithjof* – in der zeitgenössischen Literatur reichen, mögen die bereits oben zitierte Einschätzung Hermann Kretzschmars als Vorbild für ein »großes Gefolge dramatischer Kantaten«[127] wie auch die Einordnung des Werks in das Repertoire der »Ballade« durch Philipp Spitta veranschaulichen, der deren Qualitäten in durchaus positiver Weise anhand Bruchs *Frithjof* exemplifiziert:

> Der Ballade ist ein sprunghaftes Wesen eigen; sie liebt es, die Hauptereignisse hinzustellen und überlässt deren Verbindung der Phantasie des Hörers. So können auch Tonwerke einheitlich und befriedigend wirken, die nur eine Reihe von Bildern vorüberführen, zwischen denen ein loser Zusammenhang besteht. Bruchs »Scenen aus der Frithjofsage« erhärten diese Möglichkeit nachdrücklich; ihre Verbindung ist so locker wie nur denkbar, der Rhythmus des Contrastes, in dem sie sich abspielen, ist ihr vornehmstes einigendes Band; dieser ist stark genug, um zusammen mit dem inneren Gewicht der einzelnen Tonbilder dem Werke nun schon dreißig Jahre lang einen Ehrenplatz zu gewähren unter den Compositionen gleicher Gattung.[128]

Die Problematik, das weitverzweigte Repertoire terminologisch zu fassen oder wenigstens nach werkimmanenten Kriterien zu sortieren, wird schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts virulent, wenn etwa ein Rezensent von Felix Mendelssohn Bartholdys »Ballade« *Die erste Walpurgisnacht* bereits 1840 konstatiert, dass »unsere Aesthetiker […] ohnedies über die strengen Grenzen, wo sich Oratorium und Cantate mit ihren Untergattungen von einander trennen, nicht völlig im Klaren« seien, und nach längerer Diskussion für das neuartige Werk die individualisierende Bezeichnung »Concertballade« einführt.[129] Als Dokument für die diesbezügliche Ratlosigkeit, die zwangsläufig über die nächsten Jahrzehnte zunahm, mag Arnold Scherings 1911 formulierte Einleitung zum Abschnitt »Das weltliche Oratorium« im Kapitel »Das deutsche Oratorium seit 1870« in seiner *Geschichte des Oratoriums* dienen:

---

126 Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), Laaber 1980, S. 133.

127 Kretzschmar, *Oratorien und Weltliche Chorwerke*, S. 659.

128 Philipp Spitta, »Ballade«, in: *Musikgeschichtliche Aufsätze*, Berlin 1894, S. 403–461, hier S. 460 f.

129 »J. B.«: »Die erste Walpurgisnacht. Ballade für Chor mit Orchester. Gedicht von Goethe, componirt von Felix Mendelssohn-Bartholdy. – Op. 60. – Clavierauszug«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 20 (1844), Nr. 17, S. 65 f. und Nr. 18, S. 71 f., hier Nr. 17, S. 66.

> Von jetzt an steigert sich die Schwierigkeit für den die Literatur Überschauenden, feste Grenzen zwischen den einzelnen Gattungen zu ziehn, namentlich zu entscheiden, wo es sich um wirkliche Oratorien handelt. Die Verlegenheit der Komponisten selbst um geeignete Titel wächst. Man begegnet den Namen: Kantate, dramatische Kantate, Chorballade, Konzertstück, dramatische Szenen, dramatisches Konzertwerk, Konzertoratorium, noch viel häufiger überhaupt keinen näheren Bezeichnungen […].[130]

* * *

Mit der Reduzierung der gewaltigen Textmenge des Versepos Tegnérs auf eine neu arrangierte und dramatisierte Szenenfolge, die prinzipiell offen für komplementär sich ergänzende Neuschöpfungen angelegt ist, wurde von Bruch – unabhängig von einer Gattungszuschreibung – jedenfalls eine effektive Methode gefunden, einen weltlichen Stoff mit seinerzeit hohem Bekanntheitsgrad in ein kompaktes Kunstwerk zu formen. Wangemanns Vorbehalt, dass durch die damit verknüpften Bildungsvoraussetzungen »das Volk« von einer adäquaten Rezeption ausgeschlossen werde, ist insofern ein interessanter Punkt, als Bruch mit den *Frithjof*-Szenen innerhalb des Laienchorwesens, das im 19. Jahrhundert ja primär das großdimensionierte weltliche Vokalrepertoire trug,[131] mit seiner Besetzungswahl zwangsläufig die Männerchor-Szene mit ihrer Liedertafel-Kultur ansprach, die eher eine niedrigere Stillage bediente[132] als etwa die gemischt besetzten Singakademien.[133] Die Beliebtheit des Werkes lässt allerdings auch hier auf ein grundsätzliches Interesse am Frithjof-Stoff schließen, der im Bildungsbürgertum offenbar zum Kanon gehörte und ohne dessen Kenntnis sich die *Scenen* auch nicht in den ursprünglichen Zusammenhang einordnen lassen. Bruch und Stehle bieten in ihren Ausgaben zwar Inhaltsbeschreibungen zur jeweiligen Szenenauswahl, sie gehen aber nicht auf den Rest des Epos und damit auf den literarischen Kontext ein, über den aber wohl breitere Bevölkerungsschichten grob orientiert gewesen sein dürften. Denn das Interesse am Frithjof-Stoff wurde bis kurz vor dem Ersten Weltkrieg von höchster Stelle auf spektakuläre Weise wachgehalten: Kaum jemandem wird seinerzeit entgangen sein, dass Kaiser Wilhelm II. als großer Freund Norwegens eine Kolossalstatue für den lange verehrten Helden stiftete, die in Vangsnes am Sognefjord aufgestellt und am 31. Juli 1913 von ihm persönlich zusammen mit dem norwegischen König Haakon VII. eingeweiht wurde – ein großes Ereignis, mit dem man heute im deutschen Sprachraum ebenso wenig zu verbinden vermag, wie mit all den *Frithjof*-Vertonungen der Zeit.

---

130 Schering, *Geschichte des Oratoriums*, S. 488 f.

131 Vgl. hierzu Günther Massenkeil, *Oratorium und Passion* (= Handbuch der musikalischen Gattungen 10,2), Laaber 1999, S. 116–120.

132 Vgl. die zeitgenössische Einschätzung bei Hermann Küster, »Die geistliche Musik und das Oratorium«, in: *Das Ideal des Tonkünstlers. Sechs populäre Vorträge mit erläuternden Beispielen* (= Populäre Vorträge, 4. Zyklus), Leipzig 1877, S. 84–108, hier S. 105 f.

133 Vgl. hierzu Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, S. 133.

Doch im betrachteten Zeitraum schließt sich ein Kreis. Denn von Skandinavien ging einst die musikalische Interpretation von Tegnérs *Frithjof*-Dichtung mit der selektiven Vertonung einzelner Szenen in den nordischen Gesängen Crusells aus, die europaweit produktiv rezipiert wurden und sich wohl nicht zufällig in der ebenso originellen wie erfolgreichen Konzeption von Bruchs *Frithjof*-Szenen widerspiegeln – ganz unabhängig von den weiter zu verfolgenden Fragen, ob etwa die 1858 veröffentlichten *Faust*-Szenen Schumanns als Inspirationsquelle dienten, zumal Bruch die Druckausgabe seiner Scenen Schumanns Witwe Clara aus Dankbarkeit für ihren »beglückenden Antheil an *Frithjof*«[134] zueignete, oder ob Bruch im zunehmend offenen Gestaltungsraum oratorischen Komponierens im 19. Jahrhunderts über den beschriebenen Kompositionsprozess ganz eigenständig zu der sinnfälligen formalen Lösung fand. Bemerkenswert bleibt jedenfalls, dass in verschiedenen Kulturbereichen und in unterschiedlichen Stillagen offenbar ähnliche pragmatische Ansätze verfolgt wurden, um einem breiten Publikum einen sehr umfangreichen literarischen Stoff hoher kulturpolitscher Bedeutung musikalisch zu vermitteln.

134 Brief Bruch an Clara Schumann vom 16. 11. 1864, in: Fifield, *Max Bruch*, S. 50.

Anhang 1

Max Bruch: *Frithjof* – Aufbau der 1. Fassung

Quellen: Ouvertüre: D-KNmi, Br.autogr.3a; Particell: D-KNmi, Br.autogr.2; Stimmen: D-KNmi, Br.autogr.2.1–2.18

Abkürzungen: Pc: Particell; St: Stimmen; Tegnér: Nummer in Tegnérs Dichtung nach der Übersetzung von Gottlieb Mohnike; f steht für frei gedichtete Passagen im Libretto.

Ouvertüre
Ouvertüre zu Frithjof (362 T.) *Bem. im Pc: »Später Loreley-Einleitung«*
Adagio ma non troppo, 3/2 – »Wikingerbalk« (T. 10) – Allegro con brio, 4/4 (T. 55) – Tempo primo, 3/2 (T. 59) – [Allegro con brio], 4/4 (T. 62) – 3/2 (T. 192) – Tempo primo, 12/8 (T. 220) – tutti, »E dur Vorzeichnung« (T. 238) – »(Wikingerbalk)«, 3/2 (T. 331)
Datierung am Ende: »März 1860«

1. Teil				
Takt	Bezeichnung	Personen / Orch.	Text	Tegnér
Nr. 1: Einleitung. Chor [Pc Nr. 1; keine St] (166 T.) *Anm. Bruchs im Pc: »Einleitung, 5 à 6 Bogen, 16 Linien«*				
1	Andante maestoso, 3/4	gem. Chor	»Zum Hügel, wo Bele, der König, ruft«	4/f
36	Allegro animato, 3/4	gem. Chor	»Er wird die Schilde zum Streite umschlagen«	f/4
Nr. 2: [Rezitativ] [Pc Nr. 11; keine St] (34 T.)				
1	Rezitativ. Moderato – Allegro con brio, 4/4	Helge	»Der Seher dort am Altarsteine«	5/f
Nr. 3: (attacca) **Ensemble** [Pc Nr. 111; keine St] (306 T.)				
1	Allegro animato, 4/4	Orchester + Harfe		—
42		Boten Rings (Chor)	»König Ring berühmt im Nord«	5
54	Rezitativ, 4/4	Herold	»Von Blumenduft ist schon umwoben«	f
65	a tempo Moderato, 4/4	Boten Rings (Chor)	»Drum Ingeborg schön erwählt' er«	f
76	Rezitativ, 4/4	Helge	»Wohlan«	f
77	Rezitativ, 4/4	Frithjof	»Halt ein, o König mit deinem Wort«	f/4
114	dolce, 4/4	Volk (gem. Chor)	»O gib ihm Ingeborg, die schlanke Lilie«	8
155		Frithjof / Volk	»Bedenke o Helge, des Vaters Gebot!« / »O gib ihm Ingeborg«	f

166	Allegro con fuoco, 4/4	Helge / Priester	»Die Schwester ist nicht für den Bondensohn« / »Dem Königssohn allein wird sie zum Lohne«	4
212	[Rezitativ], 4/4	Frithjof	»Mir diesen Hohn«	f
221	Rezitativ, 4/4	Helge	»Ihr Toten hört des Königs Wort«	f
228	Animato (alla Marcia), 4/4	Volk / Boten Rings	»Vernichtend ist des Königs Macht« / »Wir ziehen zur Heimath zurück«	f
259		Frithjof	»Wenn Friede des Grabes wohnte nicht hier«	f
269		Boten Rings / Volk	»Heil dir o Ingeborg schön« / »Der Liebe Glück versinkt im Hass«	f
Nr. 4a: Chor und Solo [Pc Nr. 4; St Ingeborg Nr. III, St. Chor Nr. 3] (90 T.) *Anm. Bruchs in Pc: »Vorher vielleicht der erste [?] Reigen?«*				
1	Andante cantabile, 9/8, 6/8	Tempeljungfrauen (Chor) / Ingeborg	»Wie Frühlingswinde auf klarem Quell« / »Rosenteppich eilt zu ziehen«	24 7/f
Nr. 4b: Rezitativ und Duett [Pc Erster Theil, Nr. 4; St Ingeborg Nr. 5] (325 T.) *Anm. Bruchs im Pc: »NB. Die Solostimmen bringe ich heute Abend mit. M. B.«*				
1	Agitato, 4/4 [Rezitativ]	Ingeborg	»Da nahet Frithjof«	8
12	Agitato / Allegro energico – Andante – a tempo Allegro [Rez.]	Frithjof / Ingeborg	»O Ingeborg!« / »Weh mir!«	f
Nr. 4c: Duett [Pc ohne Nr.; St Ingeborg Nr. IV]				
34/1	Animato, 4/4	Frithjof	»O folge mir zum milden Strande«	8
68/35	tempo I (Anm.: »Partitur«)		»O folge mir Geliebte komm«	f
83/50	tranquillo, 4/4	Ingeborg	»O was soll ich des Nordens Kind im Süden«	8
130/97	con fuoco, 4/4	Frithjof	»O komm, Geliebte, folge mir!«	8/f
170/137	Rezitativ, 4/4	Ingeborg / Frithjof	»Ich darf dir nimmer folgen« / »Du mir nicht folgen«	8
186/153	Allegro molto, 4/4 [T. 188–214 gestrichen]	Orchester		—
218/185	Rezitativ, 4/4	Frithjof / Ingeborg	»Wohlan, leb' wohl du Schwester Helges« / Frithjof! Frithjof!«	8
224/191	Andante cantabile, 4/4	Ingeborg	»Sollen wir so scheiden!«	8
Hier folgte ursprünglich offenbar »attacca« eine den 1. Teil abschließende Nummer, auf die Bruch im Klavierauszug in einer wieder durchgestrichenen Anmerkung verweist: »Finale des 1. Theils. (Tempelbrand u. Zweikampf.)« — Am Ende der Ingeborg- und der Frithjof-Stimme Anweisung: »Si attaca [sic] Finale«				

II. Teil				
Takt	Bezeichnung	Personen / Orch.	Text	Tegnér
Nr. 1: Marsch, Solo und Chor [Pc urspr. Nr. 7, korr. in Nr. 6 / Zweiter Theil, Nr. 1; St Nr. 7] (129 T.)				
1	Tempo giusto, 4/4	Orchester		—
35		Jungfrauen Ingeborgs	»Trüb zieht der Skald vor dem Hochzeitstrosse«	12
63	[Sprung eingetragen T. 61–98; Anm. T. 81: »s. Partitur«]	Ingeborg	»Ein Opfer bin ich«	12
99	a tempo	Volk / Ingeborg	»Die finstre Norn, sie schleudert immer« / »Viel trägt das Herz ja«	12 12
	Am Ende als gestrichene Anm. Bruchs im Pc: »kleine Pause« *In Sopran 1 (Br.autogr. 2.6), Sopran 2 (Br.autogr. 2.8) und Alt 1 (Br.autogr. 2.9) nach dieser Nummer (hier Nr. 7) Anm. Bruchs: »No 9. 10. 11. 12. tacet Ende der zweiten Abth:«; in diesen Stimmen Fortsetzung mit Nr. 14 (= Pc Nr. 15)*			
Nr. 2a: Auf der See. Leben auf und in den Wellen … [Pc Nr. 7] (89 T.)				
	Adagio ma non troppo, 3/2 – Animato, 3/2 »C dur« (T. 57) – Tempo primo, 3/2 (T. 68) – Piu animato (T. 71)			
	Anm. Bruch: T. 9: »Wikingerbalk«; T. 28: »Nur nicht in der Höh Wagnersch säuseln«; T. 50: »2 Takte mehr und nicht in Es dur abschließen.« *Der 1. Teil (Adagio ma non troppo) entspricht weitgehend dem Anfang der wohl anschließend komponierten »Ouvertüre zu Frithjof« (Br.autogr.3a) – dort in E-Dur. Das Orchesterstück wurde zwar nicht mit einer eigenen Nummer für die neue Gliederung in 3 Teile versehen, ist wohl aber der nachfolgenden Nr. 2 »Wikingerbalk« als Orchestervorspiel zuzuordnen, weil die Nummer zum einen attacca in die Nr. 2 übergeht, zum anderen in dem Orchesterstück bereits das Wikingebalk-Thema prominent eingeführt wird.*			
Nr. 2b: Wikingerbalk (Des Seemanns Gesetze) [Pc Nr. 8 / Theil II, Nr. 2; keine St] (117 T.) *Anm. Bruchs im Pc: »Nr. 8 Wikingerbalk mit Posaunen.« – »bis Leonore Fidelio«*				
1		Gefährten Frithjofs? gesprochen?	»Du nahst mit Schwertern und mit Stangen«	15
7	»sempre ffo e marcato«, 3/2	Gefährten Frithjofs (4 Soli)	»Auf dem Schiffe nicht zelt'«	15
25	»sempre ffo e marcato«, 3/2	Tutti	»Auf dem Schiffe nicht zelt'«	15
43	L'istesso tempo, 9/4		»Wenn es stürmt mit Macht«	15
62	6/4, 9/4		»Wie es gehet, so geh's«	15
79	L'istesso tempo, 3/2, 9/4		»Dir genüge der Sieg«	15
Nr. 3: Rezitativ Björn [Pc Nr. 9 / Theil II, Nr. 3; St Nr. IX] (13 T.) *Anm. Bruchs im Pc: »kann ausfallen«*				
1	Rezitativ	Björn	»Das ist Frithjofs Gesetz«	15

Nr. 10: attacca **Björn** [Pc Nr. 10 / ~~Theil II, Nr. 4~~; St Björn Nr. X, St Chor Nr. 10] (224 T.) *Anm. Bruchs im Pc: »Weg?«*				
1	Allegro energico, 2/4	Björn	»Du weites Meer, woge frei einher«	14
57		Gefährten (Chor)	»Das Feld der Meere, es trägt uns Ehre	14
85	marcato	Björn / Gefährten (Chor)	»Des Helden Stelle ist auf der Welle«	14
Nr. ?: Recit: und Solo mit Chor (= letzten Nummer des II. Teils) [St Nr. 12] (130T.) *im Pc nur als Fragment (nur letzte Seite mit den letzten 8 Takten erhalten)*				
122	6/8	Solo (Frithjof) / (Männerchor)	»Es ist so schön«	12
	Anm. Bruchs am Ende im Pc: »Ende des II. Theils.« *In Stimmen Frithjofs und des Männerchors komplett:*			
1	Rezitativ, Andante, 4/4	Frithjof	»Wo ist Ingeborg nun?	15
17	Solo, Andante con moto, 6/8	Frithjof	»Ja ich folge der Winde, der himmlischen Gang«	15
53		Chor	»Die Segel kehren zum Heimathstrande«	12/f
74		Frithjof	»Auf dem Hügel des Vaters ihm pflanzt'«	15
99		Chor	»Die Segel kehren zum Heimathstrande«	12
113		Frithjof	»Ja ich folge der Winde, der himmlischen Gang«	15
122		Frithjof / Chor	»Es ist so schön«	12
	Anm. Bruchs am Ende der Frithjof-Stimme: »Ende der II. Abtheilung« *Es finden sich mehrfach Übereinstimmungen zwischen dem »Solo« und der 1. Szene »Frithjof's Heimfahrt« aus den* Scenen aus der Frithjof-Sage.			

III. Teil				
Takt	Bezeichnung	Personen / Orch.	Text	Tegnér
Nr. 1: Ingeborg's Klage [Pc Nr. 14 / III. Theil, Nr. 1; St Nr. 13] (76 T.) *Anm. Bruchs im Pc: »Weg?«, Regieanweisung im Pc: »Ring's Königsburg«*				
1	Andante cantabile, 6/8	Ingeborg	»Herbst ist es nun«	9
27	Un poco piu animato – piu agitato		»Kehrt er zurück«	9
36	Tempo primo [in Ingeborg-Stimme]		»Schlaf ich, bewältigt von Kummer«	f
	Am Ende Datierung im Pc: »5/9 59 Mutterstadt (Pfalz)«			

Nr. 2: Chor mit Solo [Pc Nr. 15 / III. Theil, Nr. 2; St Nr. 14] (72 T.)				
1	Grave, 2/2	Chor (Bassi)	»Mittnachtssonn' auf den Bergen liegt«	13
30/23		Frithjof (Solo)	»Mittnachtssonn' auf den Bergen liegt«	13
41/34		gem. Chor	»Mittnachtssonn' auf den Bergen liegt«	13
Nr. 3: attacca [**Rezitativ u. Solo Frithjof und Chor**] [Pc Nr. 16 / III. Theil, Nr. 3; St Nr. 15] (193 T.)				
1	Rezitativ, tempo Andante, 4/4 [die ersten drei Seiten sind durchgestrichen = T. 1–ca. 31]	Frithjof	»Hier ruht mein Vater!«	23
28	Allegro moderato, 3/4 [Pc Lücke T. 97–146, Stimme Frithjof Lücke T. 78–84 u. 148–Ende]		»Du schweigest Vater?«	23
106	Rezitativ, 4/4		»Kein Wort? Kein Zeichen für des Sohnes Kummer?«	23
116	L'istesso tempo, 4/4	Chor	»Frithjof! Den Tempel Baldurs sollst du wieder bauen«	23
139	Allegro con fuoco, 4/4	Frithjof	»O, ich versteh auch«	23
149	Animato, 12/8		»O herrlich o herrlich daß der Jüngling darf vertrauen«	23
	Am Ende Datierung im Pc: »den 5. März 60.«			
Nr. 4: Chor-Rezitativ (die Priester) [Pc Nr. 17 / III. Theil, Nr. 4; keine St] (16 T.)				
1	Andante molto maestoso, 4/4	Männerchor der Priester	»Zu Allvater hin, zum Ruheort ging«	f
Nr. 5: (attacca) **König Ring's Drapa (Lob) Chor** [Pc Nr. 18 / III. Theil, Nr. 5; keine St] (182 T.)				
1	Allegro maestoso, 2/2	Orchester		–
25		gem. Chor	»Sitzt in dem Hügel herrlicher Herrscher«	21
66	L'istesso tempo (die halben Takte wie vorher), 6/4		»Auf springen Walhalls wölbige Pforten«	21
134	L'istesso tempo, 2/2		»Heil dir, du weiser Walhalla Erbe«	21
	Am Ende Anweisung im Pc: »Si attaca Finale Nr 17–18«			
Nr. 6: Finale. [Pc ohne Nummer; St Nr. 18] (372 T.)				
1	Maestoso, 4/4	Oberpriester (Basso)	»Und nun zum Ting«	22
7	3/4 [Anm. T. 21: »Hillers Einfluß«]		»In Friedenszeit mög er beschirmen«	22/f
25		Volk (gem. Chor)	»In Friedenszeit mög er beschirmen«	22/f
45	L'istesso tempo, 9/8		»Da seht – auf Meeresspiegel dort«	10/f

58		Gefährten Frithjofs	»Wir grüßen froh«	f/24
93	𝄵 – L'istesso tempo, 𝄵	Volk (gem. Chor)	»Frithjof sei König«	f
121	*Anm.: »Von hier könnt es nach einem etwas ausgedehnten Zwischenspiel gleich nach dem Ensemble gehen«*			
125	Rezitativ	Frithjof	»Seht auf dem Schilde hier den Königssohn«	22
158	»Alla breve«, 𝄵	Volk (gem. Chor)	»Dich kiesen wir, wir Alle!«	22
201	*Anm.: »Das kann alles sehr gut fortbleiben; Ein paar Wort genügen, um Ingeborg auftreten zu lassen.«*			
		Jungfrauen Ingeborgs	»Schlank wie der zarten Lilie Stengel«	7
251	Adagio ma non troppo, 𝄴	Ingeborg / Frithjof	»Baldur, Baldur bei Allvater droben«	f
264		Volk / Priester (Chöre)	»Heil euch, Baldur ist versöhnet«	24
279	»espress.« [T. 297 Anm: »Fermate?«]	Ingeborg / Björn / Frithjof / eine Tempeljungfrau	»Baldur, Baldur bei Allvater droben«	f
298	Allegro molto, 𝄵	Chor	»Heil! Frithjof Heil!	22/f
	Am Ende Datierung im Pc: »Cöln, 12. März 1860.«			

Anhang 2

Max Bruch: *Frithjof. Scenen aus der Frithjof-Sage* op. 23 – Aufbau der 2. Fassung

Abkürzungen: Tegnér: Nummer in Tegnérs Dichtung; M: Übersetzung von Gottlieb Mohnike; H: Übersetzung von Amalie von Helvig; f steht für frei gedichtete Passagen im Libretto.

Takt	Bezeichnung	Personen / Orch.	Text	Tegnér
Scene I: Frithjofs Heimfahrt				
1	Einleitung. Allegro molto, 2/2	Orchester		
143	Recit., Andante, 4/4 – Tempo I, 2/2 – Moderato, 4/4 – Adagio, 4/4	Frithjof	»Wie lustig zieht mein schwarzer Schwan«	M12 M10 M13
186	Andante 6/8	Frithjof	»Ja, ich folge der Winde, der himmlischen, Zug«	M12
216		Frithjof, Chor der Gefährten	»Es ist so schön, wenn von fernen, fernen Lande«	M12
243		Frithjof	»Auf dem Hügel des Vaters«	M15
264		Frithjof, Chor der Gefährten	»Es ist so schön, wenn von fernen, fernen Lande«	M12
Scene II: Ingeborgs Brautzug zu König Ring. Marsch, Solo und Chor				
1	Andante con moto, 4/4	Orchester		
36		Chor des Volkes	»Trüb zieht der Skald vor dem Hochzeitstrosse«	M12
63		Ingeborg	»Ein Opfer bin ich«	M12
100		Chor des Volkes / Ingeborg	»Die finstre Norne« / »Viel trägt das Herz wohl«	M12
Scene III: Frithjofs Rache. Tempelbrand. Fluch				
1	Grave, 2/2	Chor der Priester Baldurs	»Mitternachtsonn' auf den Bergen liegt«	M13
66	Recit. Allegro vivace, 4/4 – a tempo Moderato, 4/4	Frithjof	»Nur in Hela's Nebelreich mögt ihr nach dem König fragen«	f M13
76	Maestoso, 4/4	Chor der Priester Baldurs	»Weh! – O Frevelthat!«	f
80	Recit.	Frithjof	»Still, Priester mit dem Opferstahl«	M13
87	Allegro moderato, 4/4	Frithjof	»Wo mein Vater ruht, meine Wiege stand«	M12 M13

120	Più vivo, 4/4	Frithjof	»Nicht für dich geschmiedet sind die Spangen«	M13
148	a tempo, 4/4	Chor der Priester	»Weh! Es zerrt in Frevelmuth an dem Ring – o Graus!«	M13
169	Allegro molto, 2/2	Chor: Priester, Volk, Gefährten Frithjofs	»Tempelbrand!«	M13
278		Chor: Volk, Priester	»Flieg', Rauch, und suche im Wirbelfluge Walhalla's Höhe«	M14 M10
312		Orchester		
332		Chor der Gefährten	»Asche liegt nun der Tempel bald«	M13 M16
Scene IV: Frithjofs Abschied von Nordland (attacca)				
1	Andante cantabile, 9/8	Gefährten (Solo-Quartett)	»Sonne so schön steigt über Höh'n«	M14
50		Chor der Gefährten	»Seht, wie traurig Frithjof wallt«	M13
59	Adagio sostenuto, 4/4	Frithjof	»Stirne der Erde, hochhehrer Nord!«	H14 M14
71	Un poco più vivo, 3/4	Chor der Gefährten	»Hochhehrer Nord!« … »Fahr' wohl«	H14
80		Frithjof	»Verhöhnt mein Lieben!«	M14/f
99	Adagio sostenuto, 4/4, 3/4	Chor der Gefährten / Frithjof	»Fahr' wohl« / »Ihr Felsen alle wo Ehre wohnt«	H14 M14
Scene V: Ingeborgs Klage				
1	Andante sostenuto, 2/4	Ingeborg	»Herbst ist es nun! Nimmer die Stürme des Meeres ruh'n«	M9 H9
40	Con moto, 3/4		»Dich liess er hier!« … »Falke geliebter, o bleib' bei mir«	M9
90	Poco lento, 3/4		»Falke so schön, mir von der Schulter auf's Meer sollst du seh'n!«	M9
106	Tempo I, 3/4		»Bin ich erst todt, kehrt er dann wieder, vernimm mein Gebot:«	M9
118	Andante, 2/4		»Grüsse mir Frithjof! Nicht wehren wird er den Zähren«	M9
124	Poco lento, 3/4		»Falke so schön« … »grüße mir Frithjof«	M9
Scene VI: Frithjof auf der See				
1	Andante maestoso, 4/4	Chor	»So nun schwebt er einher auf der einsamen See«	M15 H15
20	Allegro energico, 3/2, 9/4 – Più vivo, 3/2	Frithjof / Chor	Auf dem Schiffe nicht zelt' – und im Hause nicht schlaf!« [Wikingerbalk]	M15 H15

Anhang 3

Max Bruch: *Frithjof auf seines Vaters Grabhügel* op. 27 – Aufbau

Takt	Bezeichnung	Personen / Orch.	Text
1	Andante con moto – poco string., 4/4	Orchester	
11	Recit. a tempo, 4/4	Frithjof	»Hier ruht mein Vater«
21	Recit. Lento	Frithjof	»Dorthin, wo alles bleibt«
29	Andante maestoso, 4/4	Frithjof	»Dich ruft dein Sohn«
36	Recit., 4/4	Frithjof	»Nicht ruf' ich dich mit Runen«
46	Mäßig bewegt, 3/4	Orchestervorspiel	
66		Frithjof	»Du schweigest Vater«
120	Recit., 4/4	Frithjof	»Kein Wort, kein Zeichen«
127	Tempo I, 3/4	Orchester	
135	Adagio ma non troppo, 4/4	Chor der Lichtelfen	»Frithjof! Den Tempel Baldurs sollst du wieder bauen«
168	Recit. Allegro con fuoco – Poco meno vivo, 4/4	Frithjof	»O, ich versteh euch, Schicksalsfrauen«
180	Con fuoco, ma non troppo vivace, 2/2	Frithjof	»Der Tiefverworf'ne darf wieder hoffen«
250	Andante sostenuto, 9/4	Frithjof / Chor	»Ergrüne, Vaterhügel!« / »Heil dir, Frithjof!«
262	L'istesso tempo, 6/4	Frithjof	»Hier will ich träumen«
270	9/4	Chor / Frithjof	»Heil Dir!« / »Ergrüne, Vaterhügel!«
277	6/4	Frithjof / Chor	»Hier will ich träumen« / Heil Dir!«
285	9/4	Orchester	

»Zum ersten Male und mit zeitgemässer Redaction des Originals herausgegeben«. Carl Bancks Edition von 30 Scarlatti-Sonaten im Spiegel der musikalischen Editionspraxis des 19. Jahrhunderts und ihr Beitrag zum kulturellen Gedächtnis *

Theresa Henkel

1872 erschien im Verlag Kistner in Leipzig eine Edition von 30 Sonaten Domenico Scarlattis. Diese Sammlung, herausgegeben von Carl Ludwig Albert Banck, der zu der Zeit in Dresden als Musikkritiker, Komponist und Pädagoge bekannt war, reiht sich aufgrund ihrer Beschaffenheit in eine facettenreiche Editionspraxis im 19. Jahrhundert ein. Den Anfang dieser lebendiger werdenden Rezeption der barocken Klaviermusik von Scarlatti machte Carl Czerny mit seiner Ausgabe von 200 der insgesamt über 550 Sonaten, die ab 1838 in Leipzig bei Tobias Haslinger erschienen. Sucht man nach Gemeinsamkeiten der Editionen von Banck und Czerny, stößt man schnell an seine Grenzen, denn sie ähneln sich weder in Umfang, Struktur, Auswahl oder dem Grad der Bearbeitung des zugrundeliegenden Notentextes. Gerade im letzten Punkt näherte sich Banck dagegen an einen anderen Bereich der Editionspraxis im 19. Jahrhundert an, der eben nicht von Seiten der Komponisten, Musikpädagogen oder musiktheoretisch Schaffenden bedient, sondern maßgeblich auch von Interpreten und professionellen Musikern selbst geprägt wurde. Zwei bekannte Beispiele sind Clara Schumanns Edition von 20 Sonaten Scarlattis und Hans von Bülows etwas spätere Ausgabe mit 18 Sonaten – gruppiert zu drei Suiten mit je sechs Sätzen.[1] Sie beide repräsentieren wiederum unterschiedliche Schlagrichtungen, denn Schumanns Heft kann aufgrund der historisch korrekten Wiedergabe des »originalen« Notentextes[2] den heutigen Anforderungen einer wissenschaftlich-kritischen Ausgabe standhalten, wogegen Bülows Veröffentlichung in die Kategorie ausgesprochen umfangreicher Bearbeitungen zu verorten ist. Zentrale Aspekte dieser zweiten Richtung waren die subjektive Interpretation der musikalischen Quellen, deren möglichst verständliche Aufbereitung für Schüler*innen wie professionelle Interpret*innen und schließlich eine Vergrößerung des musikpraktischen Bestands. Zu

* Ich danke den Herausgeber*innen für ihre aufmerksame Lektüre und wichtigen Hinweise.

1 Schumanns Edition ist vermutlich in den 1860er-Jahren bei Breitkopf & Härtel erschienen. Vgl. <mugi.hfmt-hamburg.de/A_lexartikel/lexartikel.php%3Fid=schu1819.html> (Stand: 17.3.2020); Domenico Scarlatti, *Achtzehn ausgewählte Klavierstücke in Form von Suiten gruppirt. Kritisch bearbeitet und mit einem Vorwort*, hrsg. von Hans von Bülow, Leipzig [1864].

2 Scarlattis über 550 Sonaten sind nur in Abschriften durch Kopisten überliefert; autografe Manuskripte sind nicht bekannt und hat es vermutlich nie gegeben. Vgl. dazu Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, München 1972.

dieser zweiten Editionsform wäre Bancks Scarlatti-Sammlung am ehesten zu rechnen, wie am Ende dieses Beitrags deutlich wird.

Darüber hinaus muten das in den Quellen des 19. Jahrhunderts häufig anzutreffende Schlagwort der »Bereinigung« und die teils fragwürdigen »Verbesserungen«, die über die Korrektur offensichtlicher Satzfehler hinausgehen, mehrerer Satzstellen etwas übergriffig an, doch wurde dies von Zeitgenossen eher als legitime Form der Publikation bewertet. Heutzutage sind derartige Ausgaben bekannt als romantisierte, überfrachtete Editionen, doch können sie unter der Betitelung als »instruktive Ausgaben«[3] interessante Einblicke in die Musik- und Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts und bezogen auf die musikalische Editionspraxis wichtige Anhaltspunkte für die Entwicklung eines musikalischen Kanons bieten. Gleichzeitig ist die Auseinandersetzung mit derartigen Publikationen eng verknüpft mit Fragen beispielsweise darüber, was die Musik bzw. ein bestimmtes Werk überhaupt ausmacht. Ist es vermessen, als Interpret und professioneller Pianist wissentlich »verbessernd« in den Notentext einzugreifen? Die Frage mag aus heutiger Perspektive beinahe überflüssig wirken, doch wurde sie im Verlauf des 19. Jahrhunderts und der dort einsetzenden Verbreitung von Musik durch Editionen nicht einmal ernsthaft kritisch diskutiert, sondern teils sogar unter dem Leitgedanken von »Wissenschaftlichkeit« – was auch immer darunter nun verstanden wurde – praktiziert. Auch dazu finden wir bei von Bülow ungemein wichtige Hinweise.[4]

Anknüpfend an die Frage nach Kanonisierungsprozessen durch Notentexte ist außerdem die Beschäftigung mit dem kulturellen Gedächtnis von Bedeutung. Dieser Forschungsbereich greift der musikwissenschaftlichen Perspektive insofern unter die Arme, als sie damit Aussagen über Mechanismen von Erinnerung und Gedächtnis im Kontext von musikalischen Editionen treffen kann. Unter diesem Aspekt ist zu fragen, welchen Rollen eine Edition bei der Erhaltung und Verbreitung von Kunstwerken spielen kann.

Zwar gelten Editionen in der Art von Bancks Scarlatti-Herausgaben heute als Beispiele für teils umfangreiche Bearbeitungen, doch wurden sie im Kontext ihrer Entstehungsjahre keineswegs als solche betrachtet. Gründe hierfür sind in einem seinerzeit weit offeneren Verständnis von Kunstwerken zu suchen, was besonders bei Banck zu finden ist. Denn er tritt trotz zahlreicher Anpassungen nicht als kompositorischer Bearbeiter in den Vordergrund, sondern zieht sich in der Rolle des Herausgebers zurück. Dies wiederum ist dadurch zu erklären, dass Banck trotz subjektiver Auswahl, Strukturierung und Modifikationen des Notentextes die musikhistorische Bildung seiner Schüler sowie des Publikums als maßgebliches Ziel seiner Editionen ansah.

Bevor auf die genannten Aspekte im Kontext einer Edition im Allgemeinen Bezug genommen wird, gilt es zu klären, welche Werke Carl Banck überhaupt als musikhistorisch relevant erachtete und welches Netz an Editionen sich um seine Ausgabe der Scarlatti-Sonaten herum spinnen lässt.

---

3 Zum Begriff der instruktiven Ausgaben vgl. Vasiliki Papadopoulou, »›[…] über die outrirte, willkürliche Bezeichnung‹: Joseph Joachim und die instruktiven Ausgaben des 19. Jahrhunderts – Ein Beitrag zur Interpretationsforschung«, in: *Die Musikforschung* 73 (2020), S. 17–30.

4 Vgl. Hans-Joachim Hinrichsen, *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 46), Stuttgart 1999, S. 160–172.

Exkurs: Carl Bancks editorische Tätigkeiten

Zu Beginn des Jahres 1864 trat Carl Banck in Dresden mit seiner Bearbeitung *Zweier Liebeslieder für eine Singstimme* von Alessandro Scarlatti (»Toglietemi la vita ancor«, dt. »Nehmt denn auch hin das Leben mein!« und »O cessate di piagarmi«, dt. »Ach hört auf in mir zu wühlen«) erstmals als Herausgeber einer musikalischen Edition in Erscheinung.[5] Die Publikation betreute Bartholf Senff, der neben Werken von Felix Mendelssohn Bartholdy und Robert Schumann auch einige Kompositionen Bancks im Verlagskatalog listete und als Herausgeber der *Signale für die musikalische Welt* zumindest sporadisch mit dem Dresdner Kritiker in Kontakt gewesen sein muss, da er gelegentlich Bancks Konzert- und Opernrezensionen aus dem *Dresdner Journal*[6] in seiner Musikzeitschrift wieder abdrucken ließ.

Die genannte Ausgabe mit zwei Liedern von Scarlatti zeigt exemplarisch, dass Banck sich offenbar ein musikpädagogisch orientiertes Repertoire für den Gesangsunterricht anlegen wollte. In diesem Fall garantierte er seinen Gesangsschülern die Textverständlichkeit, wie aus der zweisprachigen Einrichtung mit italienischem Original und eigener deutscher Übersetzung ersichtlich wird. Banck stellte den Liedern allerdings kein erläuterndes Vorwort voran. Besonders interessant ist hierbei, dass er scheinbar dem Bitten seines guten Freundes Adolph von Henselts, der mit Banck einen regen Briefkontakt pflegte und bei dessen Vorhaben auch beratend zur Seite stand,[7] im Vorfeld der Publikation nachkam und die Textvorlage in der Art umdichtete, dass sie »für die Jugend passend« war.[8] Nichtsdestoweniger wurde diese Ausgabe nachweislich nicht nur für den Unterricht, sondern auch für die Aufführung im Konzert verwendet, wie aus einer Anzeige in den *Signalen für die musikalische Welt* hervorgeht:

> In der zweiten Soiree des Herrn Wilhelm Speidel am 19. Jan. erregten besonders die von Carl Banck vor Kurzem herausgegebenen ›Liebeslieder‹ von [Alessandro] Scarlatti großes Interesse, sie wurden von Herrn Wallenreiter mit ächtem Gefühl und charakteristischem Ausdruck ergreifend vorgetragen. […] Banck hat sich kein kleines Verdienst dadurch erworben, diese Kunstgebilde ans Licht gezogen zu haben, er hat die Lieder mit seinem Geschmack, mit Geschick und Verständniß bearbeitet und zugänglich gemacht.[9]

Der Hinweis, dass Banck diese bis dato unbekannten Stücke »ans Licht gezogen« habe, deutet bereits einen grundlegenden Aspekt seiner Auswahl zu edierender Stücke an, welcher in den kommenden Jahren beibehalten werden sollte. Er schloss daran weitere Bearbeitungen an wie jene »nach dem Original-Manuscript« oder solche nach anderen Quellen, worunter *Ein*

---

5 Am 13. Januar 1864 in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung. Neue Folge* angezeigt.

6 Das von Gotthelf Teubner 1846 gegründete *Dresdner Tageblatt* wurde ab April 1848 unter dem Namen *Dresdner Journal* weitergeführt.

7 Vgl. die Briefedition *Adolph von Henselts Briefe*, hrsg. von Gebhard Kindl, Schwabach 2010.

8 Ebd., S. 323 f.

9 *Signale für die musikalische Welt* 7 (29. Januar 1864), S. 96. Senff berücksichtigte auch bei nachfolgenden Interpretationen stets den Hinweis auf Bancks Edition, was darauf schließen lässt, dass er dem Dresdner Kritiker gegenüber besonders positiv gestimmt und an seiner fortwährenden Bekanntmachung interessiert war.

deutscher Liederkranz aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts, 1627–1650 mit Werken von Heinrich Albert, Gabriel Voigtländer und Johann Nauwach (spätestens 1865 erschienen) besonders auffällt. In diesem Falle griff Banck weder auf Manuskripte noch Autografe zurück, sondern ausschließlich auf Drucke, die im Vorwort der Edition aufgelistet sind:[10] *Arien* (Albert, Königsberg 1628–1630), *Allerhand Oden und Lieder* (Voigtländer, Lübeck 1650; Erstausgabe Sorau 1642) und *Teutsche Villanellen* (Nauwach, Dresden 1627). Dieser Aspekt der »Kopie von der Kopie« spielt bei der Betrachtung von Original und Kopie im Kontext des kulturellen Gedächtnisses und der Materialität von Musik eine Rolle (s. unten).

Hinsichtlich Bancks Auswahl von Werken, die er für Publikationen vorsah, liefern die genannten Editionen der beiden Lieder von Alessandro Scarlatti und der *Liederkranz* bereits wichtige Anhaltspunkte. Darüber hinaus war Banck mit seinen zweisprachigen Ausgaben – die im Übrigen auch häufig bei seinen eigenen Kompositionen vorzufinden sind[11] – wohl auch an größeren Absatzchancen auf dem internationalen Noten- und Editionsmarkt gelegen. Er beschränkte sich dabei auf deutsch- oder italienischsprachige Komponisten, wie ein Blick auf seine gesamten editorischen Tätigkeiten schnell verrät.[12] Das ist sicherlich kein Zufall, sondern steht in engem Zusammenhang mit seinen häufigen Italienreisen, die mit einer ersten zweijährigen Reise nach Rom, Neapel und Venedig mit seinem Künstlerkollegen Carl Simon Alexander in den Jahren 1834/1835 ihren Anfang nahmen und mindestens bis in die 1870er-Jahre hinein nachzuweisen sind.

Zwei dieser Reisen stehen im unmittelbaren zeitlichen Kontext der Banckschen Ausgabe von Scarlatti-Sonaten, seiner ersten Publikation im Bereich der Instrumentalmusik. So ist beispielsweise belegt, dass der Dresdner Musikkritiker 1871 den musikalischen Nachlass von Giovanni Agostino Perotti (1770–1855) an die Königliche Privatmusikaliensammlung in Dresden übermittelte.[13] Dies kann mit einem kurz zuvor belegbaren Aufenthalt in Venedig in Verbindung gebracht werden, bei dem Banck sich eventuell auch mit Manuskripten von Sonaten Domenico Scarlattis auseinandersetzte.[14] Allerdings fehlen entsprechende Quellen, die aufklären könnten, wie Banck in den Besitz der Autografe Perottis kam. Eine zweite Reise nach Venedig erfolgte im Sommer 1872, in Zuge derer Banck offenbar eine Musikinstrumentensammlung der Familie Contarini begutachtete und am 4. September 1872 im *Dresdner Journal* mit einer ausführlichen Besprechung unter dem Titel »Eine verkäufliche Sammlung musikalischer Instrumente in Venedig« würdigte. Sie erschien eindeutig zu Werbezwecken und Bekanntmachung.[15] Da Banck

---

10 Die Ausgabe ist über das Münchner DigitalisierungsZentrum kostenlos online einsehbar: <daten.digitale-sammlungen.de/~db/0004/bsb00040972/images> (Stand: 17. 5. 2020).

11 Vgl. dazu z. B. *Liederkreis mit Liedern aus Deutschland und Italien*, op. 1, oder *Italienische Canzonetten*, op. 33.

12 Vgl. dazu das Werkverzeichnis in Theresa Henkel, Art. »Carl Banck«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2018 (online veröffentlicht), <www.mgg-online.com/mgg/stable/51054> (Stand: 17. 5. 2020).

13 Signatur: Mus. 4189-D-30. Digitalisat in der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek Dresden: <digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/72/1> (Stand: 3. 4. 2020).

14 Ebenso ist eine Bekanntschaft zwischen Perotti und Banck nicht auszuschließen, die dann bei einer der früheren Italienreisen Bancks ihren Anfang genommen haben müsste.

15 Ein Ausschnitt des Feuilleton-Artikels von Banck befindet sich in Moritz Fürstenaus Kommentar: »Eine Sammlung musikalischer Instrumente in Venedig«, in: *Monatshefte für Musikgeschichte* Bd. 6 (1874), S. 103–107.

im Vorwort der Scarlatti-Edition darauf hinweist, dass er die Quellen in Venedig selbst gesichtet habe,[16] ist davon auszugehen, dass er die Abschriften während einer dieser beiden genannten Reisen anfertigte.

Hinweise aus musikalischen Fachzeitschriften können einen noch genaueren Aufschluss darüber geben, während welcher Reise sich Banck mit Scarlatti auseinandersetzte. Die Edition wurde in der *Neuen Zeitschrift für Musik* am 8. Juni 1872 und auf internationaler Bühne, in *Dwight's Journal of Music* schon eine Woche zuvor, am 1. Juni, angezeigt.[17] Dies legt nahe, dass die Edition spätestens im Sommer desselben Jahres bereits veröffentlicht war. Banck muss demnach schon bei der früheren Reise nach Venedig im Zusammenhang mit der Erwerbung des Perotti-Nachlasses an den Handschriften gearbeitet haben. Noch weiter zurückliegende Reisen scheinen nach derzeitigem Quellenstand dafür mit geringerer Wahrscheinlichkeit in Frage zu kommen.

Ein Brief Henselts an den Freund und engen Vertrauten Banck vom 15. bzw. 27. November 1871 markierte darüber hinaus eine weitere wichtige Stufe der Bearbeitung von Scarlattis Sonaten, in dem der Pianist und Pädagoge vorschlug, die Werke mit Fingersatz zu versehen.[18] Zu diesem Zeitpunkt muss der Dresdner also bereits jegliche Vorarbeiten abgeschlossen und an der Veröffentlichung der 30 Sonaten gearbeitet haben, denn auf Detailfragen bezüglich des Notentextes ging Henselt nicht (mehr) ein. Die von Henselt erwähnten Fingersätze für seine jungen Klavierschüler, die »nicht weit genug [waren], so etwas ohne vorgeschriebenen Fingersatz auf eigene Faust zu lernen«,[19] berücksichtigte Banck in der vorliegenden Edition letztlich allerdings nicht.

Weshalb sich Banck überhaupt mit den Werken älterer Meister und ihren großteils in Archiven schlummernden Quellen auseinandersetzte, liegt wahrscheinlich in seiner jahrelangen Tätigkeit als Musikrezensent und -kritiker für das *Dresdner Journal* begründet. Jedenfalls kommen Beweggründe zur eigenen, öffentlichen Interpretation, wie dies beispielsweise bei Hans von Bülow oder Clara Schumann der Fall war, nicht in Betracht. Auch wenn die Edition älterer Werke sichtlich nicht dem Kerngeschäft Bancks entsprach, liegen hier doch Ausgaben vor, mit denen er sich auf dem Musikmarkt profilieren konnte. Seine Motivation mag dabei nicht zuletzt in einem Grundsatz musikalischer Edition gelegen haben, den James Grier treffend zusammenfasst: »editing is an act of criticism«.[20] Die Kritik beschränkt sich dabei keineswegs auf Detailarbeiten zu Fragen wie dem Fingersatz, sondern richtet sich – abgesehen von einigen extrinsischen Faktoren wie Verfügbarkeit – maßgeblich an der Sichtweise des Herausgebers aus. Diese Kritik nimmt bei Bancks Editionen ihren Anfang spätestens bei der Auswahl der Bibliotheksstandorte, die er aufsuchte, geht weiter über die Frage, welche Manuskripte er tatsächlich sichtete, hinaus und ist weiterzuverfolgen bis hin zum letztlichen Produkt – der Publikation – mit einem aufschlussreichen Vorwort.

Die Angabe Fürstenaus ist übrigens falsch. Es handelt sich nicht um Ausgabe Nr. 302 des Jahres 1872 im *Dresdner Journal*, sondern um Nr. 205 (4. September 1872), S. 1273 f.

16 I-Vnm: Mss.It.IV.199–213.

17 o. A., »Neue Musikalien«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 68 (7. Juni 1872), S. 248 bzw. o. A., »Special Notices«, in: *Dwight's Journal of Music* XXXII, Nr. 5 (1. Juni 1872), S. 248.

18 *Adolph von Henselts Briefe*, S. 369.

19 Ebd.

20 James Grier, *The Critical Editing of Music. History, Method, and Practice*, Cambridge 1996, S. XIII.

Noch vor Bancks erster musikalischer Edition, den zwei Liebesliedern von Alessandro Scarlatti, bezog er zur Motivation einer Herausgebertätigkeit im Allgemeinen Stellung:

> Auch in der Claviermusik hat man sich neuerdings mit Vorliebe zu Werken älterer Meister zurückgewendet, da leider nur eine sehr geringe Zahl der gegenwärtig erscheinenden neuen Compositionen für das Piano einen wirklich musikalischen Inhalt bieten. Es ist nicht zu läugnen, daß jene wohlberechtigte und motivirte Vorliebe, wie jede Neigung, sobald sie sich zur ›Mode‹ steigert, im Einzelnen öfter zu weit geht und an archäologisch-musikalischem Beigeschmack gewinnt, was sie an künstlerischem und zeitgemäßem Geschmack verliert.[21]

Die Hinwendung zu »älteren Meistern« sei in jedem Falle darin begründet, dass seine zeitgenössischen Komponisten keine »wirklichen musikalischen Inhalte« böten. Banck kommentiert allerdings auch die gegenwärtige Editionspraxis, indem er gleichzeitig den wesentlichen Unterschied von ästhetischem und historisierendem Vorgehen herausstreicht. Es geht ihm also nicht um archäologische Ausgrabungsarbeiten per se, sie sollen nicht Selbstzweck bleiben, sondern die Editionen müssen einen bestimmten Zweck erfüllen. Das heißt also, dass Banck seine Publikationen auf diesem Feld nicht als bloße Erinnerungsstücke für das Archiv produzierte, sondern er verstand diese als Lehrstücke, die zugleich einen zeitgenössischen musikalischen Wert beinhalten mussten. Somit kann bei den betreffenden Editionen keineswegs von einem rein historisierenden Mechanismus die Rede sein, wie Carl Dahlhaus und Friedhelm Krummacher postulieren.[22] Einerseits ging es Banck um eine praktische Handreichung zur musikalischen Erziehung, die ihm als Gesangspädagoge Zeit seines Lebens am Herzen lag. Andererseits ist seine Edition als Versuch zu werten, ästhetisierende Normen ins Gedächtnis zu rufen. Damit einher geht, dass er an Musik über das Medium der Notation erinnern wollte. Banck bediente mit diesem Vorgehen zugleich eine in den 1870er-Jahren massiv an Fahrt aufnehmende Kanonisierung und damit eine – im musikeditorischen Bereich – noch junge Tradition der Erinnerungskultur, die zumindest im Falle Bancks stark geschichtsphilosophisch im hegelianischen Sinne ausgeprägt erscheint.[23] Er handelte also historisch-reflexiv und versuchte eine bestimmte Klavierliteratur für angehende Pianist*innen zu etablieren. Diese Musikalien mussten in Bancks Augen außerdem in einem zeitgenössischen Gewand erscheinen, weshalb seine Interpretation von Scarlattis Werk aus heutiger Perspektive als stark romantisierend zu bezeichnen ist.

Demnach ist die musikalische Edition Bancks als ein Medium im mehrfachen Sinne zu verstehen: Sie diente als vermittelndes Element zwischen Vergangenheit und (seiner) Gegenwart, zwischen Komponist und Interpret, aber auch zwischen Komponist und Komponist, da Banck

---

21 Carl Banck, »Musik«, in: *Dresdner Journal* 13 (16. April 1863), S. 343.

22 Vgl. Carl Dahlhaus, Friedhelm Krummacher, Art. »Historismus«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2016 ff. (online veröffentlicht), <www.mgg-online.com/mgg/stable/12611> (Stand: 17. 6. 2020).

23 Vgl. dazu Theresa Henkel, *Carl Banck und die Musikkritik in Dresden 1846–1889*, Regensburg 2020 (in Vorbereitung).

selbst zwischen zeitgenössischem Modegeschmack und »geistig Vollendetem«[24] unterschied und Letzteres für die Gegenwart herbeiwünschte. Weiterhin sind seine Herausgaben als Handreichung von Notenmaterial zwischen Lehrer und Schüler anzusehen und können außerdem als Vermittlung italienischer Nationalität im deutschsprachigen Raum (und dank internationaler Anzeigen wohl auch über weitere Grenzen hinweg) betrachtet werden.

Die bisher angesprochenen Teilaspekte werden im Folgenden gesondert betrachtet. Ich beginne mit Überlegungen zu möglichen musikpädagogischen Intentionen einer Edition, wie sie Banck verstand, und schließe daran zwei ineinander verwobene Aspekte der musikalischen Edition in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an: den Einfluss musikalischer Publikationen auf Kanonisierungsprozesse und das kulturelle Gedächtnis im Allgemeinen. Beide Bereiche werden jeweils in Bancks Edition von 30 Scarlatti-Sonaten gespiegelt. Auf Basis der musikeditorischen Fragestellungen folgt ein detaillierter Einblick in die Edition selbst, der von Hinweisen auf weitere zeitgenössische Publikationen flankiert wird.

Die Edition als Mittel für den musikpraktischen Unterricht

Wichtige Parameter einer pädagogisch orientierten Edition stellen beispielsweise Fingersätze und Phrasierungen dar, da sie als Hilfestellungen für den Interpreten betrachtet werden können. Aber auch neu hinzugefügte Tempoangaben können hilfreich sein, da sie das Stück durch metaphorisches Vokabular näher charakterisieren. Abgesehen vom Notentext kann außerdem ein Vorwort von pädagogischer Bedeutung sein, sofern es Instruktionen und musikpraktische Hinweise für die Spieler aufweist. Inwiefern Banck sich der genannten Aspekte bediente und diese einsetzte, wird im Folgenden untersucht.

Obwohl Banck Fingersätze in den 30 Scarlatti-Sonaten nicht berücksichtigte, kann von einer musikpädagogisch und -didaktischen Motivation ausgegangen werden, denn Henselt betitelte die Ausgabe über ein Jahr nach ihrer Veröffentlichtung als »etwas Erziehendes«[25]. Wirft man einen Blick auf Bancks Leipziger Zeit (1834–1837), so fällt unweigerlich seine enge künstlerisch-journalistische Freundschaft mit Robert Schumann auf. Es ist keineswegs abwegig davon auszugehen, dass Banck auch noch Jahre später ähnliche Visionen von Musik hatte wie Schumann, da der Dresdner Kritiker Zeit seines Lebens damit verbrachte, eine Schumann recht ähnliche Musikästhetik über seine feuilletonistischen Beiträge zu vermitteln. Und in Hinblick auf Bancks Editionen ist ähnliches Gedankengut zu vermuten. Was Schumann selbst von Fingersätzen hielt, ist in seiner Rezension über Czernys Ausgabe von Scarlatti-Sonaten nachzulesen: Czernys »Zuthat besteht in beigefügtem Fingersatz. Im Grunde wissen wir nicht, was damit bezweckt ist«.[26] Aufgrund der intensiven Zusammenarbeit beider Musikkritiker in Leipzig, so kurz diese

---

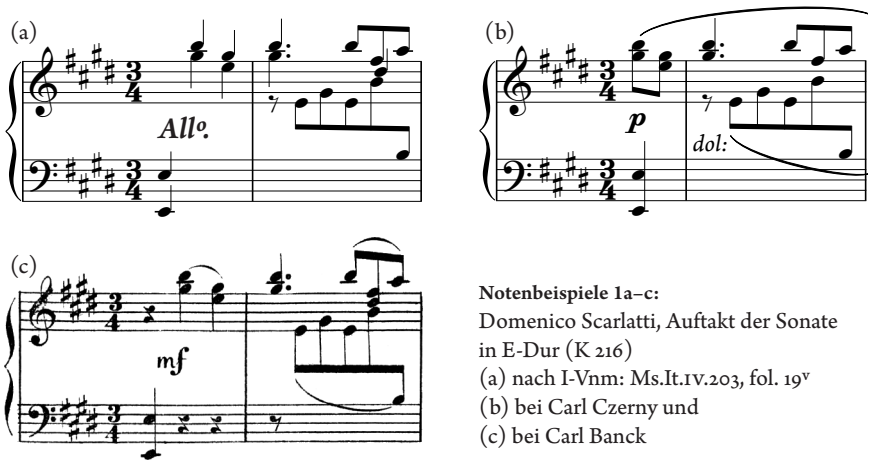
24 Carl Banck, »Ein Beitrag zur Kenntniss des deutschen lyrischen Gesanges im siebzehnten Jahrhundert. (Schluss.)«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung. Neue Folge* 3 (29. November 1865), Sp. 787.

25 Ebd., S. 379.

26 Robert Schumann, »Aeltere Claviermusik. Domenico Scarlatti. – J. Seb. Bach«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 39 (14. Mai 1839), S. 153 f., hier S. 153.

Episode auch gewesen sein mag, ist davon auszugehen, dass Banck ebenso wenig von Fingersätzen in musikpraktischen Ausgaben hielt wie Schumann, der offenbar keinen Mehrwert in dem Einfügen von Fingersätzen bei Scarlattis Sonaten erkennen konnte. Deshalb sind sie vermutlich in den zehn Heften mit je drei Sonaten nicht zu finden.

Phrasierungen und Bindebögen finden sich im Gegensatz zu den Manuskripten der Scarlatti-Sonaten bei Banck zuhauf. Sie sind zusammenzufassen unter den Bereich von Zusätzen, die die Substanz der Komposition strenggenommen nicht verändern, sondern den melodischen Verlauf näher charakterisieren und spezifizieren. In den originalen Abschriften der Scarlatti-Sonaten, die Banck vorlagen, fehlen derartige Parameter komplett, doch sind sie in pädagogisch ausgerichteten Editionen des 19. Jahrhunderts ausnahmslos wiederzufinden, allen voran in Czernys Ausgabe mit 200 Sonaten Scarlattis.[27] So resümierte Emil Krause 1902 in einer musikpädagogischen Zeitschrift 100 Jahre musikeditorischer Tätigkeit und konzentrierte sich dabei vor allem auf instruktive Ausgaben. Er lobte Czerny als den höchsten Pädagogen, den später niemand mehr habe übertreffen können.[28] Diese Schlussfolgerung, die auf dem Argument der »korrekten Darstellung der originalen Aufzeichnung« und äußerst geringen Zusätzen fußte, ist heute nicht mehr unangefochten haltbar, denn Czerny griff trotz großteils »klarer Ueberlieferung des Textes«[29] editorisch immer wieder ein und ergänzte den Notentext mit Bögen und weiteren Anpassungen. Aber auch den Notentext selbst»korrigierte« Czerny, sofern er es für nötig hielt, wie seine Edition der Sonate in E-Dur (K 216) zeigt:[30]



Notenbeispiele 1a–c:
Domenico Scarlatti, Auftakt der Sonate in E-Dur (K 216)
(a) nach I-Vnm: Ms.It.IV.203, fol. 19v
(b) bei Carl Czerny und
(c) bei Carl Banck

27 Domenico Scarlatti, *Sämtliche Werke für das Pianoforte*, hrsg. von Carl Czerny, Wien 1838–1840.

28 Emil Krause, »Vorzüge und Nachteile pädagogischer Neuausgaben älterer Klavierwerke«, in: *Der Klavier-Lehrer* XXV, Nr. 16 (1902), S. 255.

29 Ebd., S. 256.

30 Der Abdruck aller Beispiele aus der Scarlatti-Edition Bancks erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Der Notentext der Handschrift aus der Biblioteca Nazionale Marciana ist unter Anlehnung ans originale Satzbild und insbesondere die ursprüngliche Halsziehung wiedergegeben. Gleiches gilt im Folgenden auch für die weiteren Manuskript-Übertragungen in

Ähnliche Neukompositionen auf motivisch-thematischer Ebene sind bei Banck nicht vorzufinden, wohingegen er keineswegs davor zurückschreckt, in seiner Tätigkeit als Herausgeber »verbessernd« einzugreifen (s. unten).

Auf struktureller Ebene sticht ins Auge, dass Banck es für unproblematisch hält, die einsätzigen Sonaten Scarlattis in zehn Heften zu je »drei Sonaten so zusammenzustellen, dass sie mit Annäherung an unsere Sonatenform, unmittelbar nacheinander gespielt werden« könnten.[31] Krause lag in seinem Panorama der »pädagogischen Neuausgaben älterer Klavierwerke« deshalb nicht ganz falsch, neben Hans von Bülow auch Banck als einen der Ersten anzuführen, die Scarlattis Sonaten zu Suiten zusammenfassten, trifft aber auch nicht ganz den Kern der Sache. Krauses Schlussfolgerung, dass hier jeweils eine »Vereinigung […] zu einem Werke« stattgefunden habe, ist bei Banck keineswegs stringent durchgezogen, wie dieser in seinem Vorwort der Edition auch hervorhebt. Man vermisst dort nicht nur die von Krause ins Spiel gebrachte Bezeichnung »Suite«, sondern auch eindeutige Zuweisungen zu einer bestimmten Gattung. Bancks Formulierung der »Annäherung an unsere Sonatenform« erweckt dagegen eher den Eindruck, als ob der Herausgeber bezüglich einer Kontextualisierung der Sonaten lediglich vorsichtige Andeutungen – und nicht mehr – wagen wollte. Gleichzeitig verbirgt sich hier vermutlich auch der Versuch, den Zugang zu den Werken zu erleichtern, denn zu diesem Zeitpunkt verstanden lernende Pianist*innen unter dem Begriff »Sonate« unter formalen und motivisch-thematischen Gesichtspunkten bereits etwas völlig anderes als das, was sie in Scarlattis Sonaten wiederfinden sollten. Insofern orientierte sich Banck grundsätzlich an der Vorlage, änderte sie aber freilich nach seinen eigenen Vorstellungen zu seinen Gunsten ab. Außerdem nummerierte Banck die einzelnen Sonaten von eins bis 30 durch, indem er sie »Sonate 1«, »Sonate 2« etc. bis »Sonate 30« betitelte, und vermied damit eine eindeutige Dreiergruppierung, wogegen Bülows Edition schon im Titel die Aufteilung und Sortierung in drei sechssätzige Suiten andeutet. Somit ist bei Bancks Ausgabe nicht jegliche Eigenständigkeit der Werke zugunsten einer erzwungenen Sonatenform oder einer anderen mehrsätzigen Form aufgegeben. Krauses polemischer Kommentar, dass Banck mit dieser Ausgabe gesündigt habe,[32] trifft auf dieser strukturellen Ebene also nicht uneingeschränkt zu. Ähnlich wie Banck verfuhr übrigens noch Béla Bartók 1921, als er eine Sammlung von mehreren Heften als *Meisterwerke der Klavierliteratur* herausgab, die darin enthalteten Sonaten Scarlattis ebenfalls mit einem Vorwort versah und die Zusammenführung einzelner Sonaten mit dem Argument des »sonateartigen Ganzen« rechtfertigte. Genau wie Banck nummerierte auch er die Sonaten aufsteigend durch.[33]

---

den Notenbeispielen 2, 3, 4 und 5. Handschrift I-Vnm Ms.It.IV.203 ist als Online-Digitalisat einsehbar: <imslp.org/wiki/Manuscript_Collection_of_Harpsichord_Sonatas%2C_I-Vnm_Mss.It.IV.199-213_(Scarlatti%2C_Domenico)> (Stand: 17. 6. 2020).

31 Domenico Scarlatti, *30 Sonaten für Pianoforte. Zum ersten Male und mit zeitgemaesser Redaction des Originals*, hrsg. von Carl Banck, Leipzig 1872, S. 3.

32 Emil Krause, »Vorzüge und Nachteile pädagogischer Neuausgaben älterer Klavierwerke«, in: *Der Klavier-Lehrer* XXV, Nr. 16 (1902), S. 256.

33 Béla Bartók, »Vorwort«, in: *Meisterwerke der Klavierliteratur*, Heft 1, S. 2. Es handelt sich um zehn Sonaten in zwei Heften.

Auch wenn hinter den genannten Kleingruppierungen sicherlich auch ein Argument der besseren Verkäuflichkeit zu vermuten ist, kann davon ausgegangen werden, dass Banck als Herausgeber eine Zusammenstellung in zehn Heften zu je drei Sonaten aufgrund des musikalischen Inhalts favorisierte. Dieser Inhalt ist eng mit seiner musikpädagogischen Intention verknüpft und speist sich offenbar vorrangig aus harmonischen Zusammenhängen. Freilich führt es inhaltlich zu einem vollkommen anderen Ergebnis, doch finden wir auch bei den venezianischen Manuskripten der Scarlatti-Sonaten häufiger eine paarweise Anordnung mit gleichem Grundton.[34] Anders als dort orientierte sich Banck jedoch an der für ihn mittlerweile als maßgeblich geltenden Reihung von Sonatensätzen in Quintverwandtschaften und Terzparallelen (vgl. Tabelle unten).[35]

Neben der pädagogisch motivierten Methode, die Sonaten in Gruppen zusammenzufassen, ist vor allem Bancks Anpassung der Satzbezeichnungen von Bedeutung. Er orientierte sich zwar eindeutig an den venezianischen Manuskripten, blieb letztlich allerdings bei keiner der 30 Sonaten bei der Quelle, sondern wich vom Original ab oder fand eine komplett neue Formulierung. Die Quellen, die Banck heranzog, beschränken sich in den meisten Fällen auf die Angabe »Allegro«, woraus Banck beispielsweise »Allegro moderato« (Sonate 1 = K 349),[36] »Allegro scherzoso« (Sonate 10 = K 366), »Allegro con spirito« (Sonate 15 = K 249) oder »Allegro vivace« (Sonate 18 = K 62) machte. Auch scheinbar vereinfachend griff Banck ein und änderte die etwas unhandliche und damit zugleich auffallende Bezeichnung »Più tosto presto che allegro« bei Scarlatti in »Vivo, ma con anima« (Sonate 3 = K 419). Hinter diesen modifizierten Tempoangaben verbirgt sich letztlich ein typisches Merkmal von Editionen im 19. Jahrhundert, die einer (so Banck) »zeitgemäßen« Redaktion unterzogen wurden, wobei Banck hierbei wesentlich moderater vorging als beispielsweise Hans von Bülow, der entsprechende Tempoangaben tendenziell komplett neu formulierte wie etwa »Moderato, ma deciso« anstatt dem originalen »Allegro« (K 8),[37] womit er den Charakter der Sonate maßgeblich umprägte.

Die moderneren Satzbezeichnungen können dahingehend gedeutet werden, dass Banck an weiterführenden Hinweisen bezüglich des Werkcharakters gelegen war, wie an der zweimaligen Verwendung des Begriffs »Tarantella« in den Satzbezeichnungen von Sonate 9 (= K 214) sowie Sonate 29 (= K 262) ersichtlich wird. Beide Sonaten stehen im schnellen 12/8-Takt und weisen für den italienischen Volkstanz typische Melodieführungen mit Triolen auf, weshalb der Zusatz Bancks durchaus Sinn ergibt. Die spezifischere Betitelung, die Banck lieferte, ist auch vor dem Hintergrund einer musikerzieherischen Maßnahme zu verstehen. Besonders ausführlich bezeichnete Banck Sonate 23 (= K 238), der im Original lediglich »Andante« beigeschrieben wurde und die der Dresdner Herausgeber schließlich zu »Andante con moto e patetico«

---

34 Auch in Parma, Münster und der Ausgabe von Scarlattis Freund Thomas Roseingrave. Ausgenommen davon sind die *Essercizi* und der 14. Band in Venedig (beide 1742 datiert). Vgl. dazu Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, S. 141 ff.

35 Ralph Kirkpatrick weist sogar auf vereinzelte Dreiergruppierungen in den venezianischen Quellen hin. Ein Beispiel ist die Sonatenfolge K 274–276 – und auch Banck verwendete K 276 als »Schlusssatz« von Heft 4, stellte dieser allerdings K 366 und K 331 voran.

36 Dieser Aufsatz gibt die Sonaten mithilfe des Verzeichnisses von Ralph Kirkpatrick (K) an. Die Nummern des Verzeichnisses von Alessandro Longo (L) können über diverse Tabellen digital oder analog rückverfolgt werden.

37 Domenico Scarlatti, *Achtzehn ausgewählte Klavierstücke*.

weiterentwickelte. Derartige Anpassungen rechtfertigte Banck selbst in seinem Vorwort damit, dass er »dem Spieler sowohl genügende Andeutungen […] geben, als auch hinreichende Freiheit […] lassen« wollte.[38] Das Vorwort ist also als Erklärung und Rechtfertigung für seine eigenhändigen Eintragungen zu verstehen, wobei der hier genannte Hinweis nur einen Bruchteil von Bancks Anweisungen ausmacht, wie die Ausführungen im letzten Teilkapitel zeigen.

Prinzipiell bleibt festzuhalten, dass die Verwendung neuer, detaillierterer Satzbezeichnungen und deren Erläuterung als grundlegendes Prinzip von instruktiven Ausgaben gelten kann. Hinsichtlich des Aspekts der Satzbezeichnungen ist Bancks Edition zwischen einer stark interpretatorisch ausgerichteten Ausgabe und einer zu dieser Zeit kaum verwirklichten wissenschaftlichen Edition einzustufen. Denn einerseits finden wir bei Banck Anpassungen, die sich jedoch immer deutlich an der Vorlage orientieren und damit weniger subjektiv erscheinen als beispielsweise die Ausgaben von Hans von Bülow. Andererseits hielt sich Banck nicht strikt an das »Original«, denn er verstand seine Eingriffe als nötige Hilfestellungen für Pianist*innen.

Weshalb Banck auf musikpraktische, interpretatorisch unterstützende Editionen hinarbeitete, ist in seinem Vorwort zur bereits erwähnten Edition des Liederhefts *Ein deutscher Liederkranz aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts* herauszulesen. Darin wird deutlich, dass er mit seinen editorischen Unternehmungen auf die Geschmacksbildung und Entwicklung in einem erzieherischen Sinne abzielte: »Dieser Versuch reiht sich vielfachen andern Bestrebungen an, um der Flüchtigkeit des musikalischen Modegeschmacks die Eröffnung eines kunstwürdigen, edleren und weiteren historischen Gesichtskreises entgegenzusetzen und alles geistig Vollendete in der Musik, was sich durch seinen Gedankeninhalt über den Verfall zeitlicher und wandelbarer Form erhebt, der gleichgültigen Vergessenheit zu entziehen und für den bildenden Genuss zu retten.«[39]

Es ging Banck um einen »bildenden Genuss« und ferner darum, dass dies mit musikeditorischen Mitteln geschieht, die etwas »geistig Vollendetes der Musik« zugänglich machen können. Obwohl sich diese Äußerung auf eine bestimmte Ausgabe bezieht, ist davon auszugehen, dass dies für Bancks Editionen im Allgemeinen Gültigkeit besitzt. Besonders erwähnenswert erscheint mir außerdem sein Hinweis gegen das Vergessen zu sein, worauf ich später im Kontext des kollektiven Gedächtnisses genauer eingehen werde.

Die musikalische Edition und ihr Einfluss auf Kanonisierungsprozesse

Das Medium des Notendrucks hatte zur Mitte des 19. Jahrhunderts vor allem durch technische Neuerungen und beschleunigende Verfahren ein neues Niveau an Produktionsfähigkeit erreicht, die maßgeblich Angebot und Nachfrage von Musikwerken beeinflussen sollte.[40] Daraus

---

38 Scarlatti, *30 Sonaten für Pianoforte*, S. 3.

39 Banck, *Ein Beitrag zur Kenntniss des deutschen lyrischen Gesanges*.

40 Vgl. Stefanie Rauch, »Gedanken zu den medialen Grenzen des Notendrucks«, in: *Musik 2.0 – die Rolle der Medien in der musikalischen Rezeption in Geschichte und Gegenwart. Beiträge zum 24. internationalen studentischen Symposium des DVSM in Detmold 2011*, hrsg. von Marleen Hoffmann u. a., München 2012, S. 50 f.

könnte nun geschlussfolgert werden, dass die Notendrucktechnik an sich an der Ausbildung eines musikalischen Kanons beteiligt war. Hinsichtlich der Auswahl der Editionen ist natürlich nicht ausschließlich der Notendruck selbst dafür verantwortlich zu zeichnen, sondern auch die Herausgeber und in besonderem Maße auch die Verkaufspolitik der Verlage, denn natürlich wurden Publikationen bevorzugt, von denen man einen möglichst gewinnbringenden Absatz erwarten konnte.[41] Bezüglich der Motivation handelte es sich im Falle von Denkmäler- und wissenschaftlichen Gesamtausgaben, die mit dem ersten Band der *Alten Bachausgabe* 1851 ihren Anfang nahmen, nach Jürgen Heidrich vor allem um ein Bewusstsein »nationalstaatlich-politischer Identitätsstiftung«.[42] Anders als bei diesen wissenschaftlich orientierten Mammutprojekten sieht es allerdings bei den geradezu lawinenartig sich ausbreitenden instruktiven Ausgaben vor allem kleinerer Werke aus, die sich aus naheliegenden Gründen besonders schnell über die Verlage vermarkten ließen. Einerseits waren sie wegen des Preises, aber auch wegen der geringen Besetzung von meist wenigen Instrumentalisten und Stimmen für den Hausgebrauch bestens geeignet. Andererseits ergaben sich mit derartigen Ausgaben neue Möglichkeiten für Musikpädagogen hinsichtlich ihres Einflusses auf die musikalische Ausbildung der eigenen Schüler. Allein die Drucklegung bestimmter Kompositionen beeinflusste also das ästhetische Bewusstsein von musikalischen Amateuren wie professioneller Musiker hinsichtlich der Frage, welche Werke zur grundlegenden musikalischen Erziehung zu zählen wären. Aus diesen Gründen sind Editionen und ihr kulturgeschichtlicher Hintergrund eng mit den Kanonisierungsprozessen zu verknüpfen.

Nach Gernot Gruber entwickelte sich aus »marktwirtschaftlichen Vertriebsmechanismen«, die mit Publikationen in engem Zusammenhang stehen, jedoch noch nicht der moderne musikalische Wertekanon. Stattdessen sei dieser erst über den musikalischen Diskurs durch die »musikalische Öffentlichkeit und das ihr entsprechende Schrifttum« entstanden.[43] Dem ist meines Erachtens hinzuzufügen, dass gerade auch musikästhetisch und -theoretisch gebildete Persönlichkeiten an den Publikationen beteiligt waren, weshalb nicht zwangsläufig erst durch den Diskurs über die Werke und Publikationen, sondern bereits mit Drucklegung und Verbreitung einzelner Editionen ein Beitrag zum Wertekanon geleistet wurde. Denn bereits durch gezielte Archivarbeit und qualitätsorientierte Auswahl älterer Werke entstand ein Notenkorpus für den Konzertsaal wie für den Hausgebrauch, das nicht erst durch die kritische Auseinandersetzung von Gelehrten auf kanonisierende Prozesse Einfluss nahm.

Eines von unzähligen Beispielen dafür stellt Bancks Edition der Scarlatti-Sonaten dar. Freilich spielte dabei der musikästhetische Diskurs weiterhin, wie von Gruber formuliert, eine maßgebliche Rolle in der Verbreitung und Ausformung des musikalischen Wertekanons. Dass dieser sich nicht auf das Werk allein, sondern in einigen Fällen vermutlich auch auf spezifische

---

41 Vgl. dazu Jürgen Heidrich, »Kanonbildung durch Notendruck«, in: *Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, hrsg. von Klaus Pietschmann und Melanie Wald-Fuhrmann, München 2013, S. 804–817, hier S. 810 f.

42 Ebd., S. 815.

43 Gernot Gruber, »Der Kanon der Musik«, in: *Der Kanon im Zeitalter der Aufklärung. Beiträge zur historischen Kanonforschung*, hrsg. von Anett Lütteken u. a., Göttingen 2009, S. 180.

Ausgaben bezog, vermag eine Rezension in der *Neuen Zeitschrift für Musik* aufzuzeigen: »Dresden. Am 29. v.M. Concert von Mary Krebs unter Mitwirkung der HH. Lauterbach, Göhring und Grützmacher und Frl. Proska: Clavierquartett von Brahms, Claviersonate von Scarlatti, herausggb. von C. Banck, Toccata von Schumann, ›Waldesrauschen‹ und vierte ungarische Rhapsodie von Liszt, Lieder von Grammann ect«.[44]

Die explizite Nennung einer bestimmten Publikation mag im Rahmen einer Nachrichtenlese überzogen anmuten und könnte im Zweifelsfall vielleicht sogar auf Banck selbst zurückzuführen sein, der womöglich diese Nachricht an die Leipziger Fachzeitschrift mit der Bitte um Veröffentlichung weiterleitete. Diese Behauptung stützt eine weitere Rezension aus der *Dresdner Theaterzeitung* zum gleichen Konzert, in der die Ausgabe ebenfalls erwähnt wurde: »Außerdem spielte Frl. Mary Krebs noch drei Sonaten von Domenico Scarlatti (nach C. Banck's Ausgabe)«.[45] Allerdings erschien auch im *Dresdner Journal* eine Rezension von Banck selbst zu diesem Konzert, und dort fehlt der Hinweis auf die Edition der Sonaten von Scarlatti. Stattdessen widmete sich Banck der musikästhetischen Bedeutung der Sonaten Scarlattis, die sich »durch Reichthum und Originalität der Erfindung und Modulation und ganz modernen Charakter«[46] auszeichneten. Dies ist in Einklang zu bringen mit Bancks journalistischer Praxis, seine eigenen Werke, wenn sie in einem Konzert gespielt wurden, lediglich namentlich zu nennen, nicht aber musikkritisch zu betrachten.[47] Außerdem ist dahinter durchaus ein kalkuliertes Vorgehen seitens Banck zu vermuten, der die Edition lediglich in seiner eigenen Besprechung nicht erwähnte, um sich nicht angreifbar zu machen. Beim eventuellen Verschicken dieser Rezension, die leider nicht belegbar, aber naheliegend sind, wies er dann wahrscheinlich zusätzlich auf die Herkunft der Ausgaben hin.

Wer für den Hinweis tatsächlich verantwortlich war, ist aus heutiger Perspektive keineswegs mehr zweifelsfrei nachzuvollziehen, denn auch die Interpretin Krebs selbst käme hierfür in Frage. Ungeachtet dessen kann festgehalten werden, dass die Musikkritik und -journalistik einen Beitrag zur Verbreitung dieser Editionen leistete, die somit kurz nach ihrer Drucklegung vom musikästhetisch orientierten Diskurs rezipiert wurden und damit in Kanonisierungsprozessen involviert waren. Schließlich lässt sich in diesem Kontext festhalten, dass die Edition selbst eine Rolle in der Diskussion um einen Werkekanon spielte – anders als von Gruber vorgeschlagen. Vor dem Hintergrund dieser wohl relativ aktiven Vermarktung der Scarlatti-Ausgabe, für die sowohl der Herausgeber Banck selbst als auch Krebs und mit Sicherheit weitere Interpret*innen verantwortlich waren, kann also geschlussfolgert werden, dass eine Publikation vielleicht nicht für sich alleinstehend, jedoch im Kontext der musikjournalistischen Nachverfolgung durchaus von maßgeblicher Bedeutung für die Ausgestaltung eines musikalischen Kanons gewesen sein kann.

---

44 o. A., »Tagesgeschichte. Aufführungen«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 3 (16. Januar 1874), S. 26 ff., hier S. 27 [Hervorhebung der Autorin].

45 o. A., in: *Dresdner Theaterzeitung* 1 (3. Januar 1874), S. 3.

46 Carl Banck, »Concert von Frl. Mary Krebs«, in: *Dresdner Journal* 303 (31. Dezember 1873), S. 1681.

47 Eine markante Ausnahme stellen drei frühe Rezensionen über Werke dar, die Banck unter dem Pseudonym »6.« und »16.« in der *Neuen Zeitschrift für Musik* veröffentlichen ließ. Wie Robert Schumann später bemerkte, waren diese freilich »in scherzhafter Weise« geschrieben worden und bieten keineswegs eine ernstgemeinte Analyse der betreffenden Werke, vgl. Robert Schumann, »Erklärung«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 7 (23. Januar 1838), S. 28.

Die Besprechung im *Dresdner Journal* und der Hinweis in der *Neuen Zeitschrift für Musik* lässt außerdem darauf schließen, dass Krebs ein einzelnes Heft der Ausgabe von Banck aufführte, da in beiden Texten von drei Sonaten die Rede war, wobei die Beiträge keinerlei Aufschluss darüber geben, um welche Stücke es sich gehandelt haben könnte. Hinsichtlich des aufgezeigten Kontextes von Banck und Krebs trifft also Jürgen Heidrichs These nicht zu, nach der »nicht primär der Notendruck, sondern Aufführung und Interpretation als Katalysatoren für die Kanonbildung wichtig« gewesen sein müssten, was vor allem für die Oper gelte.[48] Als Katalysatoren wären in Bancks Fall also eher die Publikation selbst sowie die vermarktungsspezifischen Strategien, die sich im musikjournalistischen Feld niederschlugen, zu bezeichnen, auch wenn natürlich die Interpretation durch beispielsweise Mary Krebs eine nicht unbedeutende Rolle einnahm. Nichtsdestoweniger behält Heidrich freilich Recht, dass der Notendruck allein nicht als »hinreichendes Kriterium für die Kanonisierung eines musikalischen Kunstwerks« verantwortlich sein kann, aber vor allem auch »Vehikel« bleibt und damit zur Etablierung eines Repertoires, nicht aber zwingend zur Kanonisierung beiträgt.[49]

Die Ausgaben von Banck ergänzten damit das Repertoire von Pianist*innen, die als professionelle Musiker sicherlich mit Scarlatti bereits vertraut waren. Neben Mary Krebs weiß man von mehreren Interpret*innen, dass sie regelmäßig Sonaten von Domenico Scarlatti im Konzertprogramm zu Gehör brachten; darunter waren Clara Schumann und Hans von Bülow, die überdies ihre eigenen Ausgaben publizieren ließen – also nicht auf Bancks Ausgabe angewiesen waren. Allerdings ist nur schwer zu eruieren, in welchem Ausmaß derartige Publikationen tatsächlich in den Hausgebrauch übergingen und ob das nahezu nahtlos an das Erscheinen geknüpft war oder sich erst nach einem bestimmten Zeitraum langsam zu etablieren begann. Ungeachtet dessen waren derartige Publikationen zu großen Teilen zumindest für das heimische Klavierspiel bestimmt, wie zeitgenössische Rezensenten offenbar unterstrichen wissen wollten: »Da nun außerdem auch die Redaction des Herrn Banck eine verständige, in den modernisirenden Zuthaten maßhaltende und die Scarlatti'sche Manier nicht verwischende ist, so sehen wir nicht ein, warum dieser sehr dankenswerthen Sonaten-Spende nicht eine tüchtige Verbreitung in clavierspielenden Kreisen gewünscht werden sollte.«[50]

Inwiefern die Musikjournalistik hier unmittelbare Auswirkungen auf die Verkaufszahlen hatte, muss dabei ungeklärt bleiben. Dass zwischen beiden Parametern, der Journalistik und dem Absatzmarkt, eine Wechselwirkung bestand, ist jedoch offensichtlich.

Ein besonderer Aspekt, der bei den vorliegenden Heften der Scarlatti-Sonaten ins Auge sticht, ist die nationale »Grenzüberschreitung«. Hier kann also keineswegs von einer nationalstaatlich-politischen Identitätsstiftung, wie sie Heidrich formuliert, die Rede sein, da Banck eben nicht in einer deutschen Bibliothek fündig wurde, sondern die Werke Scarlattis aus der venezianischen Biblioteca Nazionale Marciana entnahm und diese noch dazu nicht im italienischen Raum veröffentlichte, sondern Musik eines Italieners, der seine Hauptwirkstätte in

---

48 Heidrich, *Kanonbildung durch Notendruck*, S. 807.

49 Ebd., S. 808. Vgl. dazu die Ausführungen weiter unten.

50 [G. B.], »Dreißig Sonaten für Pianoforte von Domenico Scarlatti«, in: *Signale für die musikalische Welt* 31 (1873), S. 755.

Spanien und Portugal hatte, in deutschsprachiges Gebiet holte. Vielleicht waren auch aufgrund von Scarlattis transnationalem Schaffen gerade dessen Werke dazu prädestiniert, nicht in einem einschränkenden nationalistischen Denken verhaftet zu bleiben, sondern aus globaler Perspektive als Beitrag zum Kanon einer Gesellschaft gelten zu können. Scarlatti schrieb diese über 550 Sonaten ja gerade nicht in seinem Heimatland Italien, sondern während seiner Jahre am königlichen Hof in Spanien; und er komponierte und spielte sie eben teils auch als Lehrwerke für seine Schüler, darunter Maria Bárbara, portugiesische Prinzessin und spätere Ehefrau von Ferdinand VI., König von Spanien. Insofern könnte dieser Aspekt eine Rolle bei der Frage gespielt haben, weshalb Banck sich ausgerechnet mit Werken nicht deutschsprachiger Komponisten beschäftigte. Wie einleitend angedeutet fällt jedenfalls auf, dass Banck entweder deutschen oder italienischen Komponisten edierte. Dies ist mit seinem besonderen Lebensweg erklärbar, den man hauptsächlich im deutschsprachigen Raum, in Italien, aber sogar bis in die Vereinigten Staaten sichten kann. Insofern kann zusätzlich zum Notendruck per se und der Interpretation aus diesen Editionen genauso auch die Persönlichkeit und die Biografie des Herausgebers – also das subjektive Empfinden – eine Rolle in der Auswahl der Kompositionen spielen, die schließlich für einen Werke- und Wertekanon überhaupt erst in Frage kommen. Mit Noteneditionen liegen dementsprechend keine hermetisch abgeschlossenen Medien, sondern Publikationen von einer gesellschaftlich, politisch und ökonomisch beeinflussten Persönlichkeit vor.[51]

Das kulturelle Gedächtnis und die Musik im 19. Jahrhundert

Vor dem Hintergrund einer sozial, politisch und biografisch gelenkten Herausgebertätigkeit, die für die Anfänge der Massenproduktionen gerade von praktischen Ausgaben im 19. Jahrhundert uneingeschränkte Gültigkeit besitzt, lohnt sich ein Blick in die für die musikalische Editionspraxis relevanten Grundzüge der Theorien von Aleida und Jan Assmann zum kulturellen Gedächtnis und zur Erinnerungskultur.[52] Genauso wie bei wissenschaftlichen Ausgaben ist bei praktischen Editionen der Aspekt des andauernden Erinnerns und der Erhaltung eines bestimmten Kulturguts relevant. Betreffende musikalische Editionen, die Interpreten für das eigene Studium und zum aktiven Gebrauch heranziehen, tragen dafür Sorge, dass die entsprechenden Kompositionen unmittelbarer in ein kommunikatives und vor allem kulturelles Gedächtnis aufgenommen werden. Dies ist allein mit wissenschaftlichen Ausgaben als Quellen nicht zu leisten, da deren fachwissenschaftliche Inhalte nur durch eine wissenschaftliche Beschäftigung an diese beiden genannten Gedächtnisse – kommunikatives und kulturelles – weitergegeben werden. Von besonderer Bedeutung bei dieser Übermittlung ist also als der Zugangspunkt zum Werk dessen materialisierte Form, weshalb das Medium Notendruck als Voraussetzung anzusehen

---

51 Vgl. dazu Grier, *The Critical Editing of Music*, S. 16.

52 Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München ^{8}2018; Aleida Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München ^{3}2018; dies., *Formen des Vergessens*, Bonn ^{2}2018; dies., *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*, Berlin ^{4}2017.

ist.[53] Auch erklingende Musik könnte grundsätzlich dazugezählt werden. Da eine Interpretation aber nicht wiederholbar ist, klammere ich diesen Bereich für die folgenden Betrachtungen aus.

Durch das Codieren einer Komposition in ein musikalisches Zeichensystem gehen Informationen verloren oder sie können häufig nicht hinreichend dargestellt werden. Die Transkription eines musikalischen Werks in einen Notentext generiert also letztlich kein Original, sondern immer nur eine dazu nicht identische Kopie. In Anlehnung an Sprache und ihre Verschriftlichung erörtert Stefanie Rauch deshalb die unüberwindbare Differenz zwischen Erklingen eines Werks in seiner direkten und unmittelbaren Form sowie der notierten Musik, sei es in Manuskript- oder Druckform.[54] Da gerade bei der notierten Musik die Bereitstellung aller Komponenten zur bestmöglichen Verklanglichung einer Komposition im Zentrum steht, müssen allerdings Abstriche gemacht werden. Das Phänomen Klang ist mit bisher zur Verfügung stehenden Mitteln also nicht verlustfrei in Notation zu transkribieren. Hinsichtlich der Notationspraxis im 19. Jahrhundert sei beispielsweise auf die rudimentäre Übersetzungsmöglichkeit von agogischen, rhythmischen oder dynamischen Hinweisen aufmerksam gemacht.

Noch prekärer sind Neueditionen, also bereits verschriftlichte Musik, die ein weiteres Mal und in neuer Form, sprich bearbeitet, herausgeben wird, wie das bei Bancks Heften der 30 Sonaten von Scarlatti der Fall ist. Diese stellt daher gewissermaßen eine Transkription einer Codierung dar, wobei der Herausgeber hier die Werke einer »zeitgemäßen Redaktion« unterzog. Dass diese Publikation – wie so viele andere – zusätzliche Hinweise benötigte, die sprachlich in Form eines instruktiven Vorworts vorangestellt werden mussten, unterstreicht dabei die Wechselwirkungen von Musik, Sprache und Vermittlung musikalischer Informationen.

Das Medium ist nicht nur als Metapher, sondern im wörtlichen Verständnis als »Mittler« zu verstehen.[55] Der Sachverhalt der Vermittlung stellt sich aber rekursiv und produzierend dar, denn Medien werden von Menschen produziert und können gleichzeitig als Ergebnis und Ausgangspunkt von Gedächtnis erachtet werden. Dieses führt im Zweifel auch dazu, dass die Funktionen des menschlichen Gedächtnisses aufgrund der begrenzten Speichermöglichkeiten überlastet werden. Und doch wird es vor allem Gedächtnisstütze bleiben, denn das Medium an sich wird niemals dazu imstande sein, das Gedächtnis im Erinnern abzulösen. Daraus folgt, dass auch der Notendruck als Speichermedium des Gedächtnisses anzusehen ist, wobei schon deutliche Anklänge an die Gedächtnis- und Erinnerungsforschung mitschwingen. »Erinnerungen sind keine objektiven Abbilder vergangener Wahrnehmungen, geschweige denn einer vergangenen Realität. Es sind subjektive, hochgradig selektive und von der Abrufsituation abhängige Rekonstruktionen. Erinnern ist eine sich in der Gegenwart vollziehende Operation des Zusammenstellens *(re-member)* verfügbarer Daten. Vergangenheitsversionen ändern sich mit jedem Abruf, gemäß den veränderten Gegenwarten.«[56]

---

53 Vgl. dazu vor allem Astrid Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, Stuttgart 2017, S. 135 ff.

54 Rauch, *Mediale Grenzen*, S. 47 f.

55 Vgl. Assmann, *Einführung in die Kulturwissenschaft*, S. 59 f.

56 Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 6.

Astrid Erll benennt hier zwei zentrale Aspekte der Erinnerungsforschung, die vor allem bei Editionen älterer Werke im 19. Jahrhundert von Bedeutung sind. Zum einen ist der Auswahlvorgang der Werke auch immer daran geknüpft, dass die Daten verfügbar oder im verschriftlichten Bereich eine Notation vorhanden ist. Zum anderen erfolgt die Auswahl subjektiv und mündet gelegentlich in einer »zeitgemäßen« Einrichtung der Komposition. Freilich ist die Komposition damit Veränderungen unterworfen, was gerade im Hinblick auf einen Diskurs über Werktreue von besonderer Bedeutung ist, und unter Umständen kommt es auch zu einem gewissen Wertverlust; doch kann im Gegenzug durch die Angleichung an die Gegenwart auch ein neuer Wertgewinn beinhaltet sein. Dieser zeigt sich beispielsweise in der neuen Zugänglichkeit oder in der Anpassung an eine zeitgenössisch rezipierbare Notation durch ein größeres Publikum, wie das vor allem bei Produkten für den häuslichen und semiprofessionellen Gebrauch essenziell sein dürfte. Zweifelsohne sind die Wiederentdeckungen und Ausgrabungen älterer Werke im 19. Jahrhundert dank ihres wissenschaftlichen und philosophischen Rückgrats im Sinne einer musikästhetischen Aufarbeitung einem langanhaltenden Diskurs unterworfen, so dass sich entsprechende musikwissenschaftliche Untersuchungen auch mit dem kulturellen Gedächtnis auseinandersetzen sollten.[57]

Das kulturelle Gedächtnis bildet also eine wichtige Basis nicht nur für die Publikationsform der Musikerbiografie, von der aus sich die musikwissenschaftliche Forschung zuerst mit dem kulturellen Gedächtnis beschäftigte, sondern ist maßgeblich mit der Editionspraxis des 19. Jahrhunderts verknüpft, in dem sich ja gerade der Wandel von einer erlebten Musik privilegierter Kunstkonsumenten hin zu einer Musik als Medium für ein breitgefächertes Publikum vollzog. Denn klingende Kunstwerke selbst versperren sich im eigentlichen Sinne gegen ein kulturelles Gedächtnis und nur die entsprechenden Medien treten dem entgegen, da durch sie für eine schriftliche Fixierung gesorgt wird.[58] Mit dem Notentext an sich werden also die grundlegenden Optionen der Überlieferung und Erinnerung in Bezug auf Werke älterer Meister gewährleistet: die eigene Interpretation von Kompositionen im eigenen Heim bzw. in einem semi-privaten Rahmen oder das Erleben öffentlicher Aufführungen durch professionelle Musiker. Beide Alternativen sind dabei maßgeblich an Kanonisierungsprozessen beteiligt (vgl. oben).

Weiterhin kann – an Jan Assmann anknüpfend – die Edition als Materie eines Kanons betrachtet werden. Die Grundlage eines Kanons bildet dabei ein gesamtes Repertoire, wobei der Kanon an sich aufgrund ästhetischer Normierung als Schlaglichter auf Teilbereiche des Repertoires anzusehen seien. Das Repertoire selbst spiegelt in diesem Zusammenhang »die Funktion der Zirkulation und Kommunikation des kulturellen Sinns« wider, während der Kanon als »Instrument des Vergessens wie der Erinnerung« anzusehen ist[59] und sich das Vergessen selbst als

---

57 Dass entsprechende, umfangreichere Ergebnisse im Fachbereich der Musikwissenschaft noch nicht vorliegen, merkte vor kurzem auch Melanie Unseld an: Melanie Unseld, »Musikwissenschaft und Erinnerungsforschung. Einige Vorüberlegungen«, in: *Musik als Medium der Erinnerung*, hrsg. von Lena Nieper und Julian Schmitz, Bielefeld 2016, S. 29–38, hier S. 31.

58 Vgl. dazu ebd., S. 32.

59 Jan Assmann, »Kanon und Klassik in allgemeiner und musikwissenschaftlicher Hinsicht, am Beispiel Georg Friedrich Händels«, in: *Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, hrsg. von Klaus Pietschmann und Melanie Wald-Fuhrmann, München 2013, S. 105.

»Voraussetzung für (kulturelle) Erinnerung«[60] zu erkennen gibt. Diese beiden Prozesse des Gedächtnisses – Vergessen und Erinnern – bedingen sich also gegenseitig. Aleida Assmann bezeichnet den daraus resultierenden Kanon als »das Funktionsgedächtnis einer Gesellschaft, das dazu bestimmt ist, in jeder Generation neu angeeignet zu werden.« Dabei gehe es um die Verankerung des kollektiven Selbstbilds in der Vergangenheit und das Aufzeigen von Modellen und Orientierungen für die Zukunft.[61] Die genannten Parameter von Erinnern und Vergessen im Kontext von Kanonisierungsprozessen können unverändert auf die musikalische Editionspraxis im 19. Jahrhundert übertragen werden.

Bancks »zeitgemäße Redaktion« – Erinnerungen an Domenico Scarlatti

Bevor im Weiteren Beispiele der Scarlatti-Edition Carl Bancks aufgezeigt werden und abschließend eine Kontextualisierung der zehn Hefte folgt, sei zunächst sei auf die Provenienz der Manuskripte eingegangen, die der Herausgeber zu Beginn der 1870er-Jahre in der Biblioteca Nazionale Marciana in Venedig einsah.

Obwohl keine eindeutigen Aussagen über den Besitz vor 1835 – in diesem Jahr erwarb die Bibliothek die Ausgaben – getroffen werden können, ist zu vermuten, dass sie ausschließlich im Besitz des spanischen Hofes oder der spanischen Königin gewesen sein müssten.[62] Von dort, soviel ist sicher, gelangten sie dann über den berühmten Kastraten Carlo Broschi (Farinelli) als Erbe der königlichen Musikschätze Spaniens nach Bologna und nach seinem Tod auf ausdrücklichen Wunsch im Testament schließlich 1835 in die venezianische Bibliothek. Was allerdings zwischen seinem Todesjahr 1782 und der Aufnahme in die Bibliothek passierte, ist der Wissenschaft bis heute nicht bekannt.

Die ersten 13 Bände der in Venedig aufbewahrten Abschriften der Sonaten wurden zwischen 1752 und 1757 angefertigt, die letzten beiden einige Jahre früher: 1742 (XIV) und 1749 (XV). Anlehnend an die Systematik der sogenannten *Essercizi* von Scarlatti spielte bei allen 15 Bänden die Zahl 30 eine ordnende Rolle.[63] Insgesamt liegt damit der Löwenanteil der Sonaten Scarlattis vor, denn die Manuskripte beinhalten 496 von insgesamt mehr als überlieferten 550 Sonaten. Weitere Sonaten ohne Konkordanzen finden sich beispielsweise in der Druckausgabe von Scarlattis Freund Thomas Roseingrave, *XLII Suites de Pièces pour le Clavecin en deux Volumes. Composées par Domenico Scarlatti* (London 1739).[64] Die aufgeführten Zahlen stimmen allerdings nicht mit

---

60 Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 7.

61 Assmann, *Formen des Vergessens*, S. 37.

62 Vgl. dazu Malcolm Boyd und Roberto Pagano, »Domenico Scarlatti«, in: *Oxford Music Online* 2001 ff.: »The Spanish and Portuguese coats of arms, stamped on the cover of the binding of these collections and the subsequent ones (now in I-Vnm) indicate that they were intended for Queen Maria Barbara in person«, <doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.60022782 51> (Stand: 17. 3. 2020).

63 Vgl. ebd.

64 Vgl. Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, S. 138. Die zweite Hauptquelle liegt in der Biblioteca Palatina, Parma: *Scarlatti. Libro 1º – Libro 15*.

derjenigen überein, die Banck im Vorwort der Ausgabe nennt: »›Sammlung sämtlicher Sonaten Dom. Scarlatti's‹ (390 Nummern)«.[65] Da Banck aufgrund fehlender Alternativen keine andere Ausgabe vorgelegen haben kann, muss dies bedeuten, dass ihm von der Bibliothek nur ein Teil der Ausgaben zugänglich gemacht wurde. Da keine Sonaten aus den Bänden VI, IX, XI–XIII und XV in Bancks Sammlung enthalten sind, stehen diese Quellen hinsichtlich der Verfügbarkeit zur Debatte. Welche Sonaten Banck für seine Sammlung auswählte, ist der der nachfolgenden Tabelle zu entnehmen. Sie ist sortiert nach der Heftgruppierung (linke Spalte) und der durchlaufenden Nummerierung bei Banck. Daneben findet sich jeweils die Satzbezeichnung Bancks und die Tonart der Sonate, gefolgt von der Tonart und der Nummer im Kirkpatrick-Verzeichnis (K). Anhand der rechten Spalte ist abzulesen, aus welchem Manuskriptband in Venedig Carl Banck die Sonate abgeschrieben haben muss (nur bei erster Nennung wurde die Jahreszahl angegeben).

Allein ein Blick auf die Tempobezeichnungen der mittleren Sätze verrät, dass Banck sein Vorhaben der Dreiteilung nicht besonders stringent verfolgte. Denn zu viele Angaben verweisen auf ein heiteres und schnelles Tempo, so dass eine Folge von drei schnellen Sätzen entsteht (z. B. Hefte 2, 3, 5, 9 und 10). Recht eindeutig zeigt sich der Versuch einer sonatenhaften Anordnung in der harmonischen Abfolge der einzelnen Hefte, die meist im Quintverhältnis stehen oder terzverwandschaftlich angeordnet sind. Heft 5 fällt mit der Folge c-Moll, Es-Dur und B-Dur etwas aus der Reihe, aber dennoch können alle zehn Hefte unter dem Aspekt der harmonischen Verknüpfung als sonatenhaft betrachtet werden. Weiterhin bestand Bancks Redaktion aus drei Aspekten, die den Notentext unmittelbar betrafen: »[1.] In Reinigung vieler Stellen des Satzes hinsichtlich der Harmonie und der Stimmführung, [… 2.] in harmonischen Ausfüllungen, Wechsel der Lagen und in kleinen Bereicherungen […] des Satzes, [3.] in einigen Kürzungen und in Umänderung mancher zu veralteter und oft wiederkehrender Passageformeln […]«.[66]

Für diese Aspekte gibt es unzählige Beispiele in den zehn Heften, wobei ich mich im Folgenden auf das zweite Heft mit den Sonaten K 43, K 363 und als »Schlusssatz« K 433 konzentriere.

Der erste aufgeführte und sicherlich folgenreichste Aspekt in Bancks Redaktionstätigkeit ist nach der subjektiven Auswahl der Sonaten die »Reinigung des Satzes«,[67] die er damit begründet, dass die venezianischen Manuskripte aufgrund von Flüchtigkeitsfehlern »nicht als characteristisch und gutklingend« zu beschreiben wären.[68] Das ist insofern als heikel zu beurteilen, da sich diese Aussage nur auf eine rein subjektive Wahrnehmung stützen kann und sichtlich gegen eine »wahrheitsgetreue« Edition verstößt. Abgesehen von häufigen Oktavierungen, die teils erst durch die erweiterten Umfänge zeitgenössischer Klaviere möglich sind, sind mit der »Reinigung des Satzes« vor allem neue Stimmen gemeint, wie sie für einige romantisierende

---

65 Scarlatti, *30 Sonaten für Pianoforte*, S. 3.

66 Ebd. Bancks Bearbeitung der Tempoangaben und die Hinzufügung der Spielanweisungen wurden bereits bei den Ausführungen zur Edition als Quelle für musikalische Erziehung erläutert.

67 Hans von Bülow nennt die »Reinigung« stattdessen »abstäuben«, es ist aber das gleiche Vorgehen gemeint. Vgl. Hinrichsen, *Musikalische Interpretation*, S. 166 ff.

68 Der Wortlaut lässt außerdem vermuten, dass Banck die Manuskripte in Venedig fälschlicherweise für Scarlattis Handschrift hielt (»Folge der Scarlatti eigenen flüchtigen […] Schreibweise«).

Banck			Tonart	K	Originale Satzbezeichnung	Venedig
Heft	Nr.	Satzbezeichnung				Bd. (Jahr)
1	1	Allegro moderato	F	349	Allegro	VII (1754)
	2	Larghetto affettuoso	d	213	Andante	III (1753)
	3	Vivo, ma con anima	F	419	Piu tosto presto che allegro	X (1755)
2	4	Allegro affettuoso	g	43	Allegro assai	XIV (1742)
	5	Allegretto con moto	c	363	Presto	VIII (1754)
	6	Molto vivo, leggiere [sic] e scherzoso	G	433	Vivo	X
3	7	Allegro con brio	D	282	Allegro	V (1753)
	8	Allegretto grazioso	A	181	[ohne]	II (1752)
	9	Presto, con allegrezza, alla Tarantella	D	214	Allegro vivo	III
4	10	Allegro scherzoso	F	366	Allegro	VIII
	11	Andantino	B	331	Andantino	VII
	12	Vivace, grazioso e leggiere [sic]	F	276	Allegro	V
5	13	Allegro con fuoco	c	84	[ohne]	XIV
	14	Allegretto con brio	Es	51	Allegro	XIV
	15	Allegro con spirito	B	249	Allegro	IV (1753)
6	16	Allegro con brio	A	268	Allegro	V
	17	Andante moderato	d	52	Andante moderato	XIV
	18	Allegro vivace	A	62	Allegro	XIV
7	19	Allegro molto energico	f	239	Allegro	IV
	20	Allegretto con moto	C	340	Allegro	VII
	21	Allegro agitato	f	184	Allegro	II
8	22	Allegro agitato	c	48	Presto	XIV
	23	Andante con moto e patetico	f	238	Andante	IV
	24	Presto	c	174	Allegro	I (1752)
9	25	Allegro moderato	F	?[69]	?	?
	26	Allegro non troppo ma con spirito	a	175	Allegro	I
	27	Presto assai	d	295	Allegro	V
10	28	Allegro agitato	E	216	Allegro	III
	29	Molto vivace e brillante alla Tarantella	H	262	Vivo	IV
	30	Allegro molto e capriccioso	E	46	Presto	XIV

Tabelle 1: Übersicht über Carl Bancks Auswahl der Scarlatti-Sonaten

69 Die Herkunft von Sonate Nr. 25 aus Bancks Edition konnte nicht eruiert werden. Sie ist weder im Verzeichnis von Kirkpatrick noch in den Editionen von Roseingrave oder Boivin und Le Clerc enthalten. Vgl. dazu Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti. Anhang, Dokumente und Werkverzeichnis*, München 1972, S. 92 ff.

Ausgaben von Scarlattis Werken typisch sind. So ergänzt Banck in der 5. Sonate (K 363) in T. 5–7 und 22–25 eine Ober- bzw. Mittelstimme, wobei dies noch relativ geringe klangliche Konsequenzen nach sich zieht. Dagegen greift Banck dann in T. 46–52[70] massiv in die Struktur der Oberstimme ein und löscht obendrein auch noch die im Original ausgeschriebene Wiederholung der Paraphrase. Zwar bleibt die Vorlage bei genauem Hinsehen erkennbar, allerdings wird diese in Bancks Version derart vielen Änderungen unterworfen, dass nicht mehr von einer werktreuen Umsetzung gesprochen werden kann (Notenbeispiel 2).

Die zugrundeliegende Struktur mit durchlaufenden Sechzehnteln in der rechten Hand und harmonisierenden Achteln in der linken Hand behielt Banck mit einer Ausnahme (letztes Achtel T. 48) bei. Doch fallen einerseits die unterschiedliche Harmonisierung in der Unterstimme sowie die teilweise vertauschten Sechzehntel einer Zählzeit in der Oberstimme auf: In T. 47 f. beispielsweise verschiebt Banck die Sechzehntel von ursprünglich schwerer Zählzeit (c″, d″ und es″, T. 48 nur fis″) auf die unbetonten Zählzeiten und wechselt zusätzlich die Lage (c‴, d‴, es‴). Teilweise ist dies auf eine harmonische »Reinigung« zurückzuführen, da Banck auf diese Weise verdeckte Quint- und Oktavparallelen umgeht. Andererseits transponiert Banck die Unterstimme um eine Terz nach unten, wodurch die Folge Halbton-Ganzton umgekehrt wird. Weiterhin harmonisiert Banck die Unterstimme im folgenden Takt aus und bringt dann noch eine Dezime, die aufgrund der neuen Stimmführung nötig wird. Erreicht das Original Scarlattis am Ende dieses ersten Teils eindeutig G-Dur, vermeidet Banck durch das konsequente Mitschleifen des Es in Ober- wie Unterstimme bis T. 51 eine ähnlich klare Schlussformel.

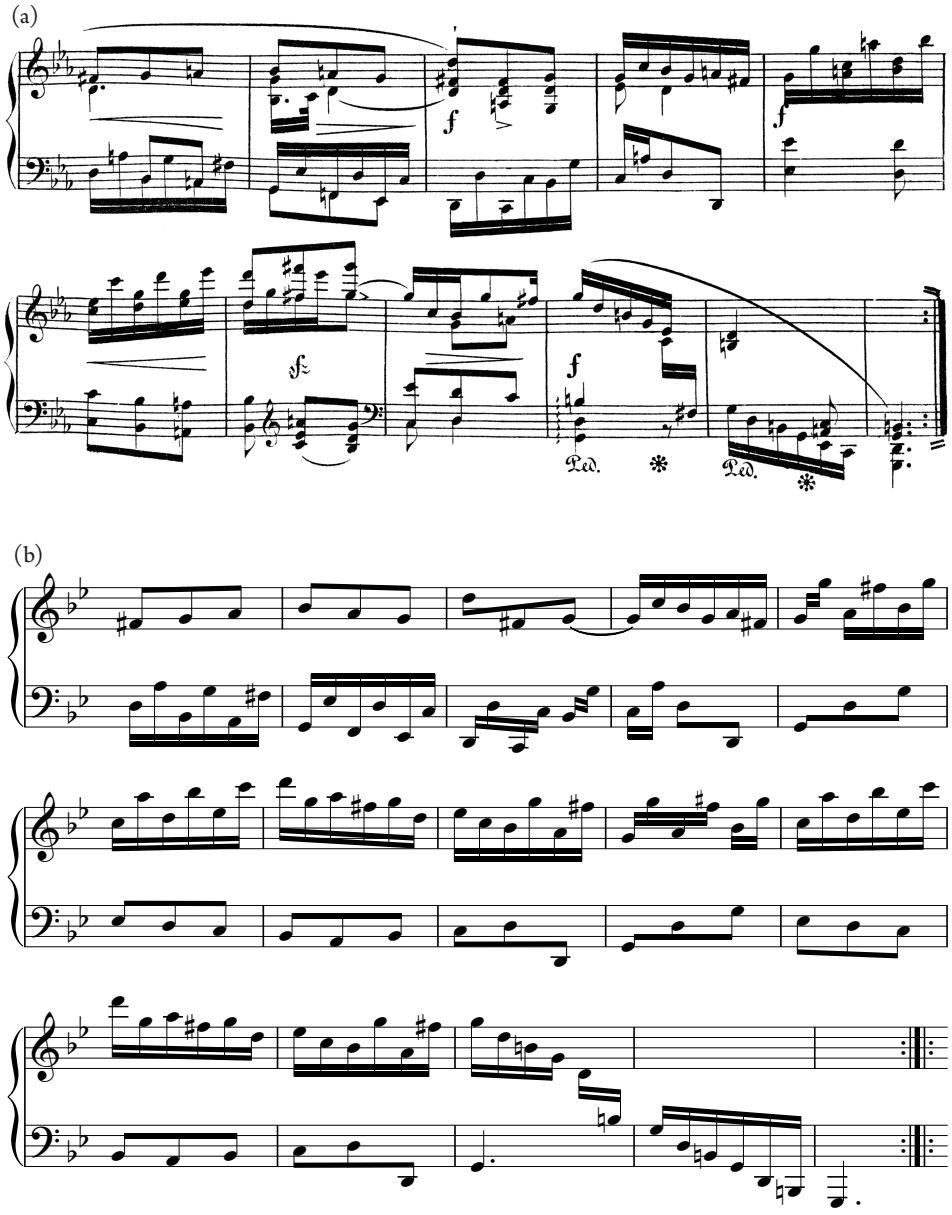
Neben den eben erläuterten Lagenwechseln zählt Banck als zweites außerdem auch »kleinere Hinzufügungen« für nötige Modernisierungen der Sonaten Scarlattis auf. Derartige Anpassungen finden sich in den vorderen beiden Sonaten (Nr. 4 und 5) wieder. Zum Beispiel manifestiert Banck durch das Addieren der kleinen Terz gleich im ersten Takt der 4. Sonate die Grundtonart g-Moll noch deutlicher als dies im Original der Fall ist (Notenbeispiel 3).

Insgesamt sind Erweiterungen dieser Art in dieser Sonate jedoch im Vergleich zu anderen Sätzen aus Bancks Edition als gemäßigt zu bewerten, da er nur an vereinzelten Stellen harmonisch auffüllt (z. B. in T. 5–8, 15–16 und vergleichbare Takte). Dennoch ist dieser Aspekt der harmonischen Ergänzung auch auf die Gesamtheit der Edition bezogen nur als pointiert eingesetztes Hilfsmittel zu bewerten, weil Banck – zumindest laut Vorwort – »die Eigenthümlichkeit des Scarlatti'schen Claviersatzes nicht« angreifen möchte. Am musikalischen Material der Vorlage, wie Harmonik, Melodie der führenden Stimme und Form ändert der Herausgeber durch diese und ähnliche Hinzufügungen letztlich nichts.

Weit bedeutender sind dagegen die Streichungen ganzer »Passageformeln«, wie Banck sie als letztes nennt, da er damit unmittelbar in den Verlauf der Musik und ihre Struktur eingreift. Neben dem bereits gezeigten Beispiel in der mittleren Sonate (K 363) liegen im zweiten Heft bei

---

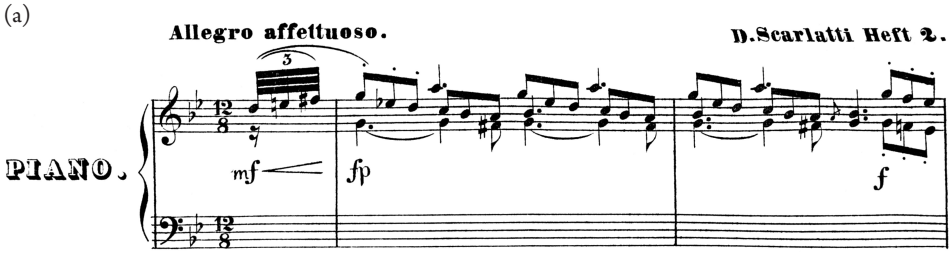
70 Da Venedig VIII nicht online zugänglich ist, dafür aber die Quelle in Parma (I-PAc F.Psi.I.48, Sonate Nr. 28), wurde für das Notenbeispiel 2b diese Vorlage verwendet. Beide Quellen dieser Sonate unterscheiden sich nach Abgleich mit der Urtextedition von 1971, herausgegeben von Kenneth Gilbert, offenbar nicht. Die Handschrift aus Parma ist als Online-Digitalisat einsehbar: <imslp.org/wiki/Manuscript_Collection_of_Harpsichord_Sonatas%2C_I-PAc_F.Psi.I.48_(Scarlatti%2C_Domenico)> (Stand: 17. 6. 2020).



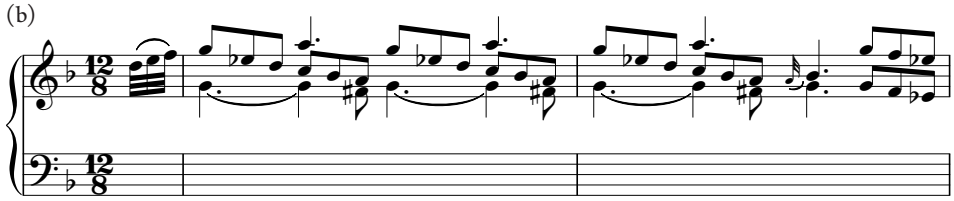
Notenbeispiele 2a/b: (a) Domenico Scarlatti, Sonate 5 (K 363) in Bancks Edition, T. 42–52; (b) Notentext laut Manuskript I-Pac F.Psi.1.48 IX (I-PAc F.Psi.1.48), Sonate 28, fol. 56r

der letzten Sonate (K 433) die hier gemeinten Streichungen vor. In dieser 6. Sonate folgt auf die beiden Takte 55–56 nicht wie im Original eine Wiederholung dieser, sondern die Kadenzierung auf den Halbschluss. Diese erklingt dann wieder nicht doppelt, obwohl die Quelle eine Wiederholung (dort im Übrigen fehlerhaft, da um einen Takt verschoben) anzeigt (Notenbeispiel 4).

(a)



(b)



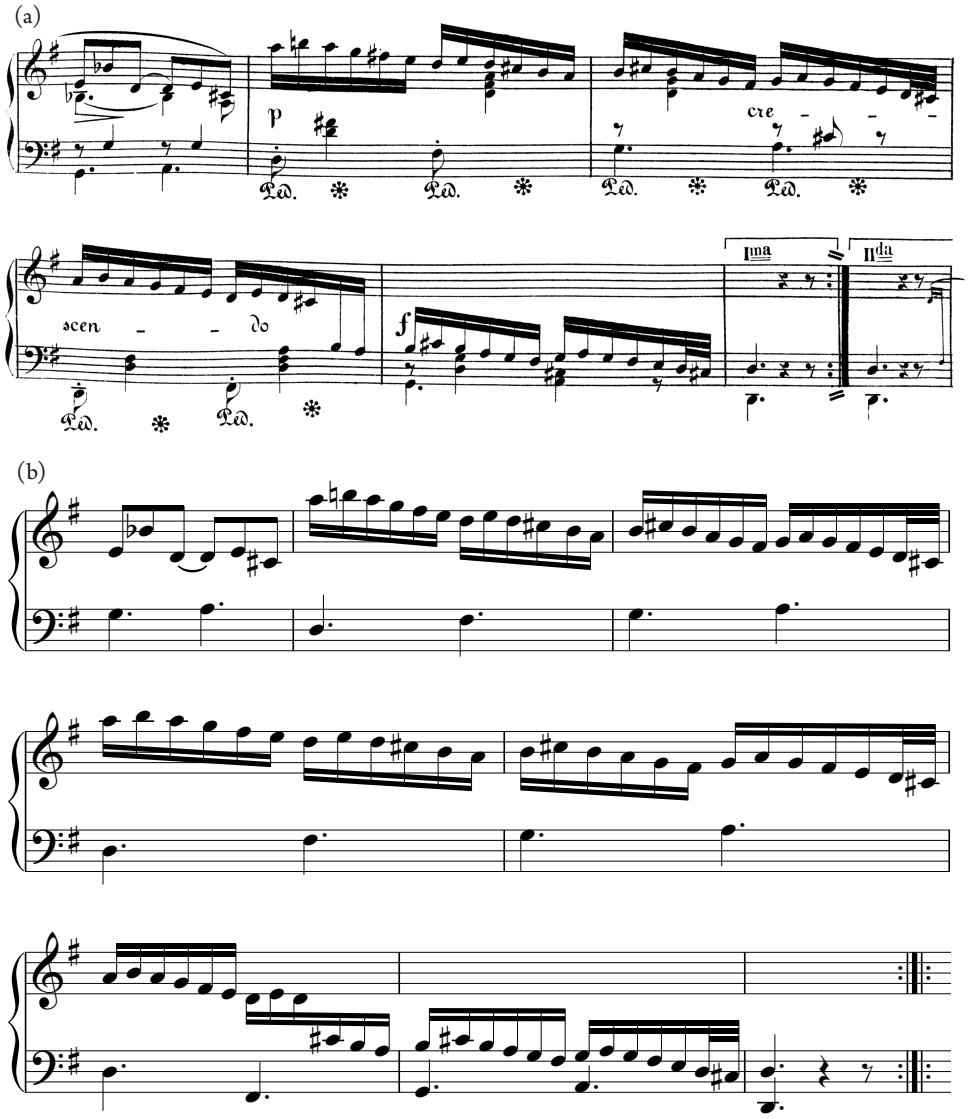
Notenbeispiele 3a/b: (a) Domenico Scarlatti, Sonate 4 (K 43) in Bancks Edition, T. 1–2; (b) Notentext laut Manuskript Venedig XIV Nr. 1, T. 1–2

Banck verändert hier maßgeblich die formale Struktur und nimmt damit Gewicht aus dem Schluss des ersten Teils der Sonate. Noch verwunderlicher erscheint Bancks Version am Ende des Werks, wenn er kurzerhand einen Halbtakt streicht und damit das gesamte strukturelle Gleichgewicht stört (Notenbeispiel 5).

Derart tiefgreifende Änderungen am Notentext sind vor allem als Symptom von Editionen aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert anzusehen. Derartige Eingriffe sind bei der umfangreichen Ausgabe von Carl Czerny noch nicht enthalten. Im Fall der Sonate K 433 beispielsweise, die neben zwei weiteren Sonaten sowohl in Bancks als auch in Czernys Sammlung enthalten ist,[71] überträgt Czerny vergleichbare Wiederholungspassagen wörtlich aus den Manuskripten und orientiert sich damit eindeutig näher am Notentext der ihm zur Verfügung stehenden Manuskripte.[72] Ganz anders als später Banck füllt Czerny in der Sonate prinzipiell auch nicht harmonisch auf oder oktaviert weit seltener. Derartige Differenzen in der Behandlung liegen dabei im jeweiligen Verständnis davon begründet, was ein Kunstwerk ausmacht, sind aber auch auf die zur Verfügung stehenden Instrumente zurückzuführen. Erachtete Czerny es in den 1830er-

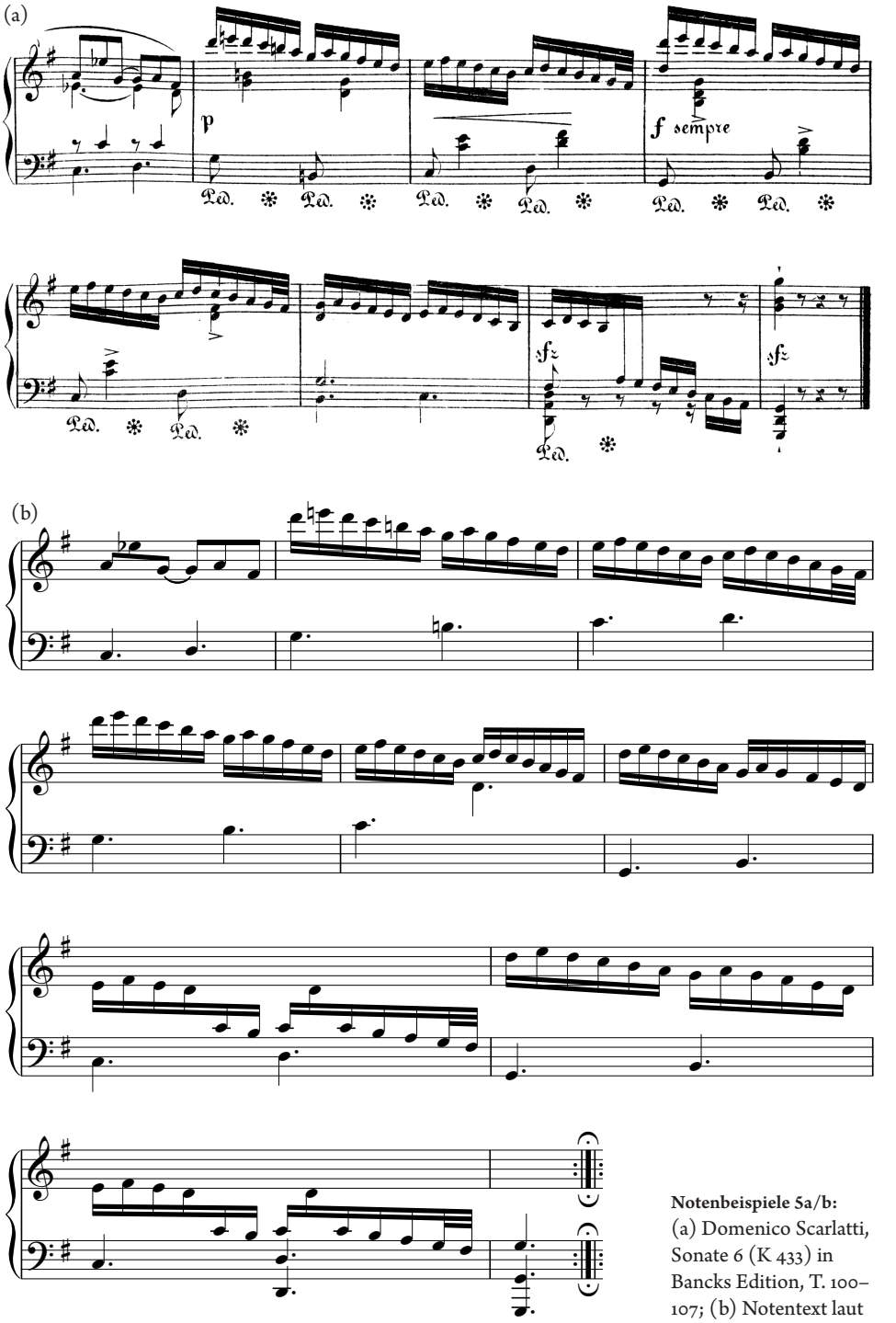
71 K 366 (Nr. 10 bei Banck) und K 216 (Nr. 28 bei Banck). Paradoxerweise steht in Bancks Vorwort, dass keine der von ihm edierten Sonaten bisher veröffentlicht wurde. Es ist denkbar, dass Banck die Sammlung von Czerny tatsächlich nicht kannte, da Banck sie vermutlich über Schumann kennengelernt hätte, Banck bei Erscheinen der Sammlung Leipzig aber bereits verlassen hatte und der Kontakt beider *NZfM*-Mitarbeiter versiegt war. Dennoch ist davon auszugehen, dass Banck aufgrund seiner guten Vernetzung von der weithin bekannten Edition Czernys wusste. Ist dies der Fall, kannte Banck die Ausgabe entweder nicht gut genug oder der Hinweis im Vorwort zur Erstedition ist als verlegerisches Mittel zur Verkaufsförderung zu bewerten.

72 Vermutlich handelt es sich hauptsächlich um die Quellen aus der Diözesanbibliothek Münster: Sant Hs 3964–3968.



Notenbeispiele 4a/b: (a) Domenico Scarlatti, Sonate 6 (K 433) in Bancks Edition, T. 54–59; (b) Notentext laut Manuskript Venedig x Nr. 16, T. 55–61

Jahren für nötig und sinnvoll, dem Käufer seiner »Anthologie« – wie von Bülow sie später in seinem Vorwort nennen sollte – Anweisungen zur Dynamik und Spieltechnik zu geben, bildet dies lediglich die Grundlage weiterer Eingriffe und Additionen in den ursprünglichen Notentext der Manuskripte, wie Bancks und von Bülows Editionen zeigen. Ausgaben dieser musikpraktischen und interpretatorischen Ausrichtung wurden gerade aufgrund ihrer Ausrichtung deshalb häufig auch als nicht erinnerungswürdig erachtet, wie beispielsweise Kirkpatrick anmerkte: »Um sie schnell wieder in wohlverdientes Vergessen versinken zu lassen, übergehe ich diese Ausgaben



Notenbeispiele 5a/b: (a) Domenico Scarlatti, Sonate 6 (K 433) in Bancks Edition, T. 100–107; (b) Notentext laut Manuskript Venedig x Nr. 16, Schluss

hier mit Schweigen.«[73] Seiner Meinung nach waren übrigens Czernys Editionen bei Tobias Haslinger diejenigen, die die Basis für Ausgaben des 19. und 20. Jahrhunderts bildeten. Bezüglich Banck wissen wir, dass das keineswegs der Fall war und er sich sehr wohl mit »originalen« Manuskripten auseinandersetzte. Es lohnt sich deshalb, den Blick auf scheinbar vergessene Ausgaben zu lenken, um über die überaus heterogene Landschaft der Editionspraxis im 19. Jahrhundert ein differenzierteres Bild zeichnen zu können.

Resümee

Die 1872 erschiene Edition von 30 Sonaten Domenico Scarlattis, herausgegeben von Carl Banck steht in der »Tradition«, die Sonaten in Gruppierungen von drei Werken zusammenzufassen, wie das in mehreren Drucken – und auch schon bei Zeitgenossen Scarlattis – der Fall war (z. B. Roseingrave und die seit 1906 verfügbare Ausgabe von Alessandro Longo). Banck vernachlässigte also auch wie ein Gros der Scarlatti-Herausgeber die Chronologie der Werke. Diese ist zwar sowieso nur schwer nachzuvollziehen, erfuhr durch Kirkpatrick aber wenigstens eine insgesamt glaubhafte, chronologische Ordnung. Die subjektive Auswahl Bancks ist deshalb ein Unikum und sollte durch ihre Erstpublikationen – mit Ausnahme von drei Sonaten, die bereits bei Czerny enthalten sind – besondere Beachtung finden.

Gemeinsam hat Bancks Edition mit den weiteren Scarlatti-Ausgaben des 19. Jahrhunderts ihre musikalisch-praktische Ausrichtung. Diese sind nicht mit den wissenschaftlichen Vorhaben heutiger Zeit in Einklang zu bringen, wogegen sich allein schon die Vorworte sowohl von Bancks als auch Bülows Ausgabe verwehren. Letzterer verweist im Vorwort zur Scarlatti-Sammlung von 1864 auf seine eigene Edition von Sonaten Carl Philipp Emanuel Bachs, denen er ein »Seitenstück« beigeben möchte. Dabei habe Bülow einen »vorwiegend praktische[n]« Zweck im Sinn. Zugleich bestand seine Motivation offenbar darin, mit seiner »Scarlatti-Anthologie […] eine Kritik der Gesammtausgabe [sic] durch Czerny [vorzunehmen], im Sinne des Besser- d. h. Praktischer-Machen-Wollens [sic] und zwar nach zwei Seiten, nach der formellen wie nach der materiellen.«[74] In formeller Hinsicht betrifft dies vor allem die Einrichtung in Suiten zu je sechs Sätzen und materiell machen sich zahlreiche satztechnische Modernisierungen bemerkbar. Er will dabei besonders verdeckte wie offene Quint- und Oktavparallelen bereinigt wissen.[75] Ein ähnliches Ziel verfolgt, wie gezeigt wurde, auch Banck mit seiner Edition. Die geradezu identische Ambition beider Zeitgenossen, die mit ihren Ausgaben eine jeweils an die Gegenwart angepasste Interpretation älterer Werke erzielen wollen, sticht ins Auge.

Im Gegensatz zu Bülow und Banck liegt mit Clara Schumanns Edition wohl eine der frühesten Editionen vor, die als so etwas wie eine Urtextausgabe bezeichnet werden könnte, wenigstens als historisch-kritische Edition nach heutigem Verständnis. Sie verzichtet auf jegliche interpretatorische Anweisungen, liefert keine Fingersätze, keine spieltechnischen Hinweise und

---

73 Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti. Anhang*, S. 100.
74 Domenico Scarlatti, *Achtzehn ausgewählte Klavierstücke*, S. 11.
75 Vgl. vor allem Hinrichsen, *Musikalische Interpretation*.

ebenso wenig editorische Anmerkungen. Ebenso sucht man vergebens nach einem erläuternden Vorwort.[76] Immerhin die durchgehende Nummerierung von eins bis 20 (Schumann) bzw. 30 (Banck) ist gleich, doch fällt dies kaum ins Gewicht. Von Zeitgenossen wurden beide Editionstypen, die heutzutage eindeutig voneinander zu trennen sind, allerdings noch nicht so strikt unterteilt, denn auch aus den Reihen wissenschaftlich tätiger Herausgeber wurden klangliche Modernisierungen und harmonische Ausfüllungen durchaus als wissenschaftlich angesehen. Beispielsweise griff auch der Biograf der Bach-Söhne, Carl Heinrich Bitter, deutlich in den Notentext ein und lobte zugleich derartige Publikationen.[77]

Insofern sind Bancks und Bülows Editionen als ähnlich zu bezeichnen und unter bestimmten Aspekten miteinander vergleichbar. Allerdings dürfen die ursprünglichen Tätigkeitsfelder beider Herausgeber nicht außer Acht gelassen werden, denn es macht einen wesentlichen Unterschied, ob der Herausgeber mit seiner Edition eigene, notierte Interpretationen veröffentlichen möchte (Bülow) oder um eine praktische Ausgabe bemüht ist, die vorrangig für die Verbreitung der Kunstwerke auf der Ebene des Klavierunterrichts verwendet werden soll (Banck). Der Aspekt der Eigenleistung tritt bei Banck also zurück, da er weniger sein eigenes Werk veröffentlicht sehen wollte, sondern sich deutlicher hinter Scarlatti zu positionieren versuchte als von Bülow. Bancks Edition ist deshalb als Beispiel aus dem musikpraktischen Bereich zu betrachten, insbesondere aus dem musikpädagogischen Bereich, da sich seine Ausgabe nicht wie bei Bülow an interpretatorisch-künstlerischen Vorhaben ausrichtet, sondern im Sinne von Bancks pädagogischer Tätigkeiten auch als »Mittel zum Zweck« zu verstehen ist, mit dem er unterrichten und bilden will.

Auch wenn es sich vielleicht nicht um historisch-kritische Editionen handelt, so kann die Beschäftigung mit Publikationen wie denjenigen Carl Bancks und deren Analyse doch zahlreiche Aufschlüsse darüber geben, weshalb welches musikalische Gut als tradier- und erinnerungswürdig erachtet wurde, welchen Einfluss Editionen auf die Bildung eines Repertoires haben konnten oder inwiefern ein Bezug zu Kanonisierungsprozessen herauszuarbeiten ist. Und auch wenn Bancks Edition heute eher in Vergessenheit geraten ist, leistete er mit der Publikation wenigstens in den 1870er-Jahren zweifelsohne einen Beitrag zur Kanonisierung von Scarlattis Sonaten, die aus dem heutigen Klavierunterricht nicht mehr wegzudenken sind.

---

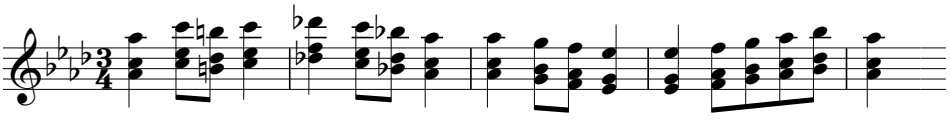
76 Da mit Nr. 18 (= K 551) eine Sonate in ihrer Edition vorliegt, die nicht in den venezianischen Quellen nachweisbar ist, lagen Schumann vermutlich Handschriften vor, die heute in der Biblioteca Palatina in Parma aufbewahrt werden. Auch Roseingraves Edition kommt dafür in Frage, worauf Nr. 14 (= K 96) schließen lässt. Für einen Vergleich der Quellen in Venedig und Parma siehe Enrico Baiano: »Le Fonti«, in: *Le Sonate di Domenico Scarlatti. Contesto, Testo, Interpretazione* (= Repertori musicali 5), hrsg. von Enrico Baiano und Marco Moiraghi, Lucca 2014, S. 27–52.

77 Vgl. Hinrichsen, *Musikalische Interpretation*, S. 165 f.

Berliner Davidsbündlereien. Musikalische Anmerkungen aus der Feder des Literaturkritikers Alfred Kerr

Arnfried Edler

Im Jahr 1905 veröffentlichte der Berliner Theater- und Kulturkritiker Alfred Kerr unter dem Titel *Das neue Drama* im S. Fischer Verlag eine Sammlung von Texten zu ausgewählten zeitgenössischen Theaterautoren und stellte ihnen eine Art Theorie der Kritik voran, die seine höchst subjektive Einstellung gegenüber dem eigenen Metier erläutert. Er eröffnete sie mit folgenden Sätzen:

> Die Melodie von allerhand Schumannschen Davidsbündlerklängen hat mich in Jahr und Tag nicht verlassen. Zumal die vom Schlusse seiner schönen deutschen Viernotenschlacht [gemeint ist das *des – es – a – c* des *Carnaval*] (über der ein Widerschein von der Seele Jean Pauls schwebt, wie über allem, was er gab) – der entschlossene Auftritt ›Marche des Davidsbündler [sic] contre les Philistins.‹
> Ich liebe Beethovensche Scherzi mehr, – aber diese Rhythmen, wenn atmend und stark die Kampfstreiter des Davidsbundes losmarschieren:
>
> 
>
> ein Marsch im Dreivierteltakt, – fortissimo, fortissimo –, diese Rhythmen sind wie ein Gleichnis für Künstler, die wissen, daß sie am Leben sind, die einen lachend leidenschaftlichen Anteil an Erneuerungen menschlicher Dinge fühlen.
> Mittendrin leise, hüpfende, ferne Töne, Punktierungen, Zweiunddreißigstel, dann Vorrücken, Keulenhiebe, Ellbogenstöße, Tritte in den Popo – –, und das gute Ende, zuversichtlich, in Asdur, mit Pausen und Staccati, zuletzt in einem hohen Ton verklingend … (Marche des Davidsbündler contre les Philistins). […]
> Mein Buch will den Schutzherrn dieses Davidsbundes zum Schutzherrn der Kritik machen. In einem eignen Zusammenhang: ich fordre vom wahren Kritiker: ›Er gebe die Kritik des Hasses und der Liebe, temperiert durch historische Gerechtigkeit. Davidsbündlerkritik, die gleich dem biblischen König zwei Werkzeuge liebt: die Schleuder und die Harfe.[1]

1 Alfred Kerr, *Das neue Drama. Erste Reihe der Davidsbündler-Schriften*, Berlin 1905, S. VII.

Dass der junge Alfred Kerr, der auf literarischem Gebiet viel zu dem Aufschwung Berlins beitrug, sich ausgerechnet Robert Schumann zum Vorbild als Kritiker erkor und mit diesem Band eine Reihe zu eröffnen plante, die er als »Davidsbündler-Schriften« bezeichnen wollte[2] (zu der es jedoch nicht gekommen ist), erscheint auf den ersten Blick wenig zeitgemäß, erklärt er damit doch ein zu diesem Zeitpunkt rund 75 Jahre zurückliegendes Werk zum kritischen Paradigma für die eigene Gegenwart. Welche Aktualität Schumann und das »Junge Deutschland« bzw. »La Jeune Europe« zur vorletzten Jahrhundertwende besaßen, dem soll im Folgenden nachgespürt werden.

Die Gründung des zweiten Deutschen Kaiserreichs 1871 hatte Berlin die Stellung einer der bedeutenden Hauptstädte Europas eingebracht, was sich in einem rasanten Aufschwung und in einem Trend zur Modernisierung auf allen Gebieten des kulturellen Lebens niederschlug. Die Gleichzeitigkeit, mit der sich dieser Aufschwung vollzog, brachte es mit sich, dass das Bemühen um eine Beteiligung an einer kulturellen Führungsrolle in Europa zu einem Gründungsboom von Institutionen und einem entsprechenden Zuzug bedeutender Persönlichkeiten führte. Was sich seit drei Jahrhunderten im Rahmen der preußischen Residenz entwickelt und sich im Rahmen der Konkurrenz mit Zentren der übrigen deutschen Staaten – insbesondere mit Wien und Dresden, daneben mit München, Stuttgart und mit bischöflichen und fürstlichen Residenzen wie Würzburg oder Bonn – etabliert hatte, erfuhr eine plötzliche Erweiterung auf nationaler Ebene. Ähnlich wie auf dem Sektor der Kolonialpolitik erlebten nunmehr auf dem Gebiet der Kulturpolitik in erster Linie die Hauptstädte der europäischen Nachbarländer wie London, Paris und Sankt Petersburg das Aufblühen eines Global Players mit weltpolitischen Ambitionen.

War schon seit dem französischen Akademismus des 17. Jahrhunderts die Position der einzelnen Künste von ihrer Stellung im Rahmen der Kultur insgesamt bestimmt, so dienten sie zu dieser Zeit noch der politischen Stärkung und Absicherung des absolutistischen Systems. Jean de La Bruyère, einer der maßgeblichen Kritiker des höfischen Lebens, brachte es auf den Punkt. Die Hofkultur diene der Selbstdarstellung der französischen Monarchie und solle demonstrieren, dass diese keine Tyrannei sei, denn »Il ne faut ni art ni science pour exercer la tirannie […].«[3] Sie legitimiere sich dadurch, dass sie ihre Ziele nicht nur mit militärischer, sondern ebenso oder sogar noch mehr mit kultureller Überlegenheit verfolge.

Erst im Zusammenhang mit der Verbürgerlichung der Kultur, die mit dem Beginn der Industrialisierung zusammenfiel, begann das Verhältnis der Bestandteile des Lullyschen Operntyps problematisch zu werden. Ihr wurde der Vorwurf gemacht, sie bestehe aus allzu vielen verschiedenen Elementen. Seit dem Buffonistenstreit um die Mitte des 18. Jahrhunderts, der eine Aufwertung der italienischen Oper bewirkte, wurde neben dem Maschinenwesen auf der Bühne

---

2 Kerrs Biographin Deborah Vietor-Engländer, *Alfred Kerr*, Reinbek bei Hamburg 2016, S. 670, Anm. 112, verwechselt die Opuszahl des *Carnaval* (op. 9) mit derjenigen der *Davidsbündlertänze* (op. 6).

3 Jean de La Bruyère, *Les Caractères de Theophraste, et la Suite traduits du Grec, avec Les Caractères ou les Mœurs de ce Siècle*, Quatorzième Edition, revue, corrigée, & augmentée par l'Auteur, Lyon (Declaustre) 1747. Zur 14. Auflage vgl. Arnfried Edler, »Zur Musik und Kunst in den *Caractères* von Jean de la Bruyère«, in: *Wege. Festschrift für Susanne Rode-Breymann*, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr u. a., Hildesheim/Zürich/New York 2018, S. 93.

das Verhältnis der beteiligten Einzelkünste diskutiert. Zu dieser Zeit entwickelte sich auch in England im Rahmen einer allgemeinen Kunstkritik auf der Grundlage einer regen Teilnahme der bürgerlichen Bevölkerung eine eigenständige Musikkritik.[4] Die »akademische« französische Opernkunst sah sich den Vorhaltungen von Vertretern der bürgerlich-sozialkritischen und revolutionären Teilgattungen ausgesetzt. Das Verhältnis der an ihr beteiligten Einzelkünste wurde Gegenstand kritischer Reflexion, was zu einer Neubewertung der Teilhabe von weiten Teilen der städtischen Bevölkerung mit der Konsequenz einer stetig steigenden Relevanz der Kritik und zu der Forderung nach einem »Esprit d'Orphée« als politischer Tendenz führte.[5] Trotz des herrschenden künstlerischen Mittelmaßes blieb die Pariser Oper während der Revolutionszeit eines der wichtigen Zentren des Musiktheaters, an dem sich zu bewähren hatte, wer als Komponist europäischen Formats reüssieren wollte.[6] Napoléon Bonaparte bemühte sich durch die Verpflichtung der Kapellmeister Spontini und Paër sowie durch die Anwerbung zahlreicher italienischer Sänger und die Einrichtung einer italienisch geprägten »musique particulière de l'Empereur«[7] um eine Anhebung des Niveaus, das sich allerdings seinerseits gegen den Aufstieg konkurrierender Metropolen wie London, Mailand, Wien, Dresden, Berlin, Sankt Petersburg u. a. zu behaupten hatte. Am Ende des ersten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts gelangten Beethovens Sinfonien zu großer Bedeutung im Pariser Musikleben und lösten die Entstehung einer an ein breites Publikum gerichteten Musikkritik aus.[8]

Das definitive Ende des Ancien Régime und der Übergang zum Bürgerkönigtum im Gefolge der Julirevolution von 1830 brachten bedeutende Umwälzungen auf dem Gebiet von Kultur und Kunst. Heinrich Heine hielt 1832 Paris nicht nur für »die Hauptstadt von Frankreich, sondern der ganzen civilisierten Welt und [für eine] ihrer geistigen Notabilitäten […]. Eine neue Kunst, eine neue Religion, ein neues Leben wird hier geschaffen, und lustig tummeln sich hier die Schöpfer einer neuen Welt.«[9]

Robert Schumann ging seinen Weg in die Öffentlichkeit als Musikkritiker, der das publizistische Netzwerk seiner *Neuen Zeitschrift* über das ganze deutschsprachige Europa ausbaute. Dabei schloss er sich der Überzeugung Heines an, dass mit dem Tod Goethes, der damals gerade zwei Jahre zurücklag, in Deutschland eine neue literarische Periode begonnen habe. Mit ihm sei auch das alte Deutschland zu Grabe getragen worden, ende die aristokratische Zeit und beginne die demokratische. Unter der Bezeichnung »Davidsbündler« begründete Schumann in Leipzig eine Literaten- und Musikervereinigung, aus der in einigen Jahren die Redaktion der *Neuen Leipziger Zeitschrift für Musik* hervorging. »Davidsbündler sollst Du werden, die Geheimnisse des Bundes

---

4 Henry Home und Lord Kames, *Elements of Criticism: with the Author's Last Corrections*, 2 Bde., Edinburgh/London ^{6}1785; dazu Anselm Gerhard, *London und der Klassizismus in der Musik. Die Idee der »absoluten Musik« und Muzio Clementis Klavierwerke*, Stuttgart/Weimar 2002, S. 70, 99.

5 Alexander L. Ringer, »J.-J. Barthélémy and Musical Utopia in Revolutionary France«, in: *Journal of the History of Ideas* 22 (1961), S. 355–368.

6 Jean Mongrédien, *La Musique en France des Lumières au Romantisme 1789–1830*, Paris 1986, S. 53, 77.

7 Ebd., S. 116–122.

8 Ebd., S. 310 ff.

9 Heinrich Heine, »Das Bürgerkönigtum im Jahre 1832«, in: *Heinrich Heines sämtliche Werke*, Bd. 9, hrsg. von Gustav Karpeles, Leipzig [1898], S.45.

der Welt übersetzen, d. i. des Bundes, der totschlagen soll die Philister, musikalische und sonstige […]«.[10] Mit Kritiken wie derjenigen über Berlioz' *Symphonie fantastique*, dem Verriss von Meyerbeers *Hugenotten* oder der Besprechung von Liszts Leipziger Konzerten im März 1840 hat er Meilensteine der Kritik gesetzt, die für Alfred Kerr mustergültig gewesen sein könnten. Details über seine Lektüre der Schumann-Kritiken gab Kerr nicht preis. Wie aus seinem zitierten Sammelband hervorgeht, hat er sich in dessen Schriften allerdings recht gut ausgekannt. Schumann bewunderte Kerr aufgrund dieser Doppelbegabung als Komponist und Schriftsteller.

Obwohl der Ende 1867 als Sohn eines wohlhabenden Breslauer Weinhändlers geborene Kerr keinen über das in bürgerlichen Kreisen Übliche hinausgehenden Musik- bzw. Klavierunterricht genossen hatte, war seine Beziehung zur Musik außerordentlich eng und seine Fähigkeiten im Klavierspiel erheblich. Allerdings ließ er sich selten zum Vorspielen hinreißen – und dann nur als Gegenleistung für vergleichbare Darbietungen. Als er im April 1895 eine ganze Nacht in einer Gesellschaft verbrachte, in der der Schauspieler Josef Kainz Byron- und Poe-Texte auf Englisch deklamierte, ließ er sich abschließend von diesem ans Klavier »zwingen«.

> [I]ch fantasierte, und er sprach zu den Tönen, die sich seinem Wort anzupassen suchten, deutsche Balladen […]. [D]ie Gäste hatten sich längst entfernt, nur ein halbes Dutzend müder Zecher lauschte träumend auf den Fauteuils, Kainz stand neben mir am Flügel, die dunklen Augen von merkwürdigem Feuer erfüllt, draußen brach der Morgen herein, ich spielte erregt, wozu mich die Stimmung fortriß, und Kainz setzte mit düsterer, verschleierter, feierlicher Stimme ein […]. Ein einziges riesiges Crescendo bis zum Fluch, dann ein Decrescendo, Verhallen, tonloses Ausklingen – es war unvergleichlich, im Innersten ergreifend in dieser fast nachtwandlerisch inspirierten Wiedergabe […].[11]

Schon als Student zeigte Kerr eine starke Hinneigung zur deutschen literarischen Romantik mit der Auswahl von Clemens Brentanos Roman *Godwi* als Promotionsthema; um mit diesem Projekt zurechtzukommen, wechselte er eigens von Breslau nach Halle (an der Saale), um bei dem dortigen Experten Rudolf Haym seine Promotion abzuschließen. Als er dann 1895 als Korrespondent der *Breslauer Zeitung* nach Berlin wechselte, gehörte zur Einrichtung seiner Wohnung ein Flügel, auf dem er sich eifrig betätigte.

Die Schilderungen, die der Neuankömmling vom gesellschaftlichen und kulturellen Leben der »Panke-Stadt« – wie er sie häufig nannte – gab, sind außerordentlich lebendig. Keineswegs beschränkte er sich auf sein eigentliches Fachgebiet, die Kritik des Sprechtheaters mit starker Betonung der aktuellen Produktion, so etwa Schnitzler, Hauptmann, Jacobson, Sudermann,

---

10 Robert Schumann, »Der Davidsbündler«, in: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von Martin Kreisig, Leipzig [5]1914, Bd. 2, S. 260–272, hier S. 262.

11 Alfred Kerr, *Wo liegt Berlin? Briefe aus der Reichshauptstadt 1895–1900*, hrsg. von Günther Rühle, Berlin [3]1997, S. 36.

Wedekind, Hofmannsthal. Zudem erweist er sich als profunder Kenner der vorklassischen und klassischen Literatur, wobei er vor allem Lessing – neben Schiller und Goethe – in seiner Einheit als Dramatiker und Ästhetiker tiefe Verehrung entgegenbringt.

Die Einheit der deutschen literarischen und musikalischen Klassik war für Kerr der feste Grund, auf dem seine Kunstauffassung beruhte. Der Glanz der philharmonischen Konzerte, bei denen Arthur Nikisch 1895 die Nachfolge von Hans von Bülow angetreten hatte, beruhte für Kerr auf der Ära des Vorgängers, während dessen eigentliche Nachfolge auf den Hofkapellmeister Felix Weingartner übergegangen sei, über den Kerr schreibt: »Nicht die feine oder minder feine Auffassung einer Symphonie wird maßgebend (drei Viertel der zahlenden Hörer haben von diesen Unterschieden überhaupt keine Ahnung), sondern die Tatsache, daß der Dirigent etwa äußerlich berückend schön ist, mit dem vorgesetzten Grafen Hochberg in interessantem Zwist liegt, über den Durchfall einer eigenen Oper – ›Genesius‹ – interessant schmollt, gegen Bayreuth schriftstellerisch aufmuckt u.s.w.«[12] Im Gegensatz zu Bülow

> übergoß [er] noch keinen anderen Musiker in Wort und Schrift mit Hohn, und über sein Privatleben ist wenig bekannt. Das hat ihm sehr geschadet. Man kann sich nichts Bestimmtes unter ihm denken. Der arme Bursche dirigiert bloß. Allerdings nicht schlecht. Aber es würde nicht ausreichen, ihm Beachtung und so starken Zulauf zu schaffen, wenn nicht Bülows einstiges Wirken und auch die hohen Preise diese philharmonischen Konzerte für die Mode kanonisiert hätten. So halten es die Westlichen [d. h. die Charlottenburger und weiter westlich Wohnenden] für ihre Pflicht, ihnen beizuwohnen, alle vierzehn Tage einmal, Gott, es ist nicht schlimm. Glänzend sieht das Haus an solchen Abenden aus […]. Rings um die Schar der Eleganten, denen bei Beethoven fürchterlich zumute wird, drängten sich auch wieder stantibus pedibus die Unscheinbaren, das letzte Viertel der Besucher, das auf unaufgeführten Komponisten, aus stillen Kontrapunktlehrern, aus mähnigen Orgelspielern, aus blassen Klaviermeistern und aus künftigen Sängerinnen, kurz, aus Musikern besteht. […] diesmal rannten sie vor dem Meistersingervorspiel weg […].[13]

Als eigentlichen Hinderungsgrund für Berlin, eine Kunststadt zu werden, sah Kerr das »mangelnde Gefühl, [den] mangelnden Unternehmungsgeist der heutigen Stadtväter und [die] geringe Kühnheit der namhaften Künstler. […] Einem auflebenden jungen Geschlecht eine Mission zu geben, ein Experiment zu machen, fällt den Herren nicht ein.«[14]

Das Ziel, das Kerr mit seinem Buch verfolgte, war die Publikation einer Reihe von Theaterrezensionen, die er für das zeitgenössische dramatische Schaffen für repräsentativ hielt. Auch wenn der Gegenstand ein literarischer war, war für den Autor das auslösende Moment also ein

---

12 Ebd., S. 212.
13 Ebd., S. 212 f.
14 Ebd., S. 396.

musikalisches: und zwar wollte Kerr den »Schutzherrn dieses Davidsbundes zum Schutzherrn der Kritik«, machen. Den Vorgang dieser Entstehung schilderte Kerr im Vorwort, wie eingangs zitiert.

Er empfiehlt »Davidsbündlerkritik« im Sinne einer entschiedenen Haltung, die mehr von Hass und Liebe ausgehen solle als von Neigung und Abneigung. »Der Anblick jedes Kunstwerkes« führe »zu einer unbewußten Addition« positiver und negativer Einzeleindrücke, die gegeneinander abzuwägen seien.[15]

> Von der Höhe der Addenden hängt die Stimmung, von der Höhe der zwei Summen das Urteil ab. Richtig bleibt alles, bis es in seelische Bestandteile zerlegt wird. Das zu tun ist der ernsteste Teil der Kritik. Die Kritik mag also beides geben: Willkür und Sachlichkeit. Die Willkür darf in der Darstellung, die Sachlichkeit muß in der letzten Wertung liegen. Sie trachte, die Werke zu sehen, wie der Literarhistoriker sie in fünfundzwanzig Jahren sehn wird: aber sie schäme sich der ungezwungensten Regungen nicht: des Hasses und der Liebe.[16]

Kerr forderte vom Kritiker, dass er Dichter sein müsse, und die Davidsbündlerkritik solle der »blöden Abgrenzung« des Dichters vom Kritiker ein Ende bereiten. Der wahre Kritiker müsse ein Dichter, ein Gestalter sein.

> Denn sie ist Produktion. Hier steht der Kritiker an dem Punkt, wo […] er nicht an der Frontlinie des Schwarms herumläuft, als Gegensätzlicher. Sondern mittendrin lebt, gleichgeartet, Vertreter einer Dichtungsart. Die Menschen, die seine Kunst aufs Korn nimmt, die Objekte der Gestaltung, sind Dichter. So allein hat das Gelall von der produktiven Kritik einen Sinn: wenn Kritik Produktion ist.[17]

Und es sei beinahe kein großer Unterschied, ob er einen ernsten Autor »gestalte« oder einen ulkigen und schlechten Autor. Die »innere Form« der Kritik müsse Zusammendrängung sein, womit abermals auf einen ästhetischen Begriff aus dem 18. Jahrhundert (Shaftesbury) zurückgegriffen wird.[18] Produktive Kritik sei solche, die ein Kunstwerk in der Kritik erschaffe, jede andere Deutung sei leer. Unter den Kritikern hat nur das Recht, einem »abgestempelten« Dichter zu nahen, wer selbst einer ist.

Die Kritik gehört nach Ansicht Kerrs zu den ausschlaggebenden Elementen für das kulturelle Wachstum der Stadt. Auf seinen Reisen nach Frankreich und Italien stellte er unaufhörlich Vergleiche mit den dortigen geschichtsträchtigen Städten an, mit denen er zu ergründen suchte,

---

15 Ebd., S. VII f.
16 Ebd., S. VIII.
17 Ebd., S. XI.
18 Vgl. Arnfried Edler, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente. Teil 1: Von den Anfängen bis 1750* (= Handbuch der musikalischen Gattungen 7,1), Laaber 1997, S. 432.

wie weit und wie schnell Berlin in der Qualifizierung für das angestrebte Ziel einer Kunststadt europäischen Formats vorankomme. Am Beispiel der im Bau befindlichen Potsdamer Brücke machte er darauf aufmerksam, wie langsam städtebauliche Projekte vonstatten gingen.

> Bis auf weiteres ›reift‹ die Brücke der ›Vollendung‹ ›entgegen‹, was sie bereits seit einiger Zeit tut. Ich glaube, sie wird leidlich hübsch werden. Und leidlich hübsch ist das Ziel aller Kunstbestrebungen der Stadt Berlin. Es soll nicht gerade ganz ruppig und elend aussehen, als ob mans nicht dazu hätte – aber künstlerischen Aufwand treiben ist nicht. Ein bißchen guten Eindruck machen genügt; Kunst aus dem vollen treiben wäre Quatsch. Außerdem bekäme man allerhand böse Dinge von den Bürgern zu hören. Verschwendung … keine anderen Sorgen … Säckel der Steuerzahler … in einer Zeit sozialer Kämpfe … Spielerei … sonst was.[19]

Kerr brachte die »kohlensaure Marie«, die an der Brückenbaustelle einen Zeitungskiosk betrieb, mit Heines *Loreley* in einen ironischen Zusammenhang und konstatierte, sie könne nichts dafür, dass sie jetzt

> als schönste Jungfrau sitzet dort oben wunderbar, obgleich ihr goldnes Geschmeide nicht blitzet und sie ihr goldnes Haar nicht kämmt. Wie sollte sie auch goldnes Haar kämmen, da es in Wahrheit gewissermaßen sozusagen schwarz ist. Jedenfalls hat man sie und ihren Zeitungspavillon ans Wasser geschoben. Von Bülow her ist sie berühmt, und wenn sie es nicht wäre, bliebe sie noch immer ein vortreffliches Menschenkind. Sie wohnt also am Wasser, beobachtet von dort die Ereignisse dieser Welt, soweit sie sich zufällig an der Potsdamer Brücke abspielen, und tut das ihrige, um sie gehörig zu erläutern. […] Sie war bisher eine holde Beobachterin; jetzt ist sie eine unerbittliche Wächterin. Man kann immer genau bei ihr erfahren, ob jemand vorübergekommen ist oder nicht – sie gewinnt polizeilichen Einfluß.[20]

Im Übrigen seien die Berliner Straßen und öffentlichen Gebäude von Musik erfüllt, und die »Kultur ist gestiegen«. Die Kunstausstellung am Lehrter Bahnhof freilich erscheint Kerr als

> durchtriebener Vorwand zum Biergenuß […]. Die Genüßlinge und Interessierten gehen vormittags hin, am liebsten an drei Vormittagen innerhalb der ersten vier Tage; denn sie halten es mit der Ausstellung, wie mit den jungen Gänsen, die sie nur in der aller allerfrühesten Zeit essen, wenn sie ihrem Ruf nicht schaden wollen. […] Und über all der üppigen Vegetation fahren, ein unvergeßliches Bild, die Lokomotiven der Stadtbahn dahin, alle drei Minuten eine, und senden Ozon und Würze zu den drunten in Schönheit Wandelnden.[21]

---

19 Kerr, *Wo liegt Berlin?*, S. 395 f., Brief vom 17. Juli 1898.
20 Ebd., S. 398 f.
21 Ebd., S. 44, Brief vom 5. Mai 1895.

Das bunt zusammengewürfelte groß- und kleinbürgerliche Publikum »schiebt sich vor den zwei Orchestern vorbei, welche die Pole der großen Promenade bilden. lacht, winkt, ruft, schwitzt, grüßt, dankt, flirtet und berechnet. […] man geht in die ›Klause‹, wo man alles haben kann, bloß keine Luft […]. So geht dir das Leben gar lustig hin. Es soll auch Bilder in der Ausstellung geben.«[22]

Ein großes Ereignis für das Berliner Kulturleben war die Neueröffnung der Kroll-Oper als »Königliches Operntheater« 1895. Vorher war sie ein privat betriebenes Musik-»Etablissement«, eine »musikdramatische Stehbierhalle« gewesen, in der in den 40er-Jahren immerhin Flotow, Lortzing und Offenbach gespielt worden waren. Die »Alt-Berliner Institution« hatte sich nunmehr völlig verändert: das heitere Leben zwischen Theatersaal und Park wandelte sich zur Hauptsache: mittels teurer Extrabillets hatte man das zwanglose Heraus und Herein unterbunden:

> Das Kommen und Gehen und das vorübergehende Nippen sind für den Tristan nicht gerade angebracht; daß man aber bei der Traviata oder der Regimentstochter nicht auf halbe Stunden aus dem Saal laufen sollte, ist nicht einzusehen. […] Herr [Kammersänger Franz] Betz singt den Bürger Fluth mit derselben prächtigen und amtlich gebilligten Gesangskunst und mit derselben naiven Unterdrückung alles sogenannten Spiels, wie er es im [Staats-]Opernhause tut, und man hat sofort die klipp und klare Empfindung: Du bist hier auf staatlichem Boden, sei anständig! Und auch die anderen Leute haben die gleiche Empfindung und sind anständig, was sie sonst nicht immer waren […].[23]

Im Leben der Gegenwart haben nach Ansicht Kerrs drei Sphären eine entscheidende Bedeutung: die Kunst, die Politik und die Philosophie. Seine Aussagen zur künstlerischen Moderne, die er maßgeblich von den Deutschen geprägt sieht, geben eine in intellektuellen Schichten verbreitete Auffassung wieder: als repräsentativ für die Musik nennt Kerr den elf Jahre vor seiner Ankunft in Berlin verstorbenen Wagner, in der Politik Bismarck und in der Philosophie Nietzsche, welche beide noch am Leben waren, wenngleich letzterer in geistiger Umnachtung. In diesen drei, die Kerr mit den Epitheta »chloralschwacher [sic] Übermensch«, »Musik-Agitator und Nationalspekulant« und »Blut- und Eisenmann« belegte, spürte er einen gemeinsamen Zug, »der sie nicht bloß etwa von der stillen Größe einer goetheschen Tassowelt und der Iphigeniensphäre, von freierer und feinerer Menschenkultur überhaupt trennt. Selbst von der blutigen Großmut der französischen Umwälzung, von dem geradlinigen heroischen grausamen Edelmut jener Tage sind sie in Ewigkeit geschieden«. Hinter den »drei Idealgötzen dieses seltsam großen und seltsam wilden Jahrhunderts«, von denen der zweite »nun mal das nicht wegzudiskutierende Ewigkeitswerk von Tristan und Isolde geschaffen« habe, steige »die versunkene Hesperuswelt« des »größeren Bayreuthers« – Jean Paul – auf.[24] Kerr bietet ein zentrales

---

22 Ebd., S. 45.

23 Ebd., S. 62 f., Brief vom 4. August 1895. Beim erwähnten »Bürger Fluth« handelt es sich um einen Protagonisten aus Otto Nicolais Oper *Die lustigen Weiber von Windsor*.

24 Ebd., S. 412 ff., Brief vom 21. August 1898.

Beispiel für den Beethovenkult, für die quasireligiöse Verehrung, die die Zeit diesem Künstler entgegenzubringen bereit war, »der den Italienfahrer an Michel Angelo gemahnt« und dessen »Stimmungen« für ihn »Michelangeleske Ewigkeiten« heraufbeschwören. Beethoven erschien Kerr als »der Einzige, der größte Musiker aller, aller Zeiten«, so wie Michelangelos *Nacht* »allen tiefsten Gram der Menschheit, ja der Menschenmöglichkeit, in großen Beethovenschen einfachen Zügen an sich trägt, die trotz der körperlich seltsamen Haltung auf die Dauer eines ganzen Lebens einen Menschen umkrempeln kann«.[25] Und er verfällt in seinem kunstreligiösen Enthusiasmus selbst in den Nietzscheschen Zarathustra-Ton: »Ich aber sage euch: es ist mehr Beethoven in der Welt vonnöten«[26] – Bisweilen nimmt der subjektiv-dichterische Charakter dieses davidsbündlerischen Schreibens über Musik Züge einer tagebuchartig skizzierten Weltanschauung an: Der zweite Satz der »A-Dur-Sinfonie« (Nr. 7), das »Sterbe-Scherzo« Beethovens, »von Nikisch in der Philharmonie […] mit leise tupfenden Tönen« vorgetragen, der »das Ernste, das Gefaßt-Humorhafte menschlichen Schicksals klingen und singen läßt«, müßte als »Choral der Glaubenslosen […] jeden Morgen und Abend an einem frei zugänglichen Ort gespielt werden für solche, die nicht mehr in die Kirche gehen«.[27]

In derartigen Äußerungen klingen Interpretationen menschlicher Zeiterfahrung Wackenroders und Schopenhauers an, wie sie in den Jahren der Neuromantik um 1900 nicht selten sind, auch wenn sich Kerr keiner der damals kommenden und gehenden Kunstrichtungen rückhaltlos anschloss.[28]

Auch wenn man Kerr nicht unter die Musikkritiker rechnen kann, spürte er als deutschland- und europaweit gelesener Kulturvermittler – ungeachtet seiner Egozentrik, Eitelkeit, seines Selbstgenusses und seiner Weigerung, irgendwelche Autoritäten anzuerkennen[29] – einen hohen Grad von Verantwortung für den Erhalt und die Aktualisierung der gesamten künstlerischen Produktion. Beunruhigt von den grassierenden europäischen Antagonismen und vom Nationalismus seiner Zeit, versuchte er gegenzusteuern und unternahm zahlreiche Reisen, wobei als Ziele das Ausland und die norddeutsch-brandenburgische Heimat in einem gewissen Gleichgewicht standen. Bewusst nahm er sich selbst dabei – in der Nachfolge Fontanes – als reisender Großstädter wahr und betrieb seine journalistisch-schriftstellerische Tätigkeit, um bei seinen Zeitgenossen ein optimistisches, für die zukünftige Entwicklung aufgeschlossenes Lebensgefühl zu stärken. Dementsprechend katastrophal wirkte es sich aus, dass die zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs führende Entwicklung in die Gegenrichtung lenkte. Sein späteres Schreiben wie auch sein Leben, das zunehmend – jedoch repräsentativ für das Gesamtklima – vor allem

---

25 Ebd., S. 397, Brief vom 17. Juli 1898.

26 Ebd., S. 414, Brief vom 21. August 1898.

27 Alfred Kerr, *Erlebtes. Deutsche Landschaften, Menschen und Städte*, Bd. 1, Berlin 1989, S. 42.

28 Wilhelm Heinrich Wackenroder, »Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen (1799)«, in: *Sämtliche Schriften*, Reinbek bei Hamburg 1968, S. 152–155; Arthur Schopenhauer, »Die Welt als Wille und Vorstellung«, in: *Arthur Schopenhauer's sämmtliche Werke*, Bd. 1, hrsg. von Eduard Grisebach, Leipzig [1892], § 35, S. 249.

29 Marcel Reich-Ranicki, »Alfred Kerr. Der kämpfende Ästhet«, in: *Die Anwälte der Literatur*, Stuttgart 1994, S. 132, 139.

durch den grassierenden Antisemitismus, auf den er sich als Betroffener nur langsam und zögerlich einließ, und durch zahlreiche öffentliche Fehden bestimmt wurde, hat mit dem hier Betrachteten immer weniger gemeinsam. Kerrs politische Einstellung war in den ersten Berliner Jahrzehnten keineswegs demokratisch. Bei seiner Bilanzierung der Situation im Jahr 1900 hielt er in einem Atemzug den »Massenhaß Nietzsches« nur für »ein Symptom für die tatsächliche Demokratisierung der Welt« und den »Antisemitismus für ein Symptom für den tatsächlichen Wohlstand der Juden.«[30] Zu den dezidierten Kritikern des Wilhelminismus im Sinn von Heinrich Manns *Der Untertan* zählte er damals zweifellos nicht, doch hielt er durchaus Distanz zu Wilhelm II., dem er immerhin zubilligte, »am Ausgang des Jahrhunderts gewissermaßen der Herrscher von Europa zu sein […] wie [es] Napoleon im Anfang war.«[31]

Besonders genau lässt sich anhand der Entwicklung seines Lebens während des und nach dem Ersten Weltkrieg die allmähliche Wandlung seiner Einstellung verfolgen. Die völlige Veränderung seiner Arbeitsbedingungen infolge der Radikalisierung seines Schaffens durch die fatale Ausbreitung des Antisemitismus bis hin zur Flucht ins Londoner Exil (ohne die er wohl bereits die Anfangsphase des »Dritten Reiches« nicht überstanden hätte) zeugt vom Ausmaß der auf ihn ausgeübten Pressionen. Dass er im Gegensatz zu zahlreichen anderen Exilanten nach dem Zweiten Weltkrieg das physisch und psychisch zerstörte Deutschland besuchte und bis zum selbst bereiteten Ende (am 12. Oktober 1948) im britischen Militärhospital in Hamburg[32] journalistisch aktiv zu bleiben versuchte, zeigt, dass seine Bemühungen, sein Leben als Deutscher und als Jude zu führen und seine Mitwelt im Sinne liberaler Toleranz aktiv umzugestalten, weder Lippenbekenntnisse noch Abstriche duldeten.

---

30 Kerr, *Wo liegt Berlin?*, S. 583.
31 Kerr, *Erlebtes*, S. 123.
32 Vietor-Engländer, *Alfred Kerr*, S. 627–637.

Bruckner improvisiert

Thomas Röder

Improvisation in der Musik bedeutet in Echtzeit zu komponieren. So könnte man den merkwürdigen Sachverhalt zusammenfassen, dass unser Sprachgebrauch gelegentlich eine Gegensätzlichkeit unterstellt, wo eigentlich eine graduelle Abstufung die Pole zwischen Extemporieren und Ausarbeiten verbindet. Dass beide Tätigkeiten unter dem Nenner einer »generativen musikalischen Performanz« zusammengefasst werden können, öffnet ein weites Feld von Phänomenen, deren systematischer Ort stets neu zu bestimmen ist.[1] Um dies mit einigen Fragen zu illustrieren: Wie weit ist die Vorbereitung zur Improvisation ausgearbeitet? Welcher Fundus an Klischees und Topoi wird verwendet? Wird ein schriftlich fixiertes Arrangement noch korrigiert? Wird ein Thema gegeben oder im Moment erdacht? Schnelligkeit, Kombinationsfähigkeit, Ausdauer, aber auch Risikobereitschaft oder gar Unbekümmertheit führen zu individuellen Wegen zur Lösung verschiedener Problemstellungen.

Ein wesentliches Kriterium bei der Differenzierung des generativen oder kreativen Umgangs mit Musik ist der Anteil der Schrift. Ob Schriftlosigkeit das entscheidende Kennzeichen bei der Improvisation ist, steht keineswegs fest. Der Erwerb musikalischer Fertigkeiten erfolgt in der westlichen Welt weitgehend über verschriftlichte Wege, und ein Pädagoge wie Friedrich Wieck, der seiner Tochter anfangs einen völlig schriftlosen Umgang mit Instrument und Tönen zutraute, ist die Ausnahme.

Liegt also die Trennlinie zwischen Reproduktion und Produktion? Auch hier ist die Rolle der Schrift nicht festlegbar und die Prämisse am Ereignis selbst nicht zuverlässig zu verifizieren. Eine Aufführung konnte als extemporierte Fantasie angekündigt werden, wo tatsächlich Auswendigspiel zugrunde lag. So fiel beispielsweise Adolph Bernhard Marx einer Täuschung zum Opfer, als ihm der Klaviervirtuose Friedrich Kalkbrenner seine bereits gedruckte »Grande Fantaisie« *Effusio musica* op. 68 als angebliches Stegreifstück vorspielte.[2] Gerade weil die Grenzen zwischen hingeworfenem Improvviso und ausgetüfteltem Tonsatz nur scheinbar klar und in der Praxis unhinterfragt eindeutig zu sein scheinen, ist es von Interesse, den Überlieferungen

1 Andreas C. Lehmann, »Komposition und Improvisation: Generative musikalische Performanz«, in: *Allgemeine Musikpsychologie*, hrsg. von Thomas H. Stoffer und Rolf Oerter, Göttingen 2005, S. 913–954.

2 Adolph Bernhard Marx, *Erinnerungen. Aus meinem Leben*, Bd. 2, Berlin 1865, S. 63–64.

zu Anton Bruckner, der dem philologischen Befund zufolge als komponierender Musiker dem Skrupulösen zuneigte, zeitgenössischen Berichten zufolge aber als außerordentlicher ›Performer‹ galt, unter diesen Aspekten nachzuspüren.[3]

Bereits in seiner Jugend beeindruckte Anton Bruckner als Organist verschiedene Kenner. Die Prüfungen, denen er sich in der Folgezeit als Organist Vertretern der Fachwelt stellte, wurden als entscheidende Punkte seiner Laufbahn mit seiner Lebensbeschreibung verknüpft.[4] Beruflich blieb er zeitlebens der Orgel verbunden. Er unterrichtete das Instrument am Konservatorium und stand von Anfang seiner Wiener Zeit an bis 1892 als Hoforganist (seit 1878 als »wirklicher« k. k. Hoforganist) in den Diensten des Kaisers. Der letzte öffentliche Auftritt Bruckners fand 1894 statt, zwei Jahre vor seinem Tod.

Vielleicht bedeuteten die beiden Reisen, die Bruckner 1869 und 1871 unternahm, den Höhepunkt seiner organistischen Laufbahn und zugleich die Grundlegung seiner andauernden Reputation als Organist.[5] Als 1869 die Merklin-Orgel in der neu erbauten Kathedrale zu Nancy einzuweihen war, wurden Organisten aus einigen europäischen Ländern zu Konzertvorträgen eingeladen. Kaiser Franz Joseph engagierte sich als Nachkomme des Hauses Lothringen an der Finanzierung und Ausstattung des Neubaus; der Hoforganist Bruckner war gleichsam als musikalischer Botschafter unterwegs. Sein Spiel fand Anklang, und auf Betreiben der Firma Merklin-Schütze reiste Bruckner anschließend nach Paris, wo er die Werkstatt besuchte und sodann von der konkurrierenden Firma Cavaillé-Coll noch eingeladen wurde, an der großen Orgel zu Notre Dame zu spielen. Zu den Festivitäten zur Einweihung der Orgel in der Royal Albert Hall, im Vorjahr der großen Londoner Weltausstellung, entsandte ihn die Wiener Handelskammer. Hier und in einer anschließenden einwöchigen Auftrittsserie im Kristallpalast bewährte sich Bruckner vor einem großen Publikum. Trotz dieser Erfolge kam für ihn die Karriere als Orgelvirtuose nicht in Frage. Eine Begründung hierfür lässt sich dem Schreiben entnehmen, das Bruckner an seinen Freund Rudolf Weinwurm bereits einige Jahre zuvor gerichtet hatte. Bruckner erklärt hierin, dass er kein Repertoire habe, bis auf einige Stücke von Bach und Mendelssohn, und fährt fort:

---

3 Max Auer: »Anton Bruckner, der Meister der Orgel«, in: *Die Musik* 16 (1923–1924), S. 869–884; Karl Schütz, »Von der Orgel-Improvisation zur Symphonie. Ein Beitrag zur Klangvorstellung Anton Bruckners«, in: *Bruckner-Studien. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 150. Geburtstag von Anton Bruckner*, hrsg. von Othmar Wessely, Wien 1975, S. 271–284; Erwin Horn, »Zwischen Interpretation und Improvisation. Anton Bruckner als Organist«, in: *Bruckner-Symposion 1995: Zum Schaffensprozeß in den Künsten. Bericht*, Linz 1997, S. 111–139; ders., »Anton Bruckner – Genie an der Orgel«, in: *Bruckner-Jahrbuch 1994/1995/1996*, Linz 1997, S. 211–222; Crawford Howie, »Bruckner – the Travelling Virtuoso«, in: *Perspectives on Anton Bruckner*, hrsg. von Crawford Howie, Paul Hawkshaw und Timothy Jackson, Aldershot 2001, S. 299–316.

4 Zeugnisse 1848 (Stiftsorganist Kattinger, St. Florian), 1854 (Aßmayr, Sechter und Preyer, Wien), 1858 (Sechter, Wien), 1861 (Komitee des Konservatoriums, Wien), vgl. die Zeittafel im *Bruckner-Handbuch*, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Stuttgart/Kassel 2010, S. XIV–XVI.

5 Hierzu auch: Claudia Catharina Röthig, *Studien zur Systematik des Schaffens von Anton Bruckner auf der Grundlage zeitgenössischer Berichte und autographer Entwürfe*, Göttingen 1978, S. 131–162; Josef Burg, »Anton Bruckner und Frankreich«, in: *Acta organologica* 26 (1998), S. 1–38; Howie, »Bruckner – The Travelling Virtuoso«.

> Ich habe wenig Zeit und Lust, mich sonderlich in dieser Beziehung zu plagen; denn es hat keinen Zweck; Organisten sind stets schlecht gezahlt, und wenn man Konzerte am Ende nicht mit Vorteil arrangieren kann meine ich, ist's am besten unentgeltlich, und dann auch nur Fantasien etc. ohne Noten aus dem Kopfe zu spielen. Zum gediegenen Spiele fremder Meister glaube ich werden draußen sehr tüchtige Leute in Hülle und Fülle sein.[6]

Es ist bemerkenswert, dass Bruckner bereits zu einem frühen Zeitpunkt seiner Karriere eine Entscheidung gegen das Orgelkonzertieren aufgrund von strikt ökonomischen Überlegungen trifft und feststellt, dass sich für ihn die Tätigkeit als Orgelvirtuose nicht lohnt, wenn Aufwand und Ertrag gegeneinander abgewogen werden. Freilich macht sich bei ihm auch eine gewisse Zurückhaltung bemerkbar, wenn es darum geht, für die Aneignung schwieriger Werke fremder Autoren Zeit aufzuwenden. Der Brucknerbiograph Max Auer beruft sich auf die mündliche Überlieferung aus dem »Sängerkreis« seines Heimatorts Vöcklabruck, wenn er Bruckner zitiert: »Ich bin ja nicht eigentlich Organist – ich bin Komponist.«[7] Doch kam Bruckner durchaus ein gewisser Ruf als Organist zu, zumindest bei den Kennern der damaligen österreichischen Musikkultur. Cosima Wagner bezeugt – von Bayreuth aus – diesen Ruf, wenn sie in einem Tagebucheintrag von 1876 Bruckner als »armen Organisten« bezeichnet, und in der Brucknerliteratur kommt gelegentlich die Verwunderung darüber zur Sprache, dass Bruckner ungeachtet seines Ansehens als Orgelspieler nur ein schmales Portfolio an eigenen Orgelkompositionen zustande gebracht habe.[8]

Angesichts der Bedeutung des Komponisten könnte dieser Befund Anstoß dazu geben, noch einmal jeden kleinsten dokumentierten und erhaltenen Rest dieses besonderen Organistenlebens zu sammeln. Ob die Sammlung solcher Fundstücke sodann das Werkverzeichnis des Komponisten Bruckner bereichern sollte, mag eine offene Frage bleiben. Doch da die Orgel eine bedeutende Rolle im Leben Bruckners spielte, könnte es erhellend sein, einen Katalog der ›Res factae‹ mit den Spuren des verklungenen Schaffens abzurunden.

* * *

Bereits 1924 fügte Max Auer seinem bereits zitierten Artikel »Anton Bruckner, der Meister der Orgel« ein thematisches Kompendium mit 65 Musikbeispielen und drei Faksimile-Abbildungen bei.[9] Die Beispiele wurden von August Göllerich und Max Auer zusammengetragen, doch unterließ es Auer in einigen Fällen, die Quelle zu benennen. Bei zahlreichen weiteren Beispielen

---

6 Brief vom 1. März 1864, in: Anton Bruckner, *Briefe*, vorgelegt von Andrea Harrandt und Otto Schneider, Band 1: 1852–1886, Wien 1998, S. 41–42 (= Anton Bruckner, Sämtliche Werke 24/1). Die Orthographie ist redigiert.

7 Max Auer, »Anton Bruckner, der Meister der Orgel«, S. 870.

8 Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, hrsg. von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, Bd. 1, München 1976, S. 894 (Eintrag vom 8. Februar 1875). Werner Wolff, *Anton Bruckner: Genie und Einfalt*, Zürich/Freiburg i. Br. ^{2}1980 (^{1}1948), S. 32; Andreas Jacob, »Die Klavier- und Orgelwerke«, in: *Bruckner-Handbuch*, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen, S. 322–332, hier S. 327.

9 Max Auer, »Anton Bruckner, der Meister der Orgel«, S. 881–884.

machte er nur kursorische Angaben zu deren Herkunft. Ein Teil dieser kurzen Beispiele – Skizzen für verschiedene Zwecke – wurde in die damals im Erscheinen begriffene große Monographie eingewoben.[10] Ein kursorischer Blick auf diese Fundstücke führt zu dem Ergebnis, dass zahlreiche dieser Fragmente zu dem Repertoire an Partituren und Lehrbüchern gehören, das Bruckner zu Studienzwecken abschrieb. Nur wenig davon scheint aus eigener Erfindung zu stammen. In jüngerer Zeit beschrieb Paul Hawkshaw dieses Handschriftenkorpus.[11]

Als Max Auer die Biographie von August Göllerich zur endgültigen mehrbändigen Ausgabe ausarbeitete, bezog er die zahlreichen eingestreuten Notenbeispiele auf bestimmte dokumentierte Ereignisse, die mit dem Orgelspiel Bruckners zu tun hatten. Dieses Material erscheint vertrauenswürdiger als die Auswertung von Bruckners Abschriften, da nicht nur die Menge der Beispiele erheblich reduziert ist, sondern auch deren Provenienz benannt wird.

Hans Haselböck gab seiner Edition der Bruckner'schen Orgelwerke einen Anhang mit dem Titel »Anton Bruckner als Orgelimprovisator« bei.[12] Haselböck listet dort 25 Termine auf, an denen Bruckner improvisierte, und gibt zumeist noch ein verwendetes Thema dazu an. Fast alle diese Ereignisse sind in der Monographie von Göllerich/Auer dokumentiert. Über die Informationen hinaus, die Haselböcks Liste bietet, ist die Idee bemerkenswert, dass eine Ausgabe von Orgelwerken durchaus auch Musik enthalten kann, die nicht auf Notenpapier aufgezeichnet erhalten ist. Der entsprechende Band der Gesamtausgabe enthält immerhin eine Improvisationsskizze aus Bruckners späten Jahren.[13]

* * *

In den folgenden Anmerkungen sollen drei Aspekte zur Thematik der nicht notierten Kompositionen Bruckners behandelt werden. Am Anfang steht die Diskussion einiger Themen, sodann werden komponierte Fantasien von Bruckner nahe stehenden Autoren in den Blick genommen, und abschließend sollen einige Berichte aus einer größeren Zeitspanne vorgestellt werden.

Dass die meisten Themen als »Fugenthemen« angesprochen werden, gehört vielleicht zur Sache, vielleicht aber mehr noch zum Erwartungshorizont des Publikums, sei es vom Fach, sei es aus der Gruppe der Laien.[14] Gewiss ist es möglich, jedes tonale Thema in einer Fuge zu verarbeiten, solange die Regeln der Imitation und kontrapunktischen Einbettung beachtet werden. Freilich kamen in der langen historischen Zeit der Herausbildung der Fuge aus der Vokalfuge

---

10 August Göllerich und Max Auer, *Anton Bruckner. Ein Lebens- und Schaffensbild*, 4 Bde., Regensburg 1922–1937.

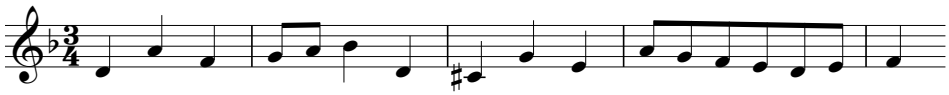
11 Paul Hawkshaw, »Bruckners Abschriften von Werken anderer Komponisten: Bemerkungen über Chronologie und musikalische Ausbildung während des zweiten St. Florianer Aufenthalts«, in: *Bruckner Tagung St. Florian 2005*, Wien 2009, S. 173–200.

12 Hans Haselböck, »Anton Bruckner als Orgelimprovisator«, in: Anton Bruckner, *Orgelwerke*, hrsg. von Hans Haselböck, revidierte Ausgabe, Wien 1996, S. [21]–[23].

13 Anton Bruckner, *Werke für Orgel*, hrsg. von Erwin Horn, Wien 1999, hierzu der Revisionsbericht, Wien 2001 (= Anton Bruckner, Sämtliche Werke Bd. 12/6); die Improvisationsskizze S. 18–21 (Notenband), S. 155–167 (Revisionsbericht).

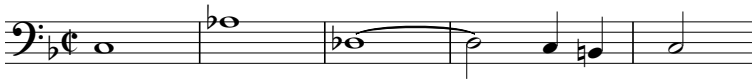
14 Horn, »Zwischen Interpretation und Improvisation«, S. 124.

des 16. Jahrhunderts bestimmte Themenmodelle auf, die, für den gebildeten Hörer, sofort als Fugenthemen identifiziert werden können. Ein solches typisches Fugenthema wird etwa mit jenem Thema exemplifiziert, das der Organist von La Trinité in Paris Bruckner zur Ausführung an der Orgel von Notre Dame übergab. Das Thema deklariert deutlich seine Tonalität, entwickelt einen harmonischen Rundgang, der alle wichtigen Stufen berührt und schließt mit einer klar erkennbaren Passage, die im Verlauf fortstrebt, zugleich jedoch einen Schlusspunkt setzt, vorzugsweise, wie auch hier, in der Terz, damit der Comes bequem auf der v. Stufe einsetzen kann (Notenbeispiel 1).[15]



Notenbeispiel 1: Fugenthema für Bruckner, gegeben von Charles Alexis Chauvet (1837–1871), Organist an La Trinité, Paris

Außer dem vorgenannten Thema lassen sich unter den bei Haselböck mitgeteilten Themen lediglich zwei weitere in ihrer Überlieferung auf Bruckner selbst zurückführen. Dazu gehört jenes, das Bruckner bei seinem letzten offiziellen Auftritt am 25. März 1894 in St. Florian zur Improvisation verwendete. Bruckner hielt es in einem Notizbuch fest, das heute nur noch als Kopie überliefert ist (Notenbeispiel 2).[16]



Notenbeispiel 2: Fugenthema Bruckners, St. Florian, 25. März 1894 (Mariä Verkündigung)

Er fügte die folgende Bemerkung hinzu: »Schluß des h. Hochamtes, mit freiem Satze abgewechselt. Am Anfang des Hochamtes aus meinem 150. Psalm Anfang, dann frei.«[17]

Dieses lakonische Thema – dem Soggetto der Schlussfuge von *Psalm 150* ähnlich – zeigt deutlich Bruckners Bemühen, die Erweiterungen der modernen Tonalität aufzugreifen, indem er im Subdominantbereich halbtönig erniedrigte Stufen verwendet. Ähnlich extravagante

---

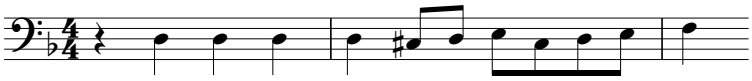
15 Notenbeispiel nach Bruckners eigener Aufzeichnung vom 1. September 1869 im Stammbuch der Johanna Zimmerauer, abgebildet u. a. bei Leopold Nowak, *Anton Bruckner. Musik und Leben*, Linz 1973, S. 156, und Horn, »Zwischen Interpretation und Improvisation«, S. 125.

16 Aus: *Fromme's Österreichischer Professoren- und Lehrer-Kalender für das Studienjahr 1893/94*. Aus Bruckners Besitz; verschollen. Inhalt ausgewertet bei Julius Bistron, »Das Notizbuch Anton Bruckners. Ein musikhistorischer Fund«, in: *Neues Wiener Journal* 12. 4. 1925, wiedergegeben bei Elisabeth Maier, *Verborgene Persönlichkeit. Anton Bruckner in seinen privaten Aufzeichnungen*, Wien 2001, Teil 2, S. 393.

17 Julius Birstron, »Das Notizbuch Anton Bruckners. Ein musikhistorischer Fund«, in: *Neues Wiener Journal* 12. 4. 1925, abgedruckt bei Maier, *Verborgene Persönlichkeit*, Teil 2, S. 89–393, hier S. 392. Auch in Göllerich/Auer, *Bruckner*, Bd. IV/3, 1936, S. 384. (Bei Haselböck findet sich die irrtümliche Datierung »1884«.)

harmonische Wege geht Wagners »Siegfried«-Thema von 1876, und so verwundert es nicht, dass Bruckner dieses immer wieder seinen Improvisationen zugrunde legte.[18]

Mit diesen beiden Themen kann die stilistische Bandbreite von Bruckners Improvisationen bezeichnet werden. Damit lässt sich freilich nichts über die seinerzeit ausgeführten Stücke sagen; auch das Notre-Dame-Thema etwa könnte im Verlauf seiner Durchführungen mit den Errungenschaften einer erweiterten Tonalität angereichert worden sein. Vielleicht ist der Bericht aufschlussreich, den der Komponist Franz Marschner (1855–1932) über Bruckners Prager Aufenthalt 1884 gab.[19] Zum österlichen Hochamt im Prager Dom improvisierte er über ein Thema, das Marschner folgendermaßen notierte (Notenbeispiel 3):[20]



Notenbeispiel 3: Fugenthema Bruckners, Prag, Dom, Ostern 1884

Nicht gänzlich verwundert es, wenn Marschner berichtet, dass Bruckner mit diesem Thema »weniger Glück« hatte, vertritt es doch eine Art überzeitlichen Allerweltsfugenstil. In den Tagen zuvor habe Bruckner, so Marschner, in zwei Stilarten improvisiert: »Während bei jener Rudolfinum-Improvisation der gewaltige Symphoniker zu spüren gewesen, ward man nunmehr an die Weise Händels gemahnt.«[21]

Das »Symphonische« ließe sich dadurch erklären, dass Bruckner in der Konzerthalle des Rudolfinum (damals kurz vor der baulichen Fertigstellung) ein neues Orgelwerk abzunehmen hatte und die verschiedenen Register und Kombinationen probierte. Den »Händelstil« wählte Bruckner für das Spiel an der Stiftskirche zu Strahov; er entspricht stilistisch der Epoche der dortigen, 1746 erbauten und vor 1786 erheblich erweiterten Orgel.[22]

Bei einigen Themenzitaten aus Haselböcks Zusammenstellung kommt freilich die Frage auf, ob diese überhaupt das wiedergeben, was Bruckner erklingen ließ. Franz Marschner, der das oben erwähnte Thema niederschrieb, wurde als bereits ausgebildeter Musiker Bruckners Privatschüler in Tonsatz und kann gewiss als zuverlässig gelten. Ein weiterer Informant aus Bruckners Freundeskreis, der Chorherr Simon Ledermüller von St. Florian, notierte nicht weniger als neun Themen bei Bruckners dortigen Orgelsitzungen. Ledermüller plante eine Transkriptionsmaschine, die es ermöglicht hätte, Bruckners Spiel direkt vom Spieltisch aufzuzeichnen. Das wäre nicht zuletzt bei Themen von Bedeutung, die sich gemäß dem notierten Wortlaut im

---

18 September 1876 St. Florian, Oktober 1876 Klosterneuburg, März 1883 Votivkirche Wien, August 1885 St. Florian; vgl. Franz Scheder, *Anton Bruckner Chronologie*, 2 Bde., Tutzing 1996.

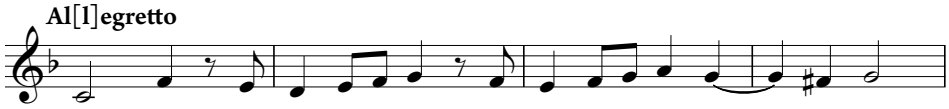
19 Franz Marschner, »Erinnerungen an Anton Bruckner«, in: *Österreichisch-Ungarische Revue* 30 (1903), S. 6–7.

20 Ebd., S. 7.

21 Ebd., S. 6.

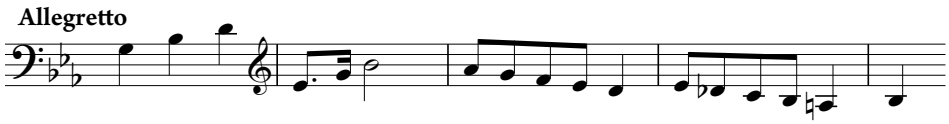
22 Johann Lohelius (Jan Lohel Öhlschlägel), *Beschreibung der in der Pfarrkirche des königl. Prämonstratenser Stifts Strahof in Prag befindlichen großen Orgel* […], Prag 1786, S. 56.

Grenzbereich der Tradition, zumindest jedoch am Rand der orthodoxen Fugenpraxis befinden. So definiert ein Thema, das Ledermüller 1883 niederschrieb, mit seiner Initialwendung ein F-Dur (Notenbeispiel 4):[23]



Notenbeispiel 4: Fugenthema Bruckners. Aus einer Postkarte von Simon Ledermüller (St. Florian) an Oddo Loidol (Kremsmünster) vom 5. April 1882 (A-Wn)

Die Abschlusskadenz wirft Fragen auf: Sie zielt deutlich nach G-Dur/g-Moll, wo an dieser Stelle doch ein Schluss auf der I. oder (modulierend) auf der V., nicht jedoch, wie hier, auf der II. Stufe zu erwarten wäre. Wir können nicht wissen, ob nicht sofort ein regelgerechtes C-Dur eintreten sollte oder ob nicht die Fuge überhaupt in C-Dur steht (die b-Stufe wird im Thema nicht berührt). In jedem Fall wäre Bruckner zu unterstellen, dass er entweder die regulären Zuschnitte der Initialsprünge oder die Expositionsmodulationen der Fuge als nicht essentiell erachtete. Es könnte auch der junge Protokollant seiner Sache nicht ganz gewachsen gewesen sein, so dass besser keine weiteren Schlüsse zu ziehen sind. Wenn Ledermüllers Aufzeichnungen zu trauen ist, so zeigt jenes Thema, das am 8. August 1882 aufgeschrieben wurde, eine Tendenz hin zu komplizierteren Anlagen. Ledermüller berichtet:

> Die Durchführung [dieses Themas] nötigte in einemfort [sic] die Tonart zu verlassen und das Stück erlangte auf diese Art durch die immer getäuschte Erwartung einer kommenden natürlichen Stimmenführung einen eigentümlichen Reiz: Es lautete:
>
> 
>
>
> Das Stück ging in g moll und von dieser Tonart ist er in einem fort, wie eben das Thema schon angibt, in mehrere Tonarten gekommen. Das Concert war überaus schön.[24]

In der Tat zeigt das Thema zum Anfang seine Tonart nicht deutlich. Im Gegensatz zu Ledermüller könnte man auch der Meinung sein, dass das Thema in Es-Dur steht, mit einem regelgemäßen Schluss nach B-Dur, der in rasch wechselnder Harmonik erreicht wird. Aber auch hier stellt sich die Frage, ob ein solches Thema der Kritik unterzogen werden soll oder ob es nicht eher Momente aufzeigt, die auf einen expansiven thematischen Stil hinweisen, der überdies nicht

---

23 Wiedergegeben bei Horn, »Zwischen Interpretation und Improvisation«, S. 125; das Thema auch bei Göllerich/Auer, *Bruckner*, Bd. II/1, 1928, S. 278.

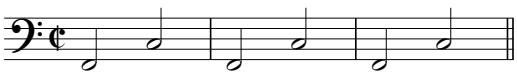
24 Brief an Fr. Oddo Loidol, Kremsmünster, vom 8. August 1882 (A-Wn), in: Göllerich/Auer, *Bruckner*, Bd. II/1, 1932, S. 279.

unbedingt zu einer strengen fugierten Ausarbeitung führt. Bei den meisten der von Haselböck wiedergegebenen Beispiele handelt es sich indes um Themen einfachen Zuschnitts, einigermaßen leicht aufzufassen und zu notieren, und es muss offen bleiben, ob hiermit das gesamte Spektrum der Bruckner'schen Improvisationsthemen dargestellt ist.

Inwieweit diese Themen einen kirchlichen Aufführungszusammenhang widerspiegeln, ist nicht zu ermitteln, doch durchaus nahe liegend. Doch auch ein zurückhaltendes, altväterliches Thema wie jenes aus Notre Dame (Notenbeispiel 1) konnte bei Privatkonzerten Verwendung finden. Es ist bekannt, dass Bruckner in der Folgezeit eigens »die Fuge […], mit welcher er in Nancy als Organist den ersten Preis errungen« für Freunde aus Kirchdorf an der nahe gelegenen Orgel des Stifts Schlierbach vortrug.[25] Nicht ausgeschlossen ist, dass Bruckner immer wieder auf dieses regelhafte und klar gegliederte Thema zurück kam. Immerhin wurde es in Notre Dame von ihm in einer dreiteiligen Form bearbeitet: Präludium, dann Fuge und zuletzt »symphonisch« – ein wahrhaftes ›Souvenir‹, behaftet mit angenehmen Erinnerungen, mit »Bedeutung«, zugleich ein Beispiel dafür, dass Themenzuschnitt und Improvisationsstil prinzipiell entkoppelt sein können.[26]

Neben den beiden zuerst angeführten Themen ist noch ein drittes überliefert, das auf Bruckner selbst als Gewährsmann zurück geht und für gewöhnlich in der einschlägigen Literatur ob seiner Simplizität kaum beachtet wurde. Bruckner bekam es in einem Umschlag überreicht, als er im August 1871 in London zu einer Art Wettbewerb, oder zumindest zu einem Improvisationskonzert mit mehreren Beteiligten, an der Orgel der Royal Albert Hall antrat. Merkwürdigerweise berichtete die zeitgenössische Presse nichts von einem derartigen Wettbewerb, doch besteht kein Anlass, Bruckners Erzählung und dem dazu mitgeteilten Thema zu misstrauen.[27] Demnach hingen die englischen Gastgeber nach wie vor der altehrwürdigen Praxis des Fantasierens ›on a Ground‹ an. Leider, so ist den Bemerkungen Bruckners zu entnehmen, hatte das Thema für manchen Zeitgenossen eine doch allzu kunstlose Anmutung:

> Hab'n mi' net recht viri lass'n woll'n, weil 's g'moant hab'n, i' g'hör net dazua. Nacha sitz i' mi' halt aufi, mach's Briafal auf und fang 's Thema an:



25 Statt ›Nancy‹ muss es ›Paris‹ heißen, und es handelte sich keineswegs um einen Orgelwettbewerb; vgl. Burg, *Bruckner und Frankreich*. Der Sachverhalt ist zweimal bei Göllerich/Auer, *Bruckner* erzählt: In Bd. IV/1, 1936, S. 96 als Fußnote, datiert 1869, in Bd. III/1, 1932, 574 als ausführlicher Bericht des Kirchdorfers Alois Spannesberger, vage und vielleicht mit unrichtiger Prämisse auf die Zeit nach 1875 datiert (»Herr Bruckner war schon Professor an der Universität in Wien«).

26 Bruckner, den Aufzeichnungen August Göllerichs gemäß: »Ich bearbeitete dessen [des Themas] drei Glieder zuerst in einem Präludium, dann in einer Fuge und zuletzt symphonisch.« Göllerich/Auer, *Bruckner*, Bd. IV/1, 1932, S. 95.

27 Howie, *Travelling Virtuoso*, S. 305.

> Auf amal kummt aner daher und sagt: probiert darf da nicht werden und i' d'rauf, ja das is ja mei Thema! I' fang no amal an und arbeit 's halt aus. Z'erscht hübsch oben, schen fein und stad, dann allweil mehr und mehr bis daß halt 's Pleno kumma is'; da hab'n sie si' g'wundert, was all's in eanara Orgel d'rin is'. Sie hab'ns gar nöt glaub'n kinna.[28]

Was hier vom Urheber beschrieben wird, die Crescendo-Struktur der Orgeldarbietung, kann leicht imaginiert, doch nur schwer mit konkretem Inhalt gefüllt werden.

* * *

Immerhin sind von zwei Schülern Bruckners komponierte Fantasien über ein Thema ihres Lehrers bekannt, doch muss offen bleiben, ob deren formale Anlage in irgendeiner Weise Bruckners improvisatorisches Gestalten wiedergibt.

Sein Linzer Schüler und Nachfolger an der Domorgel, Karl Waldeck, schrieb bereits 1867 eine *Fantasie für große Orgel* in g-Moll nach einem Thema von Anton Bruckner.[29] Das kleine Werk von 89 Takten berührt als Präludium eine Reihe von nah verwandten Stufen seiner Grundtonart. Träger der Harmoniebewegung sind ein Themenkopf, der den Dreiklang mit zumeist halbtönigen Nebennoten figuriert, sein Abschluss, der den fallenden, meist kleinen Sekundschritt in deutlicher Betonung der ersten beiden Zählzeiten hervorhebt, sowie eine nachfolgende Kadenzbewegung, die im weiteren Verlauf tonal modulierbar ist. Das Arpeggiomuster der Kadenzbewegung stellt aufwärtsgehende Dreiklänge dar, deren letzter Ton jeweils über einen dreiklangsfremden Halbtonschritt erreicht wird (Notenbeispiel 5).[30]

Mit diesem Motivbestand lässt sich auch ›frei‹ oder ›spontan‹ umgehen, und gar unorthodoxe Harmonien könnten verbunden werden, da die ständige Verschleierung des vertikalen Gerüsts Spielräume eröffnet. Waldecks Fantasie schöpft das Potential überhaupt nicht exzessiv aus, und die sogenannten kontrapunktischen Abwandlungen kommen nicht vor, nur die vorletzte harmonische Station wird mit der Umkehrung der Dreiklangsfigur verbrämt. Auch Waldeck wurde in späterer Zeit wegen seiner »imposanten« Orgelimprovisationen gepriesen; in diesem Stück wird uns jedoch vermutlich nur ein kleiner Einblick in Waldecks und darüber hinaus Bruckners Stegreifkunst gewährt.[31]

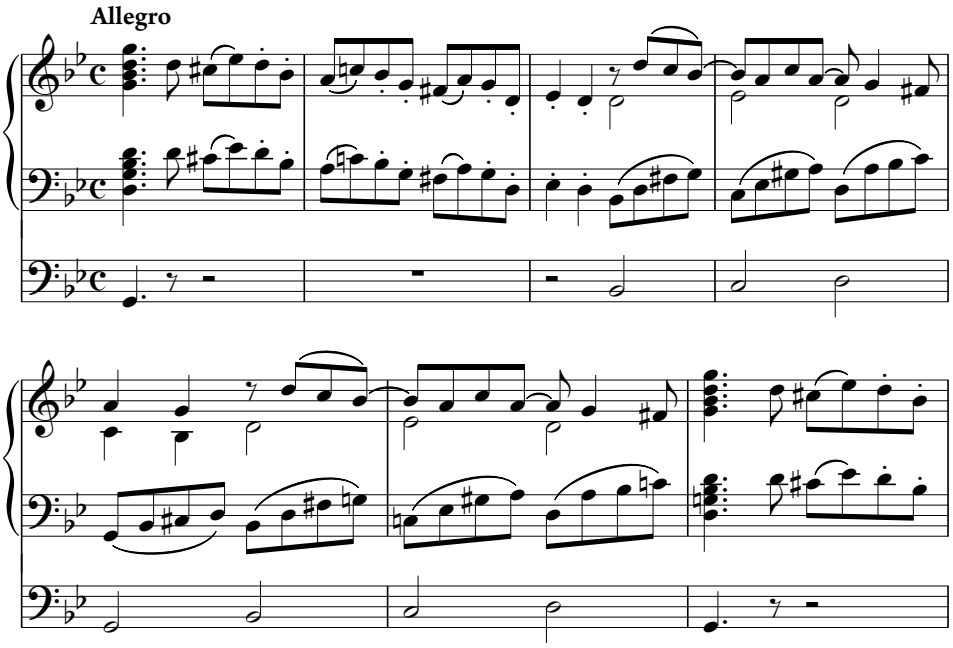
---

28 Göllerich/Auer, *Bruckner*, Bd. IV/1, 1932, S. 147. Auf Hochdeutsch: [Sie] wollten mich nicht nach vorne lassen, weil sie dachten, ich gehöre nicht dazu. [Aber] dann setze ich mich eben auf [die Orgelbank], mache den Umschlag auf und beginne mit dem Thema. Auf einmal kommt einer zu mir und sagt: »Geübt wird hier nicht«, und ich darauf: »Das ist doch mein Thema!«. So begann ich aufs Neue und arbeitete es eben aus. Zuerst hübsch oben, schön fein und ruhig, dann zunehmend mehr bis zum Pleno. Da wunderten sie sich darüber, was in ihrer Orgel steckt. Sie konnten es gar nicht glauben.

29 Karl Waldeck, *Fantasie für große Orgel. Aus den Sechzigerjahren*, Augsburg/Wien [1905]. Neuausgabe in: Karl Borromäus Waldeck (1841–1905), *Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. von Ikarus Kaiser, Linz 2018, S. 24–28.

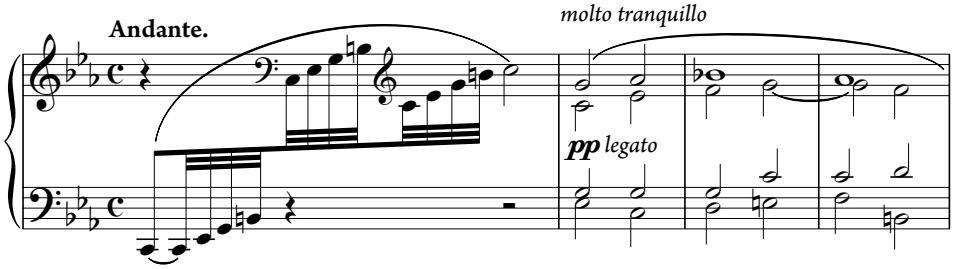
30 Neuausgabe, S. 24. Mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

31 »Dem imposanten Spiele des genialen Domorganisten Carl Waldeck folgte ungetheilte Bewunderung und Anerkennung«, *Linzer Volksblatt* vom 13. 12. 1884; vgl. auch den Bericht in der Ausgabe vom 14. 12. 1884: »Waldeck erfindet und spielt wie ein Bruckner!«



Notenbeispiel 5: Karl Waldeck, *Fantasie für große Orgel* g-Moll (1867), Anfang

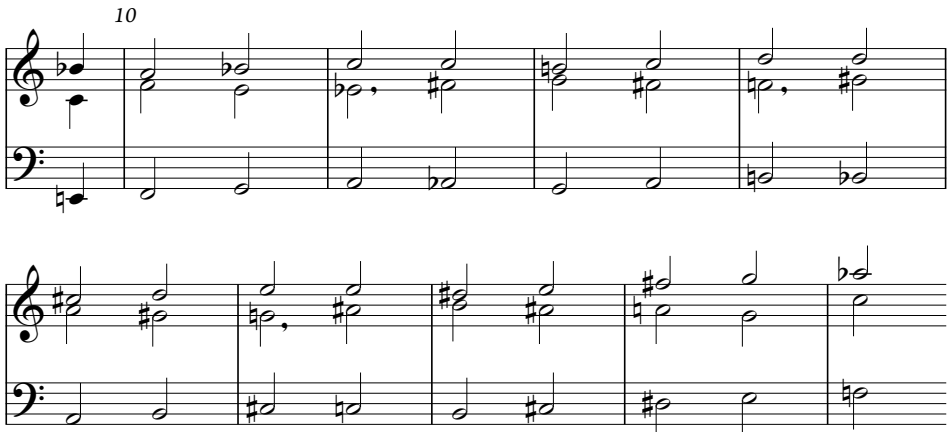
Der Vergleich von Waldecks Fantasie mit einem 40 Jahre später komponierten Werk enthüllt ein gemeinsames Merkmal. Es handelt sich bei diesem Stück um *Praeludium und Doppelfuge* für Orgel und Blechbläser von Friedrich Klose, Brucknerschüler von 1886 bis 1889.[32] Beschreibbar als ein vierstimmiger Akkord oder als Dreiklangskonstruktion mit chromatischer Nebennote entspricht die Initialwendung in Kloses Präludium den Formulierungen der linken Hand in Waldecks Fantasie, allerdings eingebunden in die Geste eines Arpeggios über drei Oktaven (Notenbeispiel 6).[33]



Notenbeispiel 6: Friedrich Klose, *Praeludium und Doppelfuge* (1896) für Orgel, 4 Trompeten und 4 Posaunen, Beginn

32 Friedrich Klose, *Praeludium und Doppelfuge* (1896) für Orgel, 4 Trompeten und 4 Posaunen, Leipzig 1907; Reprint München 2015. Eine Klavierbearbeitung von August Stradal erschien 1908 in Karlsruhe.
33 Nach der Klavierbegleitung von August Stradal, Karlsruhe 1908.

Immerhin findet sich eine ähnliche Formulierung auch bei dem bereits zitierten Fugenthema in g-Moll (oder Es-Dur, siehe Zitat Ledermüllers), ein Hinweis auf Bruckners möglicherweise häufiger verwendete Spielmanieren. Der fantasieartige Gestus des Arpeggios entspricht keinem der bekannten Themen, schon gar nicht den Fugenthemen.[34] Doch evoziert das anschließende musikalische Geschehen im Präludium durchaus Bruckner'sches Improvisieren: Nach einer sanften choralartigen Formel erscheint eine Sequenz, deren Modell aus einem Tonleiterfragment geformt ist, in Dezimen geführt und, vor allem, mit dem übermäßigen Sextakkord verknüpft wird, einem von Bruckners Lieblingsakkorden (Notenbeispiel 7).[35]



Notenbeispiel 7: Friedrich Klose, *Praeludium und Doppelfuge*, reduziertes Satzgerüst der Takte 10–18

Es wird sich im Verlauf der Doppelfuge zeigen, dass die anfängliche Melodie (siehe Notenbeispiel 6) nicht nur das zweite Thema der Fuge darstellt, sondern auch dem Choral zugehört. Und dessen wesentliche Bausteine bestehen wiederum aus dieser Choralmelodie mit der nachfolgenden Sequenz. Nicht ausgeschlossen ist, dass die vielfältigen Abwandlungen und Deformationen, mit denen Klose den Sequenzabschnitt immer wieder in den Verlauf sowohl des Präludiums als auch der Fuge einstreut, etwas von Bruckners Variantentechnik wiedergeben.

Doch als der vielleicht bedeutsamere Teil von Kloses Komposition könnte der Bericht gelten, der unter der Überschrift »Meister Anton Bruckner in treuem Gedenken« dem Notentext vorangestellt wurde. Klose erinnert sich dort an seine erste Begegnung mit Bruckner in Bayreuth 1882. Bruckner lud seinen neuen jungen Freund zu einem Stadtspaziergang ein. Dabei gelangten sie zur protestantischen Kirche, und Bruckner trat ein, um ein Gebet zu verrichten. Klose fährt fort:

---

34 Vgl. Otto Biba, »Friedrich Kloses Präludium und Doppelfuge in c-Moll«, in: *Mitteilungsblatt der Internationalen Bruckner-Gesellschaft* Nr. 12, 1977, S. 5–8; hier S. 6.

35 Das Notenbeispiel ist der Übersichtlichkeit halber auf bloße Dreistimmigkeit reduziert.

Plötzlich wandte er sich an mich mit den Worten, nun wolle er mir etwas auf der Orgel vorspielen. – Von Bruckners Meisterschaft auf diesem Instrumente hatte ich gehört und begrüßte darum mit Jubel seine Ankündigung.

Wir waren ganz allein im weiten Raume des Gotteshauses. Bruckner spielte, ich trat den Blasbalg. So ging es eine Weile, dann meinte er aber, ich müsse auch sehen, wie er spiele, hieß mich einen Ersatzmann für mein Geschäft beibringen und postierte mich, als ich einen solchen auf der Straße aufgetrieben hatte, neben sich an den Spieltisch.

Und nun begann er von neuem.[36]

Gesehen zu werden – dies war für den Improvisator von derartiger Wichtigkeit, dass er nach irgendeinem Menschen von der Straße schicken ließ, der die Bälge bedienen sollte. Keine Nebenbeschäftigung sollte den Hörer ablenken. Doch Bruckner beim Spiel zuzuhören war nur die eine Seite. Man hatte ihn auch zu sehen. Was bedeutet dies? Keinesfalls konnte er hiermit »beweisen«, dass das Gespielte nicht schon zuvor festgelegt war. Es war ja immer noch möglich, dass eine fixierte Musik auswendig vorgetragen wurde. Vielleicht war es das Moment des Gesehenwerdens, das Bruckners unmittelbare, spontane Kreativität befeuerte. Eine lebendige Beziehung zwischen Aufführendem und Hörer, die unmittelbare Resonanz war eine Erfahrung, die Bruckner jedes Mal suchte, wenn er vor Publikum spielte.

Schließlich könnten wir dieses Verhalten auch als den Ausdruck demonstrativen Improvisierens verstehen, im Gegensatz zum Spielen komponierter Musik oder sogar zum Komponieren überhaupt. Nur Bruckner selbst, so scheint es, war in der Lage, sein Spiel daraufhin zu unterscheiden, welche Bestandteile häufiger verwendet werden oder welche aus stets benutzten Schemata oder Klischees abgeleitet sind, nur er kannte die Verhältnisse dieser verschiedenen Arten von Material zueinander – komponiertem, memoriertem, automatisch abgerufenem Material oder wirklich aus einer aktuellen musikalischen Problemlösung heraus entstandenem.

* * *

Es gibt nicht wenige Beschreibungen von Bruckners Orgelspiel, doch nur sehr wenige, die eine gewisse Kompetenz erkennen lassen, die also einen Höreindruck auf eine Weise zur Sprache bringen, dass das zugrunde liegende Ereignis in seiner Singularität zur Erscheinung kommt.[37]

Die erste Beschreibung wurde erst 25 Jahre nach dem Ereignis veröffentlicht, und zwar 1893 in der Zeitung *Das Vaterland*.[38] Oberstleutnant Heinrich Himmel von Agisburg erinnert sich an eine »private Produktion des Domorganisten Bruckner«, die dieser für seinen Vorgesetzten, den Feldzeugmeister und Linzer Militärkommandanten Graf Johann Carl Huyn und seine Fa-

---

36 Klose, *Praeludium und Doppelfuge*, S. [1] – [2].

37 Horn, »Zwischen Interpretation und Improvisation«, S. 122–124.

38 Mit »A.« gezeichneter Artikel vom 13. Dezember 1893, S. 1. Aus der Einleitung dort lässt sich schließen, dass es sich um Heinrich Himmel von Agisburg (1843–1915) handelt; vgl. den Artikel im *Österreichischen Biographischen Lexikon 1815–1950*, Bd. 2, Wien 1959, S. 319. Die folgenden Zitate sind heutigen orthographischen Gepflogenheiten angepasst.

milie gab. Huyn wird in den Mund gelegt: »Ich glaube, Ihnen versprechen zu können, daß Sie da Bedeutendes, jedenfalls weit mehr als Gewöhnliches hören werden.« Diese Einladung dürfte 1868 erfolgt sein; Huyn zählte sich zu jenen Personen, die Bruckner zur Übersiedlung nach Wien ermuntert hatten.

> Im Chore der alten Domkirche begrüßte uns Bruckner, ein einfacher, etwas befangener Herr, den die Ehre, Ihrer Exzellenz der Gräfin Huyn vorgestellt zu werden, nur zu einigen wortlosen Bücklingen veranlasste. Dann eilte Bruckner zum Orgelsitz und nach einem vollen Blick nach aufwärts begann das Spiel.
>
> Ein einfacher Hymnus, ohne aller [sic] Künstelei mit ernster Ruhe vorgetragen, schien das Thema des folgenden Konzertes anzudeuten […].
>
> Noch einmal tönt der schöne Sang, aber da beginnen auch schon – gleich dem Kräuseln der eben noch glatten See – andere Klänge das Thema zu umspielen. Leise Melodien umranken und umweben wie eine schmeichelnde Versuchung den hehren Sang und immer drängender werden die fremden Stimmen, denen aus allen Registern neue sich vermählen, bis endlich gewaltige übermächtige Akkorde das einfach schöne Lied umrauschen; bald ist's nur ein kurzer abgerissener Satz, dann kaum mehr einzelne Töne, die wie der Hilferuf eines Sterbenden, den mächtig dahinrauschenden Orkan der Gott entfremdenden Mächte übertönen.
>
> Da fällt mein Blick auf den Meister an der Orgel. Das ist nicht mehr der einfache schüchterne Mann von vorhin! Mit hocherhobenem Haupte und begeistertem Blicke thront der Künstler in Mitte des tosenden und brandenden Meeres von Tönen und mit gewaltiger Kraft und souveränem Willen beherrscht er die hochschäumende, himmelanstürmende Flut.
>
> Endlich durchbricht das grollende Wogen der Fuge ein wundersüßer Klang, wie wenn ein heiterer Sonnenblick durch finstere Wolken dringt. Und nun reiht sich perlend Ton an Ton zur mächtig schwellenden Harmonie des anfänglichen Themas; es glätten sich die dunklen Wogen, immer mehr verklingt das dumpfe Grollen und endlich jubelt laut und hell der Triumphgesang, mit dem die ganze Schöpfung ihren Herrn lobt und preist![39]

Der Autor dieses enthusiastischen Texts versäumt nicht, darauf hinzuweisen, dass Bruckner lediglich eine halbe Stunde benötigte um »die Geschicke der Menschheit in Tönen zu malen«. Der Text lässt bei aller Blumigkeit doch erkennen, dass der Hörer gebildet (nicht unbedingt geschult) und in der Lage ist, einen differenziert beschreibenden Text anzufertigen. Freilich stillt er nicht das heutige Informationsbedürfnis. Wenn wir diese vom Musikalischen her gesehen ziemlich abstrakte Dichtung übersetzen, so erfahren wir, dass Bruckner mit sanften Registern in

---

39 Ein späterer Abdruck des Artikels (*Canisius-Kalender*, 1903) datiert den Zeitpunkt auf »1859«, so auch Göllerich/Auer, *Bruckner* Bd. III/1, 1932, S. 126. Um diese Zeit war Huyn allerdings in Tirol stationiert; in Linz dien- te Huyn von Oktober 1867 bis März 1870. Oscar Criste, Art. »Huyn, Johann Carl Graf«, in: *Allgemeine Deutsche Biographie* 50 (1905), S. 525–526, (digitale Volltext-Ausgabe in Wikisource, <de.wikisource.org/w/index.php?title=ADB:Huyn,_Johann_Carl_Graf> (Stand: 8. 8. 2019).

hoher Lage beginnt und dabei eine liedhafte Formulierung vorträgt, wie etwa, etwas später um 1869, das Andante seiner annullierten d-Moll-Sinfonie. Darauf folgt der Aufbau eines dynamischen Crescendo auf der Grundlage von Variationen über das Thema, die sich möglicherweise durch Stimmenzuwachs steigern. Es scheint sich eine freie Passage angeschlossen zu haben, was den Autor zur Beschreibung von Bruckner am Spieltisch führt. »Brandendes Meer« und »grollende Wogen« entpuppen sich dann aber plötzlich als Fuge, ein musikalischer Gattungsbegriff, der in keiner Beschreibung einer Orgelimprovisation fehlen darf. Diese Fuge führt nicht zum Abschluss, sondern wird von einer Apotheose des eingangs vorgetragenen Lieds (oder Chorals) überkrönt. Das ist insofern bemerkenswert, als dieses doch so »Bruckner'sche« Verfahren beim Orgelimprovisator Bruckner nicht die Regel ist, zumindest wenn man den wenigen aussagestarken Berichten folgt. Es entspricht jedoch in groben Zügen dem Aufbau von Kloses *Praeludium und Doppelfuge*.

Im Bericht eines Fachmanns, der auch selbst mit Orgelimprovisationen hervorgetreten ist, wird vielleicht eine typische Darbietung des Organisten Bruckner geschildert. Er erschien wenige Tage nach dem Ereignis in einer Zeitungsnotiz und stammt von Bruckners Freund und Schüler Frater Oddo Loidol. Bruckner spielte am 12. September 1883 die Orgel in dessen Heimatstift Kremsmünster.

> Bruckner begann seine Improvisation mit einem seelenvollen Adagio in As-Dur, wobei der Zuhörer bald die einzelnen Solo-Register der Orgel, bald mehrer [sic] Stimmen vereint zu den prachtvollsten Kombinationen, vernahm. Diesem tiefgefühlten Adagio schloss sich ein zweiter Satz an, dessen Motiv in c-moll der Künstler zuerst in piano ertönen ließ, alsbald aber in vollem Pleno in höchst genialer Weise zur Durchführung brachte. Gleichsam als Gegenstück zu dem im freien Stile gehaltenen zweiten Satze spielte hierauf Bruckner eine Improvisation im Händel'schen Stile, die mit einer großartigen Fuge ihren Abschluss fand.[40]

Die Kremsmünsterer Mauracher-Orgel von 1878, ein recht neues Werk also, führte zunächst zu einer »farbenfrohen« Gestaltung, der Vorführung einzelner Solostimmen, schloss aber den Rückgriff auf eine ältere Stilhaltung nicht aus.[41] Den oben zitierten Berichten Franz Marschners gemäß wird im darauf folgenden Jahr ein solcher Stilpluralismus mit den Prager Instrumenten verschiedenen Alters in Zusammenhang gebracht.

---

40 Ungezeichneter Artikel im *Linzer Volksblatt* vom 19. September 1883, S. 2; Textwiedergabe mit modernisierter Orthographie.

41 Vgl. Otto Biba, »Anton Bruckner und die Orgelbauerfamilie Mauracher«, in: *Bruckner-Studien. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 150. Geburtstag von Anton Bruckner*, hrsg. von Othmar Wessely, Wien 1975, S. 151–152.

Diese beiden hier ausführlich zitierten Berichte mögen genügen, die Erlebnisse zu charakterisieren, die Bruckner einem verständigen und einigermaßen sprachgewandten Hörer zu bereiten wusste. Es passen in dieses Bild zahlreiche weitere, meist jedoch knapper und allgemeiner gehaltene Berichte.[42] Und wenn abschließend ein geschulter Hörer mit literarischer Erfahrung zu Wort kommen soll, stehen wir vor der Frage, ob diese beiden Kernkompetenzen ausreichen:

> Bruckner hab' ich improvisieren gehört. Er konnte es aber nicht. Er war zu sehr Vordergrund-Gestalter. Richtiger: er kannte nur eine Dimension, einen Raum von höchstens 20 Takten, auch diesen nur flächig gesehen. Dieser Raum kam ihm nicht aus einer Tiefe, wo Raum an Raum sich schließen, zueinander gehörend, wie die Knochen, Muskeln, Gelenke meines Körpers, er stand ihm für sich. Daher seine Art, jeden Raum mit 1. Stufe und einem Anfang im Niederstreich zu unterstreichen, was aber der Tonsprache sowenig wie der Wortsprache auf die Dauer bekömmlich ist.[43]

Der hier zitierte Heinrich Schenker, der von 1887 bis 1890 am Wiener Konservatorium bei Bruckner studierte, beschreibt die Eindrücke einer Improvisation des Komponisten aus der ihm eigenen Perspektive des organischen Kunstwerks. Es bleibt durchaus im Unklaren, ob Schenker der Improvisation als ›Momentform‹ ein eigenes Recht zubilligt. Vielmehr scheint er an der Einheitlichkeit von Schöpfer und Werk festzuhalten, die sich in allen Äußerungsformen zu zeigen habe. Schon zu Bruckners Lebzeiten legte Schenker dar, wie Bruckner aus der Begeisterung heraus Einzelmomente erschafft, deren Interaktion sich nicht zu einem Ganzen fügen. Erstaunlich die positive Besetzung eines nicht immer wohlwollenden Begriffs: Für Schenker ist Bruckner »ein großbegeisterter Komponist ohne genügende Routine«.[44] Man hört, so Schenker, diese Routine bei Bruckner »meistens in Form von – an sich sehr geschickten und originellen – Steigerungen eintreten, die der Begeisterung in ihren Verlegenheiten heraushelfen möchten.«[45]

Leider ist nicht überliefert, wo und zu welchem Anlass Schenker einer Bruckner-Improvisation beiwohnte. Ebenso wenig erfahren wir, ob es Musiker in Schenkers Erfahrungskreis gab, die solchen Anforderungen an die Gestaltung einer Improvisation gewachsen waren. Doch nicht nur, dass Schenker das Fantasieren Bruckners nicht genügte – er hatte auch gewisse Zweifel an der Spontaneität von dessen Improvisationen. Im oben zitierten Brief, der um einige anekdotischen Berichte bereichert ist, erzählt Schenker von Bruckners Bemühen, seinen Schülern mittels eingehender Vorabsprachen die Prüfung zu erleichtern und hierbei auch die Komödie

---

42 Vgl. Horn, »Zwischen Interpretation und Improvisation«. Hilfreich ist auch die Chronologie von Franz Scheder, aktualisiert und erweitert abrufbar als *Bruckner-Datenbank* unter <www.abil.at/Datenbank_Scheder/db_info.php>.

43 Heinrich Schenker, Brief an August Halm vom 3. April 1924, zitiert nach: Hellmuth Federhofer, »Anton Bruckner im Briefwechsel von August Halm (1869–1929) – Heinrich Schenker (1868–1935)«, in: *Anton Bruckner: Studien zu Werk und Wirkung. Walter Wiora zum 30. Dezember 1986*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling , Tutzing 1988, S. 35.

44 Heinrich Schenker, [Kritik.] »Anton Bruckner. Psalm 150 für Chor, Soli und Orchester. Wien, Doblinger«, in: *Musikalisches Wochenblatt* 24 (1893), S. 159–160.

45 Ebd.

einer »spontanen« Themenstellung zu spielen. Und er fährt fort: »[…] demjenigen, der mir erzählt, er habe Bruckner wunderbar improvisieren gehört, bringe ich Misstrauen entgegen, denn Bruckner konnte die Improvisation sehr wohl vorbereitet haben.«[46] Musikalische Kompetenz, die sich in einer individuellen, aber doch treffenden Sprache äußert, führt hier nicht zur erhofften Erkenntnis, da eine entschieden konträre Voreinstellung die Wahrnehmung steuert.

Aber wir können dem Gesagten entnehmen, dass die Frage nach dem Verhältnis von Improvisation und Komposition bei Bruckner durchaus zu analogen Befunden führen kann. Das wäre freilich keine neue Erkenntnis; die Bruckner-Literatur hat hier schon zahlreiche Aspekte beigebracht.[47] Doch selbst ein Detail aus Schenkers Beschreibung, nämlich die seiner Ansicht nach ungebührliche »Art, jeden Raum mit I. Stufe und einem Anfang im Niederstreich zu unterstreichen«, zeigt, dass Bruckner wohl einer Spielweise folgt, die als »hörerfreundlich« angesehen werden kann.[48] Ein solcher Befund verweist auch auf die Themenpräsentation in den Sinfonien, was zur Frage führt, ob, und mit welchen Strategien, der Komponist dieser Manier zu begegnen versuchte. Und dies führt über die engräumige Fragestellung hinaus in das Feld der großformalen Anlage. Bruckner hat großräumig disponiert, doch die Verbindungen zwischen den thematischen und formalen Zonen zu modellieren und auszutarieren war vielleicht eine der Hauptaufgaben seiner Kompositionstätigkeit.

In der Improvisationssituation konnte er die Bausteine präsentieren, beleuchten, in ihrer Wirkung beurteilen und vielleicht auch: finden. Doch hier sind wir weit von gesicherten Erkenntnissen entfernt. Aus der Überlieferung wissen wir, dass Themen aus seinen Sinfonien erst nach Beendigung der Komposition in seine Orgelvorträge einflossen. Erst aus den letzten Jahren von Bruckners Auftreten ist einmal von der Verwendung einer Vorstufe des Adagios, einmal von der Verwendung des Finale-Chorals der im Entstehen begriffenen *Neunten Sinfonie* berichtet worden. Das Adagio ist auf einem Skizzenblatt notiert, dessen orgeltypische Beischrift (»Cornet«, »Schwellwerk«) auf eine Ausführung auf der Orgel hinweisen. Die Datierung »20. Mai 1890« ist in einer Abschrift überliefert und demnach nicht gänzlich gesichert.[49] Den Vortrag des Chorals hingegen belegen zwei Presseberichte, von denen der eine nochmals den Eindruck eines Brucknerkonzerts vermittelt:

> [Professor Bruckner], welcher, wie wir avisiert haben, am Donnerstag nachmittags Kunstliebhabern in gewohnter mustergültiger Weise einzelne Kompositionen vorzuspielen die Güte hatte, fing mit Themen (sanfteste Register) aus seiner VII. Symphonie an. Er ging darauf über auf das Thema des Grabmotives [recte »Gralmotives«] aus »Parcifal« (volle

46 Federhofer, »Anton Bruckner im Briefwechsel«, S. 36.

47 Schütz, *Von der Orgel-Improvisation zur Symphonie*; Erwin Horn, »Orgelgemäße Strukturen in der Sinfonik Anton Bruckners«, in: *Anton Bruckner: Leben, Werk, Interpretation, Rezeption. Kongreßbericht zum 5. Internat. Gewandhaus-Symposium anläßl. d. Gewandhaus-Festtage 1987, Leipzig, 9.–11. Oktober 1987*, hrsg. von Steffen Lieberwirth, Leipzig 1988, S. 74–89.

48 Lehmann, »Komposition und Improvisation«, S. 929.

49 Horn, *Werke für Orgel, Revisionsbericht*, S. 112–117.

> Orgel) und endete mit einem Choral aus seiner noch unvollendeten IX. Symphonie. Zu diesem Genusse, welcher uns leider so selten geboten wird, hat sich ein zahlreiches Publikum eingefunden, welches in andächtigster Stimmung dem Spiele folgte.[50]

Der Orgelspieler Bruckner präsentiert seine Lieblingsstücke aus einem Repertoire, das – hier mit Ausnahme des Chorals – anderweitig längst erprobt war. Viel häufiger als die biographische Literatur vermerkt, trat der Komponist in direkten Kontakt mit seinem Publikum. Einige Feststellungen hierzu sollen die kursorische Expedition in diesen Teil der Bruckner'schen Lebenswelt beschließen.

* * *

Nach seinem Abschied von einem hauptamtlichen kirchenmusikalischen Dasein, nach seinem Umzug von Linz nach Wien, begann Bruckners Leben als Improvisator, befeuert von den Erfolgen in Frankreich und England. Die archetypische Situation bestand in der Regel aus einem Auftritt vor ausgewähltem Publikum, einem Privatkonzert, wie den oben wiedergegebenen Schilderungen von Friedrich Klose und Leutnant Himmel zu entnehmen ist. Kleine Gruppen, etwa eine Lehrerversammlung 1891 in Admont, konnten offenbar mit einem unangekündigten Auftritt überrascht werden.[51] In den 1880er-Jahren hatte Bruckner als Gegenleistung für eine mäzenatische Unterstützung jährlich ein Orgelkonzert in St. Florian vor den fünf Sponsoren (und vermutlich deren Anhang) zu geben; ohne eine solche Gegenleistung wären die jährlichen Zuwendungen steuerpflichtig gewesen. Diese Vereinbarung währte allerdings nur für etwa drei Jahre.[52] Der Sachverhalt illustriert jedoch die gegenseitige Zuneigung zwischen dem oberösterreichischen Bürgertum und Bruckner. Ansonsten waren es die Sommermonate mit festen Terminen wie Mariä Himmelfahrt (15. August) oder des Kaisers Geburtstag (18. August), die Bruckner so oft wie möglich in Steyr oder St. Florian verbrachte und als Gelegenheit zu Orgeldarbietungen nutzte. Zahlreiche Konzerte – wie das von Loidol beschriebene – fanden offenbar ohne bestimmten Anlass statt.

In Wien hingegen begann Bruckner um 1870 eine regelmäßige Zusammenarbeit mit dem Hofpfarrkapellmeister an der Augustiner-Hofkirche, Leopold Eder (1823–1902). Diese Betätigung darf durchaus als Bruckners aktive Positionierung gegen den Cäcilianismus betrachtet werden. Denn Eder transformierte, etwas salopp gesprochen, die feierlichen Hochämter in musikalisch opulente Aufführungen mit erstklassigen Solisten, zumeist aus der Hofoper, und

---

50 *Alpen-Bote* Nr. 75 vom 20. 9. 1891. Text nach moderner Orthographie redigiert; vgl. die Vorlage aus der Dokumentation des Anton-Bruckner-Instituts Linz, zitiert bei Franz Scheder, Bruckner-Datenbank; der andere Bericht in der *Steyrer Zeitung* vom selben Datum. Zum Choral siehe auch John A. Phillips, »Neue Erkenntnisse zum Finale der Neunten Symphonie Anton Bruckners«, in: *Bruckner-Jahrbuch 1989/90*, Linz 1992, S. 128–129.

51 Göllerich/Auer, *Bruckner* Bd. IV/3, 1936, S. 172–175, auch Franz Brunner, *Dr. Anton Bruckner: Ein Lebensbild*, Linz 1895, S. 22 (dort auf 1892 datiert).

52 Göllerich/Auer, *Bruckner* Bd. IV/2, 1936, S. 602–604: Bericht des Steyrer Industriellen Karl Reder (1856–1943), der einer der Mäzene war.

kündigte die Starbesetzungen in führenden Zeitungen an. Bruckners Teilnahme hierbei ist über diese Zeitungsannoncen einigermaßen dokumentiert und lässt sich auf etwa zweimal im Monat bemessen. Freilich ist der genaue Umfang von Bruckners Mitwirkung im Einzelnen nicht leicht zu eruieren.[53] Zwei weitere Festpunkte im Jahreslauf waren für Bruckner als Organist die Feiergottesdienste an der Kirche zur Heiligen Dreifaltigkeit in der Alservorstadt. Auch hier fungierte Eder als Chorregent und Bruckner wirkte regelmäßig bei den Gottesdiensten des Patroziniums sowie zum Fest des Heiligen Franziskus, also am Namenstag des Kaisers, mit. Von 1876 an wurde für den letztgenannten Anlass meist annonciert, dass »Hoforganist Professor Bruckner eine Fuge über das Kaiserlied« aufführen werde. Haydns Melodie, die so genannte »Volkshymne«, ist vermutlich das meistbearbeitete Thema von Bruckners Improvisationen.[54] Seit seinen St. Florianer Tagen und bis ans Ende seiner aktiven Organistenzeit (bis 1894) wurde Bruckner offensichtlich nicht müde, diese Melodie – neben Händels *Hallelujah* und einigen Wagnerthemen – zur Grundlage von Improvisationen zu machen. Und so wenig wir uns über die Ausführung dieser Stücke genauere Vorstellungen machen können, so wenig können wir ermessen, welche Bedeutung das öffentliche Spiel im seelischen Haushalt des Komponisten gehabt haben muss. Es dürfte gelten, was Bruckner nach seinem langjährigen Studium bei Simon Sechter in einem Brief von sich sagte: »Durch vieles Fantasieren auf der Orgel suchte Gefertigter sich vor Trockenheit zu bewahren […]«.[55]

---

53 Walburga Litschauer, »Bruckner und die Wiener Kirchenmusiker«, in: *Bruckner-Symposion 1985*, Bericht, Linz 1988, S. 95–102, hier S. 99.

54 Eine Aufstellung dokumentierter Aufführungen der Kaiserhymne bei Klaus Petermayr, »Anton Bruckner und Joseph Haydn«, in: *Bruckner-Tagung 2009: Anton Bruckner und die Wiener Klassik. Bericht*, Linz 2012, S. 79–91, hier S. 84–85.

55 Brief an die Direktion des Konservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde Wien, 10. 11. 1861, in: *Briefe*, Bd. 1, S. 29.

Das Streichquartett im Schaffen von Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov

Nina Galushko-Jäckel

Einleitung

Die Geschichte des Streichquartetts in der russischen Musik ist deutlich jünger als die in Westeuropa. Als Beethoven seine »Russischen Streichquartette«[1] schrieb, gab es kaum bemerkenswerte Quartett-Kompositionen, die tatsächlich von russischen Komponisten stammten. Aleksandr Aljab'ev hatte zwar zwei seiner drei Streichquartette[2] bereits 1815 und 1825 und Mihail Glinka sein Streichquartett in F-Dur[3] 1830 komponiert, dennoch ist es erst Pëtr Čajkovskijs *1. Streichquartett* in D-Dur (op. 11, komponiert 1871) gewesen, »in dem es dem Komponisten gelang«, so Asaf'ev,[4]

> den russischen Gehalt und Charakter der Musik nicht mehr nur epigonal, alltagsbezogen oder ethnographisch zu zeichnen, sondern in seinem Wesen zu treffen. Hier werden nicht fremde Techniken auf Intonationen angewandt, die diesen als Ausdrucksmittel ebenfalls fremd sind. Nein, in diesem Quartett organisieren bewusst verinnerlichte und somit zu eigenem Besitz gewordene Kompositionsprinzipien die für die Epoche und für Tschaikowskys Oeuvre der 70er Jahre charakteristischen Züge, und zwar einschließlich der Volksliedkomponente (im berühmten Andante).[5]

Nikolaj Findejzen pries die Streichquartette Čajkovskijs sowie jene Borodins auf eine ähnliche Art und Weise, während er die Quartette von Glinka und Rimskij-Korsakov abwertete:

> Trotz der vergleichsweise geringen Anzahl von Kammermusikwerken (drei Streichquartette, ein Sextett und ein Klaviertrio) wird Čajkovskij zusammen mit Borodin, dem Autor

---

1 Die sog. Razumovskij-Quartette op. 59, komponiert 1806, sowie die Opera 127, 132 und 130, komponiert 1824–1826 für den Fürsten Nikolaj Golicyn (1794–1866).

2 Überliefert sind das *1.* und das *3. Streichquartett* Aljab'evs (1787–1851), das *2. Streichquartett* ist verschollen, zwei weitere Werke wurden nicht vollendet.

3 Das 1824 komponierte Quartett in D-Dur blieb unvollendet. Vgl. Ludwig Finscher, Art. »Streichquartett«, in: *MGG2*, Sachteil 8, Kassel 1998, Sp. 1961.

4 Bekannt auch unter dem Pseudonym Igor' Glebov.

5 Boris Asaf'ev, *Die Musik in Russland (Von 1800 bis zur Oktoberrevolution 1917)*, hrsg. und übersetzt von Ernst Kuhn, Berlin 1998, S. 311. Das Original in russischer Sprache erschien 1930 in Moskau und St. Petersburg.

von nur zwei veröffentlichten Quartetten, gerechterweise als Schöpfer des russischen Kammerstils anerkannt. Im Gegensatz zu dilettantischen Versuchen der Motivbearbeitung eines volksliedhaften Charakters (Afanas'ev)[6] oder wiederum einer halbdilettantischen Nachahmung der Kammerkompositionen klassischer Meister (Glinka, Rimskij-Korsakov) eigneten sich die beiden Künstler die Meisterschaft (genauer die Natur) des Kammerstils an und schafften es gleichzeitig, diesen durch rein nationale liedhafte Merkmale zu bereichern und nicht nur durch die abstrakten äußerlichen Verzierungen oder Nachahmungen eines volkstümlichen Charakters.[7]

Die beiden äußerst originellen Streichquartette Aleksandr Borodins, komponiert 1874–1879 und 1881, verdienen in der Tat mindestens genauso viel Aufmerksamkeit wie die von Čajkovskij – die volkstümlich angehauchten Themen, das berühmte Adagio aus dem *2. Streichquartett*, der vielseitige 1. Satz aus seinem ersten Quartett mit der variationsartigen Themenverarbeitung sowie seinem Flageolettton-Schluss und natürlich das Trio aus diesem Quartett, das mit seiner Fülle an Flageoletts an manchen Stellen an ein Bläserstück erinnert.[8]

Zu hinterfragen bleibt jedoch die abwertende Äußerung über Kompositionen von Glinka und insbesondere über die von Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov. Die negative Einschätzung einiger namhafter russischer Autoren sowie der geringe Bekanntheitsgrad des Quartettschaffens von Rimskij-Korsakov im deutschsprachigen Raum[9] regen dazu an, seine Kompositionen für Streichquartett näher zu untersuchen und damit nebenbei auch einen kleinen Beitrag dazu zu leisten, das noch sehr unvollständige Bild der Geschichte des russischen Streichquartetts zu ergänzen. Ziel der folgenden Betrachtungen wird die Untersuchung der Frage sein, ob Rimskij-Korsakovs Streichquartette lediglich ein Beispiel für die Nachahmung westeuropäischer Kompositionen sind oder doch originelle Werke eines eigenständigen russischen Komponisten.

Für beides würde seine Biographie Anhaltspunkte liefern. Denn Rimskij-Korsakov entstammt als Komponist dem musikalischen Kreis des »Mächtigen Häufleins«,[10] der sogenannten »Neuen russischen Schule«, wie die Mitglieder sich selbst bezeichneten. Sie komponierten überwiegend Vokalmusik, kaum Kammermusik[11] und lehnten viele der herkömmlichen klas-

---

6 Nikolaj Jakovlevič Afanas'ev (1821–1898) komponierte zwölf Streichquartette.

7 Nikolaj Findejzen, *Kamernaja muzyka Čajkovskogo*, Moskau 1930, S. 3. Wo nicht anders angegeben stammen die Übersetzungen aus dem Russischen ins Deutsche in diesem Beitrag von der Autorin.

8 *Quartett für zwei Violinen, Bratsche und Cello, componiert von A. Borodin*, Hamburg, St. Petersburg [1884]. Gewidmet wurde dieses Quartett Nikolaj Rimskij-Korsakovs Frau Nadežda. Interessant ist auch die Bemerkung auf dem Titelblatt dieser Ausgabe: »(angeregt durch ein Thema von Beethoven)«.

9 Eine sehr gute, aber kurze Übersicht über die Streichquartettkompositionen russischer Komponisten liefert Friedhelm Krummacher, »Nationalität versus Tradition: Grundlagen des russischen Repertoires«, in: ders., *Geschichte des Streichquartetts*, Bd. 2: *Romantik und Moderne*, Laaber 2005, S. 264–298. Auch Rimskij-Korsakovs Streichquartette werden hier beschrieben, allerdings nur sehr knapp.

10 Weitere Mitglieder waren Milij Balakirev, Modest Musorgskij, Aleksandr Borodin und Cėzar' Kjui. Der »Ideologe« des Kreises war Vladimir Stasov.

11 So hinterließ Modest Musorgskij, der bis zu seinem Lebensende den Prinzipien des Kreises treu blieb, gar keine Streichquartette. Milij Balakirev, der den Kreis junger russischer Komponisten leitete, versuchte sich trotz der Abneigung gegen klassische Gattungen in der Komposition kammermusikalischer Werke und schrieb ein

sischen Genres ab,[12] suchten nach einer ureigenen russischen Musik und versuchten, sich dadurch von den »Westlern« wie Pëtr Čajkovskij oder Anton Rubinštejn zu distanzieren.[13] Das führte dazu, dass die Komponisten dieses Kreises ein volkstümlich-russisches kompositorisches Idiom entwickelten, insbesondere mithilfe des Studiums von Volksliedern, und zwar nicht nur russischen, sondern unter anderem auch kaukasischen Ursprungs, worin Balakirev als Vorreiter auftrat.[14] Rimskij-Korsakov war keine Ausnahme. Die russischen volkstümlichen Elemente sind tatsächlich in allen Phasen seines Schaffens deutlich wahrnehmbar. Die Konsequenz ist, dass die Forschung bei der Analyse seiner Werke immer mit einer gewissen Einseitigkeit nach diesen volkstümlichen, originell russischen Merkmalen sucht.

Das Mächtige Häuflein blieb jedoch nicht lange bestehen und zerfiel in den frühen 70er-Jahren des 19. Jahrhunderts, was Musorgskij vermutlich am härtesten traf. Rimskij-Korsakov wiederum schlug einen, für ihn neuen, akademischen Weg ein. Er studierte Kontrapunkt und fand Anerkennung nicht nur als Komponist, sondern auch als jahrzehntelang aktiver Professor für Komposition und Instrumentation. Erst Jahre nach der Auflösung des Mächtigen Häufleins entstand ein anderer Musikkreis um Mitrofan Beljaev (1836–1904),[15] einen wohlhabenden Musikförderer. Rimskij-Korsakov gehörte selbst viele Jahre dazu und verglich die beiden Musikkreise in seiner autobiographischen Chronik:

Quartett, das *Quatuor original russe*, op. 2, komponiert 1854–1856; dieses blieb jedoch unvollendet. Vgl. Dorothea Redepenning, Art. »Balakirev, Milij Alekseevič«, in: *MGG2*, Personenteil 2, Kassel 1999, Sp. 60–71. Cėzar' Kjui (1835–1918) war neben Rimskij-Korsakov der, überraschenderweise, Produktivste, denn er hinterließ drei Streichquartette: *1. Streichquartett* in c-Moll, op. 45 (komp. 1890), *2. Streichquartett* in D-Dur, op. 68 (komp. 1907) sowie *3. Streichquartett* in Es-Dur, op. 91 (komp. 1913). Vgl. Albrecht Gaub, Art. »Kjui«, in: *MGG2*, Personenteil 10, Kassel 2003, Sp. 195–198.

12 Vgl. das weiter unten folgende Zitat Rimskij-Korsakovs zum Balakirev-Kreis. Für Cėzar' Kjui war »diese Gattung [Streichquartett] die ›langweiligste‹ schlechthin«. Krummacher, *Geschichte des Streichquartetts*, S. 272. Die Quelle für diese Einschätzung Krummachers war das von Ernst Kuhn herausgegebene Buch *Alexander Borodin. Sein Leben, seine Musik, seine Schriften*, Berlin 1992, wo auch Ausschnitte aus den Briefen des Komponisten zitiert werden.

13 Es entstanden zwei Lager in der russischen Musikwelt. Der Kampf zwischen den beiden Gruppen äußerte sich in der Musikkritik und sogar in Kompositionen. So schrieb Modest Musorgskij sein Satire-Lied *Klassik (Der Klassiker)* zu seinem Text: »Bin klar, bin einfach, bescheiden, höflich, sehr ästhetisch. Bedächtig, nobel, stets erhaben. Die reinste Klassik, edle Kunst, das ist mein Credo, mein Idol. Ich bin ein Feind der neuen Kunsttendenzen, ein böser Feind aller Dissonanzen. […]«. Vgl. *M. P. Musorgsky, Polnoe sobranie sočinenij*, hrsg. von Pavel Lamm, Moskau 1929, S. 34–35.

14 Auch Dorothea Redepenning betont die Bedeutung von Milij Balakirev in seiner Auseinandersetzung mit der russischen Folklore sowie seinen Einfluss auf »die junge russische Schule bis zum Ende des 19. Jh.« Vgl. Redepenning, »Balakirev«, in: *MGG2*, Personenteil 2, Kassel 1999, Sp. 69.

15 Die Rolle von Mitrofan Beljaev ist für die Entwicklung der Kammermusik in Russland unermesslich. Er erkannte die Vernachlässigung der Herausgabe von Kammermusik und wollte in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts verstärkt Kammer- und Orchesterwerke veröffentlichen. Diese, so Rimskij-Korsakov, »brauchen eher einen Herausgeber als die Opernwerke, die immer einen Herausgeber finden werden.« Vgl. Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov, *Letopis' moej muzykal'noj žizni*, Moskau 1932, S. 280. – Auch Anton Rubinštejn spielte eine sehr bedeutende Rolle. Er setzte sich nicht nur für die Entwicklung der russischen Musik ein und gründete die beiden russischen Konservatorien in St. Petersburg und Moskau, sondern komponierte zehn Streichquartette, die ebenso nicht erforscht sind: drei Streichquartette op. 17 (komp. 1852/53), drei Streichquartette op. 47 (komp.

> […] der Balakirev-Kreis entsprach der Zeit des Sturm und Drang in der Entwicklung der russischen Musik, der Beljaev-Kreis der Zeit des ruhigen Fortschreitens, Balakirevs Kreis war revolutionär, Beljaevs war progressiv. […] Der Kreis um Balakirev respektierte fast ausschließlich Orchester, Klavier, Chor und vokale Soli mit Orchester, ignorierte die Kammermusik, vokale Ensembles, Chor a cappella und Streichersoli, der Kreis um Beljaev war hier viel offener.[16]

Während das Mächtige Häuflein keine Kammermusik pflegte, förderte Beljaev diese verstärkt. Auch darüber berichtete Rimskij-Korsakov in seiner Chronik:

> M. P. Beljaev, ein leidenschaftlicher Musikliebhaber, insbesondere der Kammermusik, war selbst ein Bratschist und eifriger Quartettspieler. Er versammelte seit einer geraumen Zeit bei sich zuhause, wöchentlich, an Freitagen, seine Freunde, leidenschaftliche Quartettspieler. Der Abend fing normalerweise an mit einem Quartett von Haydn, dann wurde Mozart gespielt, später Beethoven und dann, zum Schluss, irgendein Quartett aus der Zeit nach Beethoven. […] Die Quartette von Haydn, Mozart und die ersten von Beethoven wurden gar nicht schlecht aufgeführt. Die neueren etwas schlechter, manchmal sogar sehr schlecht, obwohl die Spieler den Notentext ziemlich lebhaft lasen. Als unser Kreis sich diesen »Freitagen« anschloss, wuchs das Repertoire; die aktuellsten Quartette wurden zum Kennenlernen aufgeführt.[17]

Somit wurde Rimskij-Korsakov verschiedenen Einflüssen ausgesetzt – einerseits dem Streben nach »wahrer« russischer Musik unter der »despotischen«[18] Leitung von Balakirev und dem Versuch, dem Einfluss der westeuropäischen Musik zu entfliehen, andererseits der Akzeptanz der Notwendigkeit, Musik und ihre »Werkzeuge« zu studieren, was ihn letztlich zur gründlichen Auseinandersetzung mit den Werken der westeuropäischen Meister wie zum Beispiel Palestrina und Bach[19] bewegte.

Neben 20 Bühnenwerken[20] schrieb Rimskij-Korsakov nur drei Streichquartette sowie einzelne Quartettsätze für Gemeinschaftskompositionen. Offenbar sind nicht alle Autographe der Streichquartette[21] erhalten geblieben. Die meisten werden in der wissenschaftlichen Bibliothek des St. Petersburger Konservatoriums aufbewahrt.[22] Hier folgt eine Übersicht über das Quartettschaffen Rimskij-Korsakovs:[23]

1857), zwei Streichquartette op. 90 (komp. 1871, rev. 1892) sowie zwei Streichquartette op. 106 (komp. 1880). Vgl. Kadja Grönke, Art. »Rubinštejn«, in: *MGG2*, Personenteil 14, Kassel 2005, Sp. 594–600.

16 Rimskij-Korsakov, *Letopis'*, S. 217.

17 Ebd., S. 205–206.

18 Vgl. ebd., S. 34.

19 Darüber berichtet Rimskij-Korsakov ebd., S. 123–124.

20 Nicht alle 20 wurden vollendet und veröffentlicht, wie z. B. die Ballettoper *Mlada* (komponiert 1872, nicht zu verwechseln mit der Zauber-Ballettoper *Mlada*, die 1889–1890 komponiert wurde) oder die Kompositionen *Bagdadskij borodobrej [Barbier aus Bagdad]* oder *Sten'ka Razin*, die nur in Skizzen überliefert sind. Mehr dazu in: Dorothea Redepenning, Art. »Rimskij-Korsakov«, *MGG2*, Personenteil 14, Kassel 2005, Sp. 150–151.

Titel	Tonart	Entstanden	Erstdruck	Druck
1. Streichquartett op. 12[24]	F-Dur	1875	Moskau 1875	Mainz 1878 Moskau [1900] Moskau 1955
2. Streichquartett über russische Themen I. »Auf dem Feld« – II. »Auf dem Polterabend« III. »Beim Rundtanz« – IV. »Im Kloster« (Fuge)	h-Moll (IV.)	1878–79	Moskau 1955 (nur IV.)	New York 1983
Vier Choralvariationen für Streichquartett[25]	g-Moll	1885	Moskau 1955	
1. Satz des zum Geburtstag von Mitrofan Beljaev komponierten *Quartetts auf das Thema B-La-F*	B-Dur	1886	Leipzig 1877	Moskau 1955
3. Satz »Chorovod« [Reigentanz] der Quartettsuite *Imeniny [Namenstag/Jour de fête]*	D-Dur	1887	Leipzig 1889	Moskau 1955
3. Streichquartett	G-Dur	1897	Moskau 1955	
Thema und vierte Variation (Allegro) zur Kollektivkomposition *Variationen über ein russisches Thema* – Variationen über *Nadoeli noči [Der Nächte müde]*[26]	G-Dur	1898	Leipzig 1899	Moskau 1955
Allegro in B-Dur, eines der 16 Stücke aus *Les Vendredis* für Streichquartett	B-Dur	1899	Leipzig 1899	Moskau 1955

Tabelle 1: Übersicht über das Quartettschaffen Rimskij-Korsakovs

---

21 Vgl. unten.

22 Im Katalog der Autographe Rimskij-Korsakovs, die in Glinkas Museum der Musikkultur in Moskau aufbewahrt werden, ist keine Komposition für Streichquartett gelistet. Vgl.: *Avtografy N. A. Rimskogo-Korsakova v fondach gosudarstvennogo central'nogo muzeja muzykal'noj kul'tury imeni M. I. Glinki. Katalog-spravočnik*, Moskau 1958.

23 Diese Übersicht basiert hauptsächlich auf dem Werkverzeichnis, das Herausgeber und Übersetzer Ernst Kuhn dem Sammelband *Nikolai Rimsky-Korsakow* als Anhang hinzugefügt hat. Vgl. Ernst Kuhn (Hrsg.), *Nikolai Rimsky-Korsakow. Zugänge zu Leben und Werk*, Berlin 2000, S. 318–344. Die Streichquartette sind auf S. 330–331 zusammen mit anderen kammermusikalischen Werken unter der Rubrik »Kammermusikwerke« gelistet.

24 Nur das *1. Streichquartett* trägt eine Opuszahl. Warum die übrigen Quartette keine erhalten haben, entzieht sich meiner Kenntnis.

25 Im Februar 1883 wurde Rimskij-Korsakov zum Leiter der Hofkapelle ernannt. Zwar äußert sich der Komponist nicht über die Entstehung der *Vier Choralvariationen für Streichquartett*, in seiner Chronik erwähnt er aber im Zusammenhang mit seinem Amt »die Komposition und Harmonisierung mancher Kirchengesänge« im Sommer 1885. Man kann deshalb vermuten, dass aufgrund der Einfachheit aller vier Partien sowie der Kürze des Werkes (120 Takte) die Choralvariationen für die Hofkapelle komponiert wurden. Vgl. Rimskij-Korsakov, *Letopis'*, S. 210. Der langsame Choral ist ein akkordischer Satz, der von allen vier Instrumenten getragen wird. Er besteht aus fünf Viertaktern und schließt nur leicht verändert als vierte Variation auch das Werk ab. Interessant ist, dass die erste Variation von zwei Instrumenten (Vl. 2, Vla.) vorgetragen wird, die zweite von drei (Vl. 2, Vla., Vlc.) und die dritte – die komplizierteste von allen, zumindest für die beiden Violinen – wiederum von allen vier Instrumenten gespielt wird.

26 Diesen Hinweis gibt Jürgen Stegmüller in seiner »Internationalen Dokumentation zur Geschichte der Streichquartett-Ensembles und Streichquartett-Kompositionen von den Anfängen bis zur Gegenwart«, vgl. Jürgen Stegmüller, *Das Streichquartett*, Wilhelmshaven 2007, S. 366.

Während er sich sein ganzes Leben der Gattung Oper widmete, komponierte Rimskij-Korsakov in seinen späten Lebensjahren keine Quartette mehr.[27] Es scheint also, dass Rimskij-Korsakov nur während seiner intensiven Auseinandersetzung mit den klassischen westeuropäischen Kompositionen und im Rahmen seines Studiums des Kontrapunktes sich in der Gattung Streichquartett ausprobiert, die Komposition der Quartette für zehn Jahre unterbrochen und diese danach komplett aufgegeben hat.

Auch wenn Rimskij-Korsakov nicht viele kammermusikalische Werke hinterließ, bekam dieser Bereich, insbesondere in seinen späten Jahren, einen hohen Stellenwert in seiner Familie. 1898 berichtet der Komponist, zuhause zusammen mit seinen Söhnen und seiner Frau unterschiedliche Kammertrios gespielt zu haben. »[…] die Kammermusik fing an, bei uns zu erblühen«, schrieb er in seiner Chronik.[28]

Die Streichquartette Rimskij-Korsakovs wurden, wie bereits erwähnt, von der musikwissenschaftlichen Forschung nicht näher untersucht. Manche Wissenschaftler erwähnen sie nur, ohne zu werten oder detailliert zu analysieren.[29] Dorothea Redepenning nennt in ihrem *MGG*-Artikel über Rimskij-Korsakov zwar alle seine Streichquartette und Streichquartett-Sätze, geht jedoch ebenfalls nicht näher auf die Kammermusik ein.[30] Einige andere Musikforscher erwähnen die kammermusikalischen Werke Rimskij-Korsakovs gar nicht.[31] Nur Friedhelm Krummacher[32]

---

27 Dorothea Redepenning bemerkte ebenso, »dass Rimskij-Korsakov sich in der Ablösungsphase von Balakirev gezielt Kammermusik und Kontrapunkt zuwendet, was im Balakirev-Kreis als ›rückschrittlich‹ galt, und dass er sich diesen Gattungen und Techniken in der zweiten Überarbeitungsphase nicht mehr zuwendet.« Vgl. Redepenning, »Rimskij-Korsakov«, Sp. 155.

28 Rimskij-Korsakov, *Letopis'*, S. 276.

29 Wie es zum Beispiel Asaf'ev in seinem Artikel »Nikolai Rimsky-Korsakow – Versuch einer Charakteristik« tut. Zum Schluss seines Artikels fügt Asaf'ev nur einen Satz über die Kammermusik hinzu: »Zu Rimsky-Korsakows Kammermusik, seinen Klavierliedern und seiner Chormusik sei gesagt, daß trotz einiger prachtvoller und überaus bedeutender Gesänge […], Chorwerke und Kammermusikwerke für Streicher, die sicherlich allesamt eine größere Aufmerksamkeit verdienen, bei dem Versuch, das gewaltige Gesamtwerk des Meisters gleichsam aus der Vogelperspektive zu überblicken, für sie einfach der Platz nicht ausreicht, obwohl es eigentlich nötig wäre.« Vgl. Igor' Glebov (Boris Asaf'ev), »Nikolai Rimsky-Korsakow – Versuch einer Charakteristik«, in: *Nikolai Rimsky-Korsakow. Zugänge zu Leben und Werk*, hrsg. von Ernst Kuhn (= Musik konkret. Quellentexte und Abhandlungen zur russischen Musik des 19. und 20. Jahrhunderts 12), Berlin 2000, S. 159.

30 Redepenning, »Rimskij-Korsakov«, Sp. 138–165.

31 Wie etwa Daniėl' Vladimirovič Žitomirskij in seinem kurzen Abschnitt über die Kammermusik Čajkovskijs: »Unter den russischen Zeitgenossen Čajkovskijs lieferte nur Borodin ein paar Jahre später vergleichbar selbständige und einheitliche Beispiele aus der Gattung Quartett.« Vgl. Daniėl' Vladimirovič Žitomirskij, »Glava XXI. P. I. Čajkovskij«, in: *Istorija russkoj muzyki*, hrsg. von Michail Samojlovič Pekelis Bd. 2, Moskau/Leningrad 1940, S. 334–429, hier: S. 426. Oder auch der Sohn von Rimskij-Korsakov, der nicht einmal im tabellarischen Überblick zu seinem Werk die kammermusikalischen Werke seines Vaters nennt. Vgl. Andrej Nikolaevič Rimskij-Korsakov, *N. A. Rimskij-Korsakov. Žizn' i tvorčestvo*, Bd. 2, Moskau 1933, S. 124–127. Andrew Porter erwähnt in seinem kurzen Artikel über die russische Kammermusik nur die zwei Sätze von Rimskij-Korsakov aus den Gemeinschaftskompositionen: Den 1. Satz aus dem *B-La-F*-Quartett und den »Reigentanz« aus *Jour de Fête*. Nur die Streichquartette von Pëtr Čajkovskij, Aleksandr Borodin, Sergej Prokof'ev und Dmitrij Šostakovič werden näher erläutert. Vgl. Andrew Porter, »Russian Chamber Music (from 1800)«, in: *Chamber Music*, hrsg. von Alec Robertson, London 1963, S. 410–421.

32 Krummacher, *Geschichte des Streichquartetts*, S. 285–286.

gibt eine etwas ausführlichere Analyse des Quartettschaffens von Rimskij-Korsakov. Eine dritte Gruppe von Forschern äußert sich kritisch über seine kammermusikalischen Kompositionen.[33]

Sicherlich wäre das 2. *Streichquartett über russische Themen* in h-Moll ein interessanter Gegenstand für diese Untersuchung. Insbesondere ein Vergleich mit der *Sinfonietta* op. 31, die aus der Überarbeitung der ersten drei Sätze des 2. *Streichquartetts* entstand,[34] könnte aufschlussreich sein. Leider lässt sich das nicht realisieren, denn nur das Manuskript des vierten Quartettsatzes[35] ist erhalten geblieben.[36] Unklar bleibt, ob Rimskij-Korsakov das Manuskript der ersten drei Sätze nach der Überarbeitung vernichtet hat, oder ob sie durch andere Umstände verloren gingen.

Wertvolle Informationen über die Entstehung des 2. *Streichquartetts* sowie über die Unzufriedenheit des Komponisten mit dem eigenen Werk sind jedoch in Rimskij-Korsakovs Chronik überliefert:

> Im Sommer 1879 wohnten wir in Ligovo, im Sommerhaus von Lapotnikova […]. Außerdem komponierte ich [neben dem Orchesterstück zu *Ruslan und Ljudmila*] das Streichquartett auf russische Themen, das ich später zur Sinfonietta fürs Orchester[37] überarbeitete. Seine Sätze trugen die Bezeichnungen: 1) Das Feld, 2) Auf der Feier der Junggesellinnen [Mädchenabend], 3) Im Reigentanz und 4) Am Kloster. Der letzte Satz, der nicht in die Sinfonietta einging, wurde auf ein Kirchenthema komponiert, das normalerweise während der Andacht erklingt (›Prepodobnyj otče, imja rek, moli boga za nas‹),

---

33 Leonid Sabaneev wirft der Kammermusik von Rimskij-Korsakov Farblosigkeit vor. Vgl. Leonid Sabaneev, »Rimsky-Korsakov«, in: *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music*, hrsg. von Walter Willson Cobbett, Bd. 2, Oxford 1963, S. 297. Und Boris Asaf'ev reduziert die Kammermusikwerke Rimskij-Korsakovs auf das »rein technische Können«. Vgl. Asaf'ev, *Die Musik in Russland*, S. 313.

34 Lapšin schrieb darüber etwas abwertend: »Die ersten drei Sätze des *Streichquartetts* aus den Jahren 1878/79 mutierten 1885 zur *Sinfonietta über russische Themen* op. 31«, vgl. Iwan Lapschin [Lapšin], »Rimsky-Korsakows Bedeutung in der Geschichte der russischen Musik (1945)«, in: *Nikolai Rimsky-Korsakow. Zugänge zu Leben und Werk*, S. 23.

Lapšin erwähnt außerdem folgende Aussage Rimskij-Korsakovs: »Ich glaube, ich habe daran [am Orchestrieren] mehr Vergnügen als am eigentlichen Komponieren!« Vgl. Lapšin, »Rimsky-Korsakows Bedeutung«, S. 24. Auch unter diesem Aspekt ist es sehr schade, dass der Vergleich der beiden Kompositionen – des Streichquartetts und der Sinfonietta – nicht möglich ist. Denn Rimskij-Korsakov ist bekannterweise ein renommierter Orchestrator gewesen; er schrieb auch das Buch *Grundlagen der Orchestrierung (Osnovy orkestrovki)*, das er allerdings nicht vollendete. Es erschien, vervollständigt von seinem Schüler Maximilian Steinberg, postum.

35 Die Fuge »Am Kloster« – der einzig überlieferte Satz aus dem 2. *Streichquartett* – ist ein sehr interessantes Beispiel für die Synthese von russischer volkstümlicher Motivik, Choral, aber auch klassizistischen Elementen wie z. B. Sequenzen, die Rimskij-Korsakov an einigen Stellen einfügt. Diesen Satz arrangierte der Komponist auch zu einer Fuge für Klavier vierhändig, diese erschien erst in der Gesamtausgabe seiner Werke. Vgl. Nikolaj Rimskij-Korsakov, *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 49b, Moskau 1966. Auch den 1. Satz seines ersten Quartettes arrangierte Rimskij-Korsakov für Klavier vierhändig.

36 So die russische Musikwissenschaftlerin Marina Rachmanova (Moskau, Staatliches Institut der Kunstwissenschaften) auf eine Anfrage.

37 *Sinfonietta* op. 31 in a-Moll.

im imitierenden Stil. Dieses Streichquartett wurde nie öffentlich aufgeführt. Ich brachte es einmal zu K. Ju. Davydov mit der Bitte, es in der Probe der Quartett-Versammlung durchzuspielen. Davydov, Auėr, Pikkel′ und Vejkman spielten es für mich. Es hat ihnen wenig gefallen, auch ich fand in ihm viele Mängel. Der erste Teil war monoton, wurde auf ein einziges Thema komponiert; das Scherzo hatte keine Coda und das Finale war trocken; so wagte ich nicht, mein Quartett publik zu machen.[38]

Somit wird im Folgenden auf die beiden vollständig überlieferten Streichquartette näher eingegangen – das *1.* und das *3. Streichquartett*. Am Ende dieser Abhandlung werden die Gemeinschaftskompositionen für Streichquartett[39] kurz vorgestellt, an denen sich Rimskij-Korsakov beteiligte.

1. Streichquartett F-Dur op. 12

Über die Entstehung des ersten Streichquartetts schreibt Rimskij-Korsakov ebenfalls in seiner Chronik:

> Ich schrieb es sehr schnell und verwendete viel zu viel Kontrapunkt in Form von ständigem Fugato, was letztendlich anfängt, langweilig zu werden. Aber im Finale ist mir ein kontrapunktisches Kunststück gelungen, es besteht darin, dass die melodischen Paare, die in einem Doppelkanon das erste Thema bilden, später ohne jegliche Änderung in ein Stretto übergehen und wieder einen doppelten Kanon bilden. Solche Stellen gelingen nicht immer, und mir ist diese ziemlich gut gelungen. Als Thema für das Andante verwendete ich die Melodie einer heidnischen Hochzeit aus meiner Musik zur Gedeonschen ›Mlada‹. Mein Quartett wurde in einer Versammlung der Russischen Musikgesellschaft durch Auėr, Pikkel′, Vejkman und Davydov aufgeführt. Bei der Aufführung war ich nicht anwesend; ich erinnere mich, dass ich mich für mein Quartett etwas schämte, denn zum einen war ich die Rolle eines Kontrapunktikers, der ein Fugato komponiert, was in unseren Kreisen etwas beschämend war, nicht gewohnt, zum anderen spürte ich unwillkürlich, dass in diesem Quartett ich nicht wirklich ich bin. Das ist deshalb passiert, weil die Technik mir noch nicht in Fleisch und Blut übergegangen war und ich keinen Kontrapunkt schreiben und dabei ich selbst bleiben konnte, ohne mir vorzumachen, Bach oder

---

38 Rimskij-Korsakov, *Letopis′*, S. 169. – Rimskij-Korsakov überlegte zwar, auch dieses Quartett herauszugeben und äußerte sein Vorhaben sogar gegenüber dem Verleger Jurgenson am 23. September 1879 in einem Brief, vgl. Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov, *Sbornik dokumentov*, Moskau/Leningrad 1951, S. 163 f. Die private Aufführung dieses Quartetts beeinflusste jedoch die Pläne Rimskij-Korsakovs, und das Quartett wurde nicht gedruckt.

39 Hauptsächlich der 1. Satz aus dem *Quartett auf das Thema B-La-F*, die Nr. 4 in Tabelle 1. Die anderen Gemeinschaftskompositionen (Nr. 5, 7 und 8 in der Übersicht) werden nur am Rande erwähnt und nicht detaillierter besprochen.

jemand anderes zu sein. Mir wurde gesagt, dass A. G. Rubinštejn, als er mein Quartett hörte, sich in dem Sinne äußerte, dass aus mir wahrscheinlich doch noch etwas wird. Bei dieser Erzählung lachte ich selbstverständlich verächtlich.

Meine Freunde, wenig begeistert von meiner 3. Sinfonie, waren mit meinem Quartett noch weniger zufrieden. […][40]

Aus einem Brief Rimskij-Korsakovs an Čajkovskij vom 1. Oktober 1875 erfährt man auch Genaueres zur Vorgeschichte:

> In Petersburg vom Sommerhaus angekommen, habe ich die Noten sortiert und fand den ersten Teil des Quartetts, den ich für längst verloren hielt. Als ich sie mir ansah, wollte ich diese komplett überarbeiten, und ich tat es innerhalb von zwei Tagen, das regte mich zur Komposition eines neuen Finales an, was ich auch tat, und dann eines [neuen] Andante, was ich ebenso umgehend erledigte; ein Scherzo für dieses Quartett war bereits entworfen, dieses werde ich in den nächsten Tagen ebenfalls überarbeiten, und dann wird das Quartett fertig.[41]

Rimskij-Korsakov betrachtete sein *1. Streichquartett* kritisch, aber auch mit anderen seiner Quartettkompositionen war er unzufrieden, worauf später noch eingegangen wird. Ludwig Finscher gibt diesem Negativurteil Recht, wenn er behauptet, dass der Komponist im ersten Streichquartett »den Gattungshorizont auf den Kontrapunkt schrumpfen lässt«.[42] So einseitig sollte man über diese Komposition jedoch nicht urteilen. Denn insbesondere der erste der vier Sätze mit seiner volkstümlich russisch klingenden Melodie verdient nähere Betrachtung. Nicht ohne Grund war Čajkovskij, so Lapšin, von diesem Satz begeistert.[43]

Das Werk besteht aus vier Sätzen: 1. Moderato alla breve (F-Dur, 326 Takte), 2. Andante moderato (C-Dur, 163 Takte), 3. Scherzo. Allegretto vivace (a-Moll, 174 Takte) und 4. Finale. Allegro con spirito (F-Dur, 273 Takte).

---

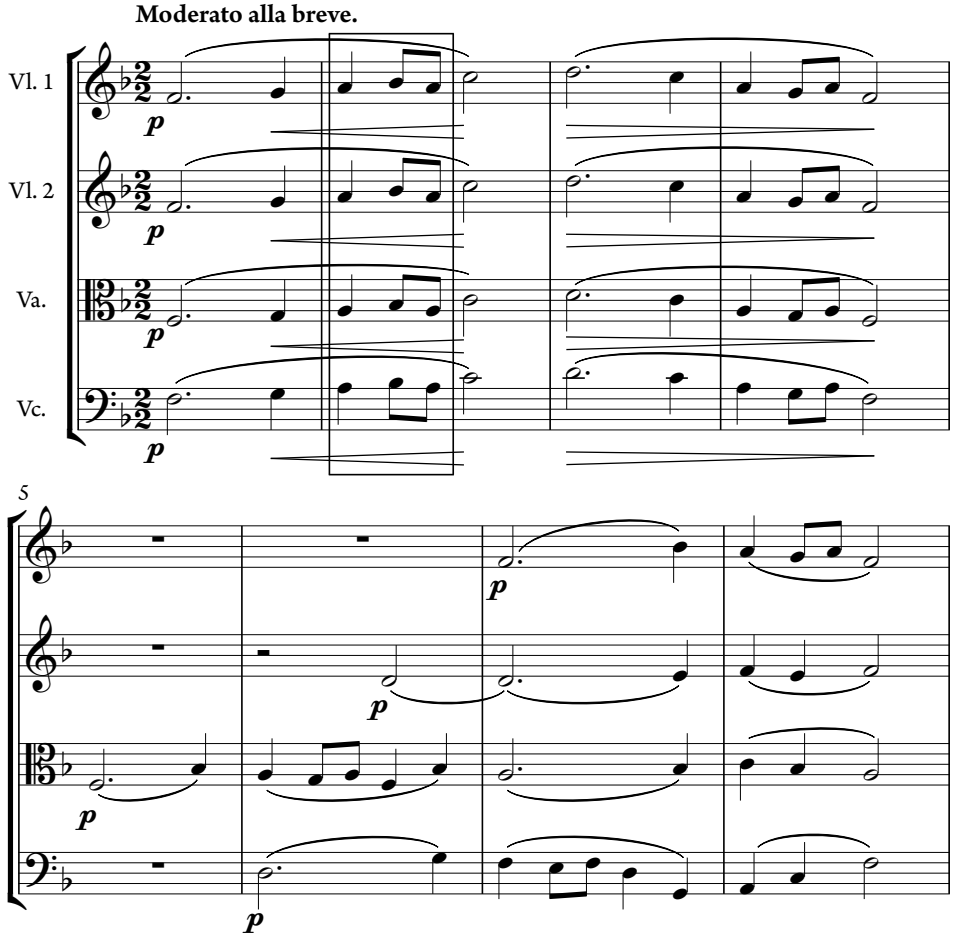
40 Rimskij-Korsakov, *Letopis'*, S. 123. In der Tat findet man Ähnlichkeiten zwischen den melodischen Wendungen der *3. Sinfonie* und des *1. Streichquartetts* von Rimskij-Korsakov. Näher kann darauf im Rahmen dieses Beitrags nicht eingegangen werden.

41 Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov, *Sbornik dokumentov*, Moskau, Leningrad 1951, S. 161 (Fußnote 1 zum Brief Nr. 3 an den Verleger Pëtr Ivanovič Jurgenson).

42 Vgl. Finscher, »Streichquartett«, Sp. 1961.

43 Lapšin sieht in diesem Streichquartett (neben anderen kammermusikalischen Kompositionen) das »Ergebnis seiner [Rimskij-Korsakovs] Beschäftigung mit Bach, Cherubini und Bellermann (Polyphonie in alten Tonarten) […]. Das Streichquartett F-Dur op. 12 (über dessen 1. Satz Tschaikowsky begeistert war) enthält ein meisterliches Fugato.« Vgl. Iwan Lapšin, »Rimsky-Korsakows Bedeutung in der Geschichte der russischen Musik (1945)«, S. 41–42. Es bleibt jedoch unklar, welche Quelle Lapšin zu dieser Aussage veranlasste.

Eröffnet wird der erste Satz mit einer volkstümlich klingenden Melodie, die Unisono gespielt wird (Notenbeispiel 1):[44]



Notenbeispiel 1: Nikolaj Rimskij-Korsakov, *1. Streichquartett* F-Dur op. 12, Anfang des 1. Satzes

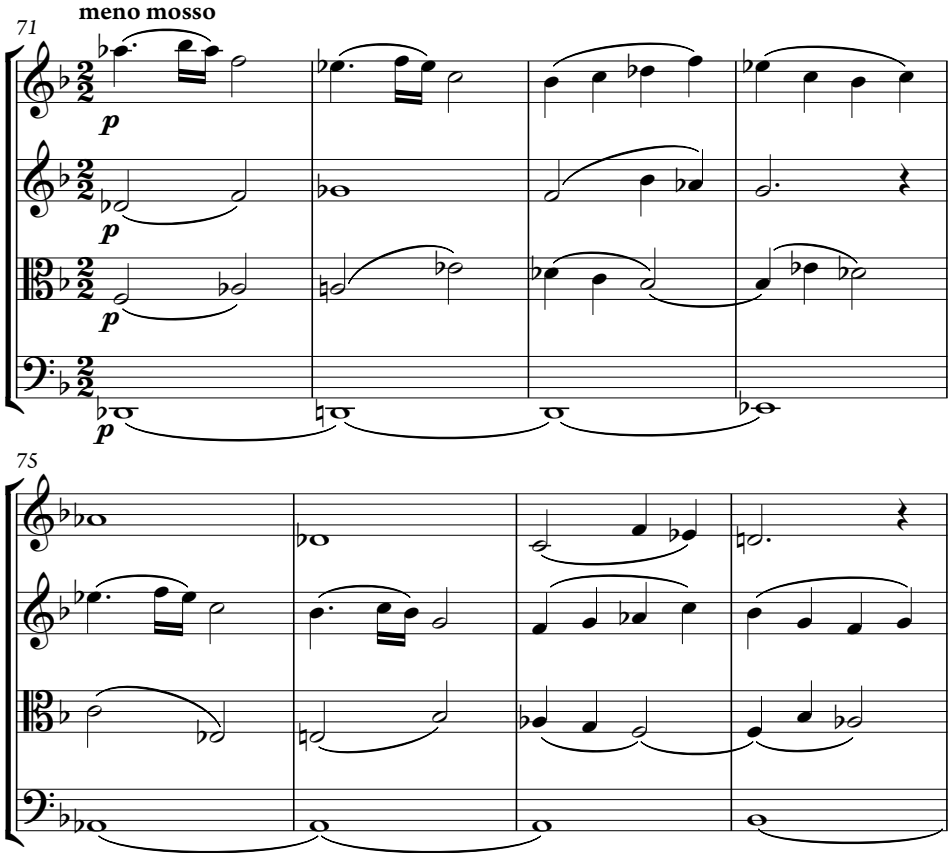
Wenn man den Ton *b* im T. 2 (siehe Markierung in Notenbeispiel 1) entsprechend der Definition von Rimskij-Korsakov[45] als eine »Hilfsnote« betrachtet, dann besteht das erste Thema

---

44 Alle Notenbeispiele wurden folgender Ausgabe des *1. Streichquartetts* entnommen: *Quatuor Nr. 1 (F-Dur) pour 2 Violons, Alto et Violoncelle, composé par N. Rimsky-Korsakow*, Verlag P. Jurgenson Moscou, Leipzig [1900].
45 Die Definition Rimskijs-Korsakovs von »vspomogatel'naja« (Hilfs-) bzw. »ukrašajuščaja« (Verzierungs-) Note: »§ 68.1) Als Hilfs- bzw. Verzierungsnote werden die Noten bezeichnet, die auf einen verhältnismäßig schwachen Schlag des Taktes fallen und zwischen den Wiederholungen eines Akkordtones stehen und entweder einen Ton höher oder tiefer bzgl. dieses Akkordtones liegen; dementsprechend werden sie als obere oder untere Hilfsnote bezeichnet.« Vgl. Rimskij-Korsakov, *Praktičeskij učebnik garmonii*, Moskau 1937, S. 95–97.

aus einer Fünftonskala, die bekannter Weise von den meisten russischen Komponisten als ein nationales russisches melodisches Element verwendet wurde.[46]

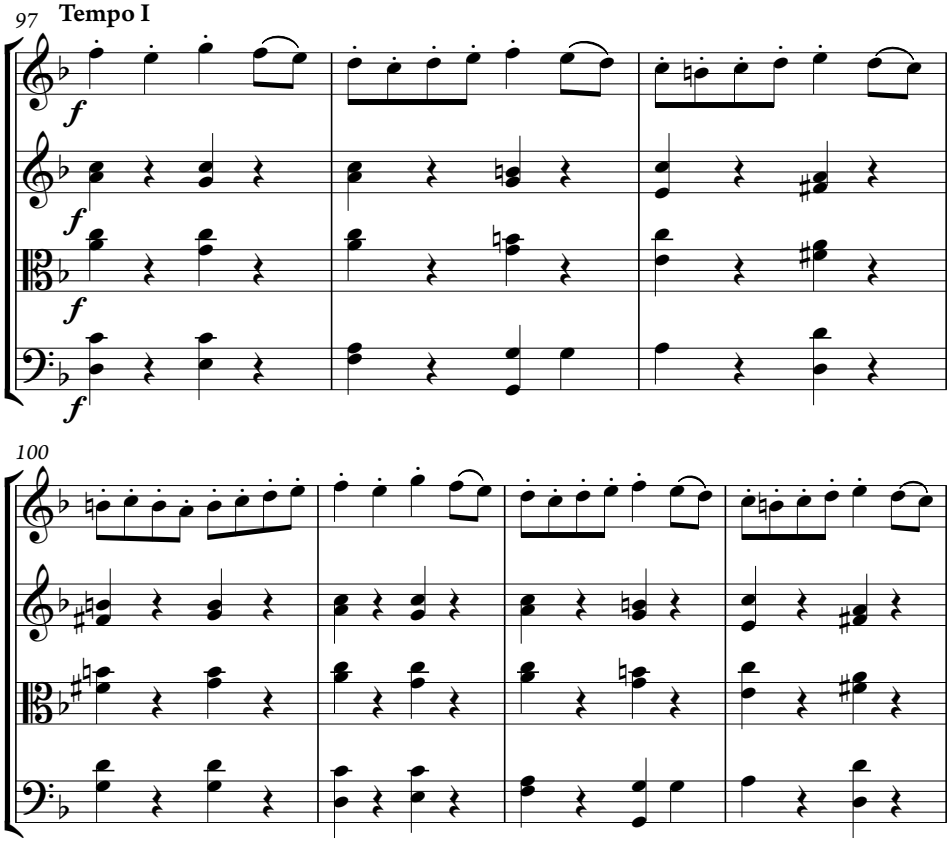
Der 1. Satz ist in einer Sonatenhauptsatzform komponiert. Drei Themen werden variationsartig verarbeitet. Das erste Thema, polyphon am Anfang, später als akkordische Variation, wird im T. 51 ff. modifiziert und durch die kürzeren Notenwerte beschleunigt. Das zweite Thema erwächst aus einem motivischen Kern, der kurzen Umspielung, die im T. 63 ff. bereits erklingt und auf das Motiv aus T. 2 (vgl. Notenbeispiel 1) – ebenso eine Figuration mit der »Hilfsnote« – zurückzuführen ist. Somit verbindet das Motiv mit der »Hilfsnote« die Themen im 1. Satz. Das Umspielen sowie der lang gezogene Ton im Bass – eine Art Orgelpunkt – verleihen dem zweiten Thema volkstümlichen Charakter (Notenbeispiel 2):



Notenbeispiel 2: Nikolaj Rimskij-Korsakov, *1. Streichquartett*, 1. Satz, T. 71 ff.

46 Daraufhin weist beispielsweise Orlando Figes hin und erwähnt Balakirevs Studium kaukasischer Lieder. Somit entdeckte er eine neue musikalische Sprache, »Eastern feel«, so Figes, ein Unterscheidungsmerkmal gegenüber westeuropäischer Musik. Balakirevs Einfluss bestand über Rimski-Korsakov bis zu Stravinskij. Vgl. Orlando Figes, *Natasha's Dance. A Cultural History of Russia*, New York 2002, S. 391.

Das dritte Thema bildet durch die Faktur einen gewissen Kontrast; motivisch ist es ebenso mit den vorher erklungenen Themen verwandt (Notenbeispiel 3):



Notenbeispiel 3: Nikolaj Rimskij-Korsakov, *1. Streichquartett*, 1. Satz, T. 97 ff.

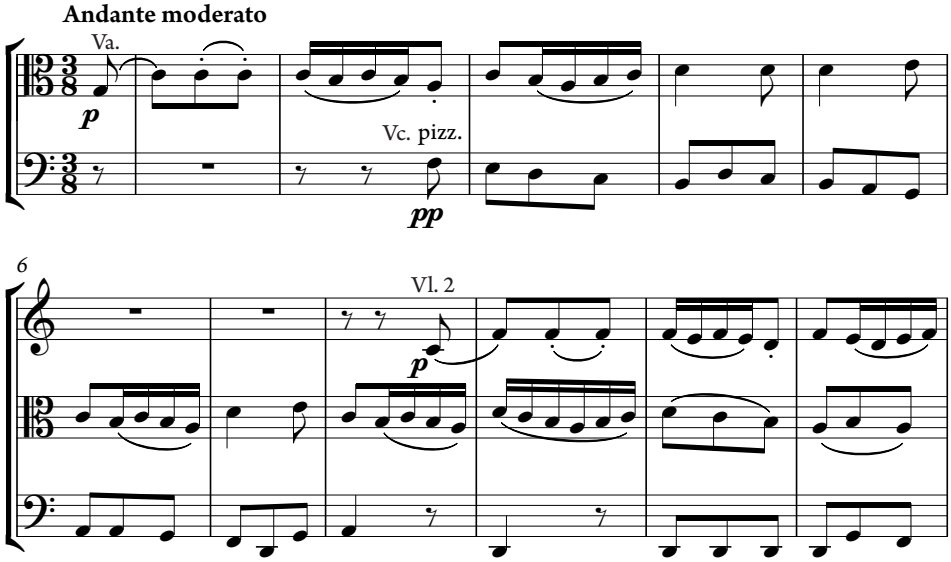
Eine allgemeine Äußerung Andreas Wehrmeyers zu Rimskij-Korsakovs Kompositionsweise lässt sich ohne Weiteres konkret auf die thematische Arbeit des ersten Streichquartetts beziehen:

> Im Unterschied zu Tschaikowsky fehlte Rimsky-Korsakow die Bereitschaft, aus einem thematischen Kern organisch und ungezwungen neue Gedanken hervorzutreiben. Er bevorzugte stattdessen die variierte Wiederholung in Gestalt von Sequenzierungen, harmonischen oder klangfarblichen Ausschmückungen, unter Einbeziehung von Differenzierungen im Tempo, der Dynamik und anderen Mitteln.[47]

47 Andreas Wehrmeyer, »Nikolai Rimsky-Korsakow als Vertreter der St. Petersburger Komponistenschule«, in: *Nikolai Rimsky-Korsakow. Zugänge zu Leben und Werk*, S. XXIII.

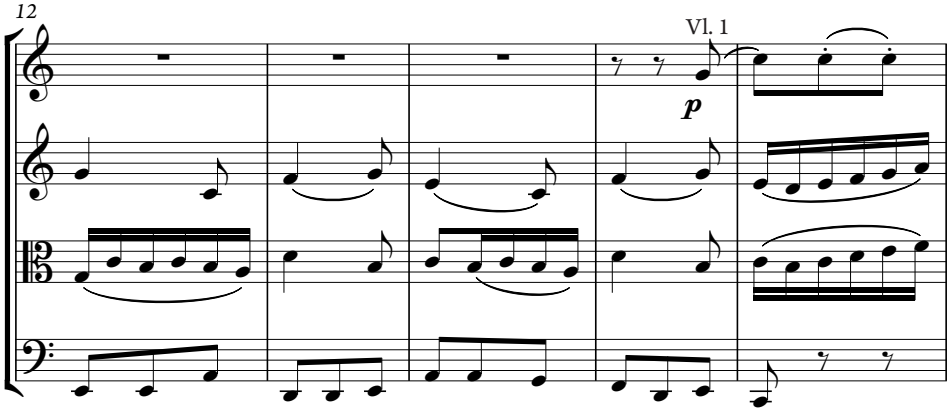
Sowohl die Exposition als auch die Reprise haben einen durchführungsartigen Charakter. Oben wurde bereits die variierende Verarbeitung des ersten Themas anhand eines Beispiels gezeigt, die Reprise fängt mit dem variierten ersten Thema an, und das dritte Thema wird zu einer kontrapunktischen Variation umgewandelt. Die Durchführung ist nur 25 Takte lang und mit der Reprise verschmolzen. Sie verbindet die Elemente aus dem ersten und zweiten Thema der Exposition, ohne sie zu verarbeiten – eine Bestätigung für die Aussage von Wehrmeyer; das dritte Thema erklingt in der Durchführung nicht. In der Reprise verkürzt Rimskij-Korsakov die Einsätze in jeder Stimme und somit den Bereich des ersten Themas von 30 auf 24 Takte.

Der 2. Satz – ein Andante moderato in C-Dur – ist ein Beispiel für einen ruhigen, fast emotionslosen Satz, ohne Kulminationen. Die emotionalen Höhepunkte von Čajkovskijs Musik sind Rimskij-Korsakov auch in anderen Werken nicht eigen.[48] Des Weiteren nimmt man hier im Vergleich zum ersten Satz nichts russisch Volkstümliches wahr, nur das Fehlen der Alteration des Tons *g* während der Ausweichung in a-Moll (Tonikaparallele) lässt die Melodie etwas volkstümlich klingen. Obwohl man bei genauerer Betrachtung eindeutig zwei Themen, Schlussgruppe, kurze Durchführung und Reprise identifizieren kann, klingt dieser Satz beim ersten Durchhören vermutlich für viele monothematisch fortspinnend. Das erste Thema wird einmal von jedem Instrument präsentiert, zuerst von der Viola, dann von der 2. und 1. Violine und schließlich im Takt 23 ff. vom Violoncello, dessen Part zuerst auf Begleitung reduziert ist. Es entsteht eine Art Fugato. Melodisch sind die beiden Themen dieses Satzes verwandt (vgl. Notenbeispiel 4 und 5):



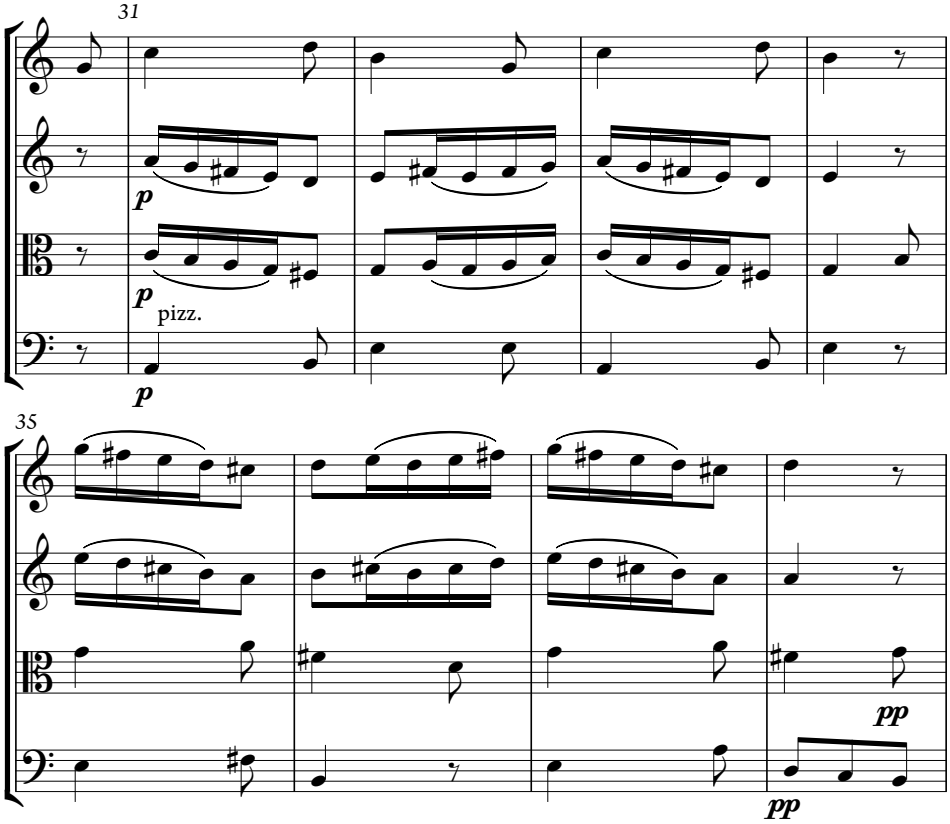
Notenbeispiel 4: Nikolaj Rimskij-Korsakov, *1. Streichquartett*, Anfang des 2. Satzes

48 Diesen Unterschied stellt man auch bei einem Vergleich der Romanzen und Lieder beider Komponisten fest.



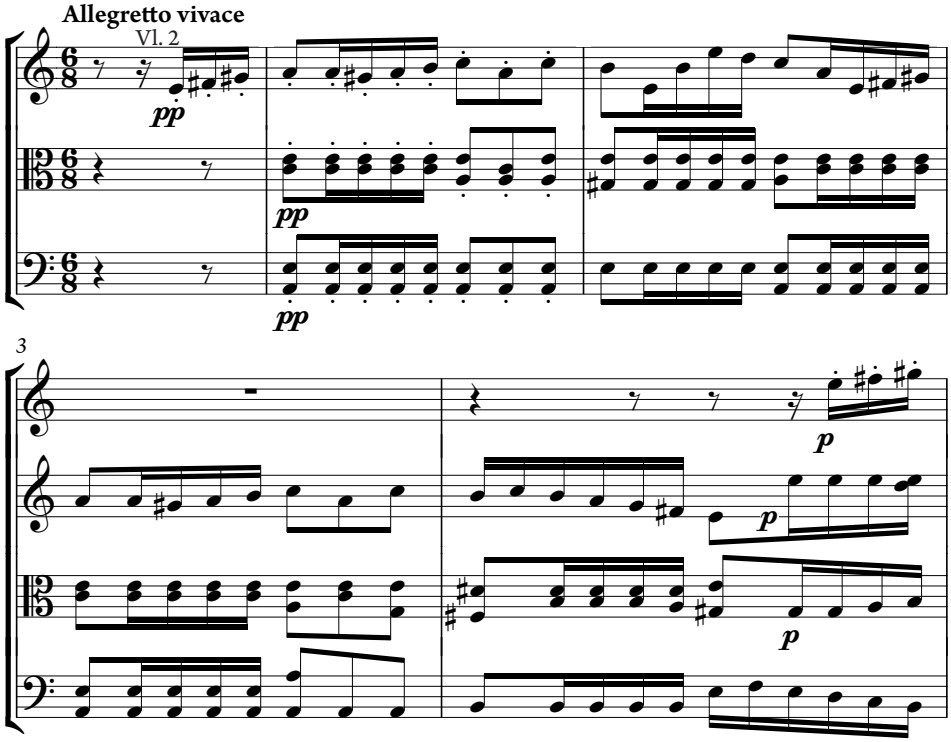
Notenbeispiel 4 (Fortsetzung)

Das zweite Thema des 2. Satzes erinnert durch den ersten Quartsprung *g*–*c′* sowie durch die Motive mit dem gleichen Rhythmus stark an das erste Thema, auch einen dynamischen Kontrast gibt es nicht:

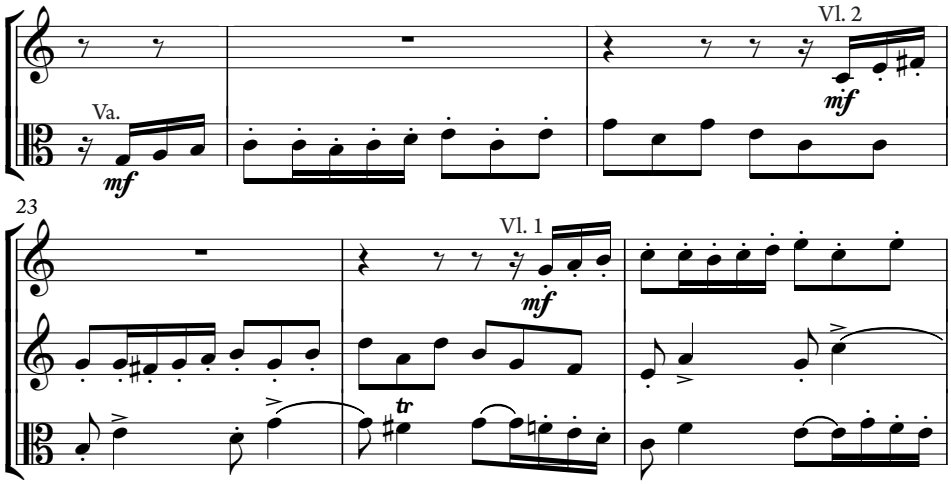


Notenbeispiel 5: Nikolaj Rimskij-Korsakov, *1. Streichquartett*, 2. Satz, T. 31 ff.

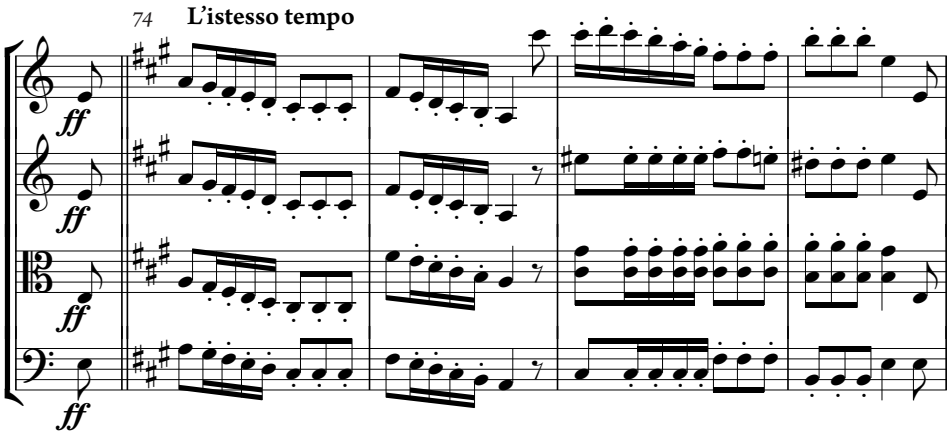
Der 3. Satz ist ein Scherzo in a-Moll. Auch wenn dieser mit dem zweiten stark kontrastiert, sind die beiden Sätze rhythmisch verwandt (vgl. Notenbeispiele 5 und 6). Auch hier stellt Rimskij-Korsakov das Thema zuerst vor, um es später im Takt 21 in einer Art Fugato zu variieren:



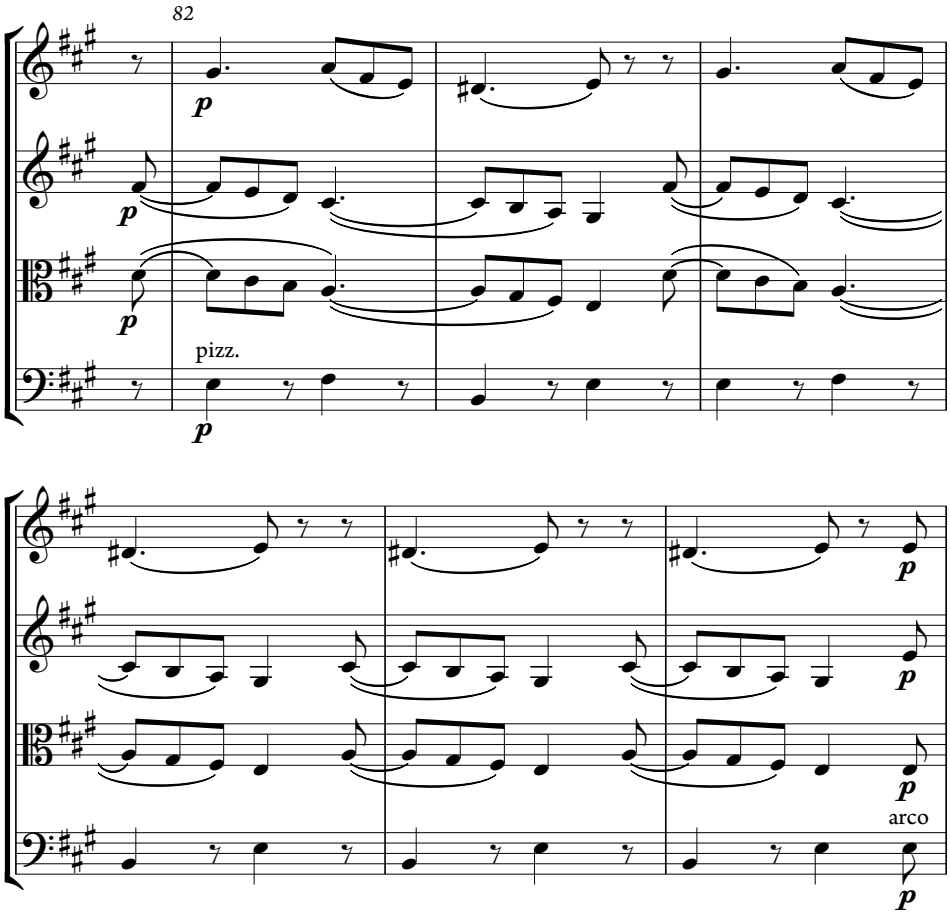
Notenbeispiel 6: Nikolaj Rimskij-Korsakov, *1. Streichquartett*, Anfang des 3. Satzes



Notenbeispiel 7: Nikolaj Rimskij-Korsakov, *1. Streichquartett*, 3. Satz, T. 21 ff.



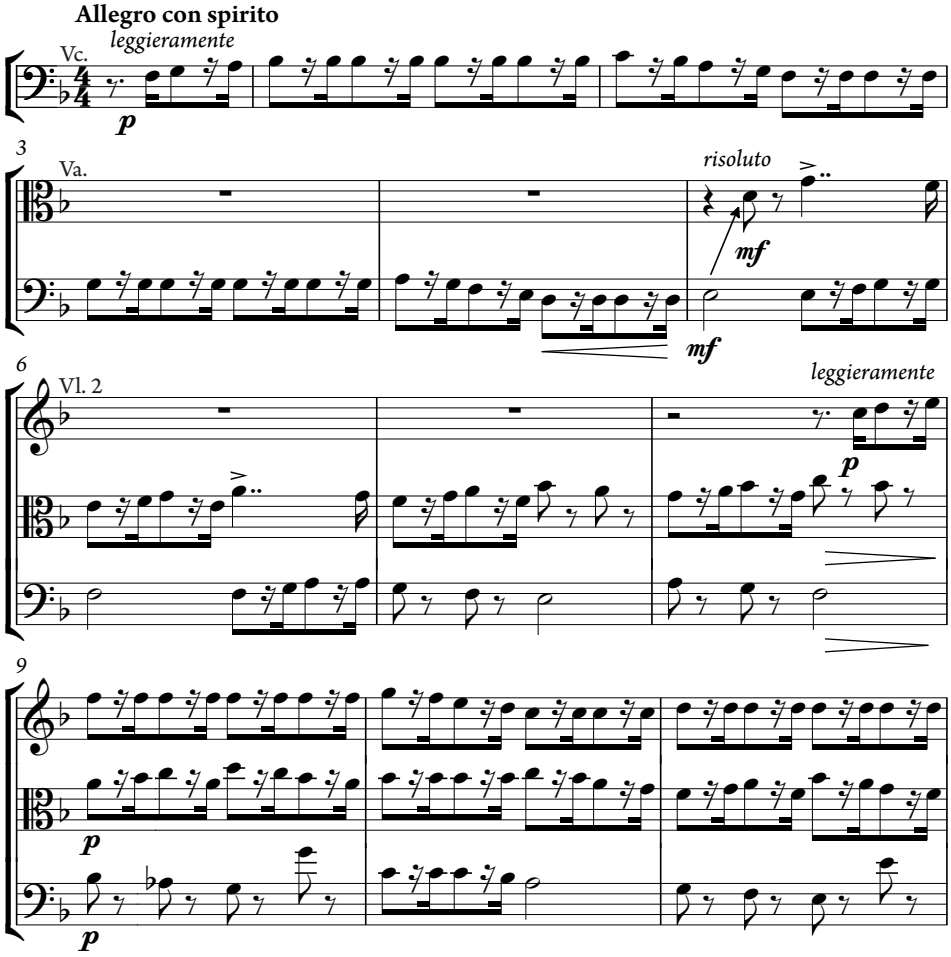
Notenbeispiel 8: Nikolaj Rimskij-Korsakov, *1. Streichquartett*, 3. Satz, T. 74 ff.



Notenbeispiel 9: Nikolaj Rimskij-Korsakov, *1. Streichquartett*, 3. Satz, T. 82 ff.

Der kurze Mittelteil ist in A-Dur komponiert und besteht aus zwei kontrastierenden Elementen – einem durch das Unisono in den ersten Takten sowie Staccati wuchtig wirkenden Fortissimo und einem liedhaften Piano, in welchem die Töne der Melodie zwischen der ersten Violine und einem Duo aus zweiter Violine und Viola verteilt werden. Die beiden Elemente erklingen abwechselnd (Notenbeispiele 8 und 9).

Der vierte Satz, der Rimskij-Korsakov selbst am besten gefiel, ist ein Allegro con spirito. Ebenso wie der erste ist er in der Sonatenhauptsatzform komponiert. Die Aufteilung des thematischen Materials zwischen den Stimmen verdient Aufmerksamkeit: Sie beginnen versetzt um vier Takte nacheinander und teilen das Thema untereinander auf. Interessant ist auch der Übergang des Motivs von einer Stimme zur anderen sowie das Fortspinnen des Themas. Dieses wird in den ersten vier Takten vom Violoncello unbegleitet präsentiert, dann durch die Viola, später durch die zweite und schließlich durch die erste Violine und das Viola-Violoncello-Duo im Takt 5 ff. sowie die beiden Violinen im Takt 13 ff. (Notenbeispiel 10):



Notenbeispiel 10: Nikolaj Rimskij-Korsakov, *1. Streichquartett*, Anfang des 4. Satzes

Im weiteren Verlauf spielt Rimskij-Korsakov mit den Motiven aus dem Thema zum Teil wie mit Bausteinen, zum Teil bearbeitet er das motivische Material variationsartig. So verbindet er in der Durchführung (ab Takt 102) die Elemente des ersten Themas mit dem punktierten Rhythmus (beide Violinen und Viola) mit dem zweiten liedhaften Thema (Violoncello). Im Takt 138 lässt er zum Beispiel zuerst den 2. Satz der achttaktigen Periode erklingen, danach den ersten. Er verbindet das erste Thema in der Durchführung mit dem zweiten, das keinen punktierten Rhythmus aufweist, und lässt sie gleichzeitig erklingen. Zum Schluss (ab Takt 234, Auftakt) komprimiert er die Einsätze der einzelnen Stimmen (Notenbeispiel 11).

Die Harmonik in diesem Werk ist fast durchgehend funktional. Bei der näheren Analyse entdeckt man allerdings einige Doppeldominanten als Nonakkord ohne Grundton, lang gezogene Modulationen, auch chromatische, aber auch schnelle Tonartwechsel, lang gezogene Töne im Bass sowie Unisono. Am Anfang der Durchführung des ersten Satzes (Takt 115 ff.) sieht man eine Reihe aus fünf aufsteigenden Sextquartakkorden. Es sind interessante harmonische Wendungen, jedoch keine revolutionären.

Mit seinem *1. Streichquartett* hinterließ Rimskij-Korsakov der Welt ein originelles Werk. Dieses liefert ein gutes Beispiel für seine Auseinandersetzung mit der westeuropäischen Musikgeschichte, mit der Polyphonie und der Sonatenhauptsatzform, aber auch für das russisch Volkstümliche, das etwa in seinen Opern so im Vordergrund steht. Das Ergebnis ist ein Streichquartett, das seiner Form nach alle Regeln des Sonatenhauptsatzes bewahrt, reich an kontrapunktischen Abschnitten ist und dennoch einige volkstümlich klingende Abschnitte beinhaltet. Rimskij-Korsakov greift also nicht die Tradition des Streichquartettes an, versucht aber, durch die volkstümlichen russischen Elemente seine Kompositionen zu bereichern und dem Quartett somit einen eigenen Charakter zu verleihen.

3. Streichquartett G-Dur

Auch mit seinem *3. Streichquartett* war Rimskij-Korsakov nicht zufrieden:[49] »Außerdem komponierte ich [1897] das Streichquartett in G-Dur und ein Trio für Violine, Violoncello und Klavier in c-Moll. Die letztere Komposition blieb unausgearbeitet, und diese beiden kammermusikalischen Kompositionen bewiesen mir, dass die Kammermusik nicht mein Bereich ist, und ich entschied mich, sie nicht zu veröffentlichen.«[50]

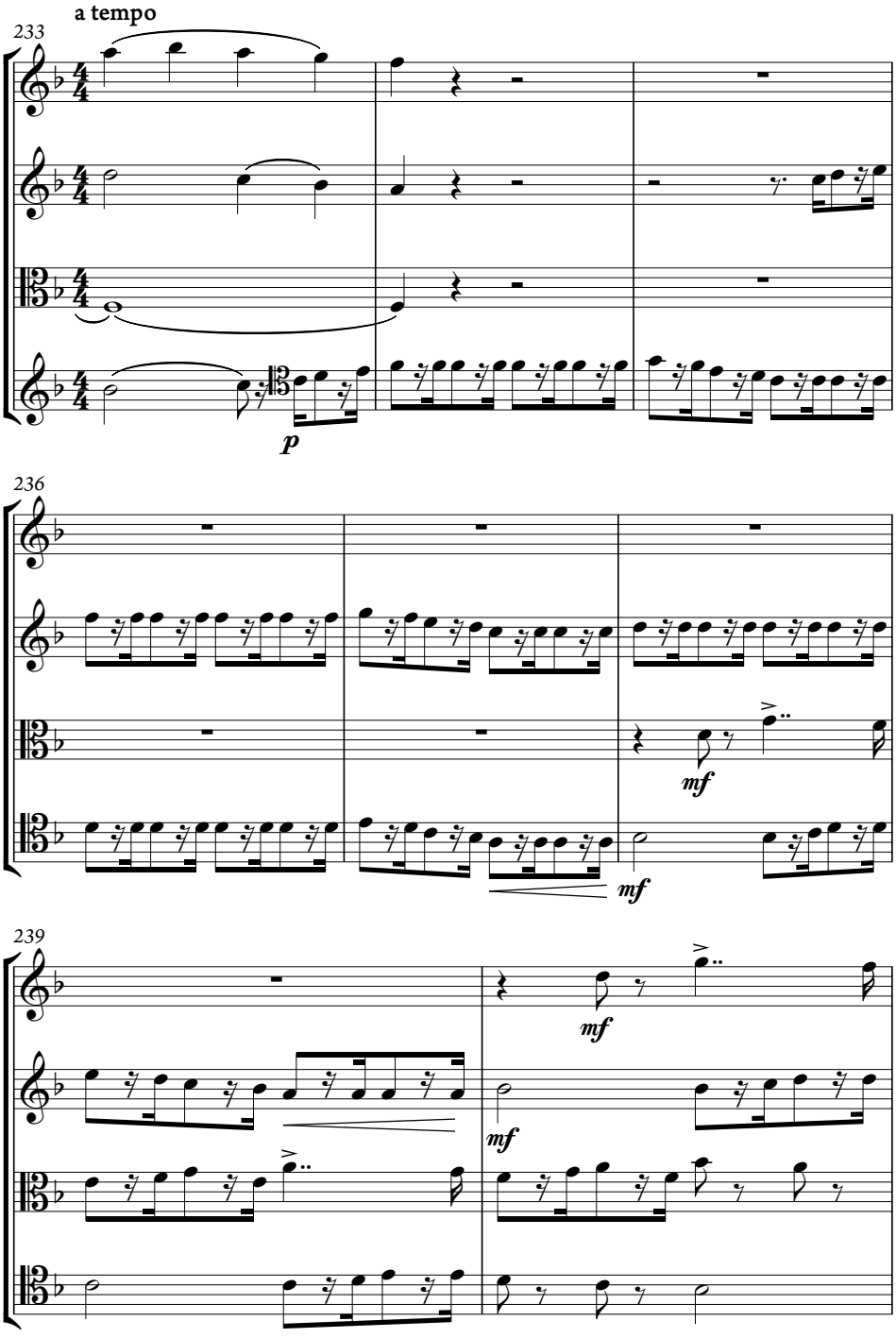
Das Quartett besteht auch aus vier Sätzen: 1. Allegro non troppo (G-Dur, 254 Takte), 2. Largo (e-Moll, 125 Takte), 3. Molto moderato (alla polacca, C-Dur, 80 Takte) und 4. Allegretto (G-Dur, 257 Takte).

Wenn man in den ersten drei Sätzen dieses Werkes nach russischen volkstümlichen Melodien oder anderen Merkmalen sucht, tut man das vergeblich. Nur im vierten Satz wird man fündig und nimmt Stellen wahr, die ohne Zweifel eines volkstümlichen Ursprungs sind; unten wird

---

49 Diese Komposition hat anscheinend auch keine Zuhörer und Musiker fasziniert, denn nicht umsonst gibt es keine CD-Aufnahmen im Gegensatz zu anderen Quartettkompositionen von Rimskij-Korsakov.

50 Rimskij-Korsakov, *Letopis'*, S. 271 Das *3. Streichquartett* Rimskij-Korsakovs ist jedoch erhalten geblieben.

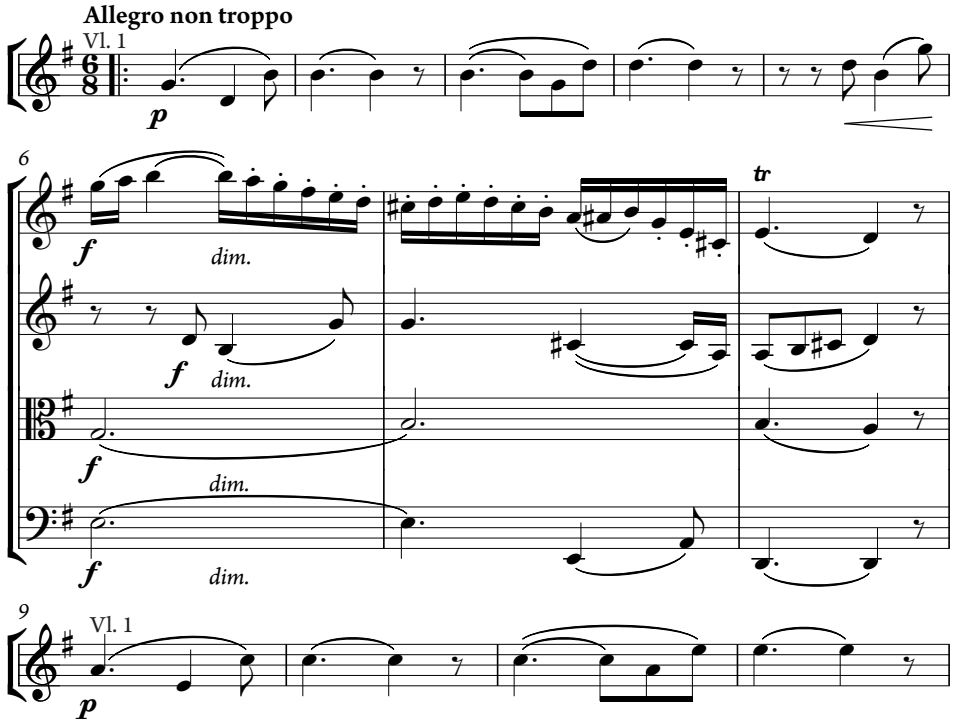


Notenbeispiel 11: Nikolaj Rimskij-Korsakov, *1. Streichquartett*, 4. Satz, T. 233 ff.

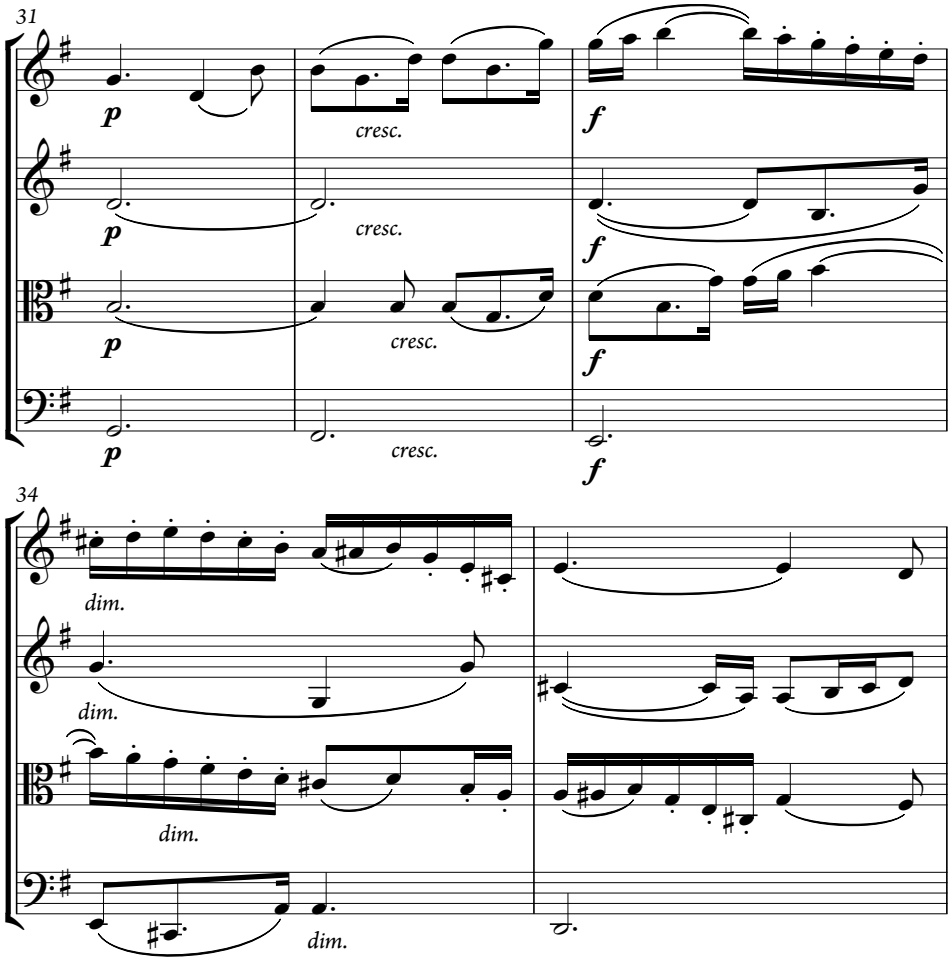
darauf näher eingegangen. In den ersten Sätzen entdeckt man ein Werk, das durchaus einem westeuropäischen Komponisten zugeschrieben werden könnte; der 2. Satz, ein Largo, klingt in manchen Abschnitten beinahe klassizistisch. In diesem Werk probiert Rimskij-Korsakov alle Quartetttechniken aus – von einem ausgiebigen Solo eines Instrumentes bis zur hohen Satzdichte beim Zusammenspiel aller vier Instrumente. Spieltechnisch ist dieses Werk, wie auch die anderen Streichquartette Rimskij-Korsakovs, anspruchsvoll.

Der 1. Satz Allegro ma non troppo ist vor allem formal bemerkenswert. Das liegt an der thematischen Gliederung des Satzes, eingeschobenen Abschnitten sowie einem verschleierten Übergang zwischen der Durchführung und der Reprise. Nur die Exposition ist eindeutig, sogar durch das Wiederholungszeichen sichtbar und hörbar, abgegrenzt. Die Verhältnisse zwischen den Themen sind stark zugunsten des Hauptthemas verschoben, dieses beansprucht die ersten 46 Takte. Die Überleitung und das zweite Thema bestehen dagegen gemeinsam aus nur 16 Takten. Der Schlussteil der Exposition basiert wiederum fast ausschließlich auf den Elementen des ersten Themas.

Ähnlich wie in seinem *1. Streichquartett* variiert Rimskij-Korsakov die Themen auch in diesem Werk. So folgt dem ersten Thema, das am Anfang an ein Waldhornmotiv erinnert (Notenbeispiel 12), gleich im Takt 17 seine variierte Version, im Takt 31 erklingt das erste Thema gleich nochmal in einer komprimierten Version – aus den üblichen achttaktigen Strukturen werden fünftaktige (Notenbeispiel 13).



Notenbeispiel 12: Nikolaj Rimskij-Korsakov, *3. Streichquartett* G-Dur, 1. Satz, erstes Thema, T. 1 ff.

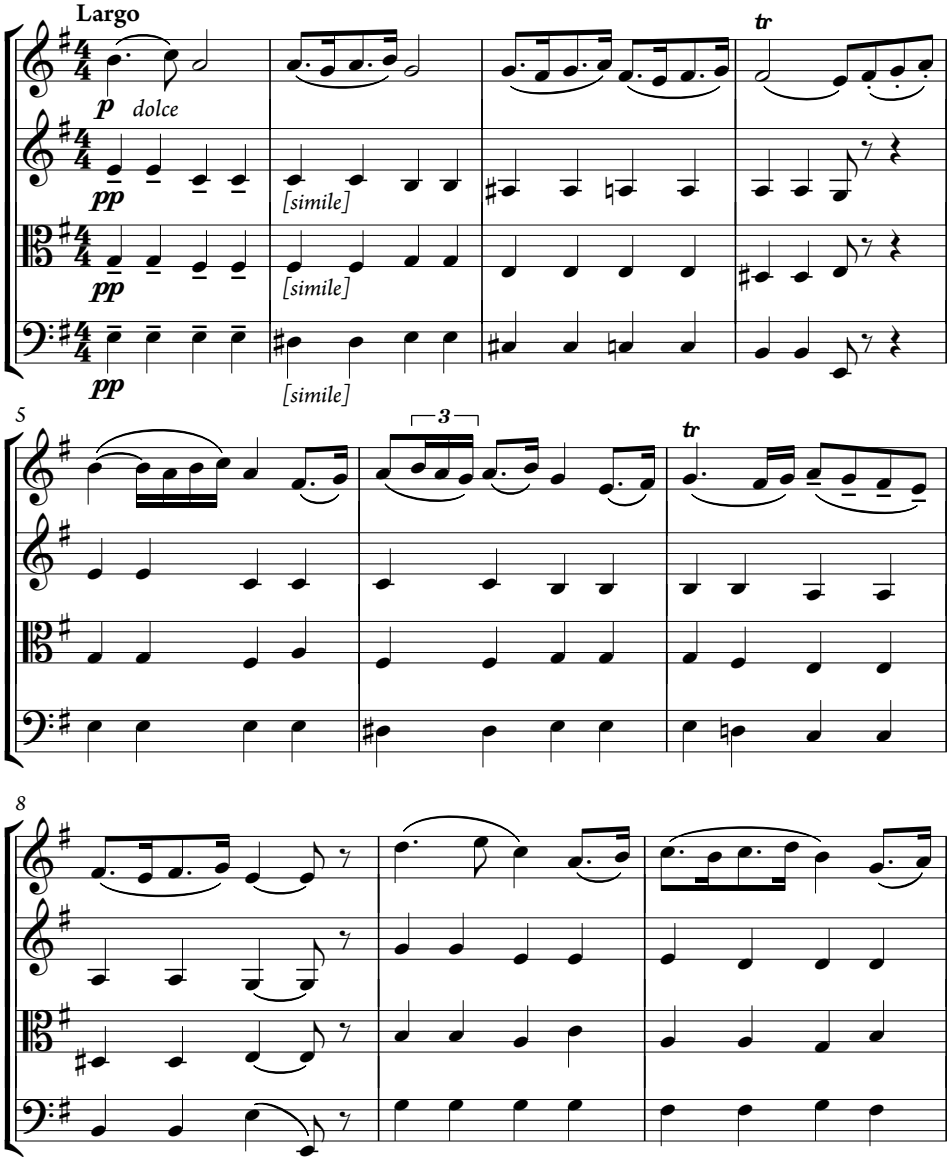


Notenbeispiel 13: Nikolaj Rimskij-Korsakov, *3. Streichquartett*, 1. Satz, erstes Thema, komprimiert, T. 31 ff.

In der Durchführung sowie in der Reprise dominiert weiterhin das erste Thema, wobei die kurze sechstaktige Überleitung aus den Takten 46–52 an Bedeutung gewinnt. Das zweite Thema kommt in der Durchführung dagegen gar nicht vor und taucht variiert erst in der Reprise auf. Auch in diesem Satz, ähnlich wie im ersten Quartett, hat die Reprise einen durchführungsartigen Charakter: Alle Themen werden variiert, das erste Thema am Anfang der Reprise (Takt 136) erklingt zuerst in E-Dur, dann gleich in e-Moll und im Takt 203 ff. in c-Moll – dieser Abschnitt bildet bis zum Schluss (52 Takte) formal eine Art ausgedehnte Coda. In Takt 212–213 greift Rimskij-Korsakov sogar zur enharmonischen Modulation. Bemerkenswert im 1. Satz sind außerdem die eingeschobenen längeren kadenzartigen Abschnitte in der Durchführung. Die Takte 104–109 bestehen beispielsweise aus Akkordreihen (über g-Moll – d-Moll als Subdominante – E-Dur als Dominante zu a-Moll), deren Töne zwischen dem Violoncello mit der Viola als Stütze, erklingend auf den starken Schlag, und den beiden Violinen aufgeteilt werden. Während die

stützenden Stimmen wiederholt die Grundtöne des Akkordes vortragen, bilden die Violintöne eine Art Akkordumkehrung, nach oben aufsteigend. Die Durchführung wird durch derartige Einschübe unterbrochen.

Der 2. Satz Largo ist ein Thema mit sechs Variationen gleicher Länge, nur die letzte Variation ist fast doppelt so lang und hat einen durchführungsartigen Charakter (vgl. Tabelle 2). Das Thema (Notenbeispiel 14) und beinahe alle Variationen sind in e-Moll komponiert, nur die 5. Variation steht in E-Dur. Am Ende der 6. Variation schließt der Satz unerwartet ebenfalls in E-Dur.

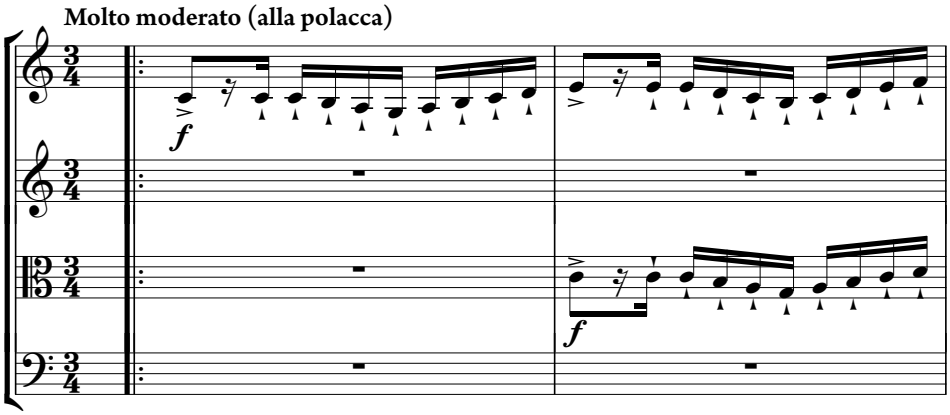


Notenbeispiel 14: Nikolaj Rimskij-Korsakov, *3. Streichquartett*, Anfang des 2. Satzes

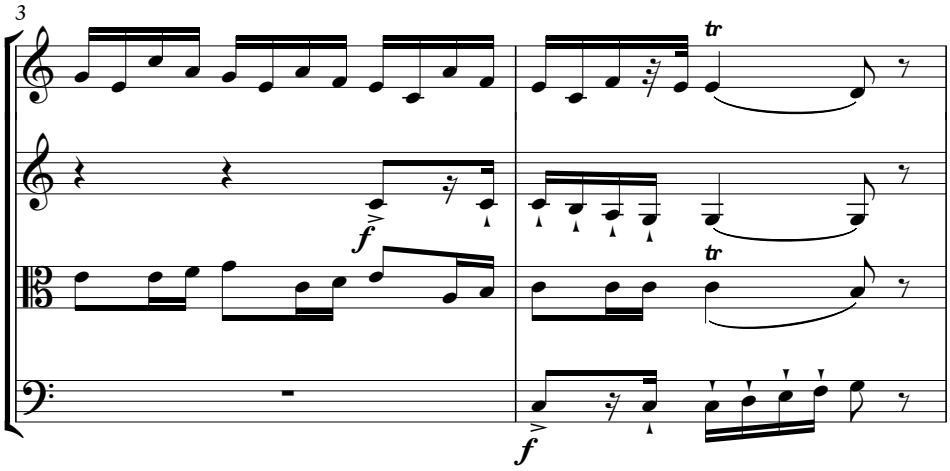
Thema	16 T.	Besteht aus vier Viertaktern, die einander ähnlich sind, die Melodie wird von der ersten Violine präsentiert, die übrigen Instrumente leisten akkordische, eher zurückhaltende Begleitung.
Var. 1	16 T.	Dem Thema sehr nahe, die Faktur – die erste Violine wird von den anderen Instrumenten akkordisch begleitet – bleibt bestehen, harmonische Verschärfung durch Leittöne.
Var. 2	16 T.	Dem Thema nahe, Kontrast durch Änderungen in der Faktur – die beiden Violinen spielen die Melodie, begleitet von der Viola und dem Violoncello – sowie durch die Dynamik (Forte) und durch den punktierten Rhythmus in allen Partien, wodurch eine höhere Satzdichte erreicht wird.
Var. 3	16 T.	Rückbesinnung auf die ruhige Stimmung des Themas und der ersten Variation, gleichberechtigte Instrumente, Triolen-Umspielungen werden eingefügt, kombiniert mit dem punktierten Rhythmus.
Var. 4	16 T.	Änderung der Melodierichtung – im Thema und den drei ersten Variationen absinkend, hier aufsteigend, rhythmisch mit der 3. Variation verwandt.
Var. 5	16 T.	E-Dur, fast durchgehend fortspinnende Triolen-Umspielungen, überwiegend in den beiden Violinen, nur das Violoncello hat reine Begleitfunktion.
Var. 6	29 T.	Die Stimmen setzen nacheinander ein – zuerst trägt die zweite Violine das variierte Thema vor, dann kommen nacheinander die erste Violine, das Violoncello und schließlich die Viola hinzu (das scheint ein für Rimskij-Korsakov typisches Verfahren zu sein, denn auch in anderen Kompositionen für Streichquartett verwendet er diese Methode oft).

Tabelle 2: Übersicht über den 2. Satz von Rimskij-Korsakovs 3. *Streichquartett*

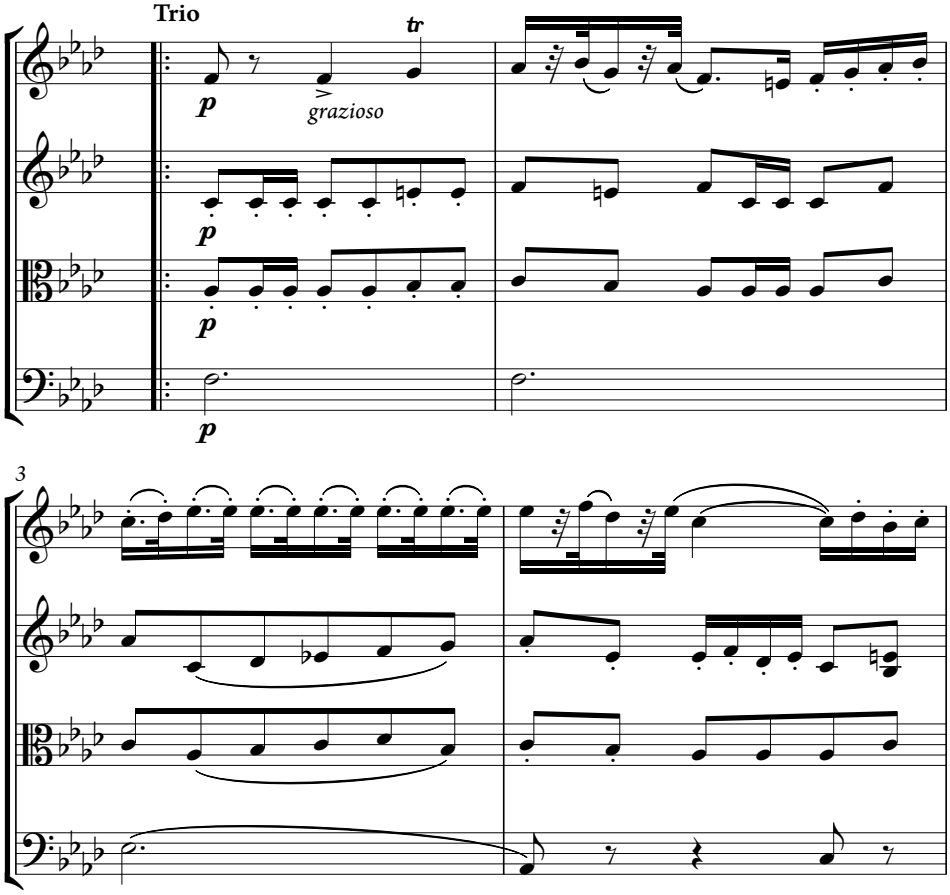
Der 3. Satz ist eine Polonaise mit einem Trio (Notenbeispiel 16) als Mittelteil (A–B–A′). Auch wenn dieser Satz kein polyphoner ist, setzen die Stimmen am Anfang des Satzes nacheinander ein (Notenbeispiel 15), was für die Streichquartette Rimskij-Korsakov im Allgemeinen üblich zu sein scheint und wohl auf sein Studium des Kontrapunktes zurückzuführen ist. Der punktierte Rhythmus bleibt den ganzen Satz hindurch bestehen.



Notenbeispiel 15: Nikolaj Rimskij-Korsakov, *3. Streichquartett*, Anfang des 3. Satzes



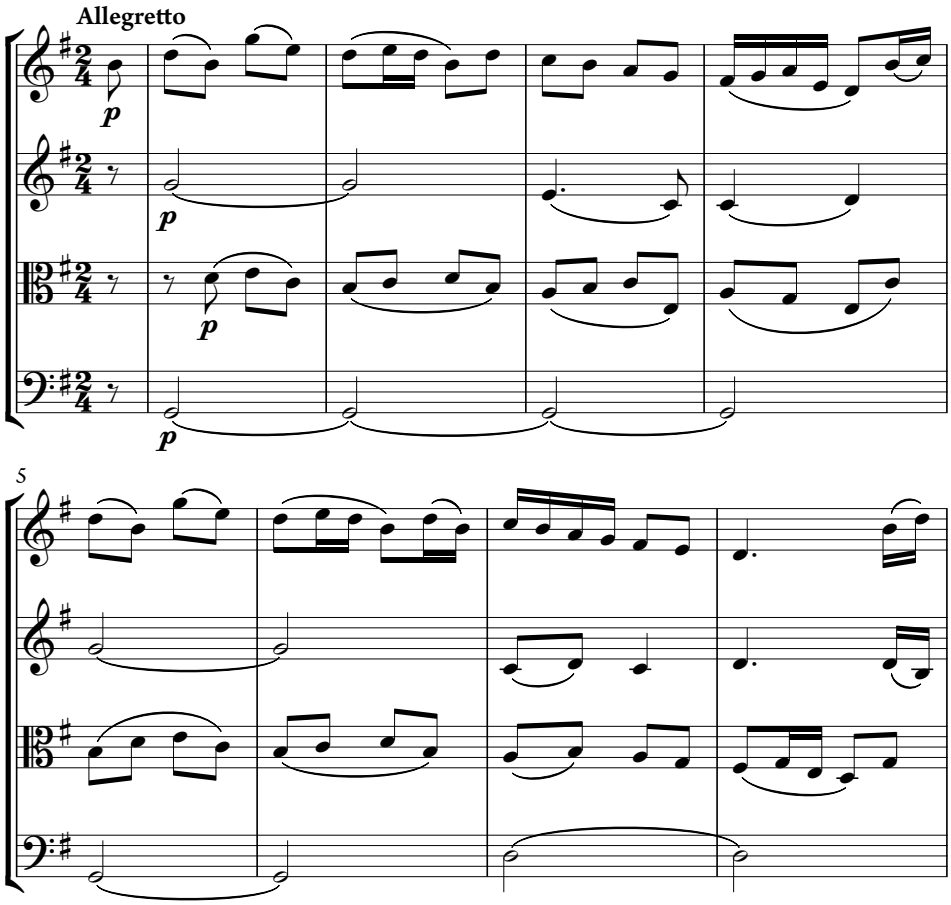
Notenbeispiel 15 (Fortsetzung)



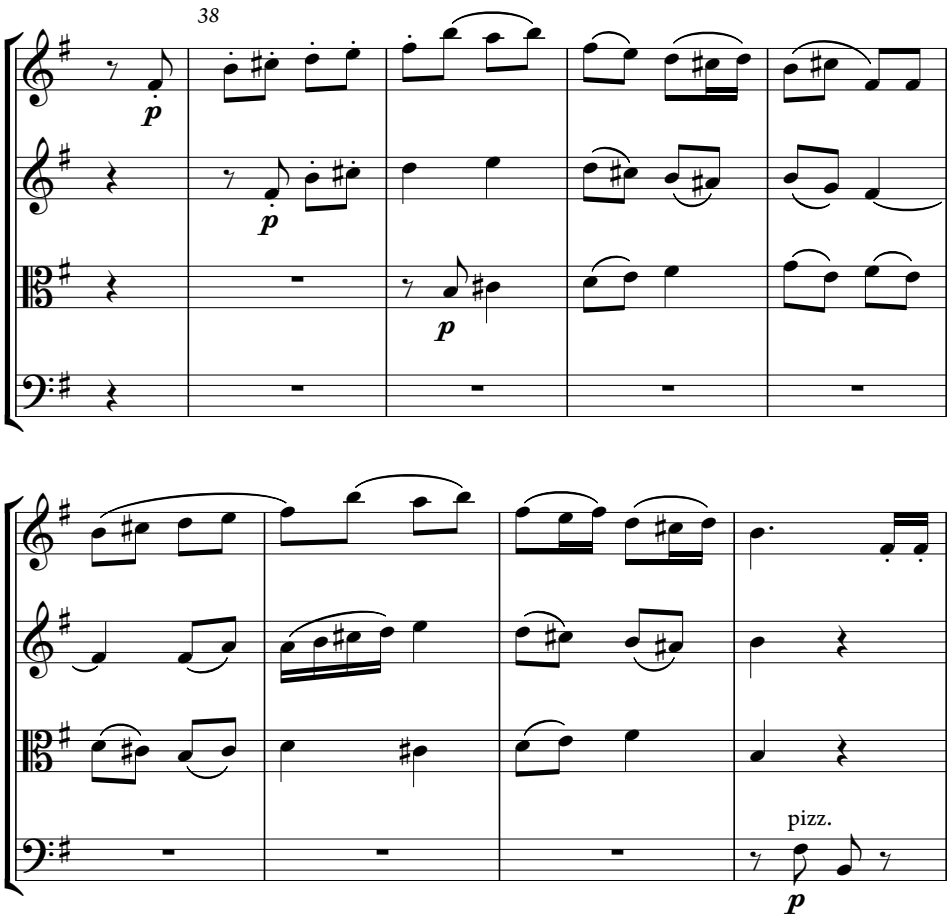
Notenbeispiel 16: Nikolaj Rimskij-Korsakov, *3. Streichquartett*, Trio aus dem 3. Satz

Der vierte Satz ist ein Sonatenrondo, das, grob betrachtet, die traditionelle Struktur A–B–A–C–A–B–A aufweist, bei der genaueren Analyse stellt man fest, dass es auch Überleitungen und ausgedehnte Schlussabschnitte gibt. Die Überleitung vom Abschnitt A zu Abschnitt B ähnelt rhythmisch dem Anfang des Themas der Polonaise, was eine gewisse Brücke zwischen diesen beiden Sätzen schafft. Am Schluss steht eine ausgedehnte Kadenz.

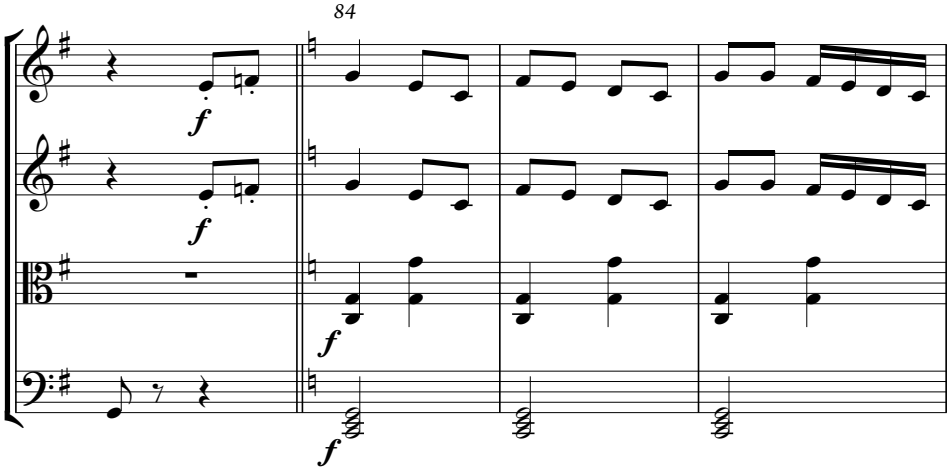
Dieser Satz ist der einzige, der volkstümliche Elemente aufweist, insbesondere in der Episode C mit dem Basso ostinato im Takt 84 ff., einem schweren Bauerntanz mit einer volkstümlich angehauchten Melodie. Hier sind der Anfang des Satzes sowie die beiden Episoden (Notenbeispiele 17–19):

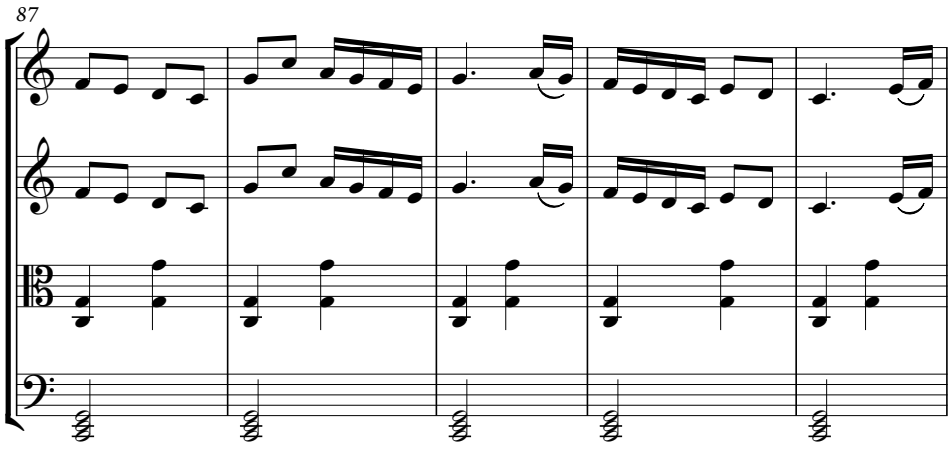


Notenbeispiel 17: Nikolaj Rimskij-Korsakov, *3. Streichquartett*, 4. Satz, Anfang des Satzes



Notenbeispiel 18: Nikolaj Rimskij-Korsakov, 3. *Streichquartett*, 4. Satz, Episode B, T. 38 ff.





Notenbeispiel 19: Nikolaj Rimskij-Korsakov, *3. Streichquartett*, 4. Satz, Episode C, T. 84 ff.

So verbindet Rimskij-Korsakov in diesem Quartett unterschiedlichste Ansätze – von einem Waldhornmotiv über eine traurige und schlichte Melodie mit technisch durchaus anspruchsvollen Variationen und eine Polonaise zu einem volkstümlichen Bauerntanz. Ein buntes Werk, das nochmals als Beispiel für die Verbindung der klassischen und volkstümlich russischen Ansätze gelten kann, wo die ersteren allerdings eindeutig überwiegen. Die Vorliebe des Komponisten für die variationsartige Motivverarbeitung gipfelt in diesem Quartett in einem Variationssatz.

Gemeinschaftliche Kompositionen für Streichquartett

Die Rolle Mitrofan Beljaevs für die Entwicklung des Streichquartetts in Russland wurde bereits erwähnt. Nicht geringer ist seine Rolle in diesem Zusammenhang für das Quartettschaffen von Rimskij-Korsakov und auch anderer russischer Komponisten. Es überrascht deshalb nicht, dass Beljaevs Name in einer Komposition für das Streichquartett verewigt worden ist: das von Rimskij-Korsakov, Anatolij Ljadov, Aleksander Borodin und Aleksander Glazunov zu seinem Geburtstag komponierte *Quartett auf das Thema B-La-F*.[51] Das Quartett wurde auf der Geburtstagsfeier Beljaevs als Überraschung dargeboten. Über diese erste Aufführung berichtet Rimskij-Korsakov in seiner Chronik, im Kapitel zu den Jahren 1886 bis 1888.[52] Hieraus wird jedoch nicht klar, ob diese Aufführung im Februar 1886 oder 1887 stattfand, ob es sich um ein Geschenk zum 50. oder zum 51. Geburtstag Beljaevs (10./22. Februar) handelte.[53]

---

51 Eigentlich eine Vermischung der Tonnamen verschiedener Sprachen, um einen Bezug zum Familiennamen »Beljaev« zu schaffen: »La« für »A« aus dem Italienischen, »B« und »F« aus dem Deutschen.

52 Vgl. Rimskij-Korsakov, *Letopis'*, S. 214–215.

53 Friedhelm Krummacher geht davon aus, dass dieses Streichquartett zum 50. Geburtstag von Mitrofan Beljaev aufgeführt wurde. Vgl. Krummacher, *Geschichte des Streichquartetts*, S. 287.

Die zweite Gemeinschaftskomposition[54] für Streichquartett – die Quartettsuite *Imeniny* [Namenstag] – wurde ebenso zum Geburtstag von Beljaev komponiert, von Aleksandr Glazunov, Anatolij Ljadov (1855–1914) und Nikolaj Rimskij-Korsakov.[55] Auch die dritte kollektive Komposition ist ein Geburtstagsgeschenk an Beljaev – *Variationen über ein russisches Thema*, in dem sowohl das Thema als auch die vierte Variation von Rimskij-Korsakov komponiert wurden; die anderen neun Variationen stammen von Nikolaj Arcybušev (1858–1937), Aleksandr Skrjabin, Aleksandr Glazunov, Anatolij Ljadov, Jāzeps Vītols (Joseph Wihtol, 1863–1948), Feliks Blumenfel'd (Felix Blumenfeld, 1863–1931), Viktor Ėval'd (Ewald, 1860–1935), Aleksandr Vinkler (Alexander Winkler, 1865–1935) und Nikolaj Sokolov (1859–1922). Über diese Geburtstagskompositionen berichtet Rimskij-Korsakov in seiner Chronik.[56]

Auch für die Komposition der 16 Quartettstücke *Les Vendredis* waren Mitrofan Beljaev und seine berühmten »Freitage«, an denen die Mitglieder des Kreises miteinander musizierten, der Anlass. Nikolaj Rimskij-Korsakov steuerte die Nr. 10 Allegro bei, die weiteren Beteiligten waren Aleksandr Glazunov, Nikolaj Arcybušev, Nikolaj Sokolov, Anatolij Ljadov, Jāzeps Vītols, Maximilian von der Osten-Sacken (1833–1884), Felix Blumenfel'd, Aleksandr Borodin und Aleksandr Kopylov (1854–1911). Asaf'ev erwähnte diese Komposition:

> Zwei Sammlungen von verschiedenartigen Stücken für Streichquartett, die unter dem Titel *Les Vendredis* bekannt geworden sind, enthalten einige gelungene Einzelwerke. Von einem kollektiven Schaffen kann hier allerdings nicht mehr die Rede sein (abgesehen von einer Polka, die Glasunow, Ljadow und Sokolow gemeinsam komponiert haben), sondern man muss wohl eher von einem »Erinnerungs-Album« als Geschenk für Mitrofan Beljaew als dem herzlichen Gastgeber der jeweils freitags in seinem Hause veranstalteten Quartettabende sprechen.[57]

Einen bedeutenden Teil des Quartettschaffens Rimskij-Korsakovs machen somit die Gemeinschafskompositionen aus. Stellvertretend für diese sei der 1. Satz des *Quartetts auf das Thema B-La-F* näher betrachtet.

---

54 Das ist nicht die erste Gemeinschaftskomposition in der russischen Musikgeschichte. Bereits um 1872 arbeiteten die Mitglieder des Mächtigen Häufleins an einem gemeinschaftlichen Projekt – der Ballettoper *Mlada*.

55 Rimskij-Korsakov komponierte den 3. Satz »Chorovod« (Reigentanz).

56 Vgl. Rimskij-Korsakov, *Letopis'*, S. 214 ff.

57 Vgl. Asaf'ev, *Die Musik in Russland*, S. 323.

1. Satz des *Quartetts auf das Thema B-La-F*

Die Autoren des *Quartetts auf das Thema B-La-F* sind Rimskij-Korsakov, Ljadov, der das Scherzo schrieb, Borodin, der die Serenade[58] komponierte, und Glazunov, von dem das Finale stammt. Das Thema »B-La-F« durchzieht alle vier Sätze der Komposition und schafft einen motivischen Zusammenhang.

Anders als die Streichquartette Rimskij-Korsakovs zog diese Gemeinschaftskomposition größere Aufmerksamkeit der Musikforschung auf sich und wurde von Asaf'ev folgendermaßen gelobt:

> Die Freundschaft der Komponisten und die Praxis des kollektiven Schaffens führte auch im Bereich des Streichquartetts zu interessanten Ergebnissen. Eines davon war das von den Intonationen her erstaunlich geschlossen wirkende Streichquartett über das Thema B-La-F (gedruckt 1895). Sein erster Satz stammte von Rimsky-Korsakow, der zweite (Scherzo) von Ljadow, der dritte (eine amüsante Serenata alla spagnola) von Borodin und das Finale von Glasunow.[59]

Nicholas Kilburn führt in seinem Übersichtswerk die wichtigsten Themen aus dem *B-La-F*-Quartett als Notenbeispiele an, allerdings ohne näher auf das Werk einzugehen.[60] Auch er äußerte sich positiv über diese Komposition, trotz der anfangs vorhandenen Skepsis:

---

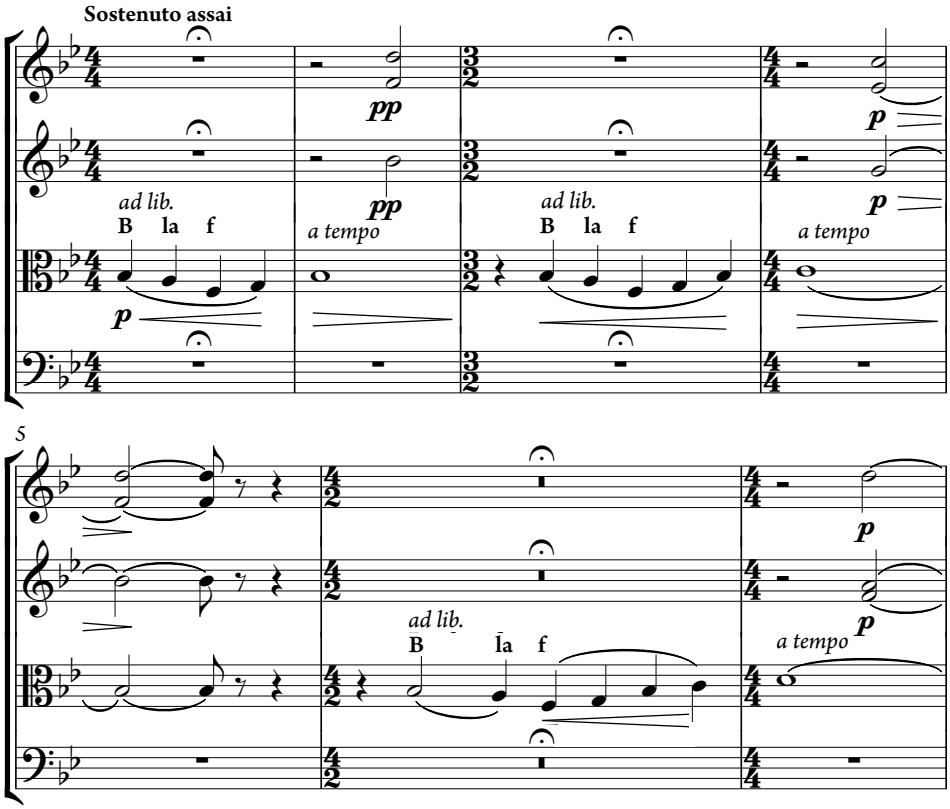
58 Der kürzeste, jedoch der durch seine Exotik originellste Satz dieses Werkes und deshalb unbedingt erwähnenswert. Die beiden Violinen und das Violoncello ahmen in den ersten Takten Gitarren-Klang nach. Das Hauptmotiv der Viola *b–a–f* ist hier weniger auffallend als in den anderen Sätzen und eher etwas getarnt, außerdem wird das Hauptmotiv von Borodin auf eine andere Weise realisiert. Er komponiert seinen Beitrag in d-Moll, während die anderen drei Sätze in B-Dur stehen. Das erreicht er durch die Harmonisierung der Einzeltöne des Themas *b–a–f* und nicht durch die Harmonisierung des gesamten Motivs, d. h. durch seine komplette Zuordnung zu einer Tonika, wie es seine drei Kollegen tun. Das zweite Thema der Serenata ist durch die übermäßige Sekunde, kurze tonumspielende Motive sowie den Orgelpunkt orientalisch klingende Melodie. Das orientalische Kolorit, hier vermengt mit spanischer Thematik, war für die russische Musik des 19. Jahrhunderts sehr wichtig, und dafür gibt es sehr viele Beispiele, wie etwa die sinfonische Dichtung *Tamara* oder die *Ouvertüre über ein spanisches Marschthema* op. 6 von Balakirev, die sinfonische Dichtung *Eine Steppenskizze aus Mittelasien* von Borodin, Rimskij-Korsakovs große Orchester-Fantasie *Scheherazade* op. 35 und viele mehr. Dieser Aspekt wurde bereits von zahlreichen Forschern thematisiert. Zurückzuführen sind diese »Orientalismen« (vgl. Dorothea Redepenning, Art. »Balakirev«, in: *MGG*, Sachteil 2, Kassel 1999, Sp. 69) wiederum auf die Auseinandersetzung des Mächtigen Häufleins und insbesondere Balakirevs mit Volksliedern, u. a. kaukasischen Ursprungs. Kein Wunder, dass auch diese Serenata neben den typischen Merkmalen einer spanischen Serenata auch orientalische Züge aufweist.

59 Asaf'ev, *Die Musik in Russland*, S. 323.

60 Nicholas Kilburn, *The Story of Chamber Music*, Boston 1977. Dennoch ist Kilburns Werk sehr bedeutend, denn außer auf diese Gemeinschaftskomposition geht er auch näher auf je ein Quartett von Michail Ippolitov-Ivanov und Aleksandr Grečaninov sowie auf ein Trio von Anton Arenskij ein.

> A composition of this kind is obviously more of a curiosity than a work of the highest art; but an examination of the score reveals a surprising amount of skill, and, considering the restrictions under which they wrote, the several composers have contrived to invest the Quartet with more melodic interest than at first seems possible.[61]

Die Rahmensätze sind erstaunlich ähnlich, denn die ersten Takte des Allegro von Rimskij-Korsakov sowie die ersten Takte des Finales von Glazunov sind fast identisch, wodurch eine Art Gerüst für die gesamte Komposition entsteht. Der von Rimskij-Korsakov geschriebene Satz (Allegro) ist in einer Sonatenhauptsatzform komponiert und eines der besten Beispiele für seine Vorliebe zur variierenden Motivverarbeitung. Eine langsame 27-taktige Einleitung eröffnet das Werk. Das Hauptmotiv *b–a–f* erscheint im ersten Takt als unbegleitetes Solo der Viola, integriert in eine Melodie, die gleich beim zweiten und dritten Erklingen entwickelt wird: Sie wächst in den ersten Takten bei jeder Wiederholung um einen Ton (Notenbeispiel 20):[62]



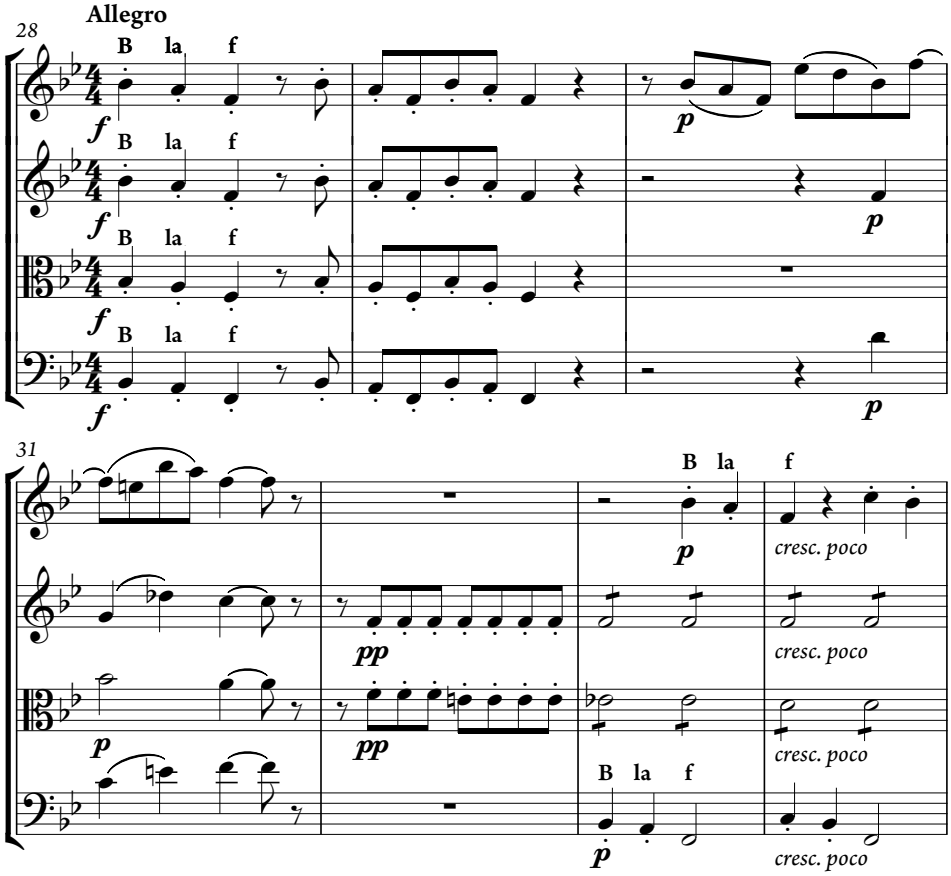
Notenbeispiel 20: Nikolaj Rimskij-Korsakov, Anfang des 1. Satzes des *Quartetts auf das Thema B-La-F*

61 Ebd., S. 168–169.

62 Alle Notenbeispiele aus dem *B-La-f*-Quartett wurden folgender Ausgabe entnommen: *Quatuor sur le nom B-la-f pour deux Violons, Alto et Violoncelle*, hrsg. von Mitrofan Beljaev, Leipzig 1895.

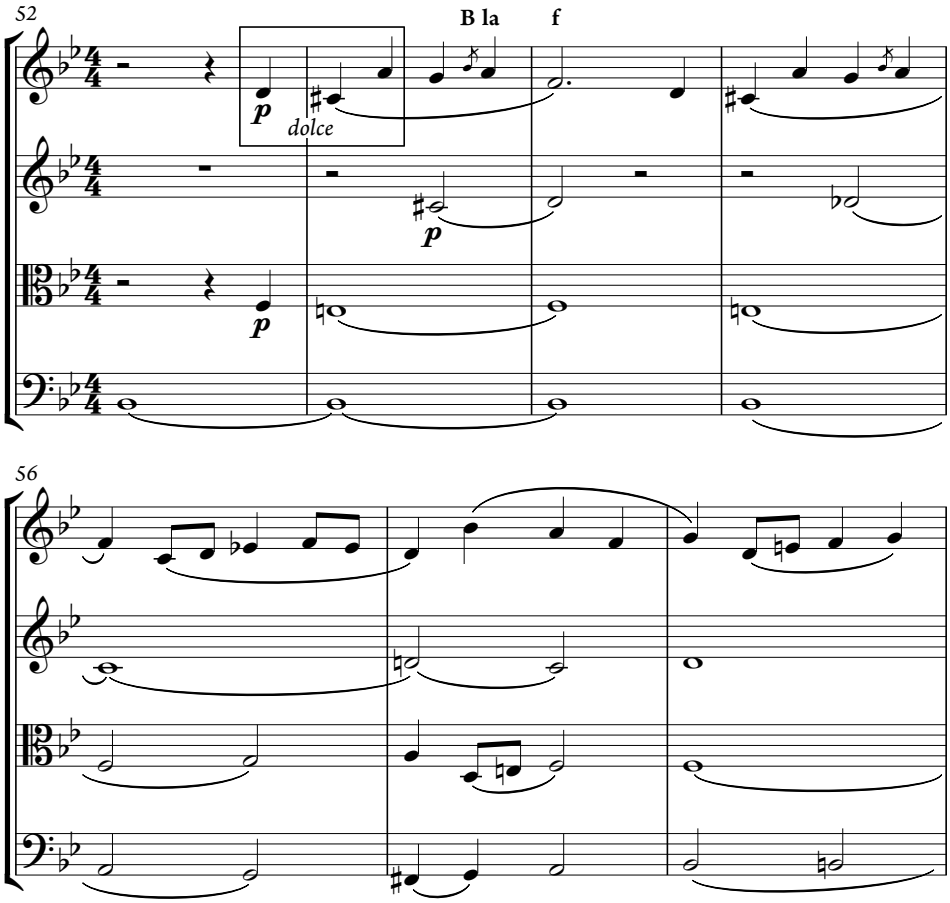
Die Einleitung wird am Schluss des Satzes wiederholt, allerdings erklingen die ersten zehn Takte erst ganz am Ende: Die ersten Takte des langsamen Schlussabschnitts sind eine Variation der Takte 11 ff.

Auch im Allegro erklingen zuerst die drei Töne des Hauptmotivs, diesmal als Unisono aller vier Instrumente. Gleich nach der ersten viertaktigen Phrase beginnt Rimskij-Korsakov das Motiv zu variieren bzw. zu entwickeln (Notenbeispiel 21):



Notenbeispiel 21: Nikolaj Rimskij-Korsakov, 1. Satz des *Quartetts auf das Thema B-La-F*, die ersten Takte des Allegro

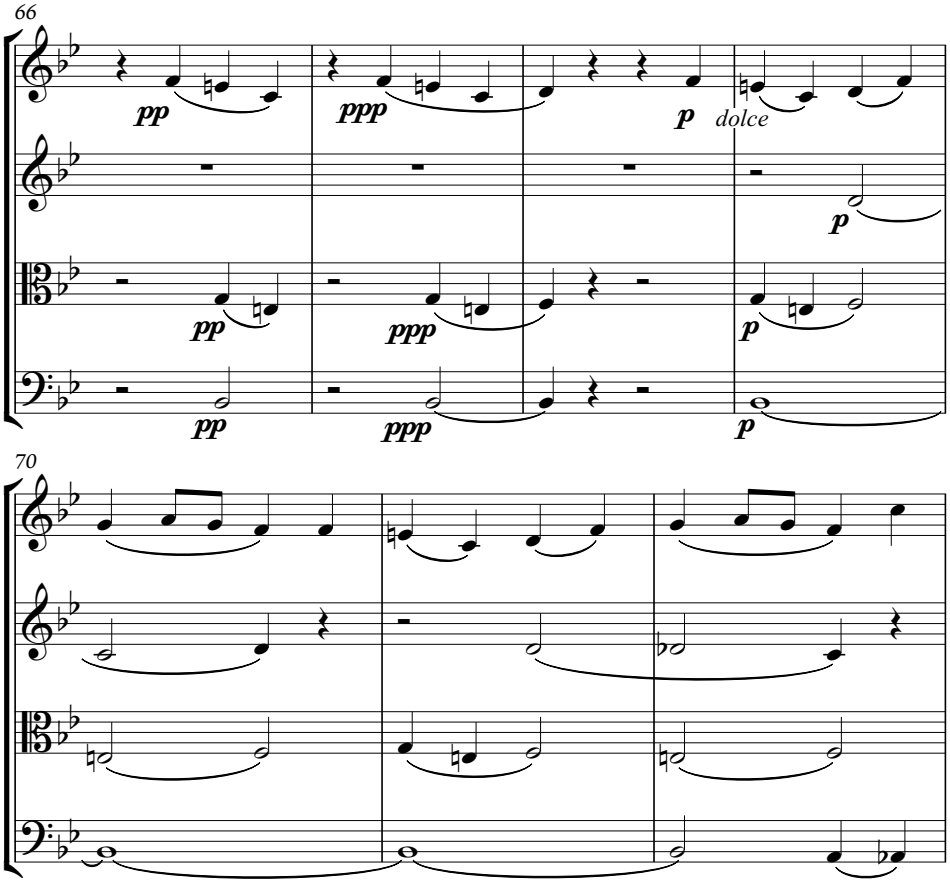
Zwar beherrscht das Motiv *b–a–f* den ganzen Satz, dennoch bewahrt Rimskij-Korsakov auch hier die Sonatenhauptsatzform. So platziert er trotz dieses motivischen Vorherrschens ein zweites Thema im 1. Satz, in dem das Hauptmotiv *b–a–f* in die Melodie integriert wird (siehe die Buchstaben im folgenden Notenbeispiel). Interessant ist in diesem Fall die motivische Verarbeitung des Hauptmotivs *b–a–f*, denn die ersten drei Töne können als eine Variation hiervon gedeutet werden (siehe Einrahmung): Einer kleinen abfallenden Sekunde folgt eine aufsteigende kleine Sext statt der großen Terz nach unten (Notenbeispiel 22):



Notenbeispiel 22: Nikolaj Rimskij-Korsakov, *Quartett auf das Thema B-La-F*, zweites Thema des 1. Satzes

Das Anfangsmotiv aus der Einleitung erklingt nochmals transponiert in der Exposition im Takt 66 und wird diesmal melodisch fortgesponnen zu einer volkstümlichen liedhaften Melodie – ein einfaches Motiv mit »Hilfsnote«, das wiederholt wird (Notenbeispiel 23). Diese Melodie erklingt wiederum, genau wie im 1. Satz des ersten Quartetts, Takt 71 ff., über einem langgehaltenen Ton im Bass. Im Takt 106 erklingt das Hauptmotiv als Umkehrung: Anstelle der absteigenden kleinen Sekunde und der großen Terz nach unten die große Sekunde und kleine Terz nach oben.

Die Töne des Hauptmotivs *b–a–f* sind sowohl in B-Dur als auch F-Dur leitereigen, die eindeutige Zuordnung dieses Motivs zu einer Tonart ist nicht möglich. So ist es auch im 1. Satz der Gemeinschaftskomposition. Rimskij-Korsakov wechselt sehr geschickt zwischen B- und F-Dur. Zwar ist der erste eindeutig funktional definierbare Akkord im Takt 2 die Tonika B-Dur, die Einleitung Sostenuto assai endet aber in F-Dur. Der Schluss der Einleitung klingt etwas »offen«, aber auch in den ersten Takten des Allegro bleibt das Gefühl der doppelten Tonart bzw. doppelten Tonika bestehen: der erste Dreiklang im Takt 30 (auf dem vierten Schlag) ist zwar B-Dur,



Notenbeispiel 23: Nikolaj Rimskij-Korsakov, *Quartett auf das Thema B-La-F*, variiertes erstes Thema aus dem 1. Satz, T. 66 ff.

dem folgt aber die Dominante von F-Dur, sie wird regelgerecht nach F-Dur aufgelöst. Rimskij-Korsakov spielt somit mit den Umdeutungen: *B* als Tonika und als Subdominante, *F* als Dominante und als Tonika. Im Großen und Ganzen beschränkt sich Rimskij-Korsakov jedoch in diesem Satz, wie auch in seinem Quartettschaffen, auf die funktionale Harmonik. Es gibt zwar einzelne interessante Stellen, wie zum Beispiel die Alteration der VI. Stufe im Abschnitt Takt 120 ff., die akzentuierte Sekunde, die einen Kontrast und Dissonanz in die Durchführung bringt, derartige Abschnitte sind aber nicht zahlreich.

Zwar betrachtet Friedhelm Krummacher dieses Quartett sowie andere Gemeinschafskompositionen als keine ernsthaften,[63] sieht aber darin, dass es überhaupt vermehrt zu Quar-

63 Über das *B-La-F*-Quartett schreibt Krummacher Folgendes: »Dem Gebot der Individualität eines Werks widersprach aber zugleich ein kollektives Opus, das wohl kaum ganz ernst gemeint war.« Vgl. Krummacher, *Geschichte des Streichquartetts*, S. 287. Über die Gemeinschaftskompositionen *Imeniny (Namenstag)* und *Variationen über ein russisches Thema* schreibt er Ähnliches: »Oft sind diese Miniaturen durchaus gewinnend, doch

tettkompositionen kam, den Beweis, dass diese Gattung an Respekt und Ansehen gewann.[64] Dennoch ist die nähere Auseinandersetzung mit diesen Werken wichtig, sowohl in Bezug auf Rimskij-Korsakov als Komponisten als auch das Phänomen der kollektiven Komposition überhaupt und auch die Entwicklung des Streichquartetts als Gattung in Russland. Zumindest im Schaffen von Rimskij-Korsakov zeigt der 1. Satz des *B-La-F*-Quartetts den Komponisten in seiner individuellen Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten des Streichquartetts – das Aufteilen des thematischen Materials zwischen den vier Instrumenten, die solistische Funktion aller beteiligten Stimmen, die polyphonen aber auch akkordisch-homophonen Abschnitte, aber auch die Verfahren, die nicht nur für ein Streichquartett typisch sind, wie zum Beispiel das Variieren des Hauptmotivs, dessen Umkehrung sowie die Integration des Motivs in eine Melodie und reichhaltige dynamische Nuancen und Stufungen.

* * *

Die Auseinandersetzung Rimskij-Korsakovs mit der Gattung Streichquartett spiegelt deutlich die Pole wider, zwischen denen sich seine kompositorische Persönlichkeit entfaltete. Er bewahrte die westeuropäische Tradition und die etablierte Sonatenhauptsatzform, auch wenn er, was allerdings für die Zeit üblich ist, die Grenzen aufbrach und nicht alle formalen Normen erfüllte, was man an dem Ungleichgewicht zwischen den Themen, an den verschwommenen Abschnittsgrenzen sowie am ständigen Variieren der Themen bzw. der Motive sieht. Der Phrasenbau ist, ausgenommen einzelne wenige Beispiele (siehe etwa das Notenbeispiel 13), symmetrisch, fast alle Phrasen sind achttaktige Perioden. Auch sein Studium des Kontrapunktes hinterließ in seinem Streichquartettschaffen eindeutige Spuren, was anhand zahlreicher polyphoner Abschnitte gezeigt werden konnte. Ebenso bemerkenswert ist auch, dass das national russische, volkstümliche Element zwar in jedem Quartett wahrnehmbar ist, aber nicht übermäßig stark; das G-Dur-Quartett, wo nur der vierte Satz volkstümlich russische Züge aufweist, ist das beste Beispiel dafür. Umso erstaunlicher ist es, dass die 4. Variation von Rimskij-Korsakov[65] aus den *Variationen über ein russisches Thema* eher zu der Gruppe gehört, die die meisten klassizistischen Züge aufweisen, wie zum Beispiel auch die sechste Variation von Vītols, die achte von Ewald oder die neunte von Winkler.

Womöglich hat Anatolij Groman Recht, wenn er behauptet, dass »[im Vergleich zur Oper] keine sinfonische Musik, und, vor allem, keine Kammermusik einen derartigen Freiraum für die Wiedergabe der typischen Elemente des russischen Epos – der Fantastik und des Alltags

---

bilden sie im Œuvre der Autoren meist Parerga, die nicht gar so ernst genommen werden wollen.« Vgl. ebd., S. 288.

64 Ebd., S. 287–288.

65 Die 4. Variation von Rimskij-Korsakov ist eine sehr originelle Komposition, die aufgrund von Flageolettönen etwas an das erste Quartett Borodins erinnert, das am Anfang dieses Artikels kurz erwähnt wurde, und aufgrund des Pizzicato an Borodins Serenata aus der *B-La-F*-Gemeinschaftskomposition.

– bietet.«[66] Vielleicht ist das tatsächlich der Grund, warum Rimskij-Korsakov sich gegen weitere Quartettkompositionen entschied und seine Auseinandersetzung mit dieser Gattung nur eine Phase in seinem Schafen blieb, jedoch eine sehr wichtige, die zeigt, wie stark der Einfluss der westeuropäischen Musik in Russland war, aber auch das Streben, diesem Einfluss zu entkommen und eine russische, von der westeuropäischen Musik deutlich unterscheidbare Musik zu erschaffen.

2010 umschrieb Richard Taruskin die gegenwärtige Rimskij-Korsakov-Rezeption auf pointierte Weise:

> In the part of the world I live in, the works of Rimsky-Korsakov can be divided into two groups: the unknown and the overplayed. They are not of equal size. The overplayed category consists, by my count, of exactly five pieces.[67]

Die fünf Stücke, die Taruskin meint, sind der »Hummelflug« aus der Oper *Das Märchen vom Zaren Saltan* (1899–1900), »Das Lied des indischen Gastes« aus der Oper *Sadko* (1895–1896), das *Capriccio über spanische Themen* op. 34 (1887), die symphonische Suite *Scheherazade* op. 35 (1888) sowie die Ouvertüre *Russisches Ostern* op. 36 (1888). Dabei wird man Taruskins Aussage auch für den deutschsprachigen Raum gelten lassen müssen. Gerade Rimskij-Korsakovs Kammermusik und darunter seine Kompositionen für Streichquartett gehören auch hier noch immer zum praktisch unbekannten Bereich seines Schaffens. Überhaupt ist das russische Streichquartett, auch wenn mittlerweile andere Bereiche der russischen Instrumentalmusik in der Forschung mehr Aufmerksamkeit bekommen haben,[68] bislang weitgehend unberücksichtigt geblieben.[69] Wenn der vorliegende Aufsatz es aber vermag, bei den Lesern Interesse am Streichquartettschaffen und darüber hinaus an der Kammermusik Rimskij-Korsakovs zu wecken, dann ist immerhin schon ein Schritt getan, um diese Situation allmählich zu ändern.

---

66 Vgl. Anatolij Groman [Groman-Solovcov, Solovcov], »N. A. Rimskij-Korsakov«, in: *Istorija russkoj muzyki*, hrsg. von Mihail Pekelis, Bd. 2, Moskau 1940, S. 265–333, hier: S. 282.

67 Richard Taruskin, »Catching up with Rimsky-Korsakov«, in: *N. A. Rimskij-Korsakov i ego nasledie v istoričeskoj perspektive*, Sankt-Petersburg 2010, S. 415–416.

68 Zum Beispiel die Sinfonien von Pëtr Čajkovskij.

69 Nur einzelne Kompositionen zogen Aufmerksamkeit auf sich, und dies auch nur in Form von kurzen Abhandlungen, vgl. z. B. den Artikel von Edward Garden »The ›Programme‹ of Borodin's Second Quartet«, in: *The Musical Times* 128 (1987), S. 74–78.

Zur Vorgeschichte von Sergej Taneevs Kantate *Ioann Damaskin* op. 1

Andreas Wehrmeyer

In einer handschriftlichen Skizze von 1879 notierte der junge russische Komponist Sergej Taneev (1856–1915) – nachdem er 1875 glänzend das Moskauer Konservatorium bei Petr Čajkovskij (Komposition) und Nikolaj Rubinštejn (Klavier) absolviert hatte –, die russische Musik müsse die historische Entwicklung der westeuropäischen Musik in der kompositorischen Praxis erst noch nachvollziehen und sich von einfachen kontrapunktischen Formen hin zu höheren Instrumentalformen entwickeln:

> Die Aufgabe eines jeden russischen Musikers besteht darin, die Schaffung einer nationalen Musik zu unterstützten. Die Geschichte der westlichen Musik gibt uns die Antwort auf die Frage, was dafür zu tun ist: Auf das russische Lied ist diejenige Denkarbeit anzuwenden, die auf das Lied der westlichen Völker angewandt wurde. […] Zu beginnen ist mit elementaren kontrapunktischen Formen, um dann zu komplizierteren überzugehen und eine Form der russischen Fuge auszuarbeiten, von der es dann nur noch ein Schritt bis hin zu den komplizierten Instrumentalformen ist. Die Europäer benötigten dafür einige Jahrhunderte, wir werden es in weit kürzerer Zeit schaffen.[1]

Diesem Projekt ist Taneev, in der Art eines persönlichen Arbeitsprogramms, über mehrere Jahre gefolgt. Mit Eifer vertiefte er sich in das Studium der Meister der Vokalpolyphonie, der Werke Johann Sebastian Bachs und anderer, und gelangte darüber zu einer für die russischen Verhältnisse einzigartigen Beherrschung des kompositorischen Handwerks. Der Impetus, die historischen Errungenschaften unter russischem Vorzeichen aufzuarbeiten, schloss ausgewählte Gattungen ein, zum Beispiel die Kantate, der Taneev ein russisches Gegenstück zur Bachschen Kirchenkantate zur Seite zu stellen gedachte. Mit seiner Kantate *Ioann Damaskin* [Johannes von Damaskus] op. 1, abgeschlossen 1884, sollte er dieses Ziel, kritisch begleitet durch seinen Lehrer Čajkovskij, erreichen. Der Weg dorthin war langwierig und verwickelt; er führte über eine jahrelange Auseinandersetzung mit der russischen Volks- und Kirchenmusik, die Taneev unter verschiedensten Aspekten mit der europäischen Musiktradition konfrontierte und für sein Schaffen fruchtbar zu machen versuchte. Vor diesem Hintergrund hat sein Frühwerk bis hin zum Opus 1 suchenden,

1 Sergej Taneev, »Was sollen die russischen Komponisten tun?«, zitiert nach: *Sergej Taneev – Musikgelehrter und Komponist*, hrsg. von Andreas Wehrmeyer, Berlin 1996, S. 148–149.

teils ausgesprochen experimentellen Charakter; es umfasst sowohl Chor- und Orchesterwerke (darunter zwei Symphonien) als auch Kammermusik in unterschiedlicher Besetzung. Taneev war über alle Maßen selbstkritisch; die Liste der von ihm für gut befundenen Werke ist überschaubar, nur wenige davon adelte er mit einer Opuszahl, und so reicht sein Schaffen, kaum verwunderlich, über ein Opus 36 nicht hinaus. Allein dieser Umstand weist dem Opus 1 eine Schlüsselstellung zu, der im Weiteren nachgegangen werden soll.

Stimuli Volks- und Kirchenmusik

Die für den jungen Taneev prägenden 1870er-Jahre waren eine Zeit, in der die Möglichkeiten einer spezifisch russischen Musik intensiv diskutiert wurden. Kein Komponist konnte sich diesem Diskurs entziehen; und so wundert es nicht, dass Taneevs damalige schöpferische Ambitionen sich weitgehend mit denen der von Nikolaj Rimskij-Korsakov vertretenen St. Petersburger Schule deckten (auch wenn er deren offiziellen »Antiakademismus« ablehnte). Gemeinsam war die Fokussierung auf das russische Volkslied und – bei Taneev ausgeprägter als bei den St. Petersburger Komponisten – auf den alten russischen Kirchengesang. Taneevs Interesse an der Volksmusik kulminierte in den frühen 1880er-Jahren; in der Folge ist dann keine vertiefte Auseinandersetzung mehr nachzuweisen. Das scheint wesentlich darin begründet zu sein, dass sich das Volkslied und der zeitgenössische Stand des Komponierens nicht oder nur unter Schwierigkeiten verbinden lassen. Bereits der schlichte Satz (Harmonisierung) eines Volkslieds sträubt sich gegen eine anspruchsvollere Ausarbeitung, und nur um den Preis einer Aufgabe der inneren Einheit des Lieds scheinen Artifizialisierungen möglich. Eben diese Erfahrung machte auch Taneev; und sie lehrte ihn seit den frühen 1880er-Jahren, das Volkslied und die klassische Musiktradition als zwei getrennte, nur bedingt zu vermittelnde Sphären zu begreifen. In dem Maße, wie er um die Einbeziehung volksmusikalischen Materials in einen reich und kontrapunktisch elaborierten Satz rang (z. B. in seiner *Symphonie e-Moll*, in der *Ouvertüre über ein russisches Thema* für Orchester und der im Palestrina-Satz ausgearbeiteten *Niederländischen Phantasie über ein russisches Thema* für Chor a cappella), musste dieses Material nämlich zugerichtet und gleichsam gefügig gemacht werden – was ihm dann aber sogleich seinen Reiz und seine Spezifik raubte und es für tendenziell beliebige kompositionstechnische Beanspruchungen öffnete.

Die Geschichte der russischen Kirchenmusik im 19. Jahrhundert[2] stellt sich dar als eine Folge von höchst unterschiedlichen, ja widersprüchlichen Versuchen, einen nationalen Kirchenstil zu entwickeln. Dabei herrschte die Überzeugung vor, die unverwechselbaren nationalen Eigenheiten manifestierten sich insbesondere in den aus dem Mittelalter überlieferten Kirchengesängen. Angesichts der Tatsache, dass die damals geläufigen Bearbeitungen bzw. Harmonisierungen der alten Gesänge (durch Dmitrij Bortnjanskij, Petr Turčaninov, Aleksej L'vov und andere Vertreter

2 Die nachfolgenden Ausführungen zur Geschichte der russischen Kirchenmusik bieten nur eine grobe Skizze der Verhältnisse, vor deren Hintergrund Taneev agierte. Einzelheiten siehe bei Antonin Preobraženskij, *Die Kirchenmusik in Rußland*, Berlin 1999, insbesondere S. 90–126. Siehe auch: Thomas Kohlhase, *Einführung in ausgewählte Werke Petr Il'ič Čajkovskijs*, Mainz 1996, darin: »Die Kirchenmusik«, S. 135–192.

der St. Petersburger Hofsängerkapelle) als zunehmend weniger stilgerecht empfunden wurden, setzte sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Auffassung durch, die Gesänge müssten nach besonderen Gesetzmäßigkeiten bearbeitet werden, die den spezifischen Eigenheiten der Melodien gerecht würden (Vladimir Stasov, Dmitrij Razumovskij), das heißt es ging wesentlich um die Frage, nach welchen Prinzipien die mehrstimmigen Bearbeitungen ausgesetzt sein sollten. Dabei wurde der Gedanke leitend, die russischen Gesänge seien mit den Kirchengesängen des Westens zu vergleichen, weshalb man glaubte, sie in Anlehnung an den Palestrina-Stil adaptieren zu können. Derlei Ansätze provozierten in der praktischen Umsetzung erheblichen Unmut und Widerstand der Chöre, so dass die von den Weisungen des Synods[3] dekretierten Bearbeitungen der liturgischen Gesänge auch weiterhin ihre Gültigkeit behielten.

Die russischen Komponisten des 19. Jahrhunderts hatten wenig Einfluss auf den Kirchengesang und wandten sich nur in seltenen Fällen der geistlichen Musik zu: Zum einen, weil sie durch Diktate des Synods behindert wurden, zum anderen, weil sich dieses Betätigungsfeld nicht mit den Ansprüchen zumal der St. Petersburger Komponisten an musikalische Authentizität deckte. Es waren nämlich nur zwei gedruckte Quellen zugänglich: die vierbändige Synodalausgabe der wichtigsten Gesangbücher in Quadratnotation,[4] eine Edition, in der zwar recht viele der alten Gesangsarten vertreten waren, jedoch nicht in genauer Wiedergabe, sowie Dmitrij Razumovskijs (1818–1889) bahnbrechendes Buch *Der Kirchengesang in Russland*.[5] Dieses jedoch war als Grundlage zu wenig, um sich eine Vorstellung vom authentischen russischen Kirchengesang machen zu können, insbesondere von der alten Mehrstimmigkeit.

Petr Čajkovskij benannte den Zustand der zeitgenössischen Kirchenmusik wie folgt:

> Das Europäische ist im letzten Jahrhundert in unsere Kirche in Gestalt verschiedenster Flachheiten eingedrungen […], selbst bis in die tiefsten Winkel. Auf dem Land […] singen die Kirchendiener in ziemlich ähnlicher Weise wie in der Kazaner Kathedrale in St. Petersburg. […] Es ist empörend, wie europäische musikalische Allgemeinplätze an die Stelle der Vergangenheit getreten sind.[6]

Erst nachdem Čajkovskij und sein Verleger Jurgenson das Verlagsmonopol der Hofsängerkapelle (in einem Aufsehen erregenden Gerichtsprozess) gebrochen hatten, flossen in das kirchliche Repertoire nach und nach neue Werke ein, hauptsächlich von Chorleitern oder geistlichen

---

3 Zar Petr I. (Peter der Große) hatte 1721 das Patriarchenamt durch ein Kollegium des »Heiligsten Regierenden Synods« ersetzt, eine Art oberste Kirchenverwaltung, die auch für die Belange des Kirchengesangs zuständig war.

4 Seit 1772 hatte der Synod sämtliche einstimmigen Gesangbücher, die bislang in Neumen aufgezeichnet worden waren, in Quadratnotation drucken lassen. Der Begriff »Quadratnotation« *[Kvadratnaja notacija]* gilt der eckigen Form der Notenköpfe, einer Form der Notation im Fünfliniensystem im C-Schlüssel, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ihren Weg von Kiew nach Zentralrussland fand.

5 Dmitrij Razumovskij, *Cerkovnoe penie v Rossii. Opyt istoriko-techničeskogo izloženija* [Der Kirchengesang in Russland. Versuch einer technischen und historischen Darstellung], Moskau 1867–1869.

6 Aus dem Brief an Modest Čajkovskij vom 24. Mai 1881, in: Petr Il'ič Čajkovskij, *Polnoe sobranie sočinenij* [Werkausgabe], *Literaturnye proizvedenija i perepiska* [Texte und Briefwechsel], Bd. X, Moskau 1966, S. 120.

Würdenträgern, darunter Werke, die rasch an Popularität gewannen. Im Großen und Ganzen blieb man jedoch den Traditionen des 18. Jahrhunderts treu, das heißt dem sogenannten »einfachen Gesang« – einem von der Hofsängerkapelle verwendeten Terminus, mit dem Vereinfachungen und Kürzungen sowohl der alten als auch der neueren Gesangsarten unterschiedlicher Herkunft[7] (mit seinen unabweisbar westlichen Prägungen) benannt wurden. Zur Schaffung einer übereinstimmend als »russisch« empfundenen Kirchenmusik artifiziellen Zuschnitts sollte es erst durch die Aussetzungen von Stepan Smolenskij, Aleksandr Kastal'skij und anderen an der Wende zum 20. Jahrhundert kommen, in denen Elemente neuerer Volksliedbearbeitungen aufgegriffen wurden – die dann so bedeutende Werke wie zum Beispiel Sergej Rachmaninovs *Vsenoščnoe bdenie* [Ganznächtliche Vigil] op. 37 (1915) inspirierten.

Sergej Taneev begann sich Mitte der 1870er-Jahre für den russischen Kirchengesang zu interessieren. Ebenso wie Čajkovskij und Rimskij-Korsakov suchte er nach Lösungen, die eine größtmögliche »Authentizität« der Aussetzungen bzw. Bearbeitungen versprachen. Seine Anschauungen über den russischen Kirchengesang einschließlich der Ideen über die Art und Weise seiner Bearbeitungen hat er am klarsten dargelegt im Brief an Čajkovskij vom 10. August 1881.[8] Taneev geht aus von einem Vergleich der katholischen und protestantischen Kirchenmusik mit dem russisch-orthodoxen Kirchengesang. In der katholischen und in der protestantischen Kirchenmusik gebe es eine lange andauernde Entwicklung, die ihren Ausgang im gregorianischen und protestantischen Choral besitze. Die Russen dagegen hätten in ihren Kirchengesängen »nichts zustande gebracht.«[9] Alle bislang vorhandenen Bearbeitungen (von Dmitrij Bortnjanskij, Petr Turčaninov und Nikolaj Potulov) wertet er als eine nur erste, »elementare« Stufe der Artifizialisierung, in der es allein um die Harmonisierung der Gesänge gehe. Eine zweite (nicht historische, sondern musikalische) Stufe werde mit der Applikation des Kontrapunkts auf die Gesänge erreicht. Erst in diesem Stadium beginne eine künstlerische Ausarbeitung, die diesen Namen verdiene. Damit wird die Aneignung des Kontrapunkts zur Voraussetzung, um einen »eigenen« russischen Stil zu kreieren (der nicht notwendig an das liturgische Ritual gebunden sein muss).

Taneevs Vorstellungen gründeten in der Annahme einer substanziellen Verwandtschaft von gregorianischem und altem russischen Kirchengesang (der »neumierten Gesangsart« – *znamennyj rospev*). Eben diese Verwandtschaft lege es nahe, die alten und seiner Auffassung nach »ewigen« kontrapunktischen Verfahren auch auf die russischen Kirchengesänge anzuwenden. Damit werden Motive aus der bereits zitierten Skizze »Was sollen die russischen Komponisten tun« (1879) aufgegriffen.[10]

---

7 Im Zuge der aufkommenden harmonischen Tonalität wurde die altrussische »neumierte Gesangsart« *(znamennyj rospev)* gegen Mitte des 17. Jahrhunderts durch Gesangsweisen südslawischer und südwestlicher orthodoxer Brudergemeinden ersetzt bzw. überformt; neben der sogenannten Kiewer Gesangsart fanden die griechische und die bulgarische Gesangsart Verbreitung.

8 Auszugsweise dokumentiert in: *Sergej Taneev – Musikgelehrter und Komponist*, S. 161–164.

9 Ebd., S. 161.

10 Dokumentiert ebd., S. 147–149.

Taneev schuf in der zweiten Hälfte der 1870er- und in den frühen 1880er-Jahren eine ganze Reihe von Bearbeitungen alter russischer Kirchengesänge,[11] in denen er es unternahm, polyphone Verfahren zur Anwendung zu bringen, dabei stets das Ziel vor Augen, einen national eigenständigen Stil der Kirchenmusik zu schaffen. Im Nachlass finden sich sowohl vierstimmige Harmonisierungen im sogenannten »strengen Stil der Harmonik«, bei dem jeder Ton der Melodie harmonisiert wird – in äußerer Analogie zum kontrapunktischen Prinzip Note gegen Note – als auch unterschiedliche polyphone Bearbeitungen (Imitationen, Kanons), sowohl knappe vierstimmige Choralaussetzungen als auch ausgedehnte motettische Kompositionen.[12]

Die Aufgabe, eine *nationale* russische Kirchenmusik zu kreieren, erforderte eine Relativierung der Ideologie des Kontrapunkts des strengen Stils, und dessen wurde sich Taneev rasch bewusst. Zwar sind im Einzelfall Bezüge zur franko-flämischen Schule anzutreffen, etwa satztechnisch in Krebsen und Spiegelungen, doch war Taneev viel zu klug, um diese mechanisch auf die russischen Kirchengesänge zu übertragen. Stattdessen versuchte er, gemeinhin als »russisch« konnotierte Prinzipien polyphoner Satztechnik, der Harmonik bzw. Klangtechnik und der Handhabung von Begleitstimmen in die Sätze zu integrieren.[13]

Dass Taneevs Interesse an der Kirchenmusik relativ rasch erlahmte, erklärt sich sowohl aus seiner schöpferischen Biographie als auch aus der Entwicklung der russischen geistlichen Musik im späten 19. Jahrhundert. Seinerzeit wurden große Anstrengungen in die Schaffung eines spezifisch »russischen Stils« investiert, der Merkmale der Kirchen- und der Volksmusik verschmelzen sollte. Taneev gelang es nicht, seine Vorstellungen zu einer tragfähigen Grundlage geistlicher

---

11 Bis in die die Mitte der 1980er-Jahre wurde die Existenz der Kirchenmusik Taneevs geleugnet oder in ihrer künstlerischen Bedeutung herabgesetzt. »Taneev schrieb nur Chormusik weltlichen Inhalts«, hieß es etwa, ergänzt durch den Kommentar: »Einige kirchliche Kompositionen Taneevs, die in die frühe Schaffensperiode fallen, […] trugen Studiencharakter zur Aneignung des A-cappella-Chorgenres.« Valentin Il'in, *Očerki istorii russkoj chorovoj kul'tury* [Abriss der Geschichte der russischen Chorkultur], Moskau 1985, S. 142 und Anmerkung 19, S. 221. – Die Kirchenmusik Taneevs wurde in den 1990er-Jahren aus dem Nachlass in drei Bänden mit Chormusik veröffentlicht: Sergej Taneev, *Chory bez soprovoždenija* [Chöre a cappella], Bd. 1, Moskau 1989; ders., *Chory bez soprovoždenija* [Chöre a cappella], Bd. 2, Moskau 1991; ders., *Duchovnaja muzyka* [Geistliche Musik], Moskau 1999.

12 Vgl. Staatliches Čajkovskij-Museum, Klin, Taneev-Archiv, B1 Nr. 360. – Eine Auswahl dieser Bearbeitungen wurde von Natalja Plotnikova in der Ausgabe: S. I. Taneev, *Duchovnaja muzyka*, veröffentlicht.

13 Als »russisch« galten Techniken, die sich bei der Aussetzung russischer Volkslieder (im Horizont der Referenzsammlungen von Milij Balakirev und Nikolaj Rimskij-Korsakov) bewährt hatten und allgemein als »stiladäquat« empfunden wurden. Dazu gehörte z. B. die Verwendung von leeren Quinten, Unisono-Schlüssen oder Akkorden ohne Terzen sowie von plagalen Wendungen und solchen mit Moll-Dominante. Taneev legte in seinen Bearbeitungen russischer Kirchengesänge über solche Elemente hinaus Wert auf einen reichen, mehrstimmig aufgefächerten Satz mit Rückbindung an die Traditionen »russisch« volkstümlicher Musik. Das zeigt sich u. a.:
– im Kontrapunktieren von kleinen melodischen Wendungen (Floskeln) der Vorlage, die das mehrstimmige Gewebe des Gesangs auflösen – z. B. in *V Cerkov' Nebesnuju* [In der himmlischen Kirche] (1879), in: Sergej Taneev, *Chory bez soprovoždenija*, Bd. 2, Moskau 1991;
– in der Aufgliederung von Sätzen in solistische, akkordisch-rezitativische Phrasen und mehrstimmig ausgearbeitete Chorrefrains – z. B. in *Chvalite imja Gospodne* [Lobet den Herrn] (1883), in: Sergej Taneev, *Duchovnaja muzyka*, Moskau 1999;
– in der Einbeziehung und Verbindung von imitierender und Nebenstimmenpolyphonie – z. B. in *Vzbrannoj Voevode* [Der für uns kämpfenden Herzogin], in: ebd.

Musik auszubauen; seine Arbeiten blieben wesentlich im Stadium von Versuchen stecken, dürften aber – soweit sie damals bekannt wurden – der jüngeren Generation Impulse gegeben haben. Anspruchsvoll und selbstkritisch gegen sich selbst legte Taneev sich offenbar Rechenschaft darüber ab, dass er (in der Nachfolge Čajkovskijs und Rimskij-Korsakovs sowie im unmittelbaren Umfeld von Aleksandr Kastal'skij, Sergej Rachmaninov und Aleksandr Grečaninov) nichts substanziell Neues auf diesem Gebiet würde beitragen können. Diese Einsicht bewegte ihn dann dazu, über die *russische* Kirchenmusik im Engeren hinauszuschauen, sich von ihren liturgisch-funktionalen Einengungen (in den Mitteln, etwa dem Verzicht auf Instrumente) zu lösen und zur Konzeption einer religiösen Kantate fortzuschreiten. Naheliegendes Vorbild war dabei Johann Sebastian Bach.

Ioann Damaskin

Um die Hinwendung Taneevs zur Musik Johann Sebastian Bachs in ihrem Kontext zu verstehen, tut es Not, sich einige Umstände zu vergegenwärtigen, die der Rezeption des Komponisten im 19. Jahrhundert in Russland hinderlich waren.[14] Angesichts des politischen und musikalischen Nationalismus der Zeit standen der Verbreitung und vorurteilsfreien Wahrnehmung der Musik Bachs gewichtige kulturelle Gegensätze entgegen. Bach wurde vergleichsweise stärker als »deutscher« Komponist wahrgenommen als zum Beispiel Wolfgang Amadeus Mozart oder Ludwig van Beethoven, was seinen Grund darin hat, dass der größte Teil des Bachschen Werks unmittelbar an den protestantischen Glauben gebunden ist. Für die orthodoxe russische Kultur ergaben sich damit Probleme hinsichtlich der Darbietung und Wahrnehmung. Man muss sich vor Augen halten, dass es in der orthodoxen Kirche »Kirchenmusik« im Sinne der Ausschmückung des Gottesdienstes »zur Ehre Gottes« nicht gibt. Der orthodoxe Ritus lehnt die instrumentale Musik *(muzyka)* ab und kennt nur den liturgischen Gesang *(penie)* – und zwar als Gesang, der nicht in die Liturgie eingebracht wird, sondern die Liturgie selbst ist. Das heißt, die Vorstellung einer »musikalischen Ausgestaltung« des Gottesdienstes ist den russischen Gläubigen fremd: Der Gottesdienst ist restlos durch die Liturgie ausgefüllt, die Liturgie besteht ausschließlich aus dem gesungenen oder rezitierten Wort, das nur als solches existiert. Daraus folgt, dass die religiöse Verwurzelung der Bachschen Musik nur abstrakt wahrgenommen wurde und dass sie auf den konzertanten Aufführungsrahmen verwiesen blieb. Im Grunde wurde, von den Darbietungsmodalitäten her, die gesamte Bachsche Musik als weltlich rezipiert – dieses allerdings nicht ohne ein Bewusstsein ihrer religiösen, protestantischen Voraussetzungen, mit der Konsequenz, dass das gesamte Œuvre Bachs als religiös konnotiert und darin die weltliche Musik eingeschlossen als protestantisch-deutsch empfunden wurde. Bachs Kirchenmusik – seine Kantaten und Passionen – blieb den russischen Musikliebhabern mithin als eine »Musik der Deutschen« fremd;

---

14 Grundlegendes zur Bach-Pflege und -Rezeption in Russland siehe bei: Zanna Knjazeva u. a.: »Bach-Rezeption in Rußland: St. Petersburg«, in: *Bach und die Nachwelt*, Bd. 2, hrsg. von Michael Heinemann und Hans-Joachim Hinrichsen, Laaber 1999, S. 85–124; und Andreas Wehrmeyer u. a.: »Bach in Rußland«, ebd., Bd. 3, Laaber 2000, S. 157–205.

und es gelang kaum, sie für die geistlichen Konzerte der deutschen protestantischen Kirchen (insbesondere in St. Petersburg und Moskau), zum Beispiel für eine Aufführung der *Matthäus-Passion* zu erwärmen.

Eine weitere Schwierigkeit bestand in den relativ hohen Anforderungen der Musik Bachs an die Hörer. Sie wurde daher kaum zufällig der professionellen, das heißt der Sphäre der Konservatorien zugeordnet und galt – da Aufführungen (der Kirchenmusik ohnehin) hauptsächlich »deutschen« Musikern oblagen (ein großer Teil der Lehrkräfte der Konservatorien war deutscher Herkunft oder im deutschen Sprachraum ausgebildet worden) – als »akademisch« bzw. »akademisch-deutsch«. Vor diesem Hintergrund stießen Konzerte mit Bachscher Musik nur eingeschränkt auf Beachtung und Sympathien, ließen sie doch stets die Andersartigkeit und mehr noch »Rückständigkeit« der russischen Musikkultur gegenüber der deutschen erkennen. Und wohl auch deshalb, um nicht mit der eigenen »Zurückgebliebenheit« konfrontiert zu werden, dürfte es Bachs Musik in Russland schwer gehabt haben.

Niemand hat für die Verbreitung und Anerkennung der Musik Bachs in Russland so viel geleistet wie Sergej Taneev.[15] Durch sein vielseitiges Wirken als Pädagoge, Komponist, Pianist und Musiktheoretiker übte er (spätestens seit den 1880er-Jahren) einen erheblichen Einfluss auf das Moskauer Musikleben und die nachfolgende Moskauer Komponistengeneration aus. Widmeten sich, wie erwähnt, zunächst (vorwiegend) aus Deutschland stammende Musiker der Musik Bachs und integrierten sie seit den 1860er-Jahren in die Musikausbildung (an den Konservatorien), so war Taneev (als professionell ausgebildeter Musiker) einer der ersten Russen, der sich diese Tradition vorbehaltlos zu eigen machte und die aus ihr hervorgegangen künstlerischen und didaktischen Standards als Leitbilder der künftigen russischen Musik propagierte.

Lange Zeit war die Auseinandersetzung mit der Musik Bachs in Russland auf Spezialistenkreise beschränkt. Selbst die »großen« russischen Komponisten des 19. Jahrhunderts hatten mit Bach ihre Schwierigkeiten; es sei in diesem Zusammenhang an Čajkovskij und an Rimskij-Korsakov, den am meisten »akademischen« Vertreter der St. Petersburger Schule, erinnert. So nannte Čajkovskij Bachs Musik, ohne sich auf einzelne Werke zu beziehen, »langweilig, aber gleichwohl genial«;[16] und Rimskij-Korsakov deutete die Musik Bachs als »eine mathematische, aber oft sehr tiefe Musik«, mit Verweis darauf, dass »die Denkart Bachs eine mathematisch-fugenartige« sei.[17] Anlässlich einer Aufführung der *Johannes-Passion* 1904 notierte Rimskij-Korsakov in sein Tagebuch: »Eine wunderbare Musik, aber die Musik eines ganz anderen Jahrhunderts; das Oratorium heute vollständig zu hören, ist unmöglich. Ich bin davon überzeugt, dass nicht nur ich, sondern alle anderen sich langweilen, und wenn gesagt wird, dass das Hören Vergnügen bereite, so ist das gelogen und nochmals gelogen. Die immer gleichen Rezitative und

---

15 Einzelheiten siehe bei: Natalija Simakova, »Bach i Taneev«, in: *Russkaja kniga o Bache* [Russisches Bach-Buch], hrsg. von Tamara Livanova und Vladimir Protopopov, Moskau 1986, S. 100–129.

16 Aus dem Brief Petr Čajkovskijs an Anton Arenskij vom 2. April 1887, in: Petr Čajkovskij, *Polnoe sobranie sočinenij* [Werkausgabe]. *Literaturnye proizvedenija i perepiska* [Texte und Briefwechsel], Bd. XIV, Moskau 1974, S. 80.

17 Aus dem Brief Nikolaj Rimskij-Korsakovs an den Musikkritiker Semen Kruglikov vom 24. November 1882, in: Nikolaj Rimskij-Korsakov, *Polnoe sobranie sočinenij* [Werkausgabe]. *Literaturnye proizvedenija i perepiska* [Texte und Briefwechsel], Bd. 8A, Moskau 1981, S. 106.

Choräle […], ein dichter, vollkommener Kontrapunkt, der sich abwechselt mit einer sehr unvollkommenen Harmonik; all das ist wahrlich unerträglich […].«[18]

Vor diesem Hintergrund ist es umso bemerkenswerter, dass Taneev sich von seinen ersten Studienjahren an ernsthaft für die Musik Bachs interessierte, sie zeitlebens spielte und erforschte. Seine sowohl kompositorischen als auch musiktheoretischen Interessen galten dabei vor allem dem polyphonen Stil, dessen Techniken und Entwicklungsmöglichkeiten. Über seine ersten, an Mozart angelehnten (postum edierten) Streichquartette, in denen sich eine auffallende Vorliebe für dicht gearbeitete Satzstrukturen und ausgefallene kontrapunktische Verfahren kundtut, gelangte Taneev nach und nach zu einem vertieften Studium Bachscher Werke[19] – spürbar in der Absicht, diese Verfahren noch freier und souveräner zu handhaben. Ein solcher Weg lässt sich mit Blick auf die Entwicklung bis hin zum Opus 1 (der Kantate *Ioann Damaskin*) rekonstruieren.

Taneevs Auseinandersetzung mit Bach kann nicht abgelöst betrachtet werden von seinen in erster Linie technisch-systematischen Erkenntnisinteressen an den Fragen des »höheren« Kontrapunkts, der Kanontechnik und der Fugenkomposition. Hiermit hängt zusammen, dass Bach in Russland in der Folge – deutlicher als im Westen – als »Fugenkomponist« (mit Blick insbesondere auf das *Wohltemperierte Klavier*) rezipiert wurde, das heißt unter »akademischem« Vorzeichen, während der eigentliche Schwerpunkt seines Schaffens, die Kantaten-Kompositionen, vergleichsweise schwach und verspätet ins Bewusstsein gelangte.

---

18 Tagebucheintrag Rimskij-Korsakovs vom 4. März 1904, in: Nikolaj Rimskij-Korsakov, *Polnoe sobranie sočinenij* [Werkausgabe]. *Literaturnye proizvedenija i perepiska* [Texte und Briefwechsel], Bd. VIII, Moskau 1955, S. 241.

19 Taneev beschäftigte sich mit den Werken Bachs auf der Grundlage der Bach-Gesamtausgabe, die er privat abonniert hatte; überdies machte er sich mit der einschlägigen wissenschaftlichen und biographischen Bach-Literatur vertraut (Spitta, Pirro, Schweitzer, Wolfrum, Bach-Jahrbücher; vgl. Simakova: »Bach i Taneev«, S. 114–116). Eine Vielzahl handschriftlicher Anmerkungen und Einträge in den Noten-Ausgaben und Büchern Taneevs lassen auf eine ungewöhnlich intensive Auseinandersetzung schließen. Die Bach-Titel sind inzwischen, soweit sie in die Bestände des Moskauer Konservatoriums eingegangen sind, in einer bibliographischen Arbeit erfasst (vgl. *Kollekcija S. I. Taneeva – knigi i noty* [Sergej Taneev-Sammlung – Bücher und Noten], Zusammenstellung und Redaktion Irina Brežneva. Katalog Teil 1 und 2; Moskau 1991–1993). Es muss an dieser Stelle betont werden, dass Taneev sich – entgegen anders lautenden Meinungen – keineswegs *nur* für Bachs Kontrapunkt-Techniken interessierte, sondern ebenso z. B. auch für Fragen des Wort-Ton-Verhältnisses (mit Blick auf die russischsprachige Edition einer Auswahl von Kantaten) sowie Aspekte der Vermittlung und Aufführungspraxis der Bachschen Musik (welche Autorität Taneevs aufführungspraktische Auffassungen seinerzeit genossen, lässt sich z. B. daran ermessen, dass sich kein geringerer als Jacques Handschin auf sie berief; vgl. *Aleksandr Ziloti. 1864–1945. Vospominanija i pis'ma* [Aleksandr Ziloti. 1864–1945. Erinnerungen und Briefe], Leningrad 1963, S. 295–297). Über Bach speziell hat Taneev nichts publiziert, wenngleich postum einige seiner Ausarbeitungen zu Unterrichts- und Vortragszwecken inzwischen aus dem Nachlass veröffentlicht worden sind: darunter Ausführungen zur Fugenkomposition (Bachs) in Briefen an Aleksej Stančinskij (in deutscher Sprache veröffentlicht unter dem Titel: »Aus den Briefen an Aleksej Stančinskij«, in: Sergej Taneev, *Kleinere musiktheoretische Schriften und Fragmente*, hrsg. von Andreas Wehrmeyer, Berlin 2000, S. 93–100), »Graphiken der tonalen Entwicklung von acht Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier« (russischer Originaltitel: »Grafiki tonal'nogo razvitija fug iz ›chorošo temperirovannogo klavira‹ I. S. Bacha«; veröffentlicht in: *S. I. Taneev. Iz naučno-pedagogičeskogo nasledija. Neopublikovannye materialy. Vospominanija učenikov* [Sergej Taneev. Aus dem wissenschaftlich-pädagogischen Nachlass. Unveröffentlichte Materialien. Erinnerungen der Schüler], Zusammenstellung, Einführung, Redaktion und Kommentare von Fedor Arzamanov und Ljudmila Korabel'nikova, Moskau 1967. S. 155–163) sowie eine »Analyse der ersten Stücke aus der h-Moll-Messe« (in: Taneev, *Kleinere musiktheoretische Schriften und Fragmente*, S. 69–92).

Wie stark Taneev sich Anfang der 1880er-Jahren am Vorbild Johann Sebastian Bachs orientierte, zeigt der Plan einer Kantate, die er anlässlich der Einweihung der Moskauer »Christus-Erlöser-Kirche« *(Chram Christa Spasitelja)* zu komponieren gedachte. Dem Dichter Jakov Polonskij (1818–1898), der sich bereitgefunden hatte, den Text der Kantate beizusteuern, legte Taneev dar, wie er sich den Charakter des Werks vorstellte:

> Als Grundlage möchte ich alte Kirchenmelodien nehmen und damit eine orthodoxe Kantate schaffen in der Art der protestantischen Choral-Kantate. Allgemein stellen sich unsere Kirchenmelodien als ein völlig unberührtes Material dar. Unter musikalischen Gesichtspunkten wäre es höchst interessant, wenn diese Melodien in gleicher Weise wie das Volkslied in die Kompositionen der russischen Komponisten eingehen könnten. Die Verwendung von Kirchenmelodien ist sowohl möglich in Musik, die rein vokal ist und für die Aufführung in der Kirche vorgesehen ist als auch im geistlichen Oratorium für Chor und Orchester. Bei uns wurde bislang weder das eine noch das andere gemacht.[20]

Die Kantate wurde zwar nicht realisiert, bemerkenswert ist aber die Orientierung an Bach und der deutschen »Choralkantate« – ein Ansatz, der für Russland gänzlich innovativ war und wenig später in der Kantate *Ioann Damaskin* für vierstimmigen gemischten Chor und Orchester, Taneevs Opus 1, umgesetzt werden sollte.[21]

Die Erschütterung über den frühen Tod von Nikolaj Rubinštejn (1835–1881), den verehrten Lehrer und Freund sowie Gründer des Moskauer Konservatoriums, hatte den schöpferischen Anstoß zu der Kantate gegeben. Taneev entschied, sie dem Andenken Rubinštejns zu widmen. Die Partitur schloss er am 14. Januar 1884 ab; zur Uraufführung gelangte das Werk unter seiner Leitung am 11. März desselben Jahres in einem Konzert der Russischen Musikgesellschaft aus Anlass des dritten Todestags von Nikolaj Rubinštejn.[22]

Ioann Damaskin basiert auf einem Ausschnitt aus dem gleichnamigen, umfangreichen Gedicht des russischen Dichters und Schriftstellers Aleksej Konstantinovič Tolstoj (1817–1868) über das Leben des heiligen Mystikers und Musikers »Johannes von Damaskus« (auch: Johannes

---

20 Taneev legte seine Ideen zur geplanten »orthodoxen« Kantate in zwei (bis heute nur auszugsweise veröffentlichten) Briefen vom 8. Februar und 16. März 1881 an Jakov Polonskij dar. Zitiert nach: Ljudmila Korabel'nikova, »Zametki o tvorčestve« [Anmerkungen zum Schaffen Taneevs], in: *Sovetskaja muzyka* 8 (1977), S. 112. Vgl. auch dieselbe, *Tvorčestvo S. I. Taneeva* [Das Schaffen Sergej Taneevs], Moskau 1986, S. 44.

21 Die nachfolgenden analytischen Ausführungen bzw. Zitate folgen der Ausgabe: Sergej Taneev, *Ioann Damaskin* op. 1, Partitur, Moskau 1971.

22 Die Widmung kann als ein wichtiger Schritt der Selbstermächtigung des Komponisten Taneev gedeutet werden – auf ähnlicher Ebene wie die Werkzählung als Opus 1. In diesem Zusammenhang ist nämlich daran zu erinnern, dass Čajkovskij bereits genau zwei Jahre vorher, zum ersten Todestag Nikolaj Rubinštejns, ein seinem Andenken gewidmetes Werk präsentiert hatte, das Klaviertrio a-Moll op. 50 (*À la mémoire d'un grand artiste*; 1882). Das Trio ist eng mit der Biographie Taneevs verbunden, da er maßgeblich an seiner Endredaktion beteiligt war; überdies spielte er die Uraufführung am 11. März 1882 im Moskauer Konservatorium als Pianist (mit Ivan Gržimali, Violine, und Wilhelm Fitzenhagen, Violoncello). Angesichts des sämtlichen Musikern des Umfelds sich rasch eröffnenden Rangs des a-Moll-Klaviertrios dürfte Taneev sich sehr sicher gewesen sein, mit seiner Kantate etwas vergleichbar Gewichtiges und Anspruchsvolles vorzulegen.

Damascenus, ca. 675–749), der von der orthodoxen Kirche als Heiliger und Schriftgelehrter verehrt wird; Johannes übte einen tiefgreifenden Einfluss auf die liturgische Hymnendichtung und das *Typikon* (= Buch der liturgischen Vorschriften, das den Ablauf des Gottesdienstes regelt) aus. Die von Taneev vertonten Verse sind in folgenden Kontext eingebettet: Nach langen Wanderungen kommt Johannes von Damaskus zu einem Wüstenkloster, wo er von dem Ältesten aufgenommen wird, der ihm das Gelübde abnimmt, zu schweigen, das heißt dichterische Enthaltsamkeit als Zeichen der Unterordnung und Demut zu üben. Johannes leidet unter dem Gelübde, da er Gott durch seinen Gesang zu loben begehrt. Als einer der Mönche stirbt, bittet ihn ein Mitbruder, einen Klagegesang auf den Toten zu »komponieren«. Unter dem Eindruck des Unglücks bricht Johannes das Gelübde und stimmt einen prachtvollen Hymnus auf den Toten an. Aus diesem, von Tolstoj explizit als *Tropar'*[23] bezeichneten Hymnus (aus der achten Episode des Gedichts) hat Taneev die Schlussverse des ersten Teils ausgewählt.[24] Es ist eine gleichsam aus dem Munde des Verstorbenen stammende Meditation über den Tod, die sich in betender Versenkung und Liebe zu Gott hinwendet. Nachstehend die Verse (Tolstojs/Taneevs) in der Übertragung ins Deutsche von Enns Fried:[25]

I.
Ich zieh' auf dunklem Pfade,
hin in Angst und Hoffen,
starr die Glieder, die Brust ist kalt
und leer der Sinn, geschlossen sind die Augenlider.
Ich bin verstummt, und zu mir hallt
nicht mehr der Brüder bittres Klagen.
Ich spüre nicht mehr, wie es wallt
aus Weihrauchfässern, die sie tragen.

---

23 *Tropar'* – Troparion; allgemeiner Ausdruck zur Bezeichnung von Versen byzantinischer Kirchendichtung, die abhängig von ihrer Thematik an unterschiedlichen Stellen des Gottesdienstes zum Einsatz kommen.

24 Taneev zitiert eine geschlossene Versgruppe, wobei er an zwei Stellen unwesentliche stilistische Änderungen vornimmt (ohne die Bedeutung zu tangieren). Vgl. die Ausgabe Aleksandr Konstaninovič Tolstoj, *Poėzija. Dramaturgija. Proza* [Gedichte, Dramen, Prosa], Moskau 2001, S. 270. – An dieser Stelle zwei ergänzende Hinweise: 1. Tolstojs Lyrik stieß in den 1880er-Jahren in Russland nach einer Phase zunehmenden Vergessenwerdens auf erneutes Interesse, wovon nicht zuletzt auch mehrere Vertonungen Čajkovskij zeugen; nur wenig vor Taneevs op. 1 schrieb er u. a. das Lied *Blagoslovljaju vas, lesa* [Ich segne euch, ihr Wälder] (op. 47 Nr. 5; 1880), dem ebenfalls ein Ausschnitt aus *Ioann Damaskin* zugrunde liegt (aus der zweiten Episode) und das sowohl in der musikalischen Substanz als auch thematisch (Gegenstand ist eine aus russischer Volksfrömmigkeit inspirierte christlich-pantheistische Naturpreisung) zu den eindrucksvollsten (Bariton-)Liedern des Komponisten gehört. 2. Wenn sowohl Tolstojs *Ioann Damaskin* als auch Taneevs op. 1 ungeachtet ihres religiösen Inhalts in der Sowjetzeit mehrfach verlegt und damit zumindest geduldet wurden, so dürfte das wesentlich auf die in den Versen hervortretende Künstlerthematik zurückzuführen sein, die sich vordergründig »progressiv« deuten lässt: Johannes gibt seinem inneren Verlangen nach und provoziert insoweit den Konflikt mit der offiziellen Macht; ein unter Bevormundung stehendes Leben bzw. künstlerisches Schaffen ist für ihn nicht akzeptabel. Dieses letztlich emanzipatorische Motiv mag damals auch für Taneev selbst eine gewisse Attraktivität und biographische Relevanz besessen haben.

25 Zitiert nach der Ausgabe: Sergej Iwanowitsch Tanejew [Taneev], *Johannes Damascenus*, Klavierauszug, Hamburg, Sikorski, 1969.

II.
So liege ich in stiller Gruft,
doch meine Liebe bleibt bestehen.
Um ihretwillen, Brüder, ruft für mich
zum Herrn in heißem Flehen: O Herr!

III.
Wenn dann mit lautem Ton
Posaunen zum Gerichtstag laden,
so nimm Du den entschlafnen Sohn
zu Dir in Deines Himmels Gnaden!

Bedenkt man, dass Taneev sich (aus kirchenrechtlichen Gründen) nicht der kanonischen Texte (Hymnen) des Totengottesdienstes (Pannychis) bedienen konnte, erscheint die Wahl der Tolstoj-Vorlage in ihrem unmittelbaren Anschluss an den orthodoxen Ritus, gleichsam als deren poetischer »Stellvertreter«, als überaus stimmiger und geschickter Kunstgriff. Mit der Gliederung des Textes in drei Abschnitte folgt Taneev der gedanklichen Logik der Verse, die er auch der formalen Großdisposition der Kantate (in drei Teile) – mit einer Gesamtdauer von etwa 22 Minuten – angedeihen lässt.[26]

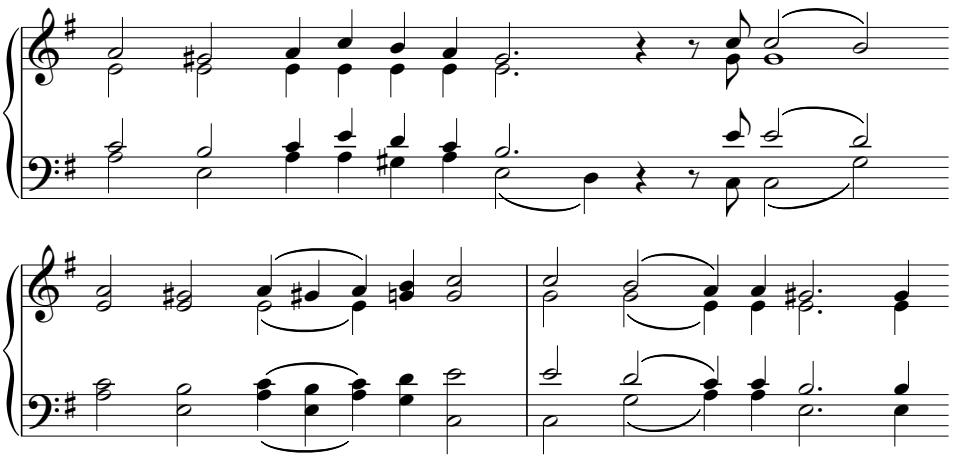
Dieser Vorlage galt es, ein »musikalisches Thema«, eine altrussische Melodie, zur Seite zu stellen. Taneev fand sie im stimmungsvollen Hymnus *So svjatymi upokoj* [Mit den Heiligen bringe zur Ruhe] aus dem orthodoxen Totengottesdienst, dem er die Funktion eines »Leitthemas« der Kantate zuwies. Geläufig war der Hymnus damals in der vierstimmigen Aussetzung der Hofsängerkapelle,[27] deren Harmonisierung für Taneev aus stilistischen Erwägungen nicht

---

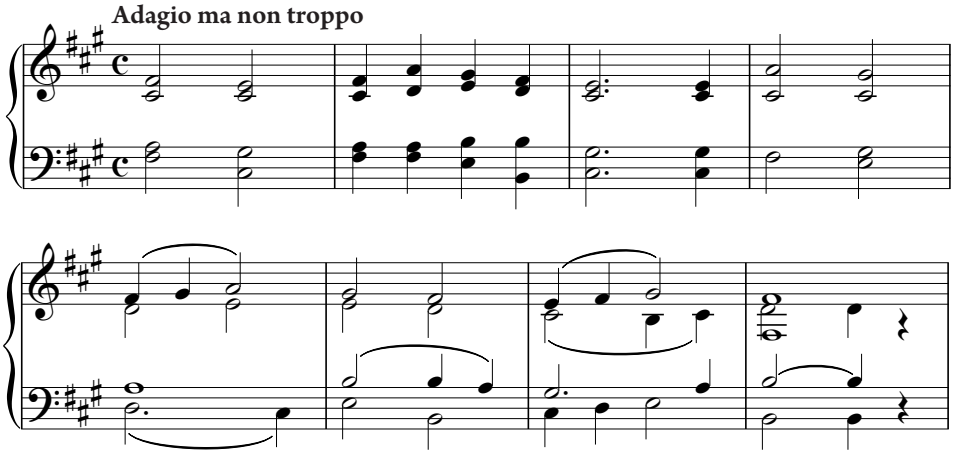
26 Hinsichtlich der Dreisätzigkeit des Werks versuchte Ludjmila Korabel'nikova Bezüge zur älteren russischen Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts herzustellen, zu Vasilij Titov (ca. 1650–1710) und insbesondere zu den geistlichen Konzerten von Dmitrij Bortnjanskij (1751–1825) (vgl. Ljudmila Korabel'nikova, *Tvorčestvo S. I. Taneeva* [Das Schaffen Sergej Taneevs], Moskau 1986, S. 51–52). Allerdings bleiben ihre Überlegungen auf einer so allgemeinen Ebene, dass sie nicht wirklich überzeugen, denn Dreisätzigkeit mit schnellem Tempo der Ecksätze und die Überleitung des langsamen Satzes in ein fugiertes Finale sind Formtopoi des italienischen konzertanten Stils, d. h. gehen nicht notwendig auf Bortnjanskij zurück. Zweifelsohne hatte Taneev Kenntnisse der Kirchenmusik Bortnjanskijs, da Čajkovskij sie zwischen 1881 und 1883 in einer Auswahl für den Verlag Jurgenson redigierte. Aussagen Taneevs über Bortnjanskij sind nicht überliefert; in der Bewertung seines Schaffens dürfte er aber wohl ähnlich skeptisch gewesen sein wie Čajkovskij, der sich im Brief an Taneev vom 5. August 1881 wie folgt äußerte: »Bortnjanskij war nicht unbegabt und hat auch viel von Chormusik verstanden. Dafür aber zeugen seine Werke nicht gerade von Einfallsreichtum, im Gegenteil, sie sind monoton bis zur Übelkeit. Gekünstelt und abgeschmackt. Das wichtigste aber ist, dass sie von einem Verständnis dessen, was wirklich für unsere Kirchenmusik erforderlich ist, weit entfernt sind.« (*P. I. Čajkovskij / S. I. Taneev – Pis'ma* [Der Briefwechsel zwischen P. Čajkovskij und S. Taneev], hrsg. von Vladimir Ždanov, Moskau 1951, S. 73.) – Mit Blick auf die Quellenlage und derzeitigem Kenntnisstand ist es wenig wahrscheinlich, dass Taneev sich für sein Opus 1 an Vorbildern der älteren russischen Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts orientiert haben könnte.

27 Angeführt nach der Edition: *Obichod notnogo cerkovnogo penija. Panichida i pogrebnie* [Gesangbuch des notierten Kirchengesangs. Trauergottesdienst und Beerdigung], zweite verbesserte und vervollständigte Ausgabe

in Betracht kam. Er adaptierte den Hymnus auf eigene Weise,[28] wie die nachstehende Gegenüberstellung verdeutlicht (Notenbeispiele 1 und 2):



Notenbeispiel 1: Hymnus *So svjatymi upokoj* in der vierstimmigen Fassung der St. Petersburger Hofsängerkapelle



Notenbeispiel 2: Sergej Taneevs Fassung des Hymnus *So svjatymi upokoj* (der Vergleichbarkeit wegen nach dem Klavierauszug angeführt)

(= Opere Religiose russe. Pontifico Collegio Russo), Rom 1976. – Čajkovskij hat den Gesang später als Blechbläserchoral im Kopfsatz seiner *Sechsten Symphonie* (Durchführung, T. 202–205) zitiert.

28 Tanejew [Taneev], *Johannes Damascenus*, Klavierauszug, S. 3, T. 1–8.

Indem Taneev Chromatik meidet, natürliches Moll, plagale und subdominantische Schlusswendungen bevorzugt, stellt er den ursprünglichen, herben Charakter der Melodie wieder her. Sie umrahmt das Werk als Orchesterintroduktion und als schließender A-cappella-Chor (in deutlicher Analogie zum Schlusschoral einer Bach-Kantate). Hatte Taneev die Volkslied- oder Kirchenmelodien seiner vorangegangenen Werke nicht selten in ihrem Verlauf, in ihrer Harmonisierung und Rhythmik manipuliert, um bestimmte kontrapunktische Prozeduren zu realisieren, so wahrt das der Kantate zugrundliegende »Leitthema« Geschlossenheit und Charakter, und das auch dort (und das ist hier die eigentliche Besonderheit), wo es in ambitionierte polyphone Fakturen eingebunden ist. Nicht ohne tieferen Sinn wird das Thema zu Beginn zitathaft-programmatisch exponiert, was als Positionierung zu begreifen ist und Konsequenzen eigener Art verlangt.

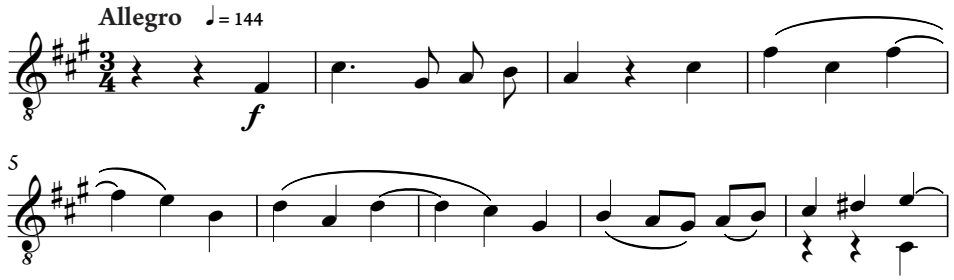
Die beiden Eckteile des Werks korrespondieren als Fugen in derselben Tonart (fis-Moll), aber unterschiedlichen Ausdrucks und Charakters (wobei nur der Schlussteil vom Komponisten explizit als »Fuge« benannt wird). Der Soggetto des ersten Teils (*Adagio ma non troppo*, 2/2) ist deutlich romantisch-liedhaften Gepräges und erinnert an Tonfälle Čajkovskijs oder allgemeiner der russischen Romanze. Grundsätzlich bieten sich Themen solchen Zuschnitts kaum für Fugen-Durchführungen an, doch gelingt hier die Vermittlung von Lyrismus und Fugentechnik insgesamt bewundernswert, alles klingt ungezwungen frei und durchhörbar. Im weiteren Verlauf verbindet sich der Soggetto dann mit dem »Leitthema«, das als Kontrasubjekt eingeführt wird (Z. 13). In gliedernder Funktion tritt schon zuvor ein ergänzender Gedanke hinzu, der allein dem Orchester vorbehalten ist – als kurze, melodisch-kleinräumige Akkordfolge mit rezitativischen, rhythmisierten Repetitionen (Z. 8). Hierbei handelt es sich um die Stilisierung einer antiphonischen Rezitation von Chor und Geistlichem (im Orchester von Streichern und Bläsern), wie sie für die orthodoxe Liturgie charakteristisch ist. Es wird hier angespielt auf den im russisch-orthodoxen Trauerritus bekannten Hymnus *Upokoj Gospodin dušu usopšago raba tvoego* [Schenke, Herr, der Seele deines verstorbenen Sklaven Ruhe].[29]

Der kurze Mittelteil in Des-Dur (*Andante sostenuto*, 3/4) ist, kontrastierend zu den Ecksätzen, homophon-akkordisch gehalten. Er zeichnet sich durch einen tröstlich-aufgehellten Charakter und sanft fließende Melodik aus; im Mittelpunkt steht der A-cappella-Chor, den das Orchester untermalend grundiert. Der Teil öffnet sich *attacca* dem Finale.

---

29 Dieser seltene Fall der Einbeziehung der orthodoxen Trauerliturgie mit antiphonischer Rezitation in ein Instrumentalwerk bzw. in einen instrumentalen Kontext hat sein Vorbild in Čajkovskijs 3. *Streichquartett es-Moll* op. 30 (1876), dem Andenken des Violinisten Ferdinand Laub (1832–1875) gewidmet. Taneev war dieses Werk, dessen zweiter Satz, *Andante funebre e doloroso* (es-Moll), in den Takten 28–39 und 114 ff. ein vergleichbares Geschehen enthält, bekannt. Ein Unterschied besteht darin, dass Čajkovskij sich nur auf den Tonfall allgemein und nicht auf einen wiedererkennbaren Hymnus bezieht. – Durch Čajkovskijs es-Moll-Streichquartett wurde für den russischen Kontext eine ganze Reihe von instrumentalen Epitaph-Kompositionen auf bedeutende Musiker angestoßen – über sein nur wenige Jahre später entstandenes Klaviertrio a-Moll op. 50 (*À la mémoire d'un grand artiste* [= dem Andenken Nikolaj Rubinštejns gewidmet], 1882), Sergej Rachmaninows Klaviertrio g-Moll op. 9 (*Trio élégiaque*, dem Andenken Čajkovskijs gewidmet, 1893) und anderen Werken bis hin zu Dmitri Schostakowitsch, Georgij Svidridov, Mieczysław Weinberg, Alfred Schnittke u. a.; bevorzugte Besetzung ist dabei, im Rekurs auf Čajkovskijs a-Moll-Trio, das Klaviertrio.

Der Schlussteil (*Allegro*, ¾) hebt an mit einem vitalen, an Johann Sebastian Bach erinnernden Chorfugen-Soggetto, der von den Tenören exponiert wird (Notenbeispiel 3):[30]



Notenbeispiel 3: Sergej Taneevs Bach nachempfundener Soggetto der Chorfuge in *Ioann Damaskin*, T. 1–13 (die Textierung ist im Beispiel weggelassen)

Der Soggetto dient zunächst der Entfaltung einer vierstimmigen Fuge (analog zum ersten Teil), bevor er im Weiteren in eine ambitionierte Finalkonstruktion eintritt, der Reprise (das heißt der Reprise des Werkbeginns; Dominantorgelpunkt, Z. 18) und damit der Vereinigung der beiden Themen – des Chorfugen-Themas und des »Leitthemas« (des *So-svjatymi-upokoj*-Hymnus) –, die insgesamt sechs Mal innerhalb einer kanonischen Sequenz vollzogen wird (Z. 18, T. 3; Z. 20, T. 3; Z. 22; Z. 24; Z. 27; Z. 29). Es handelt sich um den bemerkenswerten Fall einer Doppelfuge, bei der das zweite hinzutretende Thema (der Trauerhymnus) eigentlich das erste ist, das heißt das »Leitthema« des Werks. Beide Themen sind deutlich voneinander abgesetzt und eignen sich damit ideal für die Ausbildung einer Doppelfuge – auf der einen Seite der getragene, in kleinen Intervallen kreisende Trauerhymnus, auf der anderen Seite das schneidige »Bach-Chorfugen-Thema« mit seinen markanten Sequenzen. In den ersten vier Durchführungen treten ständig neue Stimmen hinzu und inszenieren einen Prozess polyphoner Verdichtung, während die beiden nachfolgenden das Material durch Vereinfachung der Satzstruktur bei gleichzeitiger klanglicher Intensivierung vor allem bekräftigen (Unisono im Chor). Mit den beiden (finalen) Durchführungen wird der *ff*-Höhepunkt der Kantate erreicht. Hingewiesen sei auf den Austausch der Themen: Ist der Hymnus zunächst dem Orchester und das Chorfugen-Thema dem Chor zugeordnet (Z. 27), so kehrt sich das Verhältnis im Weiteren um (Z. 29); nichts könnte ihre tendenzielle Gleichwertigkeit sinnfälliger zur Geltung bringen. Mit dem Hymnus (»Leitthema«) im A-cappella-Chor wird pianissimo geschlossen.

Die Skizzen zu dem Werk zeigen, dass Taneev das thematische Material sehr eingehend prüfte hinsichtlich seiner Verknüpfungsmöglichkeiten. So wurde zum Beispiel das Chorfugen-Thema in einem aufwendigen Selektionsprozess als Kontrasubjekt zum »Leitthema« entwickelt.[31]

---

30 Taneev, *Ioann Damaskin*, S. 47–48.

31 Vgl. Korabel'nikova, *Tvorčestvo S. I. Taneeva*, S. 53.

Behält man Taneevs Idee einer »orthodoxen« Kantate in Anlehnung an Bach im Auge, so ergibt sich eine Reihe offenkundiger Übereinstimmungen:

1. Die Zentralstellung des Chorals bzw. die choralmäßige Aussetzung des russisch-orthodoxen Kirchengesangs – wobei daran erinnert sei, dass der russische Kirchengesang ursprünglich einstimmig war und »Harmonisierungen« erst im 17. Jahrhundert aufkamen. Insoweit besteht nur eine eingeschränkte Vergleichsebene zum genuin mehrstimmigen protestantischen Kirchengesang – ein Problem, dessen Taneev sich bewusst war und das er durch eine russisch-archaisierende Aussetzung löste (natürliches Moll, Leerklänge, plagale Endungen u. a.).[32] Die Schwierigkeit, der er sich gegenüber sah, bestand darin, sowohl eine Bezugsebene zum historischen Vorbild herstellen (protestantischer Choral) als auch die spezifisch russischen Züge pointieren zu müssen.
2. Die Zentralstellung der Chorfuge mit einem Soggetto im »Geiste« Bachs (mit den Merkmalen: markanter Themenkopf, sequenzierende Fortspinnung, rhythmische Spannkraft durch Synkopierungen, verdeckte melodische Linien, Wendung zur Dominante u. a.) – ausgearbeitet dergestalt, dass selbst dem weniger gebildeten Hörer die Bezugnahme auf Bach verständlich werden konnte.

Angesichts der Tatsache, dass die Bachsche Kantate keine »feste« Form kennt, mehr noch aber hinsichtlich dessen, dass es für den orthodoxen Ritus außerhalb jeder Diskussion stand, eine instrumentale »Orchester-Kantate«, noch dazu mit einem weltlichen, das heißt nicht sanktionierten Text zu akzeptieren, konnte der Komponist relativ frei und ungehindert disponieren. Das bedeutet, seine Idee einer »orthodoxen Kantate« war letztlich nur als weltliche Kantate zu realisieren. Aber hierin bestand für Taneev kein Problem: Die Bachsche Kantate galt ihm in erster Linie als ein Kunstwerk, dem ein russisches Äquivalent zur Seite zu stellen sei (während die religiöse oder kirchliche Komponente der Musik nur eine beiläufige, atmosphärische Rolle spielte). Wohlgemerkt: Ziel war ein Äquivalent, keine Kopie. Und eben deshalb verwundert es nicht, dass die Kantate über die Bachbezüge hinaus ihrer Zeit verpflichtet ist, das heißt im Stil romantisch, oder genauer gesagt: russisch-romantisch ausfällt. Letzteres gilt hinsichtlich des romantisch-liedhaften (an Čajkovskij erinnernden) Themas des ersten Satzes. Das Thema wird als vierstimmiger Quintkanon entfaltet, der sich allerdings als solcher infolge der ausgedehnten Proposta nur vage zu erkennen gibt. Taneev gelingt damit, wie bereits erwähnt, eine ebenso zwanglose wie überzeugende Vermittlung von Lyrismus und »strenger« Satztechnik. Romantisch ist dann auch der zweite, meditativ anmutende A-cappella-Chor des zweiten Satzes, der zwischen den beiden »strengen« Ecksätzen eine Brücke schlägt.

Mit dem *Ioann Damaskin*, einem der bedeutendsten Werke des Komponisten, unternahm Taneev einen Rückbezug auf Johann Sebastian Bach mit dem Ziel, dessen kompositorische Standards und Errungenschaften für Russland fruchtbar zu machen. Dieses kann verallgemeinernd

32 Auf jeden Fall hebt sich Taneevs Aussetzung entschieden von den Harmonisierungen im Geiste der »westlichen« (insbesondere deutschen) Harmonielehre des 19. Jahrhunderts ab, z. B. den Harmonisierungen von Aleksej L'vov und Nikolaj Bachmetev.

als Programm für Taneevs weiteres Schaffen, einschließlich seiner musiktheoretischen Konzeptionen (unter anderem der Erstellung einer eigenen Lehre des Kontrapunkts), angesehen werden. Es fällt nicht schwer, in zahlreichen Werken mehr oder minder deutliche Anlehnungen an Bach nachzuweisen. Ohne an dieser Stelle in Detailbetrachtungen einzutreten, seien zwei Hinweise gegeben:

1. Die von Taneev verwendeten kontrapunktischen Verfahren – er pflegt einen kontrapunktisch-dichten Satz – sind implizit (auch dort, wo das nicht unmittelbar sinnfällig wird) auf Bach als den für Taneev herausragenden Vertreter des »freien« Stils (des Kontrapunkts) bezogen. Wo immer Taneev der Musik nach Beethoven eine Tendenz zur Verflachung der kontrapunktischen Techniken unterstellt (das heißt die Reduzierung der Vielfalt der Möglichkeiten des Kontrapunkts, insbesondere der Techniken des doppelten Kontrapunkts, auf nur einige wenige »Kunstgriffe« wie den doppelten Kontrapunkt der Oktave), da ist ihm Bach der Gewährsmann einer Satzkunst, an die es anzuknüpfen gilt. Bach »erreichte mit Hilfe überaus komplizierter kontrapunktischer Formen das äußerste, was bei der Umsetzung höchster inhaltlicher Anliegen in der Kunst möglich war«.[33]
2. Eine unmittelbare Nähe zu Bach zeigt sich ferner in der Themenbildung Taneevs. Dies trifft zwar nur für einen Teil der Werke zu (andere Themen sind eher klassisch oder romantisch geprägt bzw. »stilisiert«), dafür aber mit einem bisweilen nachgerade frappierenden Grad an Übereinstimmung. Taneev misstraute der (zeittypischen) Forderung nach Individualisierung und setzte ihr ein Streben nach ästhetischer Dauer und Objektivität entgegen. Das Ergebnis waren in der Tendenz oft kurze und statuarische Themen – Themen, die eine »Bach nachempfundene Konzentration und Spannkraft« aufweisen,[34] Themen, die auf bestimmte satztechnische Verdichtungen hin angelegt sind, das heißt dem Kalkül des Kontrapunktischen gehorchen. Überblickt man Taneevs Œuvre als Ganzes, so überwiegen allerdings die Fälle, in denen Charakteristika der Bachschen Thematik nur vermittelt zutage treten, sich mit Elementen anderer bzw. späterer Kompositionsstile vermengen.

Ioann Damaskin steht für einen neuen, souveränen Umgang mit dem national-russischen Element. Führten die vorangegangenen Aussetzungen bzw. Bearbeitungen russischer Volkslieder und Kirchengesänge zu Resultaten, die ideologischen Prämissen geschuldet waren und weder den Sängern noch den Hörern einleuchteten, so gelingt Taneev im Opus 1 über die Anverwandlung an die Bachsche Choralkantate und den Bachschen Kontrapunkt erstmals ein ohne Abstriche konsistentes Werk. Doch es ist seltsam: Dieses Opus 1 stellt sich, blickt man auf Taneevs weiteres Schaffen, als der *Abschluss* eines lang andauernden, zuweilen quälenden Prozesses der Selbstvergewisserung der Möglichkeiten einer national-russischen Musik artifiziellen Anspruchs dar, nicht aber als Öffnung hin zu tragfähigen Perspektiven einer sinnvollen oder gar

---

33 Sergej Taneev, *Podvižnoj kontrapunkt strogogo pis'ma* [Der bewegbare Kontrapunkt des strengen Stils], Schluß, § 499, zitiert nach: ders., *Kleinere musiktheoretische Schriften und Fragmente*, S. 39.

34 Vgl. hierzu Vladimir Protopopov, »Über die thematische Arbeit und die Melodik bei Taneev«, in: *Sergej Taneev – Musikgelehrter und Komponist*, S. 115.

notwendigen Integration des national-russischen Elements. Sich den Herausforderungen dieser Aufgabe gestellt und sie (wenn auch nur ein einziges Mal) zur eigenen Zufriedenheit gelöst zu haben, mag Taneev Bestätigung genug gewesen zu sein.

Gelungen war das Opus 1 insoweit, als sich das russisch-nationale Material (im gegebenen Falle Kirchengesänge) organisch mit westlichen Traditionen und Kompositionstechniken verbinden ließ. Allerdings wurde das Material nach wie vor zitatähnlich dargeboten, ganz im Sinne *traditioneller* Erwartungen an »nationale« Musik; und dazu trugen die subtilen (folkloristischen) Stilisierungen eher bei als dass sie diesen Eindruck relativierten (als »Bearbeitung« wären sie missverstanden). Dahinter verbirgt sich das Eingeständnis, dass die Schaffung einer Nationalmusik »aus sich selbst heraus«, das heißt auf der Grundlage russisch-nationalen Materials (seien es Volkslieder oder Kirchengesänge), das transformiert bzw. als abstraktes »Ausgangsmaterial« gehandhabt und tendenziell beliebigen kompositorischen Prozeduren geöffnet wird, nicht möglich und ohne Perspektive ist, würde doch damit die Identität und Wiedererkennbarkeit des Materials preisgegeben. Auf der anderen Seite aber unterliegt die zitathafte Präsentation dem Verdacht, der transnationalen Geltung einer russischen Musik zu widersprechen, als »Folklore« im einschränkenden Sinne. Angesichts dieses Dilemmas bietet *Ioann Damaskin* keine abschließende Lösung: Das Verhältnis von westlicher Tradition bzw. Kompositionstechnik und russisch-nationalem Material (Tonfall, Musik) ist nach wie vor offen, obzwar deutlich wird, dass es in keiner sinnfälligen und gar einfachen Mittel-Zweck-Beziehung steht.

Die zeitgenössische Kritik beurteilte die Kantate, sowohl bei der Uraufführung als auch späteren Aufführungen, anerkennend; so schrieb der Kritiker Sergej Flerov: »Aus dem Werk als Ganzes spricht eine ernstzunehmende Leistung, die uns Achtung gegenüber den Kenntnissen und dem Vermögen des Autors gebietet.« Er bemängelte allerdings das Fehlen einer – der dichterischen Vorlage angemessenen – religiösen Stimmung:

> Der Komponist ist unserer Meinung nach in den Inhalt des Gedichts nicht in gebührender Weise eingedrungen. Die Verse dienten ihm lediglich als textlicher Aufhänger, mit dem er seinen eigenen, ausschließlich musikalischen Weg beschritt. […] Ioann Damaskin verletzte das ihm auferlegte Gelübde des Schweigens, weil in ihm […] eine nicht verstummende Stimme ertönte, sich Klänge in unüberwindlicher Herzensqual äußerten, und ungewollt ein Lied aus ihm herausbrach. Von einer solchen Herzensqual ist in der Komposition des Herrn Taneev nichts zu spüren. In ihr ist alles überlegt, wunderbar überlegt. Die Idee ist ganz klar und durchsichtig – das ist ein großer Wert –, doch zum Herzen will kein Funken überspringen. Muss man das für einen Mangel halten? Nein, durchaus nicht: Es handelt sich nur um die Besonderheit einer spezifischen Begabung, vielleicht sogar um die Besonderheit einer bestimmten Phase in der Entwicklung und Reifung des Komponisten.[35]

35 Ignotus [= Sergej Vasil'evič Flërov], in: *Moskovskie vedomosti* 76 (1884), zitiert nach: *Sergej Taneev – Musikgelehrter und Komponist*, S. 32. – Sergej Vasil'evič Flërov (1841–1901), russischer Musik- und Theaterkritiker, der von 1875 bis 1901 als ständiger Mitarbeiter der Zeitung *Moskovskie vedomosti* wirkte.

Der Kritiker dürfte sich indes kaum Rechenschaft darüber abgelegt haben, dass Taneev auf nichts weniger abzielte als auf tonmalerische Ausschmückung und die Wiedergabe poetischer oder ritusbezogener Details. Die Kantate ist ungeachtet ihres religiösen Sujets ein letztlich weltliches Werk und als solches »noch weniger orthodox-religiös als das Gedicht Tolstojs« selbst.[36] Taneev war ein erklärter Agnostiker; ihm ging es um etwas Größeres, eine Botschaft im Allgemeinen in Rückbezug auf Bach, dessen Einfluss sich über stilistische Eigenheiten hinaus auch auf Konzeptionelles erstreckt. Indem Taneev das subjektive Leid in einer allumfassenden, versöhnenden Objektivität aufhebt (Finale), folgt er der Bachschen Dynamik von der Soloarie zum Choral, vom Individuellen zum Allgemeinen.[37] In dieser Orientierung steht das Werk solitär und wurde, um es von den Kantatenkompositionen des Umfelds (auf historische Stoffe, Sagenstoffe und Naturbilder) zu unterscheiden, als eigener »Typus einer lyrisch-philosophischen Kantate« klassifiziert.[38]

Taneev blickte nach der Uraufführung der Kantate mit Genugtuung auf sein jüngstes Schaffen. Seinem Lehrer und Mentor Čajkovskij, der Taneevs Auseinandersetzung mit der älteren Musik und vor allem den höheren Techniken des Kontrapunkts wenig abgewinnen konnte, verkündete er selbstbewusst im Brief vom 6. April 1884:

> Ich freue mich über die Kantate [op. 1], und zwar aus folgenden Gründen: 1) In der Kantate werden alle möglichen kontrapunktischen Kunstmittel angewendet, die ich mit großem Eifer studiert habe – wofür Sie mich oftmals getadelt haben. 2) Die Kantate kam beim Publikum gut an: Viele Hörer sagten mir, die Musik habe sie beeindruckt und ihnen gefallen! – Daraus folgt, dass kontrapunktische »Tricks« für die Musik kein Hindernis bedeuten, um für den Hörer anziehend und beeindruckend zu sein. Hätte ich mich indessen nach Abschluss des Konservatoriums nicht mit dem Kontrapunkt beschäftigt, wäre ich auch niemals imstande gewesen, diese Kantate zu komponieren. Ihre Vorwürfe, ich würde mich mit einer nutzlosen Sache beschäftigen, waren also unbegründet. Ich wollte Ihnen das schon seit langem beweisen, konnte das aber nicht, weil es mit Worten allein nicht geht und meine eigenen Werke bislang leider nicht als Beweis dienen konnten. Jetzt aber kann ich auf das vor einigen Jahren Gesagte zurückkommen und nicht nur durch Worte, sondern teilweise auch durch meine Kantate belegen, dass:
> – kontrapunktische Schreibweise die Musik durchaus nicht langweilig oder trocken werden lässt;
> – kontrapunktische wie harmonische Kunstmittel dann keine »Tricks« mehr sind, wenn man sie vollkommen beherrscht, und dass sie rein künstlerischen Zwecken dienen können;
> – in der Harmonik – sofern man sich nicht auf das Feld unerträglicher Dissonanzen begibt – kaum noch etwas Neues und Originelles zu finden ist, dass aber kontrapunkti-

36 Svetlana Savenko, *Sergej Ivanovič Taneev*, Moskau 1985, S. 60.
37 Vgl. ebd.
38 Vgl. Korabel'nikova, *Tvorčestvo S. I. Taneeva*, S. 61.

> sche Kombinationen durchaus noch Neues und Interessantes – und zwar außerhalb des Bereichs von *Maniriertheiten* – bieten können.[39]

In seiner Antwort vom 14. April 1884 gestand Čajkovskij ein, dass er Taneevs schöpferischer Entwicklung nicht viele Sympathien habe entgegen bringen können, von der Kantate aber beeindruckt sei:

> Ich habe nur daran gezweifelt, dass Sie in den Kontrapunkten auf russische Volkslieder (mit denen Sie sich nun bald schon einige Jahre beschäftigt haben) und in den (von Ihnen einfach überschätzten) Kunststücken im Stil der niederländischen Musik das Gesuchte finden würden. Für mich ist jetzt nur Eines unzweifelhaft: Sie haben eine vorzügliche Kantate geschrieben. Ob sie deshalb gut ist, weil Kontrapunkt und satztechnische Kunststücke Sie aufgewärmt und inspiriert haben, oder umgekehrt: weil Sie ihr warmes Gefühl in die trockenen und leblosen Formen legten, vermag ich nicht zu sagen. […] Ich weiß nur, dass Sie großes Talent und viel Verstand besitzen, einen Riesenhass auf alles Konventionelle, Flache und Billige haben, und dass sich als Ergebnis dessen früher oder später reiche Früchte einstellen werden.[40]

Taneev fühlte sich bestätigt. Er hatte für sich den Beweis erbracht, dass das Ideal bzw. die Zielvorstellung einer national-russischen Musik nur auf der Grundlage gesicherter kompositionstechnischer Grundlagen zu erreichen war. In dem Moment indes, wo er diese Voraussetzungen erfüllt hatte, schien das Ziel selbst damit nicht mehr recht im Einklang zu stehen. Seine bisherigen Vorstellungen über russische Musik und ihre Merkmale traten in einen Wandlungsprozess ein und führten insbesondere zu einer Loslösung von der (obligatorischen) Bindung an russisch-nationales Material – der *Ioann Damaskin* bildet darin den Wendepunkt; es ist das *letzte* Werk, das diesem Ansatz folgt. Eine der perspektivreichsten Möglichkeiten schien fortan darin zu bestehen, sich der Ausarbeitung substanziell »russischer« Kompositionstechniken in Ergänzung oder sogar im Austausch zu den »westlichen« zuzuwenden, oder wenn dieses nicht gelingen sollte, zumindest den herkömmlichen Kompositionstechniken (bzw. einzelnen Teildisziplinen) eine spezifisch russische Komponente aufzuprägen. Eben diese Perspektive eröffnete sich mit Taneevs Opus 1 – als Werk eines fulminanten Abschlusses (seines Frühwerks) wie eines viel versprechenden, verheißungsvollen Neubeginns zugleich.

---

39 Zitiert nach: *Sergej Taneev – Musikgelehrter und Komponist*, S. 32.
40 Ebd., S. 33.

Rezeption, Struktur und Charakter
Zur Analyse des dritten Satzes »Rondo. Burleske« von Gustav Mahlers *Neunter Symphonie*

Rainer Kleinertz

»›Was mir der Tod erzählt‹ lautet die ungeschriebene Überschrift der neunten Sinfonie.« [1] Mit diesem Satz seines 1921 erschienenen Buchs über *Gustav Mahlers Sinfonien* meißelte Paul Bekker einen schon bei der Uraufführung der Symphonie 1912 geprägten Topos der Rezeption gewissermaßen in Stein. Theodor W. Adorno antwortete am Anfang seiner Mahler-Monographie von 1960 hierauf mit der einsichtsvollen Bemerkung: »Das albern hochtrabende ›Was mir der Tod erzählt‹, das Mahlers Neunter unterschoben ward, ist als Entstellung eines Wahrheitsmoments peinlicher noch denn die Blumen und Tiere der Dritten, die dem Autor wohl vorschwebten.« [2]

Dass Mahlers *Neunte Symphonie* ein Werk des Abschieds sei, suggeriert schon der Tonfall der beiden Ecksätze. Über das Hauptthema des ersten Satzes hat Mahler im autographen Partiturentwurf gegen Ende des Satzes zudem zweimal die Worte »Leb' wol!« geschrieben.[3] Sein Tod 1911 und die postume Uraufführung unter Bruno Walter am 26. Juni 1912 mussten diesen Abschiedscharakter geradezu zwangsläufig als einen von Mahler kompositorisch verarbeiteten Abschied vom Leben erscheinen lassen.

Die Uraufführung fand zudem in einem bemerkenswerten Rahmen statt: einer zehn Tage dauernden Wiener Musikfestwoche, in deren Verlauf vor dem Konzert mit Mahlers *Neunter* unter anderem der dreisätzige Torso von Anton Bruckners *Neunter Symphonie*, Johannes Brahms' *Vierte Symphonie* und zum Abschluss der Musikfestwoche noch Ludwig van Beethovens *Neunte* aufgeführt wurden. Diese Umrahmung mit zwei weiteren prominenten ›Neunten‹, die ebenfalls die letzten Symphonien ihrer Schöpfer waren, hat die Rezeption der Uraufführung von Mahlers *Neunter Symphonie* als eines vom Tod geprägten Werkes noch zusätzlich beeinflusst.

---

1 Paul Bekker, *Gustav Mahlers Sinfonien*, Berlin 1921 (Reprint: Tutzing 1969), S. 340.

2 Theodor W. Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, Frankfurt am Main 1960, S. 9.

3 Gustav Mahler, *IX. Symphonie. Partiturentwurf der ersten drei Sätze. Faksimile nach der Handschrift*, hrsg. von Erwin Ratz, Wien 1971, S. 1/52. Der Eintrag würde sich in der gedruckten Partitur auf die Takte 436 ff., also den Schluss des ersten Satzes, beziehen. Vgl. hierzu Henry-Louis de La Grange, *Gustav Mahler*, Bd. 4: *A New Life Cut Short (1907–1911)*, Oxford 2008, S. 1400. Henry-Louis de La Grange erwähnt auch Einträge im Partiturentwurf des vierten Satzes: »O Schönheit! Liebe« (T. 159) »Lebt wohl! Lebt wohl!« (T. 163), »Welt! Lebe wohl!« (T. 178; Médiathèque Gustav Mahler, Paris, Fonds Henry-Louis de La Grange; freundliche Mitteilung von Paul Banks, London). De La Granges Ausführungen zur *Neunten Symphonie* (Appendix 1Bb, S. 1385–1452) sind in ihrer Detailliertheit bis heute unübertroffen.

Dies zeigt schon eine der ersten Rezensionen, die bereits am folgenden Tag erschienen. In dem mit »R. B.« gezeichneten Artikel des *Prager Tagblatts* – der Verfasser dürfte Richard Batka sein – ist am 27. Juni 1912 von »Todesgedanken« und einem »Abschied vom Leben« in der Symphonie die Rede:[4]

> **Wien**, 26. Juni. (Priv.) Der Clou des zweiten Philharmoniker-Konzerts der Wiener Musikwoche war die Uraufführung der nachgelassenen neunten Symphonie von Gustav Mahler, zu der eine große Zahl von fremden Dirigenten und Kritikern hier eingetroffen war. Als Mahler dieses Werk schrieb, trug er bereits den Keim seiner Todeskrankheit in sich. Und Todesgedanken sind es, welche diese Symphonie eröffnen und beschließen. Ja man glaubt sogar die Schatten zu gewahren, die über das helle Licht des Genius hereinsinken und seine schöpferische Phantasie bisweilen lähmen. Den stärksten Eindruck hinterläßt der erste Satz, ein ergreifender Abschied vom Leben, ein wehmütiges Rückblicken voll Resignation, ein krampfhaftes Sichaufraffen und Wiederzurücksinken in den Dämmerzustand, beglückendes Erinnern, neue Tätigkeit, »mit Wut« wiederaufgenommenes Kämpfen und Wirken, Einstemmen der höchsten Kraft, bis die Sense des Todes unheimlich niedersaust und den tapferen Streiter fällt. Ein »schwerer Kondukt« geleitet ihn unter Glockengeläute zu Grabe. Dort steht es auf einem lauschigen Kirchhof, weit draußen vor der Stadt, die Vögel singen das Schlummerlied. Noch einmal tollt der Lärm des Lebens darüber hinweg, dann Stille. Todesidylle. Der Künstler hat den Frieden, den er längst ersehnte, gefunden. …
>
> Der zweite Satz ist ein grotesker Ländler, voll kontrapunktistischer und drolliger Humore. Das Gemälde einer derben Bauernkirmeß, aber wohl zu breit ausgedehnt für den Inhalt. Es folgt ein burleskes Rondo, voll rhythmischer Grimassen und Gliederverrenkungen. Und das ganze klingt in ein Adagio aus, einer Apotheose des Mordents, das das Grundmotiv bildet, um zuletzt in fünffachem Pianissimo zu ersterben.
>
> Der letzte Satz hat wieder hochpoetische Stimmung und schönen melodischen Fluß, wiederholt aber eigentlich bloß die seelische Entwicklung des ersten. Auch läßt sich nicht leugnen, daß die Kraft und Originalität der thematischen Erfindung nach dem ersten Satz auffallend nachlassen. Die Instrumentation ist wieder von seltener Farbenpracht, dabei von meisterlicher Ökonomie. Vokale Partien, Chöre oder Soli, kommen diesmal überhaupt nicht vor. Es ist ein Werk der absoluten Musik, aber dabei doch jedenfalls ein menschliches Dokument, das keinen unberührt lassen kann, der für die unendlich interessante Persönlichkeit Gustav Mahlers Interesse hat.
>
> Soll man aus dieser nachgelassenen Symphonie, in der sich der Meister vielfach wiederholt, den Trost schöpfen, daß er uns als ein Fertiger, Vollendeter verlassen hat? Daß er das, was er der Welt zu sagen hatte, auch wirklich schon restlos ausgesprochen hat? Oder

4 R. B. [Richard Batka], »Musik. Wiener Musikfestwoche«, in: *Prager Tagblatt*, Nr. 175 vom 27.6.1912, S. 7. Zu Batka vgl. das Kapitel von Karen Painter und Bettina Varwig, »Mahler's German-Language Critics«, in: *Mahler and His World*, hrsg. von Karen Painter, Princeton/Oxford 2002, S. 267–378, hier S. 320–322.

werden wir bei näherer Bekanntschaft mit dem Werke noch Werte darin entdecken, die sich beim ersten Hören der Auffassung noch entziehen? Fragen und kein Ende.

Die Aufführung durch die Philharmoniker war durch ihre unglaubliche Durchsichtigkeit und artistische Vollendung darnach angetan, wiederholtes Hören zu ersetzen. Kapellmeister Bruno Walter dirigierte sie mit kongenialem Erfassen und staunenswerter geistiger Beherrschung. Die Wirkung auf die Zuhörerschaft war bedeutend. Der Abend endete mit einer spontanen Ovation für Bruno Walter.[5]

Neben dem Todesbezug enthält diese durchaus differenzierte Besprechung eine ganze Reihe von Konstanten, die sich auch in den übrigen Berichten über die Uraufführung wiederfinden. Dies betrifft zunächst die Bevorzugung der beiden Rahmensätze, insbesondere aber des ersten Satzes.[6] Die beiden Binnensätze werden – anscheinend mit nur einer Ausnahme[7] – durchweg geringer geschätzt als die Rahmensätze, was hier wie auch in einigen anderen Besprechungen mit nachlassender Schaffenskraft und bloßem Wiederholen von bereits in früheren Symphonien Gesagtem begründet wird. Nicht erwähnt sind der lyrische Teil der Burleske[8] gegen Ende des Satzes und dessen thematischer Bezug zum Schlusssatz (»einer Apotheose des Mordents«, wie er hier genannt wird), was von anderen Rezensenten durchaus bemerkt wurde. Weitgehende Übereinstimmung besteht darin, dass es sich bei der *Neunten* um ein »menschliches Dokument« handelt, das eng mit der »Persönlichkeit Gustav Mahlers« verbunden ist,[9] was hier

---

5 Batka, *Musik*. »Wiener Musikfestwoche«, S. 7.

6 Ein anderer Rezensent sprach dies noch deutlicher aus: »Freuen wir uns lieber an dem Schönen, das Mahler uns geboten, und namentlich, ich möchte es wiederholen, an den herrlichen und ergreifenden Klängen des ersten Satzes. Hätte ein gütiges Geschick die übrigen Sätze vernichtet, so hätte nichts den guten Eindruck gestört« (M. S., »Drittes philharmonisches Konzert«, in: *Reichspost [Morgenblatt]* vom 27. 6. 1912, S. 7). – Julius Korngold (»J. K.«) zieht in der *Neuen Freien Presse* das Fazit: »Der köstliche, wertvolle Gewinn dieser letzten Symphonie Mahlers ist ihr erster Satz, der letzte eine schöne Zugabe. In den Mittelsätzen ist eine Ermüdung der Phantasie, wie sie sich immer gerade in deren gewaltsamen Aufpeitschung kundgibt, unverkennbar. Das Werk entspräche seiner Idee – wenn unsere Auslegung zutrifft – am reinsten, bliebe jedenfalls in der Wirkung am reinsten, wenn es etwa als zweisätzige Symphonie in die Welt träte. Hat nicht eine letzte, nachgelassene Symphonie das Recht, ein Torso zu sein? Es gibt vollendete unvollendete Symphonien. […]« (J. K. [Julius Korngold], »Die Wiener Musikfestwoche. Zweites Symphoniekonzert: Mahlers Neunte Symphonie«, in: *Neue Freie Presse*, Nr. 17185 vom 27.6.1912, S. 10).

7 David Josef Bach, »Gustav Mahlers Neunte Symphonie«, in: *Arbeiter-Zeitung. Zentralorgan der Deutschen Sozialdemokratie in Oesterreich (Morgenblatt)*, 24. Jg., Nr. 180 vom 4. 7. 1912, S. 1 f.

8 Im Partitur-Entwurf hatte dieser Satz zunächst den Titel »Burlesque in Form eines Rondeaus«. Mahler hat »in Form eines Rondeaus« dann gestrichen und das Wort »Rondeau« vor »Burlesque« gesetzt. Paul Bekker erwähnt eine handschriftliche Partitur mit einem Eintrag Mahlers vor dem dritten Satz: »Meinen Brüdern in Apoll gewidmet« (Bekker, *Gustav Mahlers Sinfonien*, S. 348; vgl. de La Grange, *Gustav Mahler*, Bd. 4, S. 1395).

9 Hugo Fleischer spricht im *Mährischen Tagblatt* von »dem autobiographischen Charakter der Mahlerschen Symphonien« in denen sich der »Held« – hier in der Neunten der »todgeweihte Held der Symphonie« – mit dem Schöpfer identifiziere (»Die Wiener Musikwoche«, in: *Mährisches Tagblatt*, Jg. 33, Nr. 150, S. 1–4, hier S. 3). Und Julius Korngold (»J. K.«) vermutet in seiner Besprechung sogar ein konkretes Erlebnis, wobei er ausdrücklich die Kindertotenlieder erwähnt: »Ob nicht ein Erlebnis des Tondichters in dieser Symphonie musikalische Gestalt gesucht hat? Es bedürfte gar nicht des Fingerzeiges, den eine Stelle gibt, die mit der Bezeichnung ›Wie ein schwerer Kondukt‹ [T. 327] versehen ist – ein Kondukt anderer Art, als jener höhnisch-realistische in der

positiv, von anderen Autoren jedoch mitunter auch negativ gemeint ist. Einig sind sich alle Rezensenten – oft mit einem gewissen Lokalpatriotismus – in der Würdigung der hervorragenden Aufführung durch die Wiener Philharmoniker und des exzellenten Dirigats. Die Ovationen, die die Aufführung auslöste, werden dann je nach Standpunkt ausschließlich auf die Ausführung bezogen oder über Walter hinweg auch dem Komponisten zugeschrieben.[10] Das einzige weitere Werk des Abends, Joseph Haydns Londoner *Symphonie Nr. 95* in c-Moll, bleibt im *Prager Tagblatt* unerwähnt.

Ausgehend von den hier bereits exemplarisch erwähnten Stereotypen der Rezeption, insbesondere auch der weitgehenden Geringschätzung der Binnensätze, sollen im Folgenden zunächst weitere Besprechungen der Uraufführung vorgestellt werden.[11] Dabei werden die Binnensätze im Vordergrund stehen. In diesem ersten Teil wird sich zeigen, wie einzelne Autoren, sowohl solche, die sich lobend, als auch solche, die sich ablehnend über das Werk äußern, den Blick auf wichtige Aspekte der Symphonie zu lenken vermögen und zum Verständnis gerade auch des im vorliegenden Beitrag als Paradigma gewählten dritten Satzes, der Burleske, beitragen. Aufbauend auf die aus der zeitgenössischen Rezeption heraus gewonnenen Einsichten soll anschließend in einem zweiten Teil versucht werden, in einer detaillierten Analyse dieses Satzes den von Adorno in seiner Mahler-Monographie geprägten Begriff einer »materialen Formenlehre«[12] mit dem auf Leonard Ratner aufbauenden Konzept Kofi Agawus einer »paradigmatic analysis«[13] zu vermitteln. Damit sollen sowohl die besondere Struktur der Burleske als auch deren Bedeutung für die Symphonie als Ganze deutlicher werden.

---

fünften Symphonie. Die Kindertotenlieder waren wie aus einer dumpfen Ahnung herausgeschrieben. Mahlers Neunte Symphonie aber fällt in ein Jahr, das jenem furchtbaren folgte, das den Künstler eines geliebten Kindes beraubte« (Korngold, »Die Wiener Musikfestwoche«).

10 Der anonyme Rezensent der *Illustrierten Kronen-Zeitung* erwähnt ausdrücklich »Beifallsorkane« auch für die einzelnen Sätze der Symphonie: »Die Mahler-Symphonie wurde mit einer unerhörten Begeisterung aufgenommen. Nach jedem Satz fegte ein Beifallsorkan durch den Saal, der sich gar nicht legen wollte. Am Schlusse wollten die Ovationen für Walter gar kein Ende nehmen« (Anonym, »Theater und Kunst. Die Musikfestwoche. Mahlers IX. Symphonie«, in: *Illustrierte Kronen-Zeitung* Nr. 4486 vom 28. 6. 1912, S. 9. Demgegenüber behauptet der mit »M. S.« unterzeichnete Rezensent der *Reichspost*: »Der Beifall stand in keinem Verhältnis zum Ereignis und schien mehr dem Dirigenten und seinem unvergleichlichen Orchester zu gelten« (»Drittes philharmonisches Konzert«).

11 Viele der im Folgenden zitierten Rezensionen sind vollständig wiedergegeben bei Manfred Wagner, *Geschichte der österreichischen Musikkritik in Beispielen*, Tutzing 1979, S. 387–419. Diese Anthologie enthält zudem einige Rezensionen der Uraufführung, die im vorliegenden Beitrag nicht zitiert sind: Dr. Moritz Scheyer in *Wiener Allgemeine Zeitung* vom 27. 6. 1912, S. 2 (S. 393 f.); Max Kalbeck in *Neues Wiener Tagblatt* vom 27. 6. 1912, S. 15 (S. 394–396); »–k.« in *Wiener Mittags-Zeitung* vom 27. 6. 1912, S. 3 (S. 396 f.); »R. Sp.« (möglicherweise Richard Specht; vgl. unten Anm. 28) in *Illustrirtes Wiener Extrablatt* vom 27. 6. 1912, S. 10 (S. 398 f.); »D.« in *Ostdeutsche Rundschau* vom 27. 6. 1912, S. 7 (S. 409 f.); »K.« in *Fremden-Blatt* vom 27. 6. 1912, S. 14 (S. 411–414); »–er.« in *Österreichische Volkszeitung* vom 27. 6. 1912, S. 6 (S. 414 f.); anonym in *Montags-Revue* vom 1. 7. 1912, S. 5 (S. 415–417); anonym in *Der Morgen* vom 8. 7. 1912, S. 6 (S. 418 f.).

12 Adorno, *Mahler*, S. 64–66.

13 Leonard G. Ratner, *Classic Music. Expression, Form, and Style*, New York/London 1980, S. 9–29; Kofi Agawu, *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*, Oxford 2009, S. 163–207.

Der folgende Überblick über die zeitgenössische Rezeption von Mahlers *Neunter Symphonie* zeigt auch, in welchem Maße die Musikkultur des frühen 20. Jahrhunderts von jüdischen Musikern und Musikkritikern geprägt war. Von denjenigen, die den Anschluss Österreichs an das ›Dritte Reich‹ noch miterleben mussten, konnten sich nur wenige ins Exil retten. Die hier zitierten Besprechungen seien damit zugleich auch Dokumente der Erinnerung an ihre Verfasser, auf deren Schicksal – stellvertretend für unzählige andere – jeweils kurz hingewiesen wird.

* * *

Ebenfalls bereits am Tag nach der Uraufführung erschien im *Deutschen Volksblatt* ein (möglicherweise von Theodor Helm verfasster) mit »H.« unterzeichneter Verriss der Symphonie.[14] Wer Mahlers »Vorliebe für die grellsten Orchestereffekte, denkbar herbsten Mißklänge, seine Instrumentations- und Kombinationsgabe, aber wenig bedeutende Erfindung, seine Originalitätssucht u. s. w.« kenne, dem werde auch die *Neunte* kaum viel Neues verkündet haben: »Ihr erster Satz (D-dur) arbeitet – wir glauben uns gerade dieses Wortes bedienen zu müssen – in Stimmung.« Wirklich symphonischen Charakter habe dieser Satz nicht, sondern gemahne mehr an die von Richard Strauss beeinflusste symphonische Tondichtung.

> Den zweiten Satz bezeichnet Mahler mit: »Im Tempo eines gemächlichen Ländlers. Etwas täppisch und sehr derb.« Der letztere Hinweis scheint überflüssig, denn des Täppischen wird hier schließlich so viel geboten, daß man sich schließlich in einer Gesellschaft lärmender Kretins zu befinden glaubt. Noch toller geht es im folgenden Rondo, einer »Burleske« bedenklichster Art, her. Was Mahler hier ganz unbedenklich in der Form eines Potpourris zu Papier bringt, kann einen nur halbwegs ehrlich, natürlich empfindenden Musikfreund nicht im geringsten befriedigen. Diese Burleske dürfte sich in einem Irrenhause abspielen. Endlich im Adagio (Finale) leuchtet einmal, von der Sonne Bruckners erwärmt, etwas auf, was einer Periode gleicht, ein wirklich schöner, wahrhaft vornehmer Gedanke, dem man gern viel länger nachhängen möchte. Aber Mahlers sprunghafte Eigenart duldet kein Verweilen bei süßem Augenblick und so vergräbt er sich denn plötzlich wieder *(Cis-moll)* in kontrapunktische Grübelei. Diese nimmt später weit herbere Form an. In reicherer Ausgestaltung kehrt das Hauptthema wieder, nun in seiner orchestralen Verwebung erst recht an Bruckner erinnernd, ohne indes zugleich jene goldige Klarheit aufzuweisen, die selbst die verschlungensten Tongebilde jenes großen Meisters auszeichnet. Im fünffach vorgeschriebenen Pianissimo endet der Satz, den wir für den

---

14 H. [Theodor Helm?], »Wiener Musikfestwoche. […] Das dritte Konzert«, in: *Deutsches Volksblatt*, Nr. 8434 vom 27. 6. 1912, S. 7. Zu Theodor Helm siehe Painter und Varwig, »Mahler's German-Language Critics«, S. 290 f. Im *Pester Lloyd*, für den Helm anscheinend häufiger tätig war, erschien nur eine anonyme siebzehnzeilige, bis auf den Schlusssatz ablehnende Notiz: »Die Wiener Musikfestwoche (Telegramm des ›Pester Lloyd‹)«, in: *Pester Lloyd (Morgenblatt)* vom 27. 6. 1912, S. 9.

besten und wir möchten sagen »musikalischesten« halten, in schöner, stimmungsvoller Weise. Gleichwohl ist er nicht zu überschätzen, da er sich eben von seiner Umgebung leicht abzuheben vermag.

Durchweg ablehnend äußert sich auch Robert Hirschfeld (»r. h.«) in der *Wiener Abendpost* vom selben Tag.[15] Das Werk zeuge von der Tragik eines Schaffenden, dem das Schöpferische fehlte. Für die »Wirren«, den »zackigen, gebrochenen Kreislauf« des Werks fehlen dem Rezensenten die »Motive«, ein »poetisches Programm«, ein »Schlüssel der Seele«:

> Die nachgelassene Neunte Sinfonie von Gustav Mahler hat im Wesen nichts zu Tage gefördert, was uns nicht schon aus den früheren Sinfonien entgegengebracht worden wäre. Wieder der seltsame Drang, aus Anekdoten ein Heldenepos zusammenzustellen, hübschen Witzen den Anschein der Erhabenheit zu geben; wieder der plötzliche Wechsel von aufrührerischen Klängen und banalen Wendungen, von überreizten Intelligenzproben und mit fühlbarer Bewußtheit ins Naive und Kindliche tappender Einfachheit; wieder der Kondukt, der sich selbst belächelt, wieder die ironischen Trompetensignale, Aufschwung und Abreißen, unvermitteltes Nebeneinander von Jammer und Lust; wieder die bekannte Musterkarte von Ländlermotiven, die diesmal durch einen langen, langen Satz gebreitet werden und wie ein ethnographisches Museum ländlicher Tänze anmuten; wieder die ins maßlose gesteigerte Burleske, die den Kontrapunkt durch den Kontrapunkt zu verspotten scheint; wieder das hinwallende Adagio zum Schlusse, daß mit nicht geringer musikalischer Regiekunst am Ende eine Verklärung in Szene setzt. Und neuerdings die Anbetung seltsamer Instrumente, das Verschwistern von beseligenden und abstoßenden Klängen; noch immer reizvolle, freundliche Stellen, die sofort ein höhnisches Grinsen verjagt. Man sucht in den Wirren dieser gegensätzlichen Dinge nach einem poetischen Programm, nach einem Schlüssel der Seele, nach den Motiven des zackigen, gebrochenen Kreislaufes. Die Antwort liegt in dem ungeheuerlichen inneren Widerspruch eines Willens, der nicht zum Können vorgedrungen ist; in architektonischem Unvermögen, das aber virtuos mit technischen Einzelheiten spielt; in sinfonischem Sehnen, das nicht sinfonische Erfüllung wird; in Kämpfen, die nie zum Ergebnisse führen; im trostlosen Anrufen des Göttlichen, das diesem spaltenden Geiste des Unfriedens und der Unrast nie erscheinen und nie Erhabenheit verleihen will. So ist auch dieses letzte Werk Gustav Mahlers von der Tragik eines Schaffenden durchschauert, dem das Schöpferische fehlte, das ihn befähigt hätte, anderes als technische Spitzfindigkeiten und Kuriositäten hervorzubringen.

---

15 r. h. [Robert Hirschfeld], »Wiener Musikfestwoche. (Zweites philharmonisches Konzert.)«, in: *Wiener Abendpost* vom 27. 6. 1912, S. 7. Zu Robert Hirschfeld siehe Painter und Varwig, »Mahler's German-Language Critics«, S. 294 f.

Demgegenüber urteilt der Rezensent der *Reichspost* (»M. S.«) wesentlich differenzierter.[16] Es sei wohl unbestritten, dass Mahler einer der bedeutendsten Künstler der letzten Jahre gewesen sei, »nur ist man sich im allgemeinen noch nicht klar, worin diese Bedeutung liegt.« Dem ersten Satz spricht er immerhin »Momente von erschütternder Wirkung« zu:

> Satzweise, Ausdrucksmittel und Ausdrucksform sind uns ebenfalls bekannt. Auch der gemischte Eindruck, den die Sinfonien des Meisters auslösen, fehlt nicht. Momente von erschütternder Wirkung wechseln mit musikalischen Stagnationen, über die auch Mahlersche Orchesterfarben nicht hinwegtäuschen können. Wahrhaft künstlerische Inspiration scheint die Wiederkehr früherer Bewußtseinserlebnisse vielfach unterbrochen zu haben. Am bedeutendsten schien mir der erste Satz. Gleich der herrliche, formvollendete Aufbau der ersten Steigerung wirkte erschütternd und fesselte von der ersten bis zur letzten Note. Ergreifend erklang die Schilderung eines Leichenkonduktes im Mittelsatze und erhielt durch die naheliegende Beziehung zu Mahlers Tode ein ganz eigenes Gepräge. Ein Ländler, der seine Herkunft nicht verleugnen kann, fesselte mehr durch groteske Rhythmik und Instrumentierung. Der dritte Satz machte seinem Namen Burleske alle Ehre. Der letzte Satz, ebenfalls wie in Bruckners Neunter ein Adagio, hält trotz mancher erhabenen Momente keinen Vergleich aus mit dem ersten. Er wird als Schwanengesang des Meisters bezeichnet, beginnt, ähnlich wie bei Bruckner, mit einem eruptiven Klagegesang der Streicher und endigt mit einer in zartestem Pianissimo ausklingenden Verklärung.

Auch wenn das Adagio von Bruckners *Neunter Symphonie* nur deshalb zum ›Schlusssatz‹ wurde, weil Bruckner das Werk nicht mehr vollenden konnte, provozierte die Ähnlichkeit immer wieder Vergleiche zwischen der Symphonie Mahlers und derjenigen Bruckners, die ja nur einen Tag zuvor erklungen war.

Ebenfalls am 27. Juni 1912 erschien im *Neuen Wiener Journal* eine von der namhaften Musikkritikerin dieser Zeitung, Dr. Elsa Bienenfeld, verfasste Rezension.[17] Nach einigen ironischen Bemerkungen über die »Musiknachweltstadt Wien« und die postume Vereinnahmung Mahlers geht sie detailliert und kenntnisreich auf das neue Werk des Abends ein:

---

16 M. S., »Drittes philharmonisches Konzert«. Die Initialen könnten für Max Steinitzer stehen, der seit 1911 Rezensent der *Leipziger Neuesten Nachrichten* war.

17 Elsa Bienenfeld, »Mahlers Neunte Symphonie. Uraufführung im dritten Konzert der Wiener Musikfestwoche«, in: *Neues Wiener Journal*, Nr. 6709 vom 27. 6. 1912, S. 4. Elsa Bienenfeld war eine österreichische Musikhistorikerin und -kritikerin jüdischer Herkunft. Sie studierte Musikwissenschaft an der Universität Wien (gemeinsam u. a. mit Anton von Webern) und war die erste weibliche Absolventin des Studiengangs. Nach dem Anschluss wurde sie verhaftet und vier Jahre später in das Konzentrationslager Maly Trostinec bei Minsk deportiert, wo sie am 26. Mai 1942 ermordet wurde. Vgl. Eva Taudes, *»Wien wird so unerträglich kleinstädtisch«. Elsa Bienenfeld (1877–1942). Werdegang und Wirken im kulturellen Wien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Wien 2018. Die hier zitierte Besprechung der *Neunten Symphonie* ist dort nicht erwähnt.

Diese neunte Symphonie Mahlers, welche gestern unter allen Zeichen eines großartigen künstlerischen Ereignisses aufgeführt wurde, schließt sich im Inhalt und in der Form an die vorhergehenden Symphonien in ihren unverkennbar Mahlerschen Eigenarten an, ist aber dennoch von der schärfsten Individualität. Sie besteht, so wie die erste, die vierte und die sechste Symphonie aus vier Sätzen. Der erste Satz und der letzte, *Andante comodo* und *Adagio*, schließen als Hauptträger der Stimmung zwei bewegte Sätze ein. Die Tonart geht – und auch hier könnte man eine Analogie mit der berühmten »Neunten« herausfinden – aus *D*. Aber diese Tonart ist nur im ersten Satz, und auch in diesem zwischen Dur und Moll schwebend erhalten; der zweite Satz ist ein bestimmtes *C-dur*, der dritte ein düster-wildes *A-moll* und der letzte schließt in *Des-dur* ab. Ein Herabsinken der Stimmung ist schon durch diese Tonalität gekennzeichnet. Wie ein sanftes Ausruhen, wie ein friedenvolles Loslösen von den geliebten Bildern der Erde klingt diese Symphonie an und aus. Wieder sind es Naturstimmungen, die den Inhalt dieser Musik bilden. Aber es sind nicht die jubelnden Frühlings- und Sommerstimmungen der ersten Symphonie, nicht die bebenden, zuckenden Nachtstimmungen der siebenten; der Abend zieht auf und die Welt ist entzückend im letzten Sonnenglanz. Und auch sind es nicht die transzendentalen Probleme, die in den vier ersten Symphonien und in der achten die Grundideen verzweiflungsvoller Kämpfe gebildet haben. Diese neunte Symphonie ist von dieser Welt, ihre drei ersten Sätze malen ihre Schönheiten; wie der Wanderer am Waldesrand ausruht und mit langem Blick in die milde Landschaft hinaussieht, alle Wünsche vergessend und alles Sein, so schließt dieser letzte Satz.

Der erste Satz ist herrlich. Er ist die schönste und reifste Musik, die Mahler geschrieben hat. Ist der letzte Satz die Reflexion, das subjektive Träumen und die Sehnsucht der Kreatur, die heimbegehrt, so ist der erste die Schilderung der geliebten Erde und ihrer greifbaren Erscheinungen. Über tiefen Harfentönen singt das Horn eine Melodie. Wie ein Naturlaut klingt ein Sekundschritt an,[18] das Grundmotiv dieses Satzes. Und dann in den Geigen eine süße Melodie wie Abendsonnenglanz. Alles atmet Ruhe und Frieden; dann ein leises Vibrieren; was die Blumen der Wiese, was die Tiere, was die Felsen erzählen, könnte man auch die folgenden Kapitel der zauberhaften Durchführung überschreiben. Geheimnisvolle Laute springen auf; ein Rauschen, ein Summen, ein verschwiegenes, einschlafendes und erwachendes Leben; der große Pan geht zur Ruhe; und unterirdische dunkle Mächte melden sich; schattenhafte Gestalten huschen vorüber, der Tod in ihrem Gefolge. Das Schauerliche tritt uns an. Und wieder nach all dem die Ruhe des Menschen, der all dieses Gehens und Vergehens heiterer Klarheit sich bewußt ist. Wie sagt der Steinklopferhans? Es kann dir nix g'scheh'n, es kann dir nix g'scheh'n –.[19] Ganz leise,

---

18 Im Druck lautet der Satz: »Wie eine Naturlaut klingt im Sekundschritt an, das Grundmotiv dieses Satzes.« Ob die vorgenommene Konjektur richtig ist oder es sich um eine umfassendere Textverderbnis handelt, ist unklar.

19 Eine Anspielung auf das Märchen vom Steinklopferhans von Ludwig Anzengruber. Siehe *Moderne erzählende Prosa*, hrsg. von Gustav Porger, Bielefeld 1906.

ganz ruhevoll schließt dieser Satz. Er ist formell mit der größten Kunst gebaut. Mahler hat keinen geschlosseneren, keinen fester gefügten Symphoniesatz je komponiert. Wie die Stimmen hier ineinander gewoben sind, oft wie selbstständige Wesen aneinander vorübergleitend, wie Bild an Bild sich reiht, ohne Sprung und ohne gewaltsame Rückung, wie die Plastik des Instrumentalklanges hier die Visionen fast greifbar macht, die Schönheit der Melodien, ihre überquellende Wärme den ganzen Bau durchdringt – das ist Können und Müssen eines ganz großen Meisters.

Der zweite Satz, im Tempo eines gemächlichen Ländlers, schildert den heiteren Abend froher Menschen. Eine Almhütte, in der die Bauern tanzen. Ein schwerfälliges Tanzen und lautes Juchezen. Der Künstler sieht zu. Und geht dann wieder hinaus in seine Einsamkeit und von fern dringen die lustigen Klänge ihm nach; wie im Traum zieht das lustige Treiben nochmals an ihm vorüber, groteske Gestalten schließen sich an: ein Sommerabendspuk. Seltsam verbogen werden die Themen des Tanzes; Klangfarbe, Harmonik, Rhythmik ist chromatisiert. Die ureigenste, zwischen Dunkel und Licht stehende trüb-humoristische Stimmung Mahlers, von ihm in gar manchen seiner Symphoniesätze ähnlich gefaßt, dringt durch. Dann wirbelt in Wirklichkeit der ganze Zug noch einmal vorüber; und das letzte Paar entschwindet, ähnlich wie im *bal champêtre* des »Freischütz«. Auch dieser Satz schließt im *ppp*. Die Piccoloflöte führt das charakteristische pizzikierte Quartenhauptmotiv dieses Satzes ins hohe *C*, und der Klang verflüchtigt sich wie eine Seifenblase.

Der dritte und der vierte Satz sind umgestellt. Der dritte ist ein Rondofinale; er ist ähnlich gebaut wie der kunstreiche letzte Satz der sechsten [recte: fünften] Symphonie und variiert wie dieser die Stimmung einer düster-trotzigen Lustigkeit. »Rondo, Burleske« ist seine Aufschrift, »*Allegro assai*, sehr trotzig« die Tempobezeichnung. Es ist ein wildes Stück, das sich zu einer rasenden Stretta steigert. Er ist in zwei mit einander auftretenden Themen in den Hauptgruppen durchweg fugiert gearbeitet: eine Glanzleistung des Technikers Mahler. In einer Episode, aus einem der Hauptthemen herauswachsend, kündigt sich der letzte Satz an. Wieder ist hier, in den Durchführungen, der Reichtum der Variation unerschöpflich. »Sehr langsam und noch zurückhaltend« beginnt der letzte Satz. In ihm hat Mahler Melodien von edelster Schönheit erfunden. Ihr voller Schwung, ihr reiner, ebenmäßiger Abgesang ist zauberisch und hat die Kraft wunderbarer Beruhigung. Er klingt, mehr als die anderen Sätze, an Bruckner an. Nach einer prachtvollen, breitausströmenden Steigerung führt er zu einem ganz in Duft und Ferne verklingenden Ende: *ppppp*; ein hohes, einzelnes *f* ist der letzte Ton; »ersterbend« ist das letzte Wort der Partitur.

Am gleichen Tag veröffentlichte die *Neue Freie Presse* eine ausführliche Besprechung der Symphonie von Julius Korngold (»J. K.«).[20] Korngold bevorzugt bei weitem die Ecksätze,

20 J. K., »Die Wiener Musikfestwoche«.

während die beiden Mittelsätze »keineswegs seelische Spannungen offenbaren, die eines versöhnenden Ausklangs in Adagiostimmung benötigten«. Beide Sätze fallen für ihn »schon psychologisch aus dem Rahmen und […] aus der weit tieferen und reineren Stimmung der Außensätze«:

> In den Ecksätzen zumindest ist das *Al fresco*, das Grobmaterielle geschwunden. Ein lyrischer Zug tritt hier hervor, ein Lied von der Erde scheint angestimmt, die das große Leid bringt, in das sich mit Ergebung gefügt sein will. Schmerzensausbrüche finden immer wieder zu tröstlichem Gesange zurück. Eine Musik wehmütiger Rückblicke, aufquellenden Wehs, verzweifelten Ringens nach Fassung, versöhnten Sichfügens. …
>
> Muten die Stimmungen, die melodischen Wendungen des ersten Satzes nicht merkwürdig bekannt an? Sie sind Mahlerisch, eminent Mahlerisch, gewiß. So zwar, daß sie unverkennbar die Farbe der Kindertotenlieder haben. So sang Mahler dem toten Kindlein das Wiegenlied, eine Melodie blutender Herzenswunden und mildester Verklärung zugleich, vielleicht die schönste und ergreifendste, die der Komponist ersonnen; und in ähnlichem Ton sang er auch das mystische Nietzsche-Lied in der dritten Symphonie. Und *D-dur* da wie dort. Ob nicht ein Erlebnis des Tondichters in dieser Symphonie musikalische Gestalt gesucht hat? Es bedürfte gar nicht des Fingerzeiges, den eine Stelle gibt, die mit der Bezeichnung »Wie ein schwerer Kondukt« versehen ist – ein Kondukt anderer Art, als jener höhnisch-realistische in der fünften Symphonie. Die Kindertotenlieder waren wie aus einer dumpfen Ahnung herausgeschrieben. Mahlers Neunte Symphonie aber fällt in ein Jahr, das jenem furchtbaren folgte, dass den Künstler eines geliebten Kindes beraubte.
>
> In tiefen Harfentönen, mit denen der Satz einsetzt, tönt Glockenklang. […] Der ganze Satz führt seine eigene Sprache, die glücklichste und eigentlichste Mahlers, die l y r i s c h e. Es ist einer der bedeutendsten und schönsten des Meisters, sicher der am innerlichsten erlebte.
>
> Die beiden Mittelsätze stehen auch musikalisch weit zurück. Sie fallen, wenn wir uns so ausdrücken dürfen, in einen geschwollenen Serenadenton. Die strampfende Tanzvergnügtheit des Ländlerpotpourris des zweiten Satzes will sich trotz allen harmonischen, kontrapunktischen und orchestralen Aufputzes nicht recht symphoniemäßig erweisen. Der reiche Geist des Komponisten kämpft mit dem starren, rhythmischen Tanzschema; und er kämpft zu lange. Im dritten Satz, der als »Rondo-Burleske« bezeichnet ist, tobt sich ein trotziger Galgenhumor aus. Das Stück leidet unter der Hypertrophie an fugierlustigen Kontrapunkten, die sich sehr geräuschvoll in den Bläsern festsetzen; auch unter den Themen selbst, die kein rechtes Gewicht erhalten, trotz geistreicher Verbiegungen der normalen Linienführung. Heisere Juchzer; Luftsprünge grotesk verrenkter Leiber. Aber der Satz hat doch Fluß, einen prächtigen Brio. Scheint er nicht auf Regerschen Einfluß zu deuten? Die satanische Fratze inmitten des *D-dur*-Mittelteils in der Klarinette mit folgendem Harfenglissando gehört allerdings ganz Mahler an; aber auch der schönere ruhige Anfang dieses Teiles in der Trompete. Das Schlußadagio ragt wieder hervor. Es hat wirklich die Haltung, die Stimmung von Bruckners letztem Adagio. […]

Ähnlich äußert sich der anonyme Rezensent der *Illustrierten Kronen-Zeitung* vom folgenden Tag.[21] Auch er bevorzugt die Rahmensätze, würdigt aber immerhin den »Ländler«, während ihm im dritten Satz Mahlers Phantasie ermüdet zu sein scheint:

> Vier Sätze, zu deren Bewältigung fast anderthalb Stunden nötig waren, umfaßt Mahlers letzte *D-dur*-Symphonie. Ein ruhiger Teil eröffnet, ein ebenso friedliches, versöhnendes Adagio beschließt die Symphonie. Es steckt reifste Kunst, trotz aller Bizarrerien, trotz aller Querköpfigkeit, aller Krampfhaftigkeit, in diesen beiden Sätzen, welche das Werk einschließen. Es kämpft Freude mit Weltschmerz, Unrast mit Sehnsucht nach Frieden in dieser Tonwelt, die eine Meisterhand gefügt und ein wilder, phantastischer Geist belebte. Der zweite, sehr interessante Satz, ist der »Ländler« mit seinen instrumentalen und kontrapunktischen Künsten, der durch tausend geistreiche Wendungen besticht. Im Rondo (»Burleske« überschreibt nebstbei der Komponist den Teil) zeigt sich Mahlers Phantasie ermüdet. Da greift der Techniker mit seiner grandiosen Kunst ein. Wundervoll hebt an und verklingt das an das Ende gerückte Adagio mit seinem friedlichen, rührenden und herzergreifenden Gesang, seiner packenden Steigerung und seinem verklärende Abgesang.

Das etwas vergiftete Lob von »reifster Kunst«, die sich in den Ecksätzen zeige, und dem ›Bestechenden‹ des Ländlers scheint Mahlers Tod geschuldet zu sein. Dennoch kann es sich der Rezensent selbst jetzt nicht verkneifen, Mahler »Bizarrerien«, »Querköpfigkeit« und »Krampfhaftigkeit« vorzuwerfen. Die »grandiose Kunst«, die sich in der *Burleske* zeige, diene – auch dies ein altes Stereotyp der Mahler-Kritik – nur dazu, fehlende Erfindungsgabe mit »Technik« zu verdecken.

Einige Tage später fasst sich Richard Robert in der *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung* noch kürzer.[22] Zwar habe man bei Mahler das Gefühl, »wirklich Erlebtem, Empfundenem gegenüberzustehen«, befriedigend sei aber nur der letzte, »stimmungsvolle« Satz. Die Burleske wirke durch ihre »höhnischen Fratzen«, die sie schneide, geradezu abstoßend:

> Mahler als Symphoniker ist ein Problem, gerade so wie ihm selber die Symphonie ein Problem war. Gewiß hat man bei ihm das Gefühl, wirklich Erlebtem, Empfundenem gegenüberzustehen, aber eine gewisse Brutalität in der Freude am Effekt wirkt verstimmend, und vor allem, daß man dabei denkt, ob denn die Musik wirklich das richtige Medium ist, das Erlebte, Empfundene mitzuteilen, ob sie nicht vielmehr mit einer ungeheuren Energie gezwungen wurde, zu verraten, was man ihr sagte. Auch in seinem Schwanengesang gibt sich Mahler nicht anders. Von den vier Sätzen der Symphonie gewährt nur der vierte, ein wohl nicht tief gehendes, aber stimmungsvolles Adagio, Befriedigung. Der erste Satz ist trotz seiner lärmend aufgebauschten Tragik innerlich kraftlos, der zweite, im

---

21 Anonym, »Theater und Kunst. Die Musikfestwoche. Mahlers IX. Symphonie«.

22 Richard Robert, »Die Wiener Musikwoche«, in: *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*, 50. Jg., Nr. 27 vom 1. 7. 1912, S. 1 f.

> Ländlertempo gehaltene, gleicht dem Charakterbild eines Salontirolers, der urwüchsig zu sein glaubt, wenn er ordinär wird, und die »Burleske« wirkt geradezu abstoßend durch die höhnischen Fratzen, die sie schneidet.

Auch Johannes Brandt ist in seiner Besprechung in *Der Morgen* vom 5. Juli 1912 von der Symphonie und insbesondere der Burleske wenig angetan.[23] Diese sei von Selbstironie Mahlers geprägt, die hier zur Selbstverhöhnung werde:

> Eine mißmutige Unzufriedenheit, eine nervöse Unrast, die sich selbst zu betäuben sucht, klingt aus dem ganzen Werke, ein Umherirren in Stimmungen, ein Suchen nach Befreiung von scheinbar quälenden Gedanken, ohne die innere Ruhe finden zu können. Die wärmende Glut, die früher groß und mächtig in Mahlers Sinfonien lag und oft flammend hervorbrach, scheint erloschen, eine trockene, sengende Fieberhitze legt sich beklemmend auf die musikalische Kraft. Die Gedanken zerflattern. Weiter, immer weiter spinnt sich der erste Satz, groß in seiner Anlage, aber zerrissen durch dieses unruhige, ungestillte Sehnen nach einem befreienden Ausdruck. Die Selbstironie, die wir oft bei Mahler fanden, ist in der wild dreinfahrenden »Burleske« zur Selbstverhöhnung geworden, die Lustigkeit des derben Ländles ist künstlich genährt, nicht aus innerer Heiterkeit erwachsen. Tieftraurig und pessimistisch das Adagio, der letzte Satz. Nur den zart verklingenden Schluß durchzittert versöhnend ein Lichtstrahl stillen Hoffens.

Eine der bemerkenswertesten Besprechungen der Uraufführung ist die von David Josef Bach (»Dr. D. J. Bach«) in der *Arbeiter-Zeitung* vom 4. Juli 1912.[24] Der engagierte Sozialdemokrat Bach bevorzugt von allen Sätzen erstaunlicherweise gerade den dritten Satz, in dem er Mahlers »alten Kämpferwillen« zu vernehmen glaubt, und versucht zugleich eine historische Einordnung Mahlers im Verhältnis zur ›Neuen Musik‹. Aufgrund ihrer differenzierten und erhellenden Einsichten sei Bachs Besprechung in einiger Ausführlichkeit zitiert:

> Das »Lied von der Erde«, das man erst kommenden Winter in Wien zu hören kriegen wird […], zeigt die Seele des Künstlers befriedet. Er steht jenseits der menschlichen Kämpfe. Nicht in die Gemeinschaft des Lebenskreises, der Nation, gliedert er sich ein, sondern in das All, von dem auch er ein Stück ist. Auch in seiner Musik lebt die Weltseele. Eins zu sein, das ist der beglückende Schmerz der Resignation. Die Neunte Symphonie hinwiederum kehrt zu den ersten Symphonien Mahlers zurück. Nicht in ihrer Technik, nicht in ihrer Form; sie ist, so sehr Mahler darin stets fortentwickelte Errungenschaften zeigt, vielleicht die maßvollste, ruhigste von allen, trotz des dritten Satzes. Der ist mir

---

23 Johannes Brandt, »Die Musikfestwoche. Ein Epilog«, in: *Der Morgen. Wiener Montagblatt* vom 8. 7. 1912, S. 6.
24 David Josef Bach, »Gustav Mahlers Neunte Symphonie«, in: *Arbeiter-Zeitung* vom 4. 7. 1912, S. 1 f. David Josef Bach war ein aus Galizien stammender Kulturpolitiker und Publizist jüdischer Herkunft. 1939 emigrierte er gemeinsam mit seiner Frau nach England und starb 1947 in London. Seine Schwester, deren Mann sowie eine Schwester seiner Frau starben in Konzentrationslagern.

der liebste. Hier grollt noch einmal der alte Kämpferwille auf. Wenn's ein Spaß ist (der Komponist gebraucht den Namen »Burleske«), dann ist's ein kolossalischer Spaß, ein toller Grimm, dem das Grauen ein Gelächter wird. Besinnungsloser Wirbel erfaßt die Schöpfung; wir müssen mit, nicht minder derjenige, der die Bewegung entfesselt – ein Schlag, den der Riese gegen sein eigenes Werk führt, bringt den wütenden Reigen zum Stehen. Vor dieser eisernen Faust duckt aller Widerstand. Nach dem dritten Satz mag manches ängstliche Gemüt befreit aufatmen; aber solange er währte, solange bezwang er. Mit dem letzten Satz tritt die Erschlaffung ein. Der Hörer wird müde, weil der Künstler ermattet. Alle Kunst, die höchste, gewaltigste, mündet in die Natur, in den Strom des Alls. Das ist der Sinn der letzten Werke aller unserer großen Meister, auch der scheinbar, der Form nach unvollendeten Werke; da dieses Letzte auch in ihnen vollbracht ist, wie etwa in Bruckners Neunter Symphonie, ist es vielleicht gar nicht zutreffend, sie als »unvollendet« zu bezeichnen. Die formal vollständige Neunte Symphonie Mahlers ermangelt der wahren Vollendung. Der letzte Satz macht Frieden. Nicht weil der Kämpfer erkannt hat, daß der Sieg nur in dem Vermählen des Ich mit dem Weltganzen besteht und diese Entäußerung des Ich den größten Triumph der künstlerischen Persönlichkeit bedeutet; denn nur, wer in sein Ich die Welt aufzunehmen vermochte, kann mit dieser Welt eins werden. Mahler hingegen wird friedlich, weil er – wenigstens im vierten Satz dieser Neunten Symphonie – den Kampf aufgibt. Vielleicht war es nur eine Rast, von der sein sprungbereiter Geist zu neuen Taten fortstürmen wollte – der Tod hat diesem Wollen ein vorzeitiges Ziel gesetzt, just in dem Augenblick, da der Wille ruhte. Die schwelgerische Süße des vierten Satzes verläuft gelegentlich in Süßlichkeit, die Tiefe wird seicht. Daß alles wunderbar klingt, versteht sich am Rande. In den Möglichkeiten der Klangfarbe lebt auch hier Mahlers schöpferische Kraft. Aus diesen Möglichkeiten führen die Wege zu neuer Kunst. Diese innere Verbindung ist der tiefste Grund der Verehrung, den unsere modernsten Komponisten Mahler entgegenbringen, ihm, dem »letzten Diatoniker«, von dem sie das Prinzip seiner auf der gewöhnlichen Tonleiter ruhenden Melodienbildung trennt. Vielleicht steckt in diesem Prinzip das innere Hemmnis eines entscheidenden Fortschreitens in jener anderen Richtung; vielleicht erklärt sich hieraus rein musikalisch die Zwiespältigkeit aller Mahlerschen Kompositionen. Überall gibt es Punkte, wo das innere Erleben und die Macht des Gefühlten jedes Hindernis hinwegschwemmen: Eben darum bleibt Mahler ein wahrer, echter Künstler auch in schwächeren Werken. Ihre Schwäche nun enthüllt sich just in der Melodie, in der Thematik, deren Entstehungsprinzip ein anderes ist als das der Entwicklung. Deshalb wirkt der zweite Satz der Neunten Symphonie so unerquicklich. Das Thema, ein Ländler, ist über die Maßen gewöhnlich. Nun hat es ja im allgemeinen seine Richtigkeit, daß es nicht so sehr auf das Thema ankommt als vielmehr darauf, was aus diesem Thema wird. Doch irgendwie müssen alle Keime der Entwicklung in diesem Grundthema enthalten sein. Ein Wunder wär's gewesen, hätte der Komponist aus diesem Ländler viel herausgeholt. Das Wunder ist wahrlich nicht eingetreten. Äußerliche Kombinationen können innere Gestaltungsmöglichkeiten nicht ersetzen. Es ist zu symphonischer Bedeutsamkeit aufgebauschte Ballettmusik. Der große Regisseur der Opernbühne übt hier seine Regiekunst an der Musik; die aber will

natürlich gewachsen, nicht kunstvoll gestellt sein. In dieser Witzigkeit berührt sich die Neunte mit der ersten Symphonie Mahlers. Damals aber war der Künstler in eine Welt gestellt, in der er seinen Platz erst erobern und sichern sollte. Die Schwierigkeit des Unterfangens, das eigentlich außer der Kunst war und doch nur durch die Kunst bewältigt werden konnte, der innere Widerspruch, der durch das Leben und Wirken des Künstlers in Harmonie verwandelt werden sollte, führte den Komponisten zur romantischen Ironie. Doch zwischen dem Beginn des Kampfes und der letzten Symphonie, der Neunten, liegt nicht weniger als ein Lebenswerk, das die einzelnen Phasen des Kampfes darstellt, deren letzte die gewaltige achte Symphonie ist. Die Neunte stände schon außerhalb, hätten nicht die Leiden des Kampfes ihre Spuren so tief gegraben, daß auch der Befreite sie zeigt. Der edle Gesang des ersten Satzes wird gestört durch allerhand Nebenabsichten. Die Glocken einer Leichenfeier klingen hinein. Läßt sich der Tod für die Musik nicht anders darstellen als durch ein äußerliches, wenn auch musikalisches Symbol? Selbst wo Beethoven ausdrücklich einen »Trauermarsch« schreibt, ist das Zeremoniell des Kondukts auch für die Vorstellung unwesentlich. Wie oft greift uns die Majestät des Todes ans Herz bei Mozart, Beethoven, Schubert, Bruckner, ja auch bei Mahler, ohne das Bild des Leichenzuges! Gleichwohl weiß der erste Satz der Neunten Symphonie zu rühren, in seinen Höhepunkten zu packen. Absicht oder Nebenabsicht, sie verschwinden vor der Tat. Die Kunst triumphiert über den Künstler, und so erst recht er in ihr. Was immer gegen die Neunte Symphonie Mahlers spricht, auch sie erhebt ihre Stimme für den Künstler und legt Zeugnis ab für seine Kunst.

Eine für das Verständnis der Symphonie besonders fruchtbare Besprechung ist diejenige Hugo Fleischers in dem in Olmütz erscheinenden *Mährischen Tagblatt*.[25] Fleischer sieht in der *Neunten* einen neuen Weg, den Mahler beschreitet, und entwirft geradezu ein Programm der Symphonie, auch wenn er dies dann wieder zurücknimmt:

> Es ist kein Zweifel, daß an diesem letzten Werk die Todesahnung mitschrieb. Mahler wußte, daß er nur mehr eine kurze Zeit zu leben habe und eine abgeklärte, versöhnte Stimmung des Abschieds tönt mit erschütternder Milde aus seinem Schwanengesang. Ruhig und unpathetisch, gelassen und gefaßt, daß dem vom Leben müde Gehetzten nun bald der tiefe Friede winkt[,] nur darob von schmerzlicher Wehmut ergriffen, daß er von der Welt scheiden muß, ehe er ihr alle Schätze seiner Seele geschenkt hat: dieser Stimmung ist der erste Satz seiner IX. Symphonie entflossen. Ganz verinnerlichtes Lauschen, bis ein Ausbruch des Schmerzes die selige Ruhe unterbricht. Es ist natürlich nicht möglich, nach einmaligem Hören die Logik des Satzbaues bis in die letzte Verästelung aufzudecken. Trotzdem ist der ideelle Zusammenhang der vier Sätze unmittelbar einleuchtend. Der erste Satz: das echt symphonische Schwanken zwischen dem Gefühl der

25 Der Verfasser dürfte der 1889 in Olmütz geborene Hugo Fleischer sein, der auch als Prokurist tätig war. Er wurde gemeinsam mit seiner Frau Flora von den Nationalsozialisten in das jüdische Ghetto Łódź in Polen deportiert und 1942 ermordet (<www.centropa.org/de/photo/hugo-und-flora-fleischer> [Stand: 5. 9. 2019]).

Ergebung und dem wilden Aufbäumen gegen das Unvermeidliche, die Unterwerfung in das Unabwendbare und die Verzweiflung darüber. Mit zermalmender Gewalt pocht der Tod am Höhepunkt des Satzes mit einem seltsam stockenden Rhythmus an; er könnte dem aussetzenden Herzschlag abgelauscht sein. Nochmals weicht die Macht des Todes der Lebenskraft. Der todgeweihte Held der Symphonie – bei dem autobiographischen Charakter der Mahlerischen Symphonien identifiziert sich der ›Held‹ mit dem Schöpfer – stürzt sich noch einmal in den Taumel des Lebens. Der 2. Satz, der in gemessenem Ländlerschritt einherstapft, führt in eine Welt der Traulichkeit. Aber stets zerstört der aufzuckende Gedanke an den nahen Tod im Helden die Fähigkeit des Mitgenießens. Lustigkeit und Ungezwungenheit verzerren sich ihm sogleich, sowie er daran teilnehmen will. In den wildesten Strudel der Welt führt die Rondoburleske. Die Angst soll betäubt werden, aber es gibt kein Vergessen für den einen Gedanken, dem der Held entfliehen will. Auf dem Gipfelpunkt der wirbelnden Tollheit und aufgepeitschten Zügellosigkeit dämmert die Erkenntnis der Bescheidung ins Unabwendbare auf. Mild, wie von einer höheren Macht offenbart, ringt diese Einsicht sich durch. Der letzte Satz (wie in der III. Symphonie ist das Adagio an den Schluß gestellt) singt von der Ergebung in die unbeugsame Notwendigkeit. Selig und verklärt scheidet hier ein Weiser, dessen letztes Wort die Menschheit und die waltende Vorsehung eines göttlichen Willens segnet.

(Diese höchste [sic] subjektive Wiedergabe meines Eindruckes von dieser Symphonie will weder ein Programm geben, noch erhebt sie Anspruch auf objektive Gültigkeit. Es sollte nur eine möglichе Parallele zu der großen Richtlinie gezogen werden, die die Musik des Werkes weist.)

Musikalisch kommen die Ecksätze dem Verständnis des Hörers rascher entgegen als der lang ausgesponnene Ländlersatz und die wild anstürmende, kontrapunktisch verwickelte Burleske.[26]

Eine schroff ablehnende Besprechung von Paul Stauber erschien am 11. Juli in der *Neuen Zeitschrift für Musik*.[27] Im Widerspruch zu anderen Rezensenten behauptet Stauber, dass »selbst die eifrigsten ›Mahlerianer‹ […] die Schwäche dieses Werks, seine Mühseligkeit im Zusammenraffen der geringen thematischen Habe, die Hast, mit der hier Mahler vier Sinfoniesätze gefüllt und ausgestattet hat, nicht leugnen« konnten:

Mehr denn je tritt das Eklektische der Musik Mahlers hier in den Vordergrund. Abermals die Maßlosigkeit der technischen Mittel, die Häufung von Klangfarben, Tonmischungen, die Hypertrophie des Ausdruckes, die mit der dürftigen Erfindung beim besten Willen nicht in Einklang zu bringen ist. Abermals Extase statt Kraft des Aufbaues, tonale Gewalttätigkeit, wenn nicht gar Brutalität an Stelle einer logischen und klaren Durchführung, und leider wiederum Banalität und gekünstelte Naivität, die für den Mangel an

26 Fleischer, »Die Wiener Musikwoche«, S. 3 f.

27 Paul Stauber, »Die Wiener Musikwoche«, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Jg. 79, Heft 28 vom 11. 7. 1912, S. 401.

> wahrhafter Innerlichkeit und natürlicher Empfindung entschädigen soll. Gewiß! Der erste Satz nimmt verheißungsvollen Aufschwung, aber der berüchtigte Mahlersche ›Kondukt‹ zerstört nur allzubald den ersten günstigen Eindruck. Noch schlimmer steht es um den zweiten Satz, einen ›Ländler‹, der Brutalität mit rustikaler Derbheit, rhythmische Übertreibungen mit ländlichem Humor verwechselt. Auf ähnlich tiefem Niveau bewegt sich der dritte Satz, eine ›Burleske‹, in der Mahler das Unbeständige seines Wesens, die ätzende Schärfe seiner Natur selbst zu karrikieren scheint. Es bedarf einer maßlosen Verehrung für den Komponisten, um in dieser Burleske, die auch die häufigen Schwächen des Mahlerschen Kontrapunktes nur allzu deutlich aufzeigt, ›Schönheiten‹ zu entdecken, um in dem ruhig verklingenden Finale die Seichte und Dürftigkeit überhören zu wollen.

Der Erfolg, so Stauber, sei mäßig gewesen und habe nur der exzellenten Wiedergabe gegolten, nicht dem Werk selbst.

Selbst Richard Specht, der bereits 1905 eine kleine Monographie über Mahler und zahlreiche verständnisvolle Werkeinführungen zu dessen Symphonien verfasst hatte, sieht in *Der Merker* insbesondere in den beiden Binnensätzen eine gewisse Forciertheit:[28]

> Mahlers neunte Symphonie ist von doppelter Tragik umschwebt. Von der ihrer Musik, in der – gleich dem ›Lied von der Erde‹ – die Stimmung des Abschiednehmenden tönt, des Verzichtenden und Befreiten zugleich; aber auch die furchtbare einer lichtlosen, auch in ihrer krampfhaften Lust dem Fluch verfallenen Welt – der Welt eines Inferno, wie sie sich dem rückschauenden Orpheus offenbaren mochte, als er den verbotenen Blick hinter sich schweifen ließ. […] Es mag auch sein, daß Mahler sich gerade von diesem Werk, das ihm selber drohend und unheilschwer schien, rascher befreien wollte, daß er forcierter daran arbeitete, als an einem andern, um es von sich abzulösen und um dem Orakelspruch zu entgehen und ihm zu entfliehen, gleich einem Oedipus. Die Spuren solcher forcierten Arbeit sind nicht ganz zu verkennen; im zweiten Satz zumindest, in dem manchmal, bei aller brutal täppischen Kraft, bei der schauerlichen Lustigkeit dieses finsteren Gigantenländlers, der Eindruck des Krampfhaften waltet, weniger der des Strömens als der des Pumpens. […] Und ebenso in der sardonisch geistreichen Rondo-Burleske, Hohlspiegelmusik der ironischesten Art, von einem jähen Furor der zufahrenden, zu einem wilden Groteskreigen verketteten Motive, in deren infernalischen Hohn sich immer wieder tönende Bilder eines mild lächelnden Humors stehlen (das Zweivierteltakt-Thema in Ganztönen!), die sich freilich bald wieder dem tollen Fratzentanz anschließen; sogar eine mystisch ruhevolle, sehnsüchtige Melodie voll süßer Verheißung, die dann im Schlußadagio ihre rechte Erfüllung und Verklärung findet, wird plötzlich von einer verrückten

---

28 Richard Specht, »Mahlers ›Neunte‹. (Uraufführung durch die Wiener Philharmoniker unter Bruno Walter im 3. Konzert der Wiener Musikfestwoche.)«, in: *Der Merker* Jg. 3 (1912), Heft 14, S. 552 f. In diesem Beitrag erwähnt Specht eine Thementafel, die bereits zuvor als Musikbeilage zu Nr. 2 desselben Jahrgangs veröffentlicht worden war: *Thementafel zu Gustav Mahlers »Neunter Symphonie«. (Nach der zur Erstaufführung erscheinenden Bearbeitung für Klavier zu vier Händen von J. V. von Wöss; Wien, Universal-Edition. U. E. 3397).*

Klarinette aufgenommen und spöttisch verzerrt: ein liebliches Gesicht, das zur Grimasse wird und die Zunge herausstreckt. Echtester Mahler. Aber ganz anders und ebenso echt, nur viel stärker an jedes Herz greifend, ist er in dem ins Licht verschwebenden letzten Satz, in dem sich alles Leid, alles Wirre und Bange löst; ein entrücktes Abschiednehmen (wie im ›Lied von der Erde‹), ein segnendes Entweichen in selige Gefilde, ein letztes Liebeslied.

* * *

Die zitierten Beobachtungen zu Mahlers *Neunter Symphonie* gehen über die üblichen Stereotype der Mahler-Kritik (insbesondere eine die mangelnde Schaffenskraft überdeckende Technik) deutlich hinaus. So stellt beispielsweise Robert in der *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung* die Frage, ob denn die Musik wirklich das richtige Medium sei, das Erlebte, Empfundene mitzuteilen, oder ob sie nicht vielmehr mit einer ungeheuren Energie gezwungen wurde, zu verraten, was man ihr sagte.[29] Brandt *(Der Morgen)* spricht von Gedanken, die »zerflattern«;[30] und Bach *(Arbeiter-Zeitung)* sieht im zweiten Satz der Neunten eine »zu symphonischer Bedeutsamkeit aufgebauschte Ballettmusik«. Der große Regisseur der Opernbühne übe hier seine Regiekunst an der Musik. Diese müsse aber natürlich wachsen, anstatt kunstvoll »gestellt« zu sein. Hierin berühre sich die *Neunte* mit der *Ersten Symphonie* Mahlers.[31] Das, wovon Mahlers Musik spricht, wird hier als unnatürlich, »gezwungen«, »zerflatternd« und kunstvoll arrangiert dargestellt. Mahler führe gewissermaßen Regie. Ähnlich bemängelt Hirschfeld in der *Wiener Abendpost*, dass Mahler »aus Anekdoten ein Heldenepos« zusammenzustelle.[32] Beides ist als Kritik gemeint, trifft aber einen wesentlichen Punkt. Für Fleischer *(Mährisches Tagblatt)* sind gerade diese Kontraste – nun durchaus positiv gemeint – Ausdruck von Mahlers Persönlichkeit.[33] Er versteht Mahlers Symphonien als Autobiographie und identifiziert den »todgeweihten Helden der Symphonie« mit deren Schöpfer. In den beiden Mittelsätzen stürze sich der »Held« noch einmal in den Taumel des Lebens. Die Traulichkeit des Ländlers werde aber von den »aufzuckenden Gedanken an den nahen Tod« gestört. Er kann nicht mitgenießen, »Lustigkeit und Ungezwungenheit verzerren sich ihm sogleich, sowie er daran teilnehmen will.« Die *Rondo-Burleske* führe ihn schließlich »in den wildesten Strudel der Welt«: »Die Angst soll betäubt werden, aber es gibt kein Vergessen für den einen Gedanken, dem der Held entfliehen will. Auf dem Gipfelpunkt der wirbelnden Tollheit und aufgepeitschten Zügellosigkeit dämmert die Erkenntnis

---

29 Robert, »Die Wiener Musikwoche«.

30 Brandt, »Die Musikfestwoche«.

31 Bach, »Gustav Mahlers Neunte Symphonie«. – Es ist bemerkenswert, dass auch Adorno in seiner Mahler-Monographie bezogen auf den Schlusstriumph der *Ersten Symphonie* von »bloßer Regie« spricht: »Im Finale der Ersten Symphonie steigert sich Zerrissenheit über alles vermittelnde Maß hinaus in ein Ganzes von Verzweiflung, hinter der dann freilich der bedenkenlose Schlußtriumph zu einem bloßer Regie verblaßt« (Adorno, *Mahler*, S. 75). Adornos Vorstellung davon, was ein ›richtiger‹ und was ein ›falscher‹ Schluss bei Mahler sei, gehört möglicherweise nicht zu den Stärken seiner Mahler-Monographie.

32 Hirschfeld, »Wiener Musikfestwoche«.

33 Fleischer, »Die Wiener Musikwoche«, S. 3.

der Bescheidung ins Unabwendbare auf. Mild, wie von einer höheren Macht offenbart, ringt diese Einsicht sich durch.«[34]

Der »Held« und »Schöpfer« der Symphonie wird hier geradezu zum leidenden Objekt des musikalischen Geschehens.[35] Damit lässt sich aber auch die grundlegende Kritik Staubers in der *Neuen Zeitschrift für Musik* am ›logischen‹ und klaren Aufbau der Symphonie als Teil der Sache selbst verstehen: Wenn hier mehr denn je »Ekstase statt Kraft des Aufbaues, tonale Gewalttätigkeit, wenn nicht gar Brutalität an Stelle einer logischen und klaren Durchführung« in den Vordergrund trete, also das was Stauber »das Eklektische der Musik Mahlers« nennt, dann ist das eben jener ›Weltlauf‹, in den der Hörer gemeinsam mit dem Ich der Symphonie geworfen wird.[36]

Specht schließlich spricht in *Der Merker* neben der dem *Lied von der Erde* vergleichbaren Stimmung des Abschiednehmens von der furchtbaren Tragik »einer lichtlosen, auch in ihrer krampfhaften Lust dem Fluch verfallenen Welt – der Welt eines Inferno, wie sie sich dem rückschauenden Orpheus offenbaren mochte, als er den verbotenen Blick hinter sich schweifen ließ.«[37] Vielleicht habe die abergläubische Angst vor dem ›Schicksalswerk‹ dazu geführt, dass Mahler »forcierter daran arbeitete, als an einem anderen, um es von sich abzulösen und um dem Orakelspruch zu entgehen und ihm zu entfliehen, gleich einem Ödipus.« Die Spuren solcher forcierten Arbeit – und dies will Specht durchaus als Kritik verstanden wissen – seien »nicht ganz zu verkennen«. Die Rondo-Burleske habe ein geradezu »sardonisches« Lachen, sei »Hohlspiegelmusik der ironischesten Art, von einem jähen Furor der zufahrenden, zu einem wilden Groteskreigen verketteten Motive, in deren infernalischen Hohn sich immer wieder tönende Bilder eines mild lächelnden Humors« stöhlen, die sich aber bald wieder dem »tollen Fratzentanz« anschlössen. Selbst jene »mystisch ruhevolle, sehnsüchtige Melodie voll süßer Verheißung, die dann im Schlußadagio ihre rechte Erfüllung und Verklärung« finde, werde plötzlich »von einer verrückten Klarinette aufgenommen und spöttisch verzerrt: ein liebliches Gesicht, das zur Grimasse wird und die Zunge herausstreckt.«[38] Hier werden die Themen und Formteile zu Gestalten, die dem Ich der Symphonie wie Gespenster entgegentreten. Der Komponist Mahler führt hier ›Regie‹. Tatsächlich entwickelt sich die Musik der Neunten nicht aus sich heraus im Sinne einer durchgehenden musikalischen Logik mit Themenaufstellung, Durchführung, Reprise und Coda, sondern ist eher eine wie ›von außen‹ festgelegte Folge von Kontrasten. Die Formteile werden zu Charakteren, die in unvorhersehbarer Weise aufeinanderfolgen. Dies verweist auf grundlegende Überlegungen Adornos zu Mahlers formaler Gestaltung.

* * *

---

34 Ebd.

35 Ähnlich hatte sich auch Bach in der *Arbeiter-Zeitung* geäußert: »Besinnungsloser Wirbel erfaßt die Schöpfung; wir müssen mit, nicht minder derjenige, der die Bewegung entfesselt – ein Schlag, den der Riese gegen sein eigenes Werk führt, bringt den wütenden Reigen zum Stehen. Vor dieser eisernen Faust duckt aller Widerstand. Nach dem dritten Satz mag manches ängstliche Gemüt befreit aufatmen; aber solange er währte, solange bezwang er.«

36 Stauber, »Die Wiener Musikwoche«.

37 Specht, »Mahlers ›Neunte‹«, S. 552.

38 Ebd., S. 553.

Im dritten Kapitel (»Charaktere«) seiner Mahler-Monographie skizziert Adorno die Idee einer »materialen Formenlehre«.[39] Ausgangspunkt ist Adornos Beobachtung, dass bei Mahler neben »die üblichen abstrakten Formkategorien« wie Hauptsatz, Überleitung oder Schlusssatz (eine Schlussgruppe oder eine Coda) »materiale Formkategorien« wie Durchbruch, Suspension, Einsturz, Abgesang oder Erfüllung treten und sich mit diesen verbinden. Selbst da, wo die abstrakten Formkategorien noch gewissermaßen das Gerüst des Satzes bilden, werde der musikalische Sinnzusammenhang mitunter nicht mehr von diesen geleistet, sondern von den sie überlagernden »materialen Formkategorien«. Als Beispiel führt Adorno den Ausklang der Durchführung des ersten Satzes der *Neunten Symphonie* an (T. 314–337/346), der nach den Worten von Erwin Ratz »wie ein furchtbarer Zusammenbruch« wirke.[40] Solche Einsturzpartien vermittelten bei Mahler nicht mehr bloß zwischen anderen Formteilen oder besiegelten Entwicklungen, sondern sprächen »für sich selbst«.[41] Während in Erfüllungsfeldern eintrete, was die Entwicklung verhieß, so seien auch die Einstürze nicht bloß Modifikationen der Komposition, sondern hier ereigne sich, wovor der musikalische Verlauf sich ängstige. »Sie sind Formteile als Charaktere. Materiale Formenlehre hätte durchweg Formabschnitte Mahlers zum Gegenstand, die anstatt mit Charakteren ausgefüllt, dem eigenen Wesen nach als Charaktere formuliert werden.«[42]

Adornos Überlegungen sind allem Anschein nach bisher nur selten aufgegriffen worden.[43] Allerdings hat Agawu 2009 in dem Band *Music as Discourse* eine ausführliche Analyse des Kopfsatzes der *Neunten* vorgelegt, in der er sich zwar nicht auf Adornos Begriff einer »materialen Formenlehre« bezieht, die sich mit diesem aber unschwer in Verbindung bringen lässt.[44] Agawu überträgt hier ein von ihm zuvor an Beispielen des 18. Jahrhunderts erprobtes Verfahren,[45] das er »paradigmatic analysis« nennt, auf Musik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Dabei identifiziert er Formteile, die mit traditionellen identisch sein können oder nicht, und ordnet sie nach ihren identischen oder ähnlichen Charakteren. In seiner früheren Arbeit *Playing with Signs* hatte Agawu diese Abschnitte noch mit Begriffen wie »Gavotte«, »Sturm und Drang«, »Learned Style/Alla Breve« oder »March« gekennzeichnet.[46] Die zitierten Begriffe machen deutlich, dass sowohl musikalische Strukturen wie Rhythmus oder kontrapunktische Schreibweise als auch

---

39 Adorno, *Mahler*, S. 64–66.

40 Ebd., S. 65. Adorno verweist dabei auf Erwin Ratz, »Zum Formproblem bei Gustav Mahler. Eine Analyse des ersten Satzes der Neunten Symphonie«, in: *Die Musikforschung* 8 (1955), S. 169–177, hier S. 176.

41 Adorno, *Mahler*, S. 65.

42 Ebd.

43 Vgl. insbesondere Arno Forchert, »Zur Auflösung traditioneller Formkategorien in der Musik um 1900: Probleme formaler Organisation bei Mahler und Strauss«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 32 (1975), S. 85–98. Constantin Floros widmet im zweiten seiner drei Mahler-Bände dem Begriff etwas mehr als eine Seite, wobei er Adorno jedoch völlig misszuverstehen scheint (Constantin Floros, *Gustav Mahler. II. Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung*, Wiesbaden ^{2}1987, S. 109 f.).

44 Agawu, *Music as Discourse*, Kapitel 8: »Mahler, Symphony no. 9/i (1908–1909)«, S. 253–279. Agawu zitiert auf S. 253 zwar Adornos Mahler-Monographie, bezieht sich aber nicht auf dessen Überlegungen zu einer »materialen Formenlehre«.

45 Agawu, *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton, NJ, 1991.

46 Ebd., S. 89; Agawu, *Music as Discourse*, S. 41–50.

Ausdruckscharaktere wie »Sturm und Drang« aufgegriffen werden konnten. In *Music as Discourse* verzichtet Agawu auf Benennungen, vermutlich weil ihm die Gefahren einer allzu eindeutigen ›Etikettierung‹ bewusst waren.

Es liegt auf der Hand, dass eine solche »paradigmatic analysis« gerade bei Werken fruchtbar sein kann, die nicht oder jedenfalls nicht in einem traditionellen Sinne auf Formmodellen wie der Sonatenhauptsatzform aufbauen. Entsprechend wählt Agawu als Beispiele unter anderem Franz Liszts Symphonische Dichtung *Orpheus*, ein Werk, dem tatsächlich keinerlei Formmodell zugewiesen werden kann,[47] und den ersten Satz von Mahlers *Neunter Symphonie*. Agawus Ansatz bietet die Möglichkeit, Adornos Idee einer »materialen Formenlehre« an einem vollständigen Satz zu erproben.[48] Anstatt dies hier am Beispiel des komplexen ersten Satzes zu diskutieren, der auch in der Literatur häufig thematisiert wurde, soll vor dem Hintergrund der eingangs zitierten Dokumente zur Rezeption exemplarisch der in der Mahler-Literatur bisher eher wenig beachtete dritte Satz herangezogen werden.[49] Möglicherweise bieten gerade die Mittelsätze, also jene Sätze, die bei der Uraufführung von mehreren Rezensenten als entbehrlich beurteilt wurden, die Möglichkeit zu einem besseren Verständnis der Symphonie als Ganzer.

Die Abfolge von klar identifizierbaren und variiert wiederkehrenden Abschnitten mit gelegentlichen Kontrasten lädt geradezu ein, sie zunächst einmal zu benennen. Gleich der Anfang lässt sich unschwer mit dem von Adorno wiederholt herangezogenen Begriff des ›Weltlaufs‹ in Verbindung bringen.[50] Besser noch scheint der von Mahler Anfang 1909 in einem Brief aus New York an Walter verwendete Begriff »Lebensstrudel« zu passen:

> Wie unsinnig ist es nur, sich vom brutalen Lebensstrudel so untertauchen zu lassen! Sich selbst und dem Höheren über sich selbst nur eine Stunde untreu zu sein! Aber das schreibe ich nur so hin – denn bei der nächsten Gelegenheit, also z. B., wenn ich jetzt aus diesem meinem Zimmer hinausgehe, werde ich bestimmt wieder so unsinnig wie alle anderen. Was *denkt* denn nur in uns? Und was *tut* in uns?[51]

---

47 Agawu, *Music as Discourse*, S. 211–227; zur Form der Symphonischen Dichtung *Orpheus* vgl. auch den von Agawu zitierten Beitrag von Rainer Kleinertz, »Liszt, Wagner, and Unfolding Form: *Orpheus* and the Genesis of *Tristan und Isolde*«, in: *Franz Liszt and His World*, hrsg. von Christopher H. Gibbs und Dana Gooley, Princeton, NJ, 2006, S. 231–254.

48 So entspricht Agawus »Unit 23 (bars 308–320)« dem von Ratz und Adorno identifizierten »Zusammenbruch«. Vgl. Agawu, *Music as Discourse*, S. 266, und Adorno, *Mahler*, S. 65.

49 In der stark von Adorno geprägten Arbeit von Bernd Sponheuer, *Logik des Zerfalls. Untersuchungen zum Finalproblem in den Symphonien Gustav Mahlers*, Tutzing 1978, S. 403–453, bleiben die beiden Mittelsätze fast völlig außen vor. Bei Constantin Floros reduziert sich die Analyse des dritten Satzes auf ein Formschema mit »Hauptsatz« (T. 1–78), »Fugato 1« (T. 79–108), »Seitensatz« (T. 109–179) und so weiter, ohne dass dieses mit den Überlegungen zur Semantik der Musik – was eigentlich Floros' Anliegen ist – in Verbindung gebracht würde (Constantin Floros, *Gustav Mahler. III. Die Symphonien*, Wiesbaden 1985, S. 283–288). Am ausführlichsten scheinen die Mittelsätze noch bei de La Grange behandelt zu sein (de La Grange, *Gustav Mahler*, Bd. 4, S. 1422–1440).

50 Adorno, *Mahler*, S. 14 und 210.

51 Gustav Mahler, *Briefe*, hrsg. von Herta Blaukopf, Wien/Hamburg 1982, S. 351. Vgl. hierzu auch Jens Malte Fischer, *Gustav Mahler. Der fremde Vertraute*, Wien 2003, S. 762.

Entsprechend soll nun versucht werden, auch die anderen Teile des Satzes mit den Begriffen ›Trivialität‹ oder ›Operette‹, ›Mahnung‹ und ›Vision‹ möglichst sprechend zu bezeichnen. Es geht dabei keineswegs darum, den ›Sinn‹ oder den musikalischen Ausdruck der einzelnen Abschnitte gewissermaßen auf den Begriff zu bringen, sondern um eine nachvollziehbare ›Etikettierung‹ mit Wörtern, die zumindest einen Teilaspekt erfassen. Hier zunächst der Versuch eines Überblicks:

	A	B	A′	B′	C	D	A″	A‴
›Vision‹						347–521		
›Mahnung‹					311–346[52]			
›Trivialität‹ (›Operette‹)		109–180		262–311				
›Lebensstrudel‹	1–109		180–262[53]				522–616	617–667
	1′47″	1′06″	1′20″	0′44″	0′34″	3′36″	1′27″	0′43″
	– 01:47	– 02:53	– 04:13	– 04:57	– 05:31	– 09:07	– 10:34	– 11:17

Tabelle 1: Übersicht über den dritten Satz »Rondo. Burleske« von Gustav Mahlers *Neunter Symphonie*. Die Zeitachse verläuft von links nach rechts. Die unteren beiden Spalten geben die Dauer der Abschnitte in Minuten und Sekunden an. Die Zeitangaben entsprechen der Aufnahme mit den Wiener Philharmonikern unter der Leitung von Bruno Walter von 1938 (Naxos).

So kritisch man solche Übersichten in ihrer Angemessenheit dem musikalisch Erklingenden gegenüber auch sehen mag, so können sie mitunter doch manches Hörbare visuell verdeutlichen und begreifbar machen. Das sind zunächst die klaren ›Schnitte‹ zwischen den Formteilen.[54] Man könnte diese Übersicht durchaus noch weiter ausdifferenzieren.[55] Die hier eingezeichneten vertikalen Linien stehen aber jedenfalls für abrupte Wechsel innerhalb der Komposition, die beim Hören klar erkennbar sind. Auch die in der tabellarischen Übersicht hervorgehobenen Wechsel der Charaktere sind jeweils unzweideutig.

---

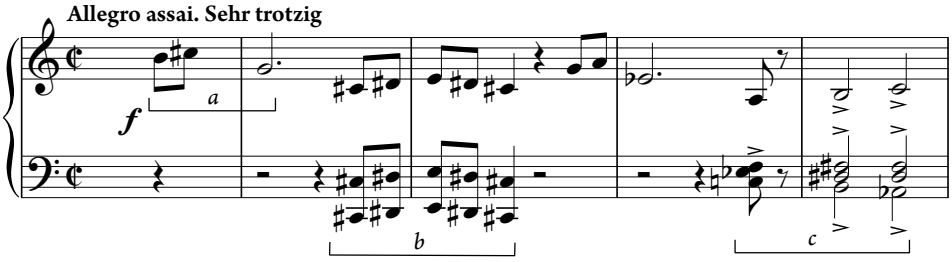
52 Zuvor bereits in T. 303–305 und 308–310 mit Themenkopf in halben Noten angekündigt. In T. 320 erklingt dann erstmals die Doppelschlagfigur. Vgl. hierzu auch Kurt von Fischer, »Die Doppelschlagfigur in den zwei letzten Sätzen von Gustav Mahlers 9. Symphonie. Versuch einer Interpretation«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 32 (1975), S. 99–105.

53 In Takt 246 erklingt erstmals das Ganzton-Fugenmotiv (›Mahnung‹).

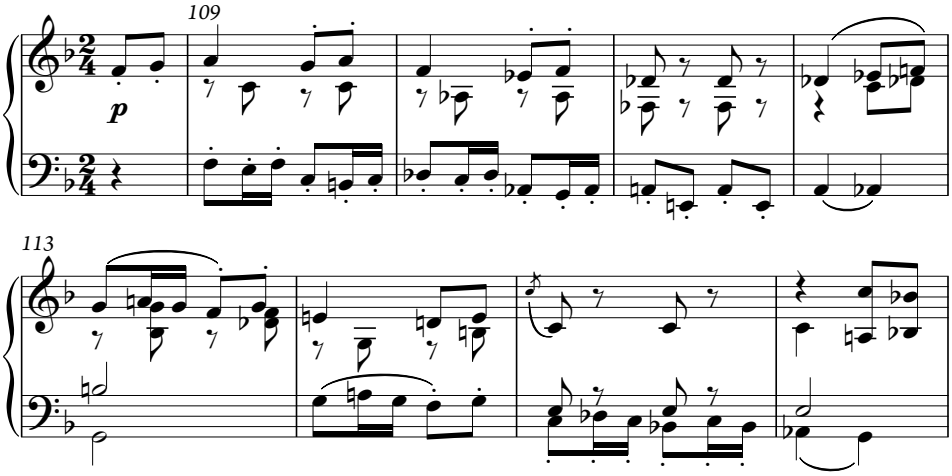
54 Plötzliches Piano nach Fortissimo-Auftakt in T. 109, Becken in T. 180, plötzliches Piano nach Paukenwirbel mit Crescendo in T. 262, Hörner allein im Fortissimo in T. 311, Beckenschlag in T. 347, Triangel und dann Becken in T. 522 f. und 526 f., Pauke in T. 617.

55 So hebt Floros drei Fugati hervor (T. 79–108, 209–261 und 311–346; Floros, *Gustav Mahler. III*, S. 283 f.), von denen hier nur das dritte, mit dem Ganztonmotiv (Notenbeispiel 4b) beginnende in T. 311–346 als separater Formteil aufgeführt ist. Die beiden anderen Fugati gehen mehr oder weniger nahtlos aus dem Vorherigen hervor. Zu einer möglichen weiteren Unterteilung vgl. de La Grange, *Gustav Mahler*, Bd. 4, S. 1432–1434.

Der Satz ist im Wesentlichen von vier Themen geprägt, die in der Übersicht den Formteilen A, B, C und D entsprechen. Das erste, mit dem der Satz beginnt und das ihn wesentlich prägt (Notenbeispiel 1), scheint nichts anderes zu sagen als: »Ich bin da!« Das zweite ist ein operettenhafter Gassenhauer (Notenbeispiel 2), gewissermaßen das sprichwörtliche Pfeifen im Walde.[56]

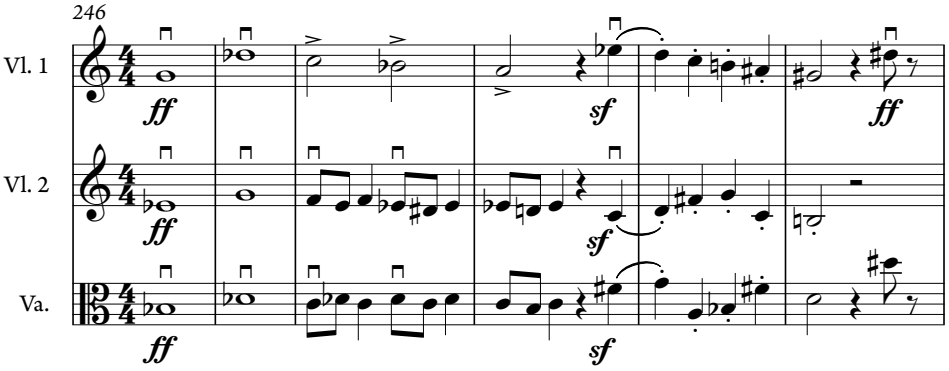


Notenbeispiel 1: Gustav Mahler, *Neunte Symphonie*, 3. Satz »Rondo. Burleske«, T. 1–4. Die Notenbeispiele 1 und 2 sind zitiert nach: *Thementafel zu Gustav Mahlers »Neunter Symphonie«. (Nach der zur Erstaufführung erscheinenden Bearbeitung für Klavier zu vier Händen von J. V. von Wöss; Wien, Universal-Edition. U. E. 3397)*, in: *Der Merker* 3 (1912), Heft 2, Notenbeilage

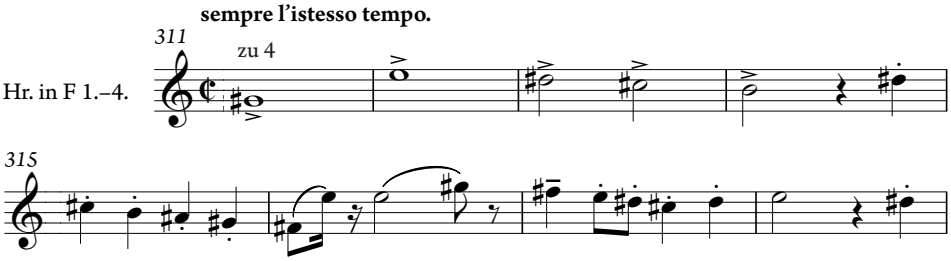


Notenbeispiel 2: Gustav Mahler, *Neunte Symphonie*, 3. Satz »Rondo. Burleske«, T. 109–116

56 Es ist wiederholt auf die Ähnlichkeit zum ›Weibermarsch‹ in Franz Lehárs Operette *Die lustige Witwe* hingewiesen worden (Akt II, Nr. 9, zu den Worten »Ja, das Studium der Weiber ist schwer«; vgl. de La Grange, *Gustav Mahler*, Bd. 4, S. 1436 f.). – Willem Mengelberg notiert in seiner Dirigierpartitur der Symphonie zum dritten Satz: »Galgenhumor –!« (Peter Andraschke, *Gustav Mahlers IX. Symphonie. Kompositionsprozess und Analyse*, Wiesbaden 1976, S. 81).



Notenbeispiel 3a: Gustav Mahler, *Neunte Symphonie*, 3. Satz »Rondo. Burleske«, T. 246–251. Die Notenbeispiele 3a–4b sind zitiert nach: Gustav Mahler, *Symphonie Nr. 9*, Wien (Universal-Edition) 1912 (Reprint: Mineola, NY, 1993).

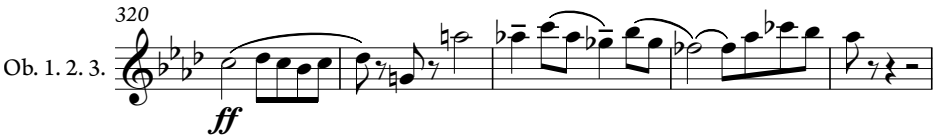


Notenbeispiel 3b: Gustav Mahler, *Neunte Symphonie*, 3. Satz »Rondo. Burleske«, T. 311–318

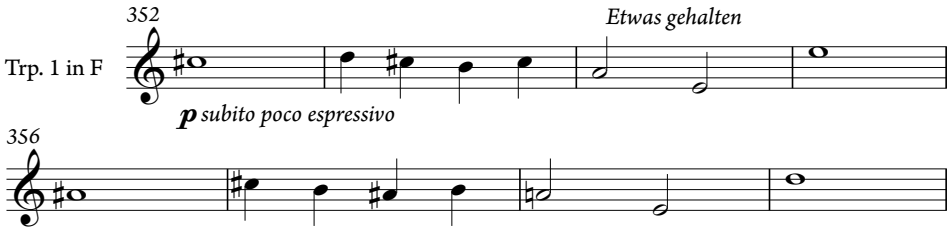
Das dritte erklingt erstmals in T. 246 (Notenbeispiel 3a). Es ist wie eine Mahnung von außen, die dann die Takte 311 bis 346 beherrscht (Notenbeispiel 3b). Und das vierte, die Doppelschlagfigur, die dann den vierten Satz beherrschen wird, wird zunächst eher beiläufig vorgestellt (T. 320 f. [Oboen und Violine 1; Notenbeispiel 4a], 329 f. [Klarinetten und Fagotte] und 330 f. [Violoncelli und Kontrabässe]), um dann in Takt 352 in der Ersten Trompete in plötzlichem Piano »poco espressivo« augmentiert und wie eine Verheißung auf etwas anderes wiederzukehren (Notenbeispiel 4b).[57] Vorangetrieben wird diese Metamorphose von dem hartnäckig wiederkehrenden ›mahnenden‹ Motiv aus Takt 311 ff. (T. 320 ff., 329 ff., 338 ff. und 348 ff.). Das ›verheißende‹ Doppelschlagmotiv in Takt 352 ff. schließt sich nahtlos an dieses ›mahnende‹ Motiv in der Ersten Trompete an (T. 351 f.: *a′–g″–fis″*), ist von diesem jedoch – wie durch einen plötzlichen Eingriff von außen – mit plötzlichem Piano und Verstummen aller anderen Instrumente außer dem Pianissimo-Tremolo der Ersten Violinen getrennt. Aber auch danach (in T. 444 f. und 454 f.) kehrt noch zweimal das Doppelschlagmotiv in seiner ursprünglichen, grotesken

57 Willem Mengelberg notierte in seiner Dirigierpartitur: »ein verschrobenes Ideal (Urmotiv)«. Zitiert nach: Andraschke, *Gustav Mahlers IX. Symphonie*, S. 81.

Gestalt (Notenbeispiel 4a) zurück, als wolle es die neue Verheißung wieder in Frage stellen. Und auch das ›mahnende‹ Motiv (Notenbeispiel 3b) tritt noch dreimal (in T. 368–371, 450–453 und 462–465) in Erscheinung.



Notenbeispiel 4a: Gustav Mahler, *Neunte Symphonie*, 3. Satz »Rondo. Burleske«, T. 320–324



Notenbeispiel 4b: Gustav Mahler, *Neunte Symphonie*, 3. Satz »Rondo. Burleske«, T. 352–359

Eine Form im Sinne eines eigentlichen Rondos oder gar einer Sonatenform lässt sich in diesem Satz nicht ohne Weiteres erkennen,[58] jedenfalls ist eine solche Formidee nicht das, was den Verlauf des Stückes gestaltet. Die ›Couplets‹ – wenn man sie so nennen wollte – bilden keine Kontraste im Sinne eines mannigfaltigen Ganzen. Die Übergänge ergeben sich nicht ›aus der Musik heraus‹, sie sind nicht musikalisch motiviert, sondern das jeweils Neue fällt gewissermaßen ›von außen‹ ein. Mahler ›führt Regie‹. Ein Rezensent, der hier von einem »Potpourri« oder einem »Irrenhaus« spricht, hat ein Stück weit Recht:[59] Der Satz ist in sich im eigentlichen Sinne ›ver-rückt‹. Er reiht in abruptem Wechsel ›Charaktere‹ aneinander, die ohne jeden Halt aufeinanderfolgen und in einer geradezu ›wahnsinnigen‹ Raserei enden. Einzig der zunächst wie eine Mahnung auftretende Teil C, der mit einem Beckenschlag dann ›durchbruchsartig‹ in die ›Vision‹ D übergeht,[60] unterbricht den Lauf. Dauert der gesamte Satz in der Einspielung Walters ungefähr elf Minuten, so nimmt dieser Teil mit vier Minuten zeitlich mehr als ein Drittel

---

58 Mathias Hansen spricht von »Umrissen der Sonatenform«, die sich neben dem »Rondo« zeigten (Mathias Hansen, *Reclams Musikführer Gustav Mahler*, Stuttgart 1996, S. 194), während Claudia Maurer Zenck in diesem Satz eine Rondoform mit drei Couplets zu erkennen glaubt (Claudia Maurer Zenck, »Neunte Symphonie«, in: *Mahler Handbuch*, hrsg. von Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck, Stuttgart u. a. 2010, S. 362–379, hier S. 371–375). Demgegenüber weist Christian Utz darauf hin, »dass das durch die Satzüberschrift angekündigte ›Rondo‹ sich weder vom Ton noch vom Formprinzip her wirklich materialisieren kann« (Christian Utz, »Neunte Symphonie«, in: *Gustav Mahler. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von Peter Revers und Oliver Korte, Laaber 2011, Bd. 2, S. 294–363, hier S. 343).

59 »H.« (möglicherweise Helm) im *Deutschen Volksblatt* (siehe oben).

60 Zum Begriff des Durchbruchs vgl. Adorno, *Mahler*, S. 11 f.

des Satzes ein. Henry-Louis de La Grange verwendet im vierten Band seiner monumentalen Mahler-Monographie hierfür das Wort »Episode«.[61] Dass die Doppelschlagfigur bereits auf den Schlusssatz hinweist, kann der Hörer zu diesem Zeitpunkt nicht wissen, wohl aber, dass in den von Hektik geprägten Satz etwas von außen hineinleuchtet, was den ›brutalen Lebensstrudel‹ wie eine Ahnung in Frage stellt, aber erst im Schlusssatz eingelöst werden wird.[62] Erst dort erschließt sich rückblickend die volle Bedeutung des vorangehenden Satzes.

Damit ist zugleich ein Verfahren angesprochen, das Mahler über das Trennende der Charaktere hinweg anwendet: Ebenso wie das im dritten Satz ›episodische‹, also eher beiläufig eingeführte Doppelschlagmotiv anschließend das gesamte abschließende Adagio prägt (»eine Apotheose des Mordents« nannte es Batka im *Prager Tagblatt*),[63] werden auch innerhalb des dritten Satzes Motive zunächst gewissermaßen ›en passant‹ eingeführt, um erst später zu ihrer vollen Bedeutung zu gelangen. So wird das ›mahnende‹ Ganztonmotiv mit seiner prägnanten großen Sexte (Notenbeispiel 3b), das den Abschnitt C (T. 311–346) beherrscht, zunächst in Takt 246 in ähnlicher Gestalt (mit verminderter Quinte) eingeführt (Notenbeispiel 3a), kurz bevor der operettenhafte Abschnitt B′ wiederkehrt. Und auch die Doppelschlagfigur erklingt nicht gleich in ihrer ›visionären‹, langsamen Gestalt, sondern wird zunächst kurz nach Beginn des Abschnittes C in den Oboen und der ersten Geige in schneller Gestalt und fortissimo als Kontrapunkt zum Motiv 3b eingeführt (Notenbeispiel 4a). Sie erklingt in dieser schnellen, ›kontrapunktischen‹ Gestalt noch einmal in Takt 329 f., bevor sie dann schließlich nach dem Quasi-Durchbruch (T. 347) in Takt 352 ff. im Pianissimo in der Trompete wie von außen in den Satz eintritt (Notenbeispiel 4b).[64] Und auch hier wird sie wieder mit dem ›mahnenden‹ Ganztonmotiv (Notenbeispiel 3b) im Fortissimo eingeführt. Die schnelle Gestalt des Doppelschlagmotivs lugt dann noch zweimal (T. 444 f. und 454 f.) wie eine verzerrte Fratze in den von Mahler als »Mit großer Empfindung« hervorgehobenen Teil der Episode hinein.[65] Die scheinbar willkürlichen

---

61 De La Grange, *Gustav Mahler*, Bd. 4, S. 1437. Der Begriff erinnert bei Mahler zugleich an die sogenannte »Posthornepisode« im dritten Satz der *Dritten Symphonie*. Allerdings verwendet de La Grange diesen Begriff auch für die Formteile B und B′, wo er weit weniger schlüssig ist. Von einer »Episode« spricht auch Bienenfeld, *Mahlers Neunte Symphonie*: »In einer Episode, aus einem der Hauptthemen herauswachsend, kündigt sich der letzte Satz an.«

62 Ähnlich stellt es auch Fleischer im *Mährischen Tagblatt* dar (»Die Wiener Musikwoche«, S. 3): »Auf dem Gipfelpunkt der wirbelnden Tollheit und aufgepeitschten Zügellosigkeit dämmert die Erkenntnis der Bescheidung ins Unabwendbare auf. Mild, wie von einer höheren Macht offenbart, ringt diese Einsicht sich durch. Der letzte Satz (wie in der III. Symphonie ist das Adagio an den Schluß gestellt) singt von der Ergebung in die unbeugsame Notwendigkeit. Selig und verklärt scheidet hier ein Weiser, dessen letztes Wort die Menschheit und die waltende Vorsehung eines göttlichen Willens segnet.«

63 Batka, »Wiener Musikfestwoche«.

64 Das Besondere des Eintritts der Trompete hatte auch Korngold wahrgenommen (»Die Wiener Musikfestwoche«): »Die satanische Fratze inmitten des *D-dur*-Mittelteils in der Klarinette mit folgendem Harfenglissando gehört allerdings ganz Mahler an; aber auch der schönere ruhige Anfang dieses Teiles in der Trompete.«

65 Beim ersten Mal (T. 444 f.) erklingt der Doppelschlag in den beiden A-Klarinetten und wird dann von der Es-Klarinette fortgeführt, beim zweiten Mal (T. 454 f.) erklingt er – noch ordinärer klingend – vollständig in der Es-Klarinette mit hinzutretenden A-Klarinetten in Takt 455. Das hier von Mahler angewandte Verfahren, ein Motiv in kontrastierenden Charakteren erklingen zu lassen, erinnert an Franz Liszts Verfahren der Thementransformation. So werden beispielsweise im dritten Satz (»Mephistopheles«) der ›Faust-Symphonie‹ *(Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern [nach Goethe])* die Faust-Themen des ersten Satzes karikierend ver-

abrupten Wechsel innerhalb des Satzes sind also durch eine Reihe von Vorwegnahmen und Reminiszenzen vermittelt, die über die Kontraste hinweg einen Zusammenhang herstellen.[66] Dies scheint auch für die Symphonie als Ganze zu gelten. Am dritten Satz der Symphonie wird deutlich, dass Mahlers *Neunte Symphonie* einen ›Erzählzusammenhang‹ hat, ein ›Programm‹,[67] das doch nicht oder nur in Ansätzen in Worte zu fassen ist.

* * *

Entgegen der von der postumen Uraufführung ausgelösten Rezeption war die *Neunte Symphonie* keineswegs Mahlers Abschied vom Leben.[68] Er komponierte das Werk im Sommer 1909, zwei Jahre vor seinem Tod. Dieser Sommer verlief – anders als der Krisensommer 1907 – ohne Schicksalsschläge.[69] Und Mahler arbeitete im folgenden Jahr noch intensiv an seiner *Zehnten Symphonie*, deren Entstehung dann tatsächlich von einer schweren Ehekrise überschattet wurde und die er nicht mehr fertigstellen konnte.[70] Das »ersterbend« im letzten Takt des Schlusssatzes der *Neunten* ist also entgegen allen Stereotypen der Rezeption zwar ein künstlerisch gestaltetes – dem Schluss des *Lieds von der Erde* vergleichbares – ›Ende‹, aber nicht – auch nicht kompositorisch vermittelt – Mahlers eigenes Verstummen. Ganz unabhängig davon, wie ernst Mahlers angeblicher Aberglaube zu nehmen ist, seine *Neunte Symphonie* werde seine letzte Symphonie sein,[71] war diese Symphonie nach dem *Lied von der Erde* nicht nur eigentlich bereits seine *Zehnte*, sondern er starb über der weit fortgeschrittenen Arbeit an einer *Elften Symphonie*, die er als seine *Zehnte* bezeichnen wollte.

---

formt. – Das Wort »Fratze« ist in drei Rezensionen verwendet: »Die satanische Fratze inmitten des *D-dur*-Mittelteils in der Klarinette mit folgendem Harfenglissando gehört allerdings ganz Mahler an« (J. K., »Die Wiener Musikfestwoche«); »die ›Burleske‹ wirkt geradezu abstoßend durch die höhnischen Fratzen, die sie schneidet« (Robert, »Die Wiener Musikwoche«). »Und ebenso in der sardonisch geistreichen Rondo-Burleske […], in deren infernalischen Hohn sich immer wieder tönende Bilder eines mild lächelnden Humors stehlen (das Zweivierteltakt-Thema in Ganztönen!), die sich freilich bald wieder dem tollen Fratzentanz anschließen; sogar eine mystische ruhevolle, sehnsüchtige Melodie voll süßer Verheißung, die dann im Schlußadagio ihre rechte Erfüllung und Verklärung findet, wird plötzlich von einer verrückten Klarinette aufgenommen und spöttisch verzerrt: ein liebliches Gesicht, das zur Grimasse wird und die Zunge herausstreckt« (Specht, »Mahlers ›Neunte‹«).

66 So erklingt beispielsweise in T. 560–568 ein neuer operettenhafter Gedanke nachdem bereits zuvor in T. 537–542 in den Hörnern im dreifachen Forte eine Variante des Anfangs des Themas von B erklungen war.

67 Vgl. hierzu insbesondere de La Grange, *Gustav Mahler*, Bd. 4, S. 1394–1400.

68 Vgl. hierzu Vera Micznik, »The Farewell Story of Mahler's Ninth Symphony«, in: *Nineteenth-Century Music* 20/2 (1996), S. 144–166. Es ist bemerkenswert, dass noch in der Widerlegung der »farewell story« die Binnensätze nur beiläufig und implizit abwertend erwähnt werden: »Similarly, the two middle movements suggest possible ›narratable‹ situations, but through different means. Both movements share a strongly perceivable use of the concept of irony, through the interplay, this time, of various genre connotations. […] The third movement outlines its narrative potential through the concept of burlesque, that is, by juxtaposing incongruous trivializations of the ›high style‹ of the fugue with pretentious elaborations of a ›low style‹ polka« (S. 160).

69 Vgl. hierzu Fischer, *Gustav Mahler*, S. 757.

70 De La Grange, *Gustav Mahler*, Bd. 4, Appendix 1Bc, S. 1453–1529.

71 Fischer, *Gustav Mahler*, S. 755 f.

Es ist nicht »der Tod«, der in Mahlers *Neunter* etwas erzählt. Es ist das ›lyrische Ich‹ der Symphonie, das – wie der Rezensent des *Mährischen Tagblatts* durchaus zutreffend erkannte – zweifellos viel ›Mahler‹ in sich hat.[72] Und das, was hier ›erzählt‹ wird, lässt sich – wie so vieles bei Mahler – nicht leicht in Musik aussagen. Gerade in den Mittelsätzen ›zwingt‹ Mahler die Musik zu verraten, was zu sagen es ihn drängt.[73] (»Was *denkt* denn nur in uns? Und was *tut* in uns?«)[74] Diese Symphonie hat kein Programm, und doch will ständig etwas aus ihr ›heraus‹, was das bloß Erklingende übersteigt. So sehr der Entwurf eines Programms bei Fleischer über das Ziel hinausschießen mag, so trifft er doch etwas, was auch de La Grange ahnte:[75] In der ungewöhnlichen, immer wieder überraschenden Struktur seiner Musik scheint Mahler etwas sagen zu wollen. Die Antwort auf die Frage, was Mahlers Musik sagt, gibt aber keine verbale Erläuterung, kein Programm, sondern nur das Versenken in seine Musik. Man muss – mit den Worten Adornos – die musikalischen Strukturelemente zum Sprechen bringen, die aufblitzenden Intentionen des Ausdrucks aber technisch lokalisieren.[76]

Wenn Hirschfeld in der *Wiener Abendpost* den »seltsamen Drang« bei Mahler moniert, »aus Anekdoten ein Heldenepos zusammenzustellen«,[77] dann sagt er damit etwas durchaus Zutreffendes aus: Mahler fügt ›Alltägliches‹ – von banalen Melodien über Momente der Epiphanie bis zu Trauermärschen[78] – zu einem monumentalen Ganzen, einer »Commedia humana«,[79] zusammen. Insofern ist auch die Behauptung Bachs in der *Arbeiter-Zeitung*, die *Neunte* habe einiges mit der *Ersten Symphonie* gemein,[80] durchaus zutreffend. Die zeitgenössische Rezeption vermag – selbst da, wo sie ablehnend ist – über alle Missverständnisse hinweg wichtige Hinweise auf das zu geben, was Mahlers Symphonien und gerade auch seiner *Neunten Symphonie* wesenhaft ist.

---

72 Fleischer, »Die Wiener Musikwoche«, S. 3.

73 Robert, »Die Wiener Musikwoche«: »Mahler als Symphoniker ist ein Problem, gerade so wie ihm selber die Symphonie ein Problem war. Gewiß hat man bei ihm das Gefühl, wirklich Erlebtem, Empfundenem gegenüberzustehen, aber eine gewisse Brutalität in der Freude am Effekt wirkt verstimmend, und vor allem, daß man dabei denkt, ob denn die Musik wirklich das richtige Medium ist, das Erlebte, Empfundene mitzuteilen, ob sie nicht vielmehr mit einer ungeheuren Energie gezwungen wurde, zu verraten, was man ihr sagte.«

74 Brief an Walter von Anfang 1909. Mahler, *Briefe*, S. 351.

75 De La Grange, *Gustav Mahler*, Bd. 4, S. 1394–1400.

76 Adorno, *Mahler*, S. 9 f.: »Mahler aber ist darum gegen das theoretische Wort besonders spröde, weil er der Alternative von Technologie und Vorstellungsgehalt überhaupt nicht gehorcht. Bei ihm behauptet im Reinmusikalischen hartnäckig sich ein Rest, der doch weder auf Vorgänge noch auf Stimmungen zu interpretieren wäre. Er haftet am Gestus seiner Musik. Ihn verstünde, wer die musikalischen Strukturelemente zum Sprechen brächte, die aufblitzenden Intentionen des Ausdrucks aber technisch lokalisierte. Mahler ist in Perspektive nur dadurch zu rücken, daß man noch näher an ihn heran, daß man in ihn hineingeht und dem Inkommensurabeln sich stellt«.

77 Hirschfeld, »Wiener Musikfestwoche«.

78 Im ersten Satz der *Neunten Symphonie* (T. 327 ff.) schreibt Mahler vor: »Wie ein schwerer Kondukt.«

79 So hatte Mahler in seinem Programm der *Ersten Symphonie (Titan)* den zweiten Teil mit dem vorletzten *(IV. »Gestrandet!« [Ein Todtenmarsch in »Callot's Manier«])* und letzten Satz *(V. »Dall' Inferno« [Allegro furioso])* in Anspielung an Dante Alighieris *Divina Commedia* überschrieben. Vgl. hierzu auch Rainer Kleinertz, »Max Marschalk und Gustav Mahler im Kontext der Berliner Mahler-Rezeption um 1896«, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 2015, hrsg. von Simone Hohmaier, Mainz 2017, S. 241–272, hier S. 251.

80 Bach, »Gustav Mahlers Neunte Symphonie«.

Vokales im Instrumentalklang: Prosodie als Anregung zur variierenden Wiederholung in Instrumentalwerken Béla Bartóks *

Michael Braun

Bartóks Neigung zur melodischen Variation und die Frage nach dem Woher

Im Zentrum dieser Ausführungen steht eine Stilfacette in der Instrumentalmusik Béla Bartóks (1881–1945), die sich als Prinzip der variierenden Wiederholung bezeichnen lässt. Gemeint ist damit ein flexibles Ähnlichkeitsverhältnis zwischen der erstmaligen Gestalt eines melodischen Motivs und den im späteren Verlauf eines Stückes auftauchenden Neueinsätzen. Bei dieser Art der Variantenbildung hält Bartók an der generellen Kontur fest, während Abweichungen in Rhythmus und Diastematik auftreten. Es geht dabei vorwiegend um die einstimmige Handhabung von Melodiemotiven, die in gewissem Abstand in der Form diastematischer und rhythmischer Variantenbildung wiederkehren. Hierfür wird im Folgenden die Bezeichnung »variierende Wiederholung«[1] verwendet. Damit ist keine Synonymbildung für die »entwickelnde Variation« beabsichtigt. Deren ideale Verfahrensweise besteht ja darin, neue Veränderungen immer auf den jeweils zuletzt erreichten »Variationsstand« zu beziehen, so dass Stück für Stück eine wachsende motivische Entfernung zur Ausgangsgestalt entsteht. Das hier beschriebene Stilmerkmal dagegen weist keinen linearen Weg der fortschreitenden »Entwicklung« auf, da nämlich die erreichten Varianten sich alle gleichermaßen direkt auf eine Urgestalt zurückführen lassen, gleichgültig, ob diese explizit benannt werden kann oder auch nur als virtuelles Gebilde vorausgesetzt wird.

---

* Der vorliegende Beitrag knüpft an den »Ausblick« an, der den Abschluss der 2017 erschienenen Dissertation des Verfassers bildete, vgl. Michael Braun, *Béla Bartóks Vokalmusik. Stil, Kontext und Interrelation der originalen Vokalkompositionen* (= Regensburger Studien zur Musikgeschichte 11), Regensburg 2017, S. 329–333. Neben Doktorvater David Hiley und László Vikárius ist Wolfgang Horn Gutachter dieser Dissertation gewesen.

1 Somit wird dieser für gewöhnlich eher unverbindlich gebrauchte Begriff hier im konkreten Sinn der Motivwiederholung verstanden, wie Petra Weber ihn ausgeführt hat. Bei nacheinander erklingenden Varianten eines Motivs »lässt sich das Gemeinsame auf dem Weg der vergegenwärtigenden Erinnerung erkennen: Wir erkennen im Hören, also im zeitlichen Nacheinander […], das Gemeinsame und können dadurch eine Vergleichskontinuität bilden.« Petra Weber, »Motivisch-thematische Arbeit und poetische Idee bei Beethoven«, in: *Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik? Zur Geschichte und Problematik eines ›deutschen‹ Musikdiskurses*, hrsg. von Stefan Keym, Hildesheim/Zürich/New York 2015, S. 55–67, hier S. 58 f., Zitat S. 59. Weber setzt zur Erläuterung im Übrigen eine Sprachanalogie ein, die allerdings auf den semantischen Aspekt von Sprache abzielt und nicht auf den prosodischen wie der vorliegende Beitrag.

Es gibt in der Bartók-Literatur durchaus Ansätze, in denen dieses variierende Wiederholen aufgegriffen, kontextualisiert und erklärt wird.[2] Ziel dieses Aufsatzes ist es, komplementär dazu einen weiteren Kontext ins Spiel zu bringen, der bislang unberücksichtigt geblieben ist: jener der Prosodie oder der Sprachmelodie[3] im weiteren Sinne. Es wird zu demonstrieren sein, dass die Manier der diastematisch und rhythmisch variierenden Wiederholung bei Bartók eine deutliche Ähnlichkeit mit diesen Spracheigenschaften hat. Dabei ist es nicht notwendig anzunehmen, dass Bartók einen solchen Bezug bewusst hergestellt hätte. Es wird aber gezeigt werden, dass die Analogie zwischen der Prosodie der Sprache und der variierenden Kompositionstechnik in der Instrumentalmusik aller Wahrscheinlichkeit nach kein äußerlich zufälliger ist. Denn was sich in einigen Kompositionen in rein instrumentaler Besetzung nachvollziehen lässt, ist in verschiedenen Vokalwerken Bartóks auch in textierter Form zu entdecken und verbrieft hier den Zusammenhang des melodischen Verfahrens mit sprachlichen Äußerungen. Darüber hinaus lassen sich verschiedene Neigungen und Fähigkeiten Bartóks anführen, die einen realen »Inspirationszusammenhang« nahelegen.

Nach der Erörterung und Diskussion bislang entwickelter Thesen und Erklärungsmodelle zu Bartóks Tendenz der variierenden Wiederholung sei der Blick daher auf einige Vokalkompositionen gerichtet, an denen die prosodisch motivierte Gestaltungsweise demonstriert werden kann. Dies sind die Oper *Herzog Blaubarts Burg* (komponiert 1911–1918) und die Liedersammlungen *Fünf Lieder* op. 15 und *Fünf Lieder nach Endre Ady* op. 16 (beide 1916). Diese Beispiele werden als Ausgangsbasis für die Untersuchung einiger Instrumentalwerke dienen. Hier wird es – abgesehen von kleineren Bemerkungen zu anderen Werken – um das *1. Streichquartett* (1908–1909), die *1. Sonate für Violine und Klavier* (1921) und die *Sonate für Violine solo* (1944) gehen. Zur Untermauerung der These sei abschließend mit den polyglotten Fähigkeiten Bartóks und seinem sensiblen und exakten Gehör die Aufmerksamkeit auf zwei Talente des Komponisten gelenkt, die eine tatsächliche Inspiration durch Eigenschaften der Prosodie zusätzlich plausibel machen können.

Gängige Thesen

In seiner Untersuchung der Streichquartette Bartóks verwendet Hartmut Fladt das Schema der Sonatensatzform als Maßstab für seine Interpretationen.[4] Im *1. Streichquartett* – das hier im späteren Verlauf wegen der auffallend variativen Schreibweise des ersten Satzes noch eingehender

---

2 Vgl. die entsprechende Diskussion der Thesen Hartmut Fladts, Roswitha Schlötterers (Traimers) und János Kárpátis weiter unten.

3 Die Sprachwissenschaft hat den Begriff der »Sprach-« oder »Sprechmelodie« zugunsten der »Intonation« weitgehend aufgegeben, vgl. etwa den Eintrag zur »Sprachmelodie« im *Metzler Lexikon Sprache*, hrsg. von Helmut Glück, Stuttgart/Weimar ^{3}2005, S. 622, der pauschal auf den Artikel zur »Intonation« verweist. Aus Gründen, die an späterer Stelle erläutert werden, wird im vorliegenden Beitrag dennoch am älteren Begriff der »Sprachmelodie« festgehalten.

4 Hartmut Fladt, *Zur Problematik traditioneller Formtypen in der Musik des frühen 20. Jahrhunderts. Dargestellt an Sonatensätzen in den Streichquartetten Béla Bartóks*, München 1974, S. 85–104.

besprochen wird – erkennt er im abschließenden dritten Satz die Sonatensatzform und deutet davon ausgehend die Funktion des Kopfsatzes, wo dieses Formschema nicht behauptet werden kann, als eine Art Brutkasten für das thematische Material der folgenden Sätze.[5] Im eröffnenden Lento sei demnach »das Grundmaterial allgegenwärtig, aber eher noch versteckt; in komplementärer Intervallik, Umkehrungen, Krebsgängigkeit, umgeformt; als selbständiges und festes Motiv nie in Erscheinung tretend, anderer, äußerlich prägnanterer Motivik untergeordnet; immer aber zusammenhangstiftend.«[6]

Den variierenden Bau des ersten Satzes sieht Fladt demnach als einen zielorientierten Vorgang, dessen zentrales Motiv als Vorform der schlussendlichen Themengestalt im dritten Satz verstanden wird.[7] Diese Sichtweise gibt dem Kopfsatz eine ausgesprochen unselbständige Rolle. Das ist zum einen wegen der starken autobiographischen Aufladung problematisch, die ihm unstrittig zu eigen ist und die es wenig glaubhaft macht, dass Bartók ihm nur eine vorbereitende Funktion zugedacht haben soll;[8] zum anderen lenkt Fladts Sichtweise, da sie erst das Themenmaterial des Schlusssatzes in Sonatensatzform als vollgültige Formulierung anerkennt, von der Frage ab, welchen Zusammenhang der erste Satz in sich selbst begründen könnte. Weil er in erster Linie von einem Ziel aus gedeutet wird, das in ihm selbst gar nicht erreicht wird, bleibt die mögliche Eigengesetzlichkeit eines wesentlichen Impulses, des variierend wiederholenden Prinzips, unergründet – auch wenn Fladt eine seiner zentralen Eigenschaften zumindest am Rande andeutet (»als selbständiges und festes Motiv nie in Erscheinung tretend«). Die Frage nach dem Wie und Woher dieser Kompositionsweise bleibt offen.

Ein Kontext, der gerade im Falle Bartóks ein deutlich größeres Erklärungspotential verspricht als Gestaltungsprinzipien der Sonatensatzform, ist dagegen die Volksmusikpraxis, wie der Komponist sie im Zuge eigener Feldforschung intensiv kennenlernte. Bartók selbst hat mehrfach betont, wie wichtig seiner Ansicht nach dieser persönliche Kontakt mit der gelebten Volksmusiktradition war, um mit ihrem Potential wirklich vertraut zu werden.[9] Teil dieser

---

5 Den zweiten Satz sieht Fladt ähnlich wie den ersten als einen Ort der ständigen Veränderung, wo das »Grundmaterial« des Quartetts zwar »in ausgeprägteren Gestalten« präsentiert werde, dabei aber »noch keine individuelle Bestimmtheit« erreiche. Vgl. ebd., S. 85–104, hier S. 86.

6 Ebd., S. 86.

7 Ebd., S. 86 f. Nach Fladts Ansicht ist das solcherart vorbereitete Zielthema in T. 5 des Schlusssatzes erreicht. Kárpáti, der Fladts teleologischen Ansatz nicht verfolgt, vergibt hierfür die Bezeichnung »grotesque theme«. János Kárpáti, »A Typical Jugendstil Composition. Bartók's String Quartet No. 1«, in: *The Hungarian Quarterly* 36,137 (1995), S. 130–140, hier S. 139.

8 Zu diesem biographischen Hintergrund eingehender weiter unten.

9 Am vielleicht deutlichsten formulierte er dies in einem Artikel, der 1928 in englischer Sprache erschien: »The melodies of a written or printed collection are in essence dead materials. It is true though – provided they are reliable – that they acquaint one with the melodies; yet one absolutely cannot penetrate into the real, throbbing life of this music by means of them. In order to really feel the vitality of this music, one must, so to speak, have lived it – and this is only possible when one comes to know it through direct contact with the peasants. In order to receive that powerful impression of this music, which is needed if it is to exert a proportionate influence on our creation, it is not enough merely to learn the melodies. It is just as important, I might almost say, to see and to know the environment in which these melodies have their being.« Béla Bartók, »The Folk Songs of Hungary«, in: *Essays*, hrsg. von Benjamin Suchoff, New York 1976, Nachdruck Lincoln 1992, S. 331–339, hier S. 332 f., ursprünglich erschienen in der New Yorker Zeitschrift *Pro-Musica Quarterly* 7,1 (1928).

Gesangspraxis war es, dass die Lieder nie auf die exakt gleiche Weise gesungen wurden. Es kam zu spontanen Verzierungen und kleinen Variationen, so dass eine Melodie innerhalb eines Liedes von Strophe zu Strophe unterschiedlich ausfallen konnte. Dass diese melodische Flexibilität in den Notentranskriptionen, die Bartók vornahm, allenfalls kompromisshaft festgehalten werden konnte und somit für nachfolgende Generationen wie die unsrige gewissermaßen unsichtbar wurde, versteht sich von selbst. Jedoch kann kein Zweifel daran bestehen, dass sie einen nachhaltigen Eindruck auf Bartók ausübte, den dieser noch 1936, als die Zeit seiner intensiven Feldforschungsreisen schon beinahe 20 Jahre in der Vergangenheit lag, lebendig vor Augen hatte:

> Allmählich wurde klar, dass die Vers für Vers vorkommenden winzigen Veränderungen – vor allem in den Verzierungen der Melodie – nicht daher kamen, dass der Sänger sich seiner Sache unsicher war oder das Lied »schlecht« kannte, sondern daher, dass eines der charakteristischsten und untrennbaren Merkmale der Volksliedmelodien eben diese Wechselhaftigkeit war; eine Volksliedmelodie ist wie ein Lebewesen: von Minute zu Minute, von Moment zu Moment verändert sie sich.[10]

In der Tat ist es Bartók selbst gewesen, der einen Zusammenhang zwischen der Volksmusikpraxis und der Variationstendenz des eigenen Komponierens herstellte. So führte er 1937 in einem Interview mit Denijs Dille aus:

> Vous savez d'ailleurs que j'aime beaucoup le travail technique, que je ne présente jamais une idée deux fois de la même façon, que je ne répète jamais identiquement une partie ; cela explique ma grande affection pour la variation et la transformation des thèmes. […] cette extrême diversité qu'on trouve dans notre musique nationale, est une tendance de ma nature.[11]

Aus dieser Äußerung geht freilich nicht mit Sicherheit hervor, ob Bartók hier an melodische Variationen innerhalb eines Liedvortrags dachte oder an Variantenbildungen, die sich durch die mündliche Überlieferung über größere zeitliche und geographische Distanzen hinweg und nicht zuletzt durch den Transfer zwischen verschiedenen Sprachen ergaben – ein Vorgang, mit dem er als Musikethnologe ebenfalls bestens vertraut war. Beide Aspekte können als erklärender Kontext der kontinuierlichen Variantenbildung dienen. In ihrer Arbeit über die Streichquartette deutete Roswitha Schlötterer einen Zusammenhang mit letzterem Phänomen an: Zu den

---

10 Ursprünglich ungarisch veröffentlicht als *Miért és hogyan gyűjtsünk népzenét? A zenei folklóre törvénykönyve* [Warum und wie sollten wir Volksmusik sammeln? Das Gesetzbuch der Musikfolklore], hrsg. von Antal Molnár (= Népszerű zenefüzetek 5), Budapest 1936. Eine englische Übersetzung ist zu finden in: Bartók, *Essays*, S. 9–24, hier S. 10.

11 Denijs Dille, »Interview de Béla Bartók par Denijs Dille (1937)«, in: *Béla Bartók. Regard sur le passé*, hrsg. von Yves Lenoir (= Études Bartókiennes 1), Louvain-la-Neuve 1990, S. 27–29, hier S. 28. Das Interview war ursprünglich auf Deutsch geführt worden, wurde aber auf Französisch veröffentlicht in: *La Sirène* 1,1 (1937), S. 3–6.

Veränderungen, die »eine [Volkslied-]Melodie bei ihren Wanderungen durch die verschiedenen benachbarten Länder« erfahre, zeige sich in Bartóks Musik »ein paralleler Vorgang«, wenn Motive dort in »verschiedenen Erscheinungsformen« und in einer »metamorphosenartigen Fortspinnung« vorkämen.[12] Zu dieser Begründung scheint insbesondere zu passen, dass in diversen Werken Bartóks die Thematik des Neben- und Miteinanders der verschiedenen Völker ihren Ausdruck gefunden hat.[13] Die angesprochene Variationstechnik wäre insofern einfach eine weitere, weniger offensichtliche und sehr viel häufiger vorkommende Manifestation dieses Ideals.

Aber auch wenn die Begründung dieser Kompositionsfacette durch einen Einfluss der Volksmusik – sei es nun in Form einer Imitation der Aufführungspraxis oder einer Anspielung auf die Langzeitevolution von Volksliedmelodien – stimmig zu sein scheint, hat sie doch ihre Schwachstellen. Beispielsweise enthält das später noch eingehender besprochene *1. Streichquartett* neben originalem Motivmaterial auch Übernahmen aus dem Fundus der Volksmusik.[14] Ein entsprechendes Volksliedzitat im dritten Satz wird allerdings als dramaturgisch hervorstechender Moment platziert[15] und ist nicht Gegenstand der variierenden Verarbeitung. Dass also einerseits die Variabilität authentischer Volksmusikpraxis in die Kompositionsweise Bartóks direkten Eingang gefunden haben soll, dieses Merkmal aber gleichzeitig den Fundstücken vorenthalten wurde, die eben dieser Sphäre entstammten, will zumindest in diesem und ähnlichen Fällen nicht recht zusammenpassen.[16]

---

12 Veröffentlicht unter ihrem Geburtsnamen Traimer: Roswitha Traimer, *Béla Bartóks Kompositionstechnik. Dargestellt an seinen sechs Streichquartetten*, Regensburg 1956, S. 84. Schlötterer verweist hier auf László Pollatsek, »Béla Bartók, der Fünfzigjährige«, in: *Allgemeine Musikzeitung* 58 (1931), S. 203 f., hier S. 203, sowie auf Bartóks Essay »Race Purity in Music«, in: *Modern Music* 19 (1942), S. 153–155, wo dieses ethnomusikologische Phänomen diskutiert wird. Das kompositorische Verfahren an sich wird bei Schlötterer an anderer Stelle beschrieben und als »Metamorphosentechnik« bezeichnet, ohne dass hier mögliche Anregungen thematisiert würden. Vgl. Traimer, *Kompositionstechnik*, S. 6–13, hier S. 6. Mit diesem Ansatz eng verwandt ist ein Beitrag James Bennetts, in dem ausgiebig Analogiebildungen zu Terminologie und Konzepten der Biologie genutzt werden. Bennett ist dabei allerdings weniger auf intakte Melodiephrasen als auf kleinere, kombinatorisch einsetzbare Motiveinheiten aus. Vgl. James Bennett, »Béla Bartók's Evolutionary Model of Folk Music«, in: *Twentieth-Century Music* 13 (2016), S. 291–320.

13 Man denke insbesondere an die *Tanzsuite* (1923) für Orchester oder die *Cantata profana* (1930) für gemischten Chor, Orchester, Tenor- und Baritonsoli.

14 Vgl. Ferenc Bónis, »Erstes Violinkonzert – Erstes Streichquartett. Ein Wendepunkt in Béla Bartóks kompositorischer Laufbahn«, in: *Musica* 39 (1985), S. 265–273; außerdem Kárpáti, »Jugendstil Composition«, S. 134, und László Somfai, »Romlott testem és a ›páva‹-dallam: Széljegyzetek Bartók 1. vonósnégyesének egy témájáról« [Romlott testem und die ›Pfau‹-Melodie: Randnotizen zu einem Thema in Bartóks 1. Streichquartett], in: *Magyar Zene* 48 (2010), S. 201–213.

15 Alan Anbari, »Between Folk Music and Wagner: Sources of Inspiration in Bartók's First String Quartet«, in: *International Journal of Musicology* 9 (2006), S. 177–196, hier S. 181. Im Übrigen hat Somfai argumentiert, dass das fragliche Zitat eher eine Anspielung als die bewusste Referenz eines bestimmten Liedes sei. Vgl. Somfai, »Romlott testem«.

16 Dabei sei klargestellt, dass Variationstechniken im weitesten Sinne oder Beispiele für Kárpátis Konzept des »mistuning« – dazu weiter unten eingehender – durchaus auch im Zusammenhang mit Volksliedmelodien in Bartóks Musik vorkommen können. Vgl. János Kárpáti, *Bartók's String Quartets*, Budapest 1975, S. 139, bzw. ders., *Bartók's Chamber Music*, Stuyvesant (NY) 1994, S. 189–191.

Auch was die Anlehnung an Variantenbildungen durch interethnischen Transfer angeht, sollte nicht übersehen werden, dass Bartók keineswegs von Anfang an ein Anhänger toleranter Völkerverständigung gewesen ist. Die *Tanzsuite*, die emulierte Volksliedstile verschiedener Provenienzen nebeneinanderstellt, ist erst 1923 entstanden; und ein oft zitierter Brief, der das Credo der Verbrüderung der Nationen ausführt, wurde erst 1931 verfasst.[17] Noch 1903, wenige Jahre vor der Komposition des *1. Streichquartetts*, ist hingegen in einem Brief des Komponisten zu lesen: »Ich meinerseits werde auf allen Gebieten meines Lebens immer und in jeder Weise nur einem Zwecke dienen: dem Wohle der ungarischen Nation und des ungarischen Vaterlandes.«[18] Diese Äußerung ist noch deutlich von jenem Patriotismus und Nationalismus gefärbt, der ihm in Jugendjahren zu eigen gewesen war. Auch wenn bis zur Komposition des *1. Streichquartetts* die richtungsweisende »Entdeckung« der Bauernmusik und erste Feldforschungsreisen stattfanden, ist es womöglich vorschnell, das in den 1920er- und 1930er-Jahren prominent werdende Ideal einer friedlichen Multiethnizität bereits 1909 als künstlerisches Leitbild anzudeuten.

Vor einem Hintergrund volksmusikalischer Anregungen sind auch die Thesen János Kárpátis zu sehen. Seine Beschäftigung mit Aspekten Bartók'scher Verarbeitungstechnik sticht allerdings dadurch hervor, dass die Melodik als solche betrachtet wird, ohne eigentlich Harmonisches oder Tonales zu meinen. Tatsächlich entspricht es nämlich einer vorherrschenden Linie der Analyseliteratur zu Bartóks Musik, dass primär übergeordnete Konzepte zu Harmonik, Tonalität oder Form verfolgt werden, wogegen melodische Vorgänge allenfalls sekundär in den Blick geraten.[19] Die genannten Arbeiten Schlötterers und Fladts sind hier keine Ausnahme. Untersuchungen zu ästhetischen Grundprinzipien, die hinter Bartóks Tendenz zur fortwährenden Variation stehen könnten, sind somit rar. Kárpáti hingegen hat in seinen Schriften zwei Perspektiven etabliert, die für den vorliegenden Gegenstand vielversprechend sind: zum einen das Konzept des »mistuning« und zum anderen das sogenannte »*maqam* principle«.

---

17 »Meine eigentliche Idee aber, deren ich mir – seitdem ich mich als Komponist gefunden habe – vollkommen bewußt bin, ist – die Verbrüderung der Völker, eine Verbrüderung trotz allem Krieg und Hader.« Brief vom 10. Januar 1931 an Octavian Beu. Béla Bartók, *Briefe*, hrsg. von János Demény, Budapest 1973, Bd. 2, S. 81.

18 Brief vom 8. September 1903 an Bartóks Mutter. *Béla Bartók. Weg und Werk, Schriften und Briefe*, hrsg. von Bence Szabolcsi, Budapest 1957, S. 223. Im Original ungarisch.

19 Eine neuere Publikation mit ausschließlichem Fokus auf Bartóks Streichquartetten enthält mehrere Intensivanalysen, die sich fast exklusiv auf Fragen der Form, Struktur oder Tonalität konzentrieren, während Melodik nirgends als zentraler Aspekt behandelt und lediglich als Folge struktureller und tonaler Gegebenheiten wahrgenommen wird. Vgl. Dániel Péter Biró / Harald Krebs (Hrsgg.), *The String Quartets of Béla Bartók. Tradition and Legacy in Analytical Perspective*, New York 2014.

Ein ähnliches Bild bieten frühere Publikationen: In seinem Artikel zu den Bartók-Quartetten geht George Perle beispielsweise nur am Rande auf das Phänomen melodischer Variation ein. In seiner Besprechung des ersten bzw. vierten Quartetts schreibt er von »exuberance of melodic invention« bzw. »constant revision of thematic details in terms of different types of tone material«, deutet Bartóks Verarbeitungstechnik also in einem Fall als die Ausformung stets neuer Melodien, im anderen dagegen als Konsequenz sich ändernder tonaler Rahmenbedingungen. Beide Lesarten erkennen den variativen Umgang mit melodischem Material nicht als möglicherweise selbständiges Phänomen an. Vgl. George Perle, »The String Quartets of Béla Bartók«, in: *A Musical Offering. Essays in Honor of Martin Bernstein*, hrsg. von Edward H. Clinkscale und Claire Brook, New York 1977, S. 193–210, hier S. 196 und 204.

Die Idee des »mistuning« entwickelte Kárpáti im Zuge seiner Analyse der Streichquartette.[20] Definiert wird »mistuning« als »small scale augmentation or diminution of perfect structures«, wobei unter perfekten Strukturen solche verstanden werden, die die reine Quint oder Oktav als Grundlage haben.[21] Unter den zahlreichen Beispielen, die er in seinen Schriften zum Thema gesammelt hat, spielt daher eine Art Oszillieren zwischen Quart, Tritonus und Quint eine besonders prominente Rolle.[22] Als Anregungen hinter diesem Verfahren macht Kárpáti zwei miteinander verwandte Impulse aus: zum einen Bartóks Anspruch, traditionelle Tonartenstrukturen in Frage zu stellen, und zum anderen das Bestreben, Volksliedmelodien in eine zwölftönig-chromatische Klangwelt zu integrieren.[23]

Die Anwendbarkeit des »mistuning«-Konzepts hat Kárpáti über melodische Vorgänge hinaus auf Akkorde, tonale Verhältnisse und sogar Rhythmen ausgeweitet.[24] Als Folge davon ist Kárpátis »mistuning« letztlich weniger eine spezifische Stellungnahme zur Bartók'schen Melodik als die Postulierung eines allgemeinen, abstrakt gedachten Kompositionsprinzips im Spannungsfeld »perfekter« und »verstimmter« Strukturen. Nun hat dieser sehr weit gefasste Blickwinkel zwar den Charme, viele Facetten in Bartóks Komponieren auf den gleichen Nenner zu bringen, nimmt dafür aber eben auch in Kauf, die grundlegenden Unterschiede zu egalisieren, die ja sehr wohl bestehen zwischen Melodien, Akkorden und Rhythmen. Ein problematischerer Punkt dürfte jedoch sein, dass die Annahme des Verstimmt-Seins eine »perfekte« Ausgangsgestalt voraussetzt, von der sich die verstimmten Varianten als Abweichung ins Abnormale unterscheiden lassen. Eben dieser Differenzierung aber verweigert sich das Prinzip der variierenden Wiederholung für gewöhnlich.[25]

Während Kárpáti mit seinem »mistuning«-Konzept somit konkret auf Melodisches zu sprechen kommt, aber nur bedingt zum Phänomen der variierenden Wiederholung schreibt, hat eine andere seiner Thesen hierzu eine spezifischere Aussagekraft: die Idee des »*maqam* principle«. Kárpáti postuliert das »Maqam-Prinzip« als eine von vier Teilkategorien einer grundlegenden kompositorischen Neigung Bartóks, die er als »monothematicism« bezeichnet. Diese vier Kategorien beinhalten eine »zyklische«, eine »motivische« und eine mit dem Serialismus

---

20 János Kárpátis gewichtigste Veröffentlichungen zum Thema sind hierbei in chronologischer Reihenfolge: *Bartók vonósnégyesei* [Bartóks Streichquartette], Budapest 1967, bzw. *Bartók's String Quartets*, Budapest 1975; *Bartók kamarazenéje* [Bartóks Kammermusik], Budapest 1976, bzw. *Bartók's Chamber Music*, Stuyvesant 1994.

21 Vgl. János Kárpáti, »Perfect and Mistuned Structures in Bartók's Music«, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 36 (1995), S. 365–380, hier S. 367.

22 Ein anschauliches Beispiel, das bei Kárpáti nicht auftaucht, wäre das Klavierlied *Nyár* [Sommer] aus den *Fünf Liedern* op. 15, komponiert 1916. Dort ist das Klaviervorspiel charakterisiert durch parallel geführte Quinten und Quarten, zwischen die sich im weiteren Verlauf auch Tritonus-Intervalle mischen. Vgl. Braun, *Béla Bartóks Vokalmusik*, S. 104–106.

23 Vgl. Kárpáti, *String Quartets*, S. 148, bzw. ders., *Chamber Music*, S. 203.

24 Vgl. Kárpáti, »Perfect and Mistuned Structures«, S. 369–380.

25 Kárpáti spricht den Fall, in dem eine »perfekte« Bezugsstruktur nicht im Notentext vorkommt und somit fiktiv erschlossen werden müsste, explizit an, vgl. Kárpáti, »Perfect and Mistuned Structures«, S. 369. Allerdings scheint es für ihn nichts Problematisches zu haben, dass die tatsächlich erklingende Melodik in dieser analytischen Perspektive zu etwas Uneigentlichem wird, das erst außerhalb des komponierten Werks seine volle Legitimierung findet.

verwandte Spielart sowie das »Maqam-Prinzip«. Bei diesem sei zwischen den einzelnen Variantenbildungen das einzig feststehende Element »the *abstract melodic line*, which may also be depicted graphically«[26] – eine Charakterisierung, die bereits an Eigenheiten der Sprachmelodie denken lässt. Der Kontext des Maqam-Prinzips ist freilich ein anderer. Der Begriff entstammt der Sphäre der arabischen Musik[27] und wurde 1949 von Bence Szabolcsi in verallgemeinerter Form[28] und mit breitem historischen Fokus auch für das Schaffen europäischer Komponisten in Anschlag gebracht. Szabolcsi verweist neben Bach, Mozart oder Beethoven auch auf Bartók, wenn auch in eher unverbindlicher Form.[29] Sogar ein Zusammenhang mit monothematischen Kompositionsweisen wird hier bereits angedeutet.

Dabei ist aber weder bei Szabolcsi noch später bei Kárpáti die explizite Vermutung im Spiel, Bartók habe die Anregung zum Maqam-Prinzip durch musikethnologische Erfahrungen mit arabischer Musik erhalten.[30] Vielmehr stellt Kárpáti das Maqam-Prinzip gemeinsam mit dem übergeordneten Konzept des »monothematicism« in zwei allgemeine und bereits bekannte Zusammenhänge: Variationstechniken europäischer Kunstmusik und die durch mündliche Überlieferung verursachte Wandelbarkeit von Volksliedmelodien.[31] Insofern liefern Kárpátis Ausführungen zum Maqam-Prinzip zwar treffende Beschreibungen und einen griffigen Terminus, bieten aber zur Frage nach den möglichen Anregungen dahinter keine grundlegend neuen Erkenntnisse.

Somit halten die etablierten Ansätze zur Analyse und Beschreibung der Bartók'schen Technik variierender Wiederholung zwar diverse anregende Perspektiven auf das Verfahren bereit, beantworten die Frage nach einer möglichen Herkunft letztlich aber immer nur mit zwei Verweisen: einem sehr allgemeinen auf Traditionen europäischer Kunstmusik – hierzu lassen sich auch Fladts Ausführungen zählen – und einem spezifischeren auf Bartóks Beeinflussung durch

---

26 Kárpáti, *String Quartets*, S. 122–24, bzw. ders., *Chamber Music*, S. 164–167, hier S. 167. Hervorhebung original.

27 Häufig vereinfacht als arabische Entsprechung zu »Modus« erklärt, steht »maqam« nicht nur für eine »Tonleiter, sondern vielmehr die auf dieser Tonleiter basierende Darstellung einer modalen Struktur, die den Gefühlsgehalt des maqām zum Ausdruck bringt.« Etymologisch handelt es sich bei »maqam« um ein Eigenschaftswort, das von einem Verb mit der Bedeutung »aufstehen, sich stellen, sich aufrecht hinstellen oder sich erheben« herrührt. Vgl. Habib Hassan Touma, Art. »Modale Melodiekonzepte, Maqām«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2016 ff., zuerst veröffentlicht 1997, online veröffentlicht 2016, <www.mgg-online.com/mgg/stable/12377>.

28 Unter »Maqam« verstand Szabolcsi demnach im weiteren Sinne die »Tradition der Gemeinschaft […], das Regelwerk, den Stil, in dem der Musiker lebt; die Improvisation und die gegenwärtige Realisierung der Melodie stehen für seine Persönlichkeit innerhalb der Regeln der Gemeinschaft und des Stils.« Bence Szabolcsi, »Makám-elv a népi és művészi zenében« [Das Maqam-Prinzip in der Volks- und Kunstmusik], in: *Ethnographia* 61 (1949), S. 81–87, hier S. 82.

29 Vgl. Szabolcsi, »Makám-elv«, S. 85.

30 Immerhin könnte der Gedanke an einen Algerien-Aufenthalt des Komponisten 1913 kommen, den er auch dazu nutzte, um einige arabische Volkslieder kennenzulernen. Dass Kárpáti erst ab dem 1914–1919 entstandenen 2. *Streichquartett* auf das »Maqam-Prinzip« verweist, während das 1. *Streichquartett* bereits 1909 komponiert wurde, vier Jahre vor Bartóks Besuch in Algerien, scheint insofern nur Zufall zu sein. Bemerkenswert für die vorliegende Diskussion ist jedenfalls, dass Kárpáti das dortige Variationsverfahren nicht mit dem »Maqam-Prinzip« in Verbindung bringt.

31 Vgl. Kárpáti, *String Quartets*, S. 98, bzw. ders. *Chamber Music*, S. 130 f.

die Volksmusik. Ersterer Kontext kommt – wo nicht ohnehin melodische Vorgänge als sekundäres Phänomen hintangestellt werden – der charakteristischen Variationsmanier Bartóks nicht sehr nahe, indem eher überpersönliche Entwicklungslinien der musikalischen Form betont werden, anstatt das individuelle melodische Denken des Komponisten zu hinterfragen. Letzterer Zusammenhang dagegen bietet, wie gezeigt, nicht in allen Schaffensphasen und nicht in allen Kompositionen eine plausible Interpretation. Ohnehin sollte die Annahme von Volksmusik als Inspiration für Bartóks Variationsneigung nicht verdecken, dass die Bekanntschaft mit lebendiger Volksmusik durchaus eine Art Katalysator gewesen sein kann, der einen schon anderweitig vorhandenen Wesenszug zur verstärkten Entfaltung anregte. Tatsächlich dürfte diese Neigung zur variierenden Wiederholung als wichtigen Impuls eine Anlehnung an Eigenheiten der Prosodie gehabt haben.

Prosodie und Sprachmelodie: Einige Vorbemerkungen

Nach sprachwissenschaftlicher Definition wird unter »Prosodie« die »Gesamtheit spezifischer sprachlicher Eigenschaften wie Akzent, Intonation, Quantität [und] (Sprech-)Pause« verstanden, für gewöhnlich bezogen auf Folgen von mehr als einem Phonem.[32] Die Termini, die hier im linguistischen Kontext verwendet werden, kollidieren in ihrer Bedeutung teilweise mit dem alltäglichen Sprachgebrauch und mit gängiger musikalischer Terminologie. Was landläufig mit »Sprach-« oder »Sprechmelodie« gemeint ist, also der Tonhöhenverlauf einer sprachlichen Äußerung, wird hier als »Intonation« im engeren Sinne bezeichnet. Im weiteren Sinne kann »Intonation« aber »auch andere kommunikativ relevante Eigenschaften sprachlicher Äußerungen [beinhalten], die nicht lautgebunden sind«, und »neben den Tonhöheneigenschaften Eigenschaften der Dauer und der Lautheit« umfassen, so dass »Intonation« in dieser Lesart zum Synonym für »Prosodie« wird.[33] Innerhalb des vorliegenden Aufsatzes wird statt dieser weiteren Auslegung der »Intonation« der Begriff der »Prosodie« verwendet werden. Was dagegen den engeren Sinn betrifft, so ist es im Rahmen eines musikwissenschaftlichen Textes sicherlich sinnvoll, statt des gängigen linguistischen Begriffs »Intonation« auf den älteren der »Sprachmelodie« auszuweichen, da ansonsten musikalische Assoziationen geweckt werden dürften, die völlig themenfremd wären. Weil es im Übrigen darum gehen wird, Eigenschaften der Sprache als melodisches Phänomen in Bartóks Musik wiederzuentdecken, hat es auch eine gewisse intuitive Richtigkeit, wenn von einer »Sprachmelodie« die Rede sein wird.

---

32 Vgl. o. N., Art. »Prosodie«, in: *Lexikon der Sprachwissenschaft*, hrsg. von Hadumod Bußmann, Stuttgart ^{4}2008, S. 559 f., hier S. 559. Als Phonem ist die »kleinste bedeutungsunterscheidende segmentale Lauteinheit einer Sprache« zu verstehen. Bernd Pompino-Marschall, Art. »Phonem«, in: *Metzler Lexikon Sprache*, hrsg. von Helmut Glück, Stuttgart / Weimar ^{3}2005, S. 488 f., hier S. 488.

33 Vgl. Jörg Peters, *Intonation* (= Kurze Einführungen in die germanistische Linguistik 16), Heidelberg 2014, S. 3.

Darüber hinaus scheint die Gliederung der Sprache in lange und kurze Lauteinheiten – das also, was in musikalischer Terminologie als »Rhythmus« durchgehen würde – in linguistischem Kontext eher unter den Begriff des »Akzents«[34] zu fallen. Auch hier sei ein Zugeständnis an die musikwissenschaftliche Darstellungsweise erlaubt, wenn im Folgenden auf der Grundlage von Dauerverhältnissen ein »Sprachrhythmus« identifiziert wird, wo die Sprachwissenschaft in differenzierterer Weise »komplexe Phänomene« des Zusammenwirkens von »Eigenschaften der Dauer und der Lautheit« feststellt, »die traditionell als Betonung, Akzent und Rhythmus bezeichnet werden.«[35]

Zu den Eigenschaften der Sprachmelodie, die für die folgenden Ausführungen besonders interessant sind, gehört, dass sie »auffallend variabel« ist, indem ein bestimmter Tonhöhenverlauf nicht an einen bestimmten Wortlaut gebunden ist und umgekehrt der gleiche Wortlaut unterschiedliche Tonhöhenverläufe annehmen kann.[36] Dass die Sprachmelodie variabel ist, heißt aber nicht, dass sie beliebige Formen annehmen würde. Sie kann nicht willkürlich ausfallen, da sie für den Aussagewert einer sprachlichen Äußerung bedeutsam ist, wenn auch in der Weise, dass »nicht jede Variation eines Tonhöhenverlaufs […] kommunikativ relevant« ist.[37] Weil somit bestimmte Tonhöhenverläufe trotz diverser Detailunterschiede die gleiche Aussagequalität haben können, lassen sich allgemeine Feststellungen zur Sprachmelodie anstelle exakter Notate mit abstrakten »Intonationskurven« illustrieren: »Eine Intonationskontur umfasst alle [individuellen] Tonhöhenverläufe, die in einer gegebenen Sprache die gleichen sprachlichen Funktionen erfüllen. Da Tonhöhenverläufe, die gleiche sprachliche Funktionen erfüllen, gemeinsame abstrakte Formmerkmale aufweisen, lassen sich Intonationskonturen mittels solcher abstrakten Merkmale definieren.«[38] Gleiches lässt sich vom Sprachrhythmus behaupten. Auch dieser ist nicht in der Art exakter Dauernverhältnisse für alle Sprecher einer Sprache oder auch verschiedene inhaltsgleiche Äußerungen derselben Sprecher festgelegt. Zwar wird es bestimmte sprachkonventionelle Rahmenbedingungen der gängigen Betonung und der typischen Silbenlängen geben, innerhalb derer jedoch eine gewisse Flexibilität herrscht.

Die Analogie zum Phänomen der variierenden Wiederholung ist offenkundig: Verschiedene Motivvarianten – analog zu individuellen Tonhöhenverläufen – weichen im Detail voneinander ab, bleiben aber dennoch aufeinander bezogen als Spielarten der gleichen melodischen Gestalt, analog zum abstrakten Verlauf einer Intonationskurve und rhythmischer Rahmenmodelle.

---

34 Und zwar im Sinne eines »quantitativen«, also auf Dauer bezogenen Akzents, im Unterschied zum »dynamischen« (bezogen auf Lautstärke) und »musikalischen« (bezogen auf Tonhöhe). Vgl. Bernd Pompino-Marschall, Art. »Akzent«, in: *Metzler Lexikon Sprache*, hrsg. von Helmut Glück, Stuttgart / Weimar ^{3}2005, S. 24 f., hier S. 24.

35 Peters, *Intonation*, S. 3.

36 Vgl. ebd., S. 1.

37 Vgl. ebd., S. 2.

38 Ebd., S. 2. Derartige abstrakte Merkmale lassen sich dann unter vergröbernden Bezeichnungen wie »fallende Kontur« zusammenfassen.

Prosodisches Variieren in Bartóks Vokalwerken

Es gibt einige Vokalkompositionen Bartóks, in denen diese Annäherung der kompositorisch-melodischen Gestaltung an die Flexibilität der Prosodie besonders anschaulich vor Augen geführt wird. Wenn der behauptete motivische Zusammenhang verschiedener melodischer Phrasen in diesen Kompositionen besonders einleuchtend wirkt, so liegt das freilich auch daran, dass schon die jeweils gleichbleibende Textierung einen offensichtlichen Bezug herstellt. Die anschließende Besprechung einiger Instrumentalwerke wird aber zeigen, dass dieses Phänomen keineswegs allein auf textierte Vokalwerke Bartóks beschränkt ist.

Der Einakter *Herzog Blaubarts Burg* – in erster Fassung 1911 entstanden und bis zur Uraufführung 1918 und selbst danach noch mehrmals überarbeitet – stellt den beiden Gesangsrollen[39] einen Orchesterpart gegenüber, der ein dichtes Netz aus bedeutungsgeladenen Motiven spinnt.[40] An diesem symphonischen Geflecht haben die Vokalpartien beinahe keinen Anteil, es finden sich dort nur minimale Impulse zum Aufbau motivischer Querverweise.[41] Allerdings gibt es eine Phrase, die beinahe die gesamte Oper hindurch präsent ist und eine gewisse motivische Qualität erhält: Judiths Ausruf »Kékszakállú!« (»Herzog Blaubart!«), der insgesamt sechzehnmal zu hören ist.[42] In diastematisch-rhythmischer Hinsicht sind davon keine zwei Ausrufe identisch, weder nach absoluten noch nach relativen Maßstäben. Durch die Veränderung des Starttons, der Rhythmik, der Intervallabstände und somit des Gesamtambitus nehmen sie jedes Mal eine neue Gestalt an. Acht verschiedene Anfangstöne, 14 verschiedene Intervallfolgen, ein zwischen Prim und Oktav schwankender Tonumfang und zehn verschiedene rhythmische Varianten sorgen dafür, dass ein bestimmter »Kékszakállú«-Ausruf nie genau so klingt wie ein anderer (Notenbeispiel 1).[43]

---

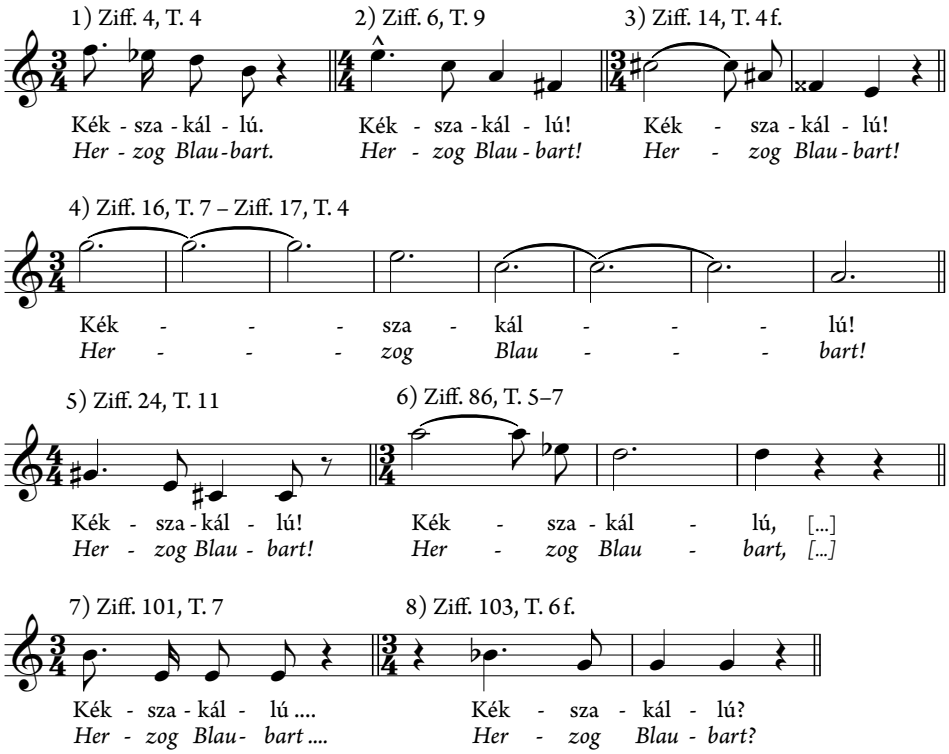
39 Stumme Rollen sind außerdem die früheren Frauen Herzog Blaubarts und – im Theaterstück von Béla Balázs, das in modifizierter Form zum Libretto des Einakters wurde, ausdrücklich erwähnt – die Burg selbst.

40 Für ausführliche Besprechungen der Oper und weiterführende Verweise vgl. insbesondere Carl Leafstedt, *Inside Bluebeard's Castle. Music and Drama in Béla Bartók's Opera*, New York / Oxford 1999, und Braun, *Béla Bartóks Vokalmusik*, S. 31–81.

41 Vgl. Braun, *Béla Bartóks Vokalmusik*, S. 63–66.

42 Diese wiederkehrende Anrede des Burgherrn wird in der heute gebräuchlichen deutschen Übersetzung (Karl Heinz Füssls und Helmut Wagners Revision von 1963) durchgehend mit »Herzog Blaubart« übersetzt. Genau genommen ist der Wortlaut sogar noch ein siebzehntes Mal zu hören (Ziff. 113, T. 4), dort aber – anders als in den übrigen Fällen – nicht als hervortretender Ausruf vertont, sondern ohne Hervorhebung in einen längeren Satzverlauf integriert: »Tudom, tudom, Kékszakállú, mit rejt a hetedik ajtó.« (»Ich weiß, ich weiß, Herzog Blaubart, was die siebte Türe verbirgt.«)

43 Vgl. komplementär hierzu die Notenbeispiele bei Braun, *Béla Bartóks Vokalmusik*, S. 64. Grundlage des Notentextes ist die Ausgabe *Herzog Blaubarts Burg. A kékszakállú herceg vára. Klavierauszug mit Text. Zongora kivonat*, Wien 1922 (Universal Edition).



Notenbeispiel 1: Acht Beispiele des »Kékszakállú«-Ausrufs in Bartóks Oper *Herzog Blaubarts Burg*

Trotz dieser Unterschiedlichkeit handelt es sich hier nicht um isoliert stehende Neuvertonungen des zufällig gleichen Wortlauts, sondern um Varianten des gleichen motivischen Grundgedankens, die durch die Beibehaltung rhythmischer Rahmenverhältnisse und eine ähnliche Konturenzeichnung aufeinander bezogen bleiben. Das zugrunde liegende rhythmische Muster lässt sich grob als lang – kurz – lang – lang beschreiben, womit im Übrigen die Längenverhältnisse der ungarischen Aussprache berücksichtigt werden.[44] Die zweite Silbe wird immer durch eine Abwärtsbewegung erreicht, was die im Ungarischen typische Betonung der ersten Silbe unterstreicht. Was die Kontur angeht, so führt die melodische Bewegung in 14 der 16 Fälle nach unten.[45]

---

44 Erste, dritte und vierte Silbe des Ausrufs weisen einen Dehnungsakzent über dem Vokal auf und müssen dementsprechend bei authentischer Prosodie deutlich länger gesprochen werden als die zweite Silbe.

45 Werden Motivvarianten mit Tonrepetitionen ausgenommen, bleiben noch neun konsequent nach unten führende Beispiele. Nur bei einer Variante ist der Ausruf als durchgehende Tonrepetition vertont, und nur einmal kommt es zu einem nach oben geführten Intervall (Ziff. 56, T. 7 bzw. Ziff. 86, T. 12–15; beide hier nicht eigens als Beispiele abgebildet).

Abweichungen in Konturzeichnung und Rhythmik unterstreichen bei verschiedenen Gelegenheiten bestimmte emotionale Zustände Judiths, was sich vor allem an der Starttonhöhe und dem Tonumfang festmachen lässt. So ist der »Kékszakállú«-Ausruf bei Judiths Verunsicherung ob eines unheimlichen Seufzens in der Burg auf den Ambitus einer reinen Quint verengt und beginnt in relativ tiefem Register (Notenbeispiel 1, Nr. 5) – vorsichtiges, zurückhaltendes Sprechen. Das vehemente Drängen darauf, nun auch die sechste und siebte Tür zu öffnen, äußert sich später dann in einem Insistieren auf derselben Tonstufe in hohem Register (hier nicht abgebildet). Ein zwischenzeitlicher Moment der Annäherung zwischen Judith und Blaubart, als sie vorerst auf das Öffnen der siebten Tür verzichtet, führt zu einem Ausruf im moderaten Ambitus einer reinen Quint, in tieferem Register beginnend und mit den letzten drei Silben auf gleichbleibender Tonstufe (Notenbeispiel 1, Nr. 7) – beruhigtes, beschwichtigendes Sprechen.[46]

Dabei sei allerdings nicht übersehen, dass eine Nachahmung der natürlichen Sprachmelodie nicht das einzige Augenmerk der melodisch-rhythmischen Gestaltung in *Herzog Blaubarts Burg* gewesen sein kann: Nr. 4 in Notenbeispiel 1 etwa markiert einen Schlüsselmoment früh in der Handlung, wenn Judith, getragen vom prachtvollen Orchesterklang, ihren Entschluss ausspricht, die kalte Burg Blaubarts mit Wärme füllen zu wollen. Es ist gewissermaßen die Initialzündung für den Prozess, der nach und nach den Blick hinter alle sieben Türen freigeben wird und der den Kern der Opernhandlung ausmacht. Als sprachlich authentische Eigenschaften können hier der relativ hohe Startton und der Umfang von immerhin einer kleinen Sept gelten; Merkmale, die erregtem Sprechen zu eigen wären. Aber nicht alles an diesem entschlossenen Ausruf verrät eine Orientierung an der Prosodie: Bei besonders emotionalisierter Rede würden wir ein höheres Sprechtempo weit eher erwarten als ein derart gedehntes. Bei aller Orientierung an der Prosodie dient zur Unterstreichung dieses wichtigen Moments offensichtlich auch ein traditionelles, musikalisch-artifizielles Mittel. Bartóks Anlehnung an natürliches Sprechen darf also nicht als radikaler, naturalistischer Transfer von Alltagssprache in den Sologesang missverstanden werden.

Analoge Beispiele für eine prosodische Vokalgestaltung finden sich auch in den wenig bekannten *Fünf Liedern* op. 15 und den *Fünf Liedern nach Texten von Endre Ady* op. 16 (beide 1916 entstanden).[47] In diesen Sammlungen gibt es jeweils ein Lied, das bestimmte Textzeilen in refrainartiger Weise wiederholt. Bartók hat sie als prosodisch flexible, aber erkennbar aufeinander bezogene Varianten vertont.

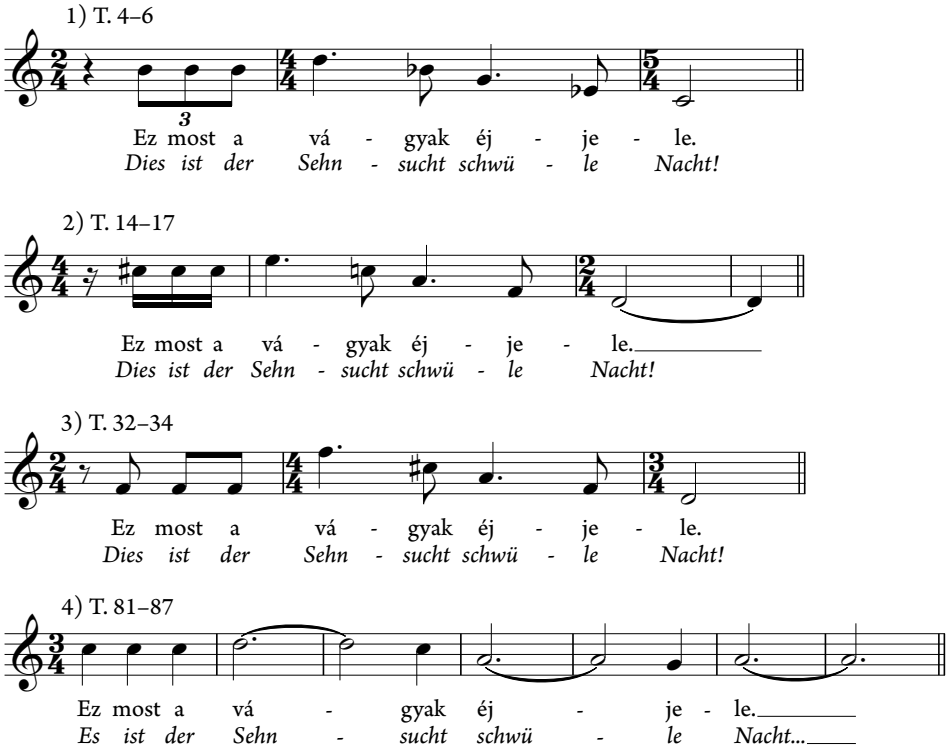
In den *Fünf Liedern* op. 15 weist *A vágyak éjjele (Nacht der Sehnsucht)*, ein für Bartók'sche Verhältnisse auffallend erotisches Vokalwerk, zwei Verse auf, die – abgesehen von jeweils einer Ausnahme – die vier Strophen einleiten beziehungsweise abschließen: »Csókolni! Ajkam most csókra vágyik!« (»Küssen! Meine Lippen sehnen sich nach Küssen!«) zu Beginn und »Ez most a vágyak éjjele!« (»Es/Dies ist nun die Nacht der Sehnsucht!«) am Schluss. Beide Zeilen sind in der Weise vertont worden, wie es bereits beim »Kékszakállú«-Ausruf zu sehen war, bedienen

---

46 Vgl. die Bemerkungen zum »tonalen Register« bei Peters, *Intonation*, S. 38.

47 Für grundlegende Betrachtungen und weiterführende Verweise zu Opus 16 vgl. Peter Meyer, *Béla Bartóks ›Ady-Lieder‹, op. 16*, Winterthur 1965; zu beiden Liedersammlungen vgl. Braun, *Béla Bartóks Vokalmusik*, S. 82–171.

sich also einander ähnlicher melodisch-rhythmischer Konturen; hier soll es genügen, nur auf das letztere Beispiel einzugehen: »Ez most a vágyak éjjele« ist in drei der vier Strophen als Schlussvers zu hören (nämlich in der ersten, zweiten und vierten), zusätzlich noch als zweite Zeile der ersten Strophe, wo der Ausruf demnach zweimal vorkommt. Die beiden Melodievarianten, die hier zu hören sind, entsprechen sich als einzige diastematisch genau, sind aber rhythmisch leicht verschieden und verwenden unterschiedliche Starttöne (Notenbeispiel 2).[48]



Notenbeispiel 2: Die vier Varianten des Ausrufs in *A vágyak éjjele* aus Bartóks *Fünf Liedern* op. 15

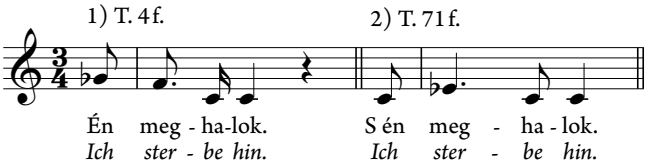
Hier ist wieder deutlich die Orientierung an grundlegenden, aber nicht exakt festgelegten rhythmischen und diastematischen Verhältnissen erkennbar, ohne dass eine Variante der anderen absolut gleichen würde. Ein Reagieren auf bestimmte emotionale Zustände ist auch hier zu erkennen, insbesondere in der Schlusszeile: Am Ende dieses Liedes, das einen sinnlich-sehnsüchtigen Fiebertraum zelebriert, wird die Ermattung des lyrischen Ichs durch eine sinnfällige Komprimierung des Ambitus dargestellt. Wo zuvor jedes Mal die Oktav überschritten wurde, wird nun nur noch die Quint ausgefüllt (Notenbeispiel 2, Nr. 4).[49]

---

48 Den Beispielen liegt die Ausgabe *Fünf Lieder op. 15. Five Songs Op. 15*, Wien 1991 (Neuausgabe Universal Edition) zugrunde.

49 Vgl. auch Braun, *Béla Bartóks Vokalmusik*, S. 99–101.

Die *Fünf Lieder nach Texten von Endre Ady* op. 16 beinhalten mit *Nem mehetek hozzád (Ich kann nicht zu dir)* ein weiteres Beispiel für eine prosodisch flexible Refrainbildung. Den Abschluss jeder der fünf Strophen bildet die Zeile »Én meghalok« (»Ich sterbe«).[50] Ein weiteres sechstes Mal ist sie, durch ein Klavierzwischenspiel von den vorherigen Strophen getrennt, in den Schlusstakten zu hören, wo sie das Lied zum düsteren, trostlosen Ende bringt. Wieder reagiert Bartók in seiner Vertonung auf den wiederholten Vers mit seiner eigentümlichen Variantenbildung und sorgt durch unterschiedliche Anfangstöne und diastematische und rhythmische Abweichungen jedes Mal für eine leicht veränderte Wiedergabe dieser nur viersilbigen Äußerung.[51] Die ersten fünf dieser Varianten erhalten eine motivisch relativ große Nähe durch die Beibehaltung der letzten beiden Intervalle, einem Quartsprung abwärts mit anschließender Tonrepetition. Hiervon weicht nur die Verswiederholung am Schluss ab, die zwar dem rhythmischen Muster folgt, aber reduziert ist auf einen Kleinterzsprung nach oben, einen Sprung zurück zum Ausgangston und eine abschließende Tonrepetition (Notenbeispiel 3).[52] Der Tonumfang der vorigen Refrains, der zwischen verminderter Quint und kleiner Sept lag, wird damit abschließend nochmals unterschritten. Man mag hier an den Schluss von *A vágyak éjjele* denken, der mit dem gleichen sprachähnlichen Mittel die Entkräftung des lyrischen Ichs suggerierte.



Notenbeispiel 3: *Nem mehetek hozzád* aus Bartóks *Fünf Liedern nach Texten von Endre Ady* op. 16, die erste und die letzte Variante der Refrainzeile

Beispiele aus der Instrumentalmusik

So viel sei also zunächst zu vokalmusikalischen Beispielen für eine prosodisch variierende Gestaltung Bartóks gesagt. Die Suche nach analogen Fällen in Instrumentalkompositionen soll zunächst zu den Streichquartetten führen. Gerade das *1. Streichquartetts* drängt sich deshalb als Beispielwerk auf, weil es in der Analyseliteratur als frühes und besonders treffendes Beispiel für die variierende Schreibweise Bartóks gilt. Vor allem im ersten Satz (Lento) stellt sich ein fortwährend verändernder Umgang mit dem melodischen Material als treibender Impuls heraus.

---

50 Bzw. die Variante »S én meghalok« (»Und ich sterbe«).

51 Vgl. Braun, *Béla Bartóks Vokalmusik*, S. 148 f., wo alle sechs Varianten in Notenbeispielen aufgeführt sind.

52 Das Beispiel folgt dem Notentext aus *Fünf Lieder nach Texten von Andreas Ady. Musik von Béla Bartók. Op. 16*, Wien 1923 (Universal Edition).

Dieses Lento lässt sich grob als dreiteilige Form verstehen, deren letzter Abschnitt eine stark komprimierte und modifizierte Version des ersten darstellt – in schematischer Schreibweise demnach A – B – A′, wobei der B-Teil seinerseits als dreiteilige Binnenform mit radikal gekürzter Reprise des ersten Abschnitts aufzuschlüsseln wäre (Tabelle 1).[53]

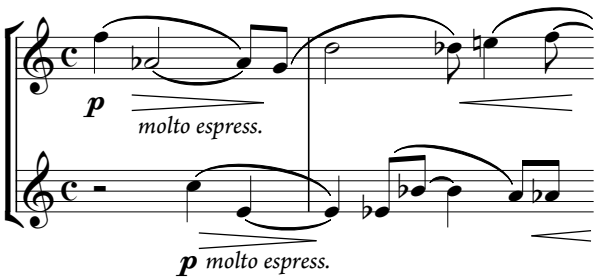
Formteil	Takte	Vorgänge
A	1–32	kontrapunktischer Satz, paarige Imitation (Vl. I/II, Va./Vc.)
B	33–43	Bordunquinten (Vc.), darüber Klagegestus (Va., Vl. II) und Oberstimmenkantilene (Vl. I)
C	44–50	Kantilene Vc., Begleitung durch übrige Stimmen vorwiegend in Sechzehntelbewegung
B′	51–52	Reminiszenz der Violinkantilene
A′	53–71	komprimierte Rekapitulation und verebbender Ausklang

Tabelle 1: Eine knappe Formübersicht über das eröffnende Lento von Bartóks *1. Streichquartett*

Um die Bemerkungen zur Motivbehandlung nachvollziehbarer zu machen, sei eine kurze Beschreibung des Satzverlaufs vorausgeschickt: Der Beginn ist als paarige Imitation gestaltet (Notenbeispiel 4). Das Soggetto, vorgestellt in der ersten Violine, wird von der zweiten im Unterquintabstand rhythmisch frei imitiert,[54] während die Diastematik des Soggettos für vier Tonschritte streng beibehalten wird.

53 Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf die Ausgabe der Editio Musica *1. Vonósnégyes / Streichquartett Nr. 1 / String Quartet No. 1, op. 7*, hrsg. u. rev. von Denijs Dille, Budapest [1964]. Zum Entstehungszeitpunkt dieses Aufsatzes ist der Streichquartett-Band der kritischen Gesamtausgabe erst in Vorbereitung begriffen.

54 Bereits der erste Takt ist im Übrigen ein sehr deutlicher Beleg für die oben angesprochene autobiographische Tendenz des ersten Satzes: Die jeweils ersten beiden Töne der ersten und zweiten Violine lassen sich zur Tonfolge *F – As – C – E* gruppieren, also einer Schichtung aus einem Mollakkord mit zusätzlicher großer Sept. Diese Tonfolge hat einige autobiographische Relevanz: Bartók verband sie explizit mit der Violinistin Stefi Geyer, zu der er eine Zeitlang eine intensive, letztlich unerwiderte Zuneigung empfand. In einem Brief an die Angebetete notierte er das Motiv (in der transponierten Form *cis′ – e′ – gis′ – his′*) und bezeichnete es als das »Leitmotiv« der Adressatin. Die Dur-Version davon eröffnet das erst posthum veröffentlichte Violinkonzert, das ihr gewidmet war, während dessen zweiter Satz mit einer sprunghaften Tonfolge beginnt, die deutlich an den Anfang des *1. Streichquartetts* erinnert. Vor diesem Hintergrund erhält vor allem der Beginn des Quartetts eine so persönliche Komponente, dass Fladts Interpretation des Kopfsatzes als eine Art Präliminarium für die abschließende Sonatensatzform zweifelhaft erscheinen muss. Vgl. hierzu Bónis, »Erstes Violinkonzert«, S. 265–273; József Ujfalussy, *Béla Bartók*, Budapest 1971, S. 86 f.; Kárpáti, »Jugendstil Composition«, S. 134; László Somfai, »Perfect Notation in Historical Context. The Case of Bartók's String Quartets«, in: *Studia musicologica* 47 (2006), S. 293–309, hier S. 297.



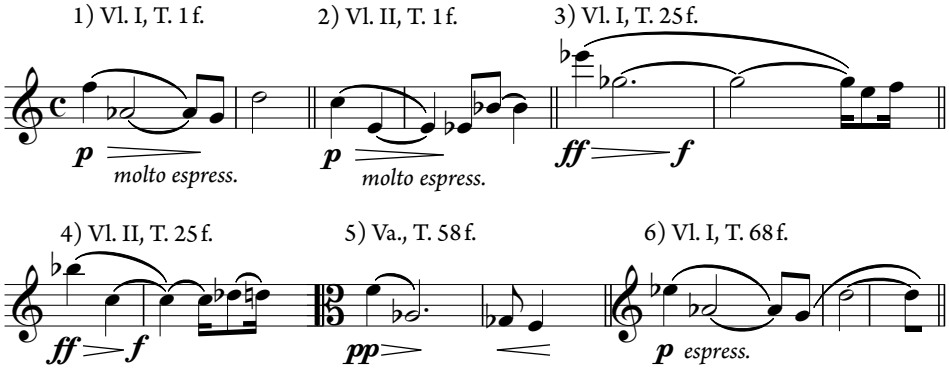
Notenbeispiel 4: Der zweistimmige Beginn von Bartóks *1. Streichquartett*

Nach dieser Eröffnung gehen beide Stimmen in einen freien Kontrapunkt über und beziehen sich motivisch allenfalls noch lose aufeinander. Die Imitationsstruktur aus T. 1–3 wird schließlich ab T. 8 – mit den weiterhin präsenten Violinen als zweistimmigem Kontrapunkt – eine Oktav tiefer von Violoncello und Viola wiederholt. Danach wird der Satz in nunmehr vierstimmigem freien Kontrapunkt weitergeführt. Nach einem sorgfältig vorbereiteten dynamischen Höhepunkt (T. 23 ff.) verebbt dieses kontrapunktische Gewebe vorerst (ritardando, diminuendo) und weicht abrupt einsetzenden, durchdringenden Bordunquinten des Violoncellos (T. 32), über denen eine klageartige Kantilene der Viola anhebt, zu der alsbald die zweite Violine in mixturartigem Parallelgang hinzutritt. Dies ist der B-Teil, in dem die melodieführende Funktion der Viola schließlich von der ersten Violine im hohen Register übernommen wird. Ein kontrastierender Abschnitt bringt nun unter der agilen Sechzehntel-Begleitung der übrigen Stimmen eine expressive Weise des Violoncellos. Nach deren Verklingen (ritardando, smorzando) und abgetrennt durch eine Pausenfermate erscheint eine kurze, nur zweitaktige Reminiszenz des ersten Abschnitts dieses B-Teils und – nach einer weiteren Generalpause – die verkürzte Reprise des A-Teils. Hier wird die Imitationskonstruktion vom Satzbeginn in komprimierter Form rekapituliert. Das dortige Kontrapunktmodell bleibt im Falle des Violinenpaars noch intakt – allerdings modifiziert durch die Transposition der gesamten Passage um eine Oktave nach oben. Der Einsatz von Viola und Violoncello wird aber um eineinhalb Takte vorgezogen, während das eingangs vorgestellte Imitationsmuster nur noch durch die jeweils ersten beiden Töne angedeutet wird. Der im Folgenden neu formulierte vierstimmige Satzverlauf führt jetzt zügig zu einem expressiven Höhepunkt (T. 65 f.): Die erste Violine spaltet den initialen Sextsprung des Kopfmotivs ab und hebt ihn in geradem Viertelrhythmus eindringlich durch eine Abwärtssequenzierung in hohem Register hervor. Die übrigen Stimmen begleiten dies mit einer weitgehend homophon gesetzten Harmonisierung. Ein kurzer melodischer Überleitungsgedanke der ersten Violine führt nun zu einem letzten Erklingen des Soggettos, bei dem die anfängliche Imitation nur leicht in der Viola angedeutet wird. Nach weiteren drei Takten endet der Satz in dreifachem piano.

Mit dem Soggetto, das zu Beginn von der ersten Violine eingeführt wird, ist bereits von Anfang an ein Motiv präsent, das im Folgenden noch an mehreren Stellen aufgegriffen und verändert werden wird: eine absteigende große Sexte, gefolgt von einer kleinen Sekund abwärts

und einem abschließenden Quintsprung aufwärts.[55] Dieses Motiv kommt in den ersten neun Takten im Zuge der paarigen Imitation viermal vor, weitere zweimal in der verkürzten Wiederaufnahme des A-Teils (wo die analoge Imitation von Violoncello und Viola ausbleibt) und ein letztes Mal in den Schlusstakten. Deutliche Bezugnahmen finden sich darüber hinaus aber auch an anderen Stellen des Satzes, lediglich unter Preisgabe des abschließenden Aufwärtssprungs. Diese Verkürzung zu einem Dreitonmotiv mitgerechnet erscheint der Gedanke im Satzverlauf mindestens 11 Mal prominent. Hierbei kommt es zu sechs rhythmischen und sieben diastematischen Variantenbildungen.

Eine vollständige Identität – also rhythmisch, diastematisch und nach absoluter Tonhöhe – auch nur zweier dieser Varianten ergibt sich nicht (Notenbeispiel 5). Es kommt allerdings zu einigen genauen diastematischen Übereinstimmungen, die in formaler Hinsicht naheliegen. Dies gilt zunächst für die Übertragung des einleitenden Imitationsmodells von den Violinen auf Viola und Violoncello und für den Beginn der Reprise A′. Interessanterweise hat Bartók eine vollständige Identität zweier Motiveinsätze durch die Wahl unterschiedlicher Register vermieden.



Notenbeispiel 5: Eine Auswahl der Kopfmotivvarianten im ersten Satz von Bartóks *1. Streichquartett*

Die Parallelen zur Motivgestaltung in *Herzog Blaubarts Burg* und den Liedersammlungen op. 15 und op. 16 sind deutlich erkennbar. Weder rhythmisch noch diastematisch wird eine exakt definierte Gestalt etabliert; dennoch sorgt eine Orientierung an rhythmischen Rahmenverhältnissen und einer groben melodischen Kontur für einen unmissverständlichen Zusammenhang.

Das Fehlen einer unterlegten Textierung sorgt hier freilich dafür, dass die Grenzen des Soggettos – anders als in den Vokalwerken – nicht eindeutig gezogen werden können. So kommt es, dass eine Bezugnahme zwischen den Variantenbildungen manchmal nur für die drei Initialtöne

55 János Kárpáti hat diesen zentralen Gedanken des Satzes beschrieben als »a ›clinging‹ melodic step […] followed by a larger interval and another close step in the opposite direction« und mit dieser bewusst unpräzisen Wortwahl dem Umstand Rechnung getragen, dass die Wiedererkennbarkeit dieses Motivs eben nicht am exakten Transfer der ursprünglichen Diastematik festzumachen ist, sondern an der Beibehaltung seiner groben Kontur. Vgl. János Kárpáti, »Early String Quartets«, in: *The Bartók Companion*, hrsg. von Malcolm Gillies, London 1993, S. 226–242, hier S. 229.

behauptet werden kann, manchmal aber auch für größere Phrasenlängen nachvollziehbar ist. Hier stößt die Analogie zwischen instrumentaler und vokaler Variantenbildung an eine vorhersehbare Grenze. Bei textierten Melodiephrasen stünde eine beliebig verkürzte Wiederholung mit Syntax und Sinngehalt des vertonten Wortlauts in Konflikt; bei rein instrumentaler Musik gilt diese Notwendigkeit der Rücksichtnahme nicht. Grundsätzlich sollte es nicht überraschen, dass neben vokal inspirierten Variationstechniken im *1. Streichquartett* auch Verfahren der Vermischung, Fragmentierung und Neuverbindung von Motiven auftauchen, die gegenüber dem variierenden Verfahren als »kombinatorisch« bezeichnet werden könnten und eher einem instrumentalen Denken zugeordnet sind als einem vokalen. Der sprachlich-vokale Charakterzug ist dennoch unübersehbar, und zwar nicht nur durch die frei imitierende Variantenbildung allein. Es lässt sich auch eine Art Anpassung an emotionale Zustände erkennen. Das letzte Beispiel ist mit dem Initialmotiv der ersten Takte zwar beinahe tonhöhenidentisch, vermittelt aber mit der Verengung des Anfangsintervalls auf eine reine Quint einen Eindruck von Ermattung am Satzende, der an die besprochenen *A vágyak éjjele* und *Nem mehetek hozzád* erinnern dürfte.

Werden nun insbesondere die Beispiele aus *Herzog Blaubarts Burg* jenen aus dem *1. Streichquartett* gegenübergestellt, so wird auffallen, dass letztere eine merklich geringere variative Bandbreite aufweisen. Beim »Kékszakállú«-Ausruf werden, mit anderen Worten, die rhythmischen und diastematischen Zusammenhänge deutlich stärker strapaziert als im Quartett. Das ist in kompositorischer Hinsicht leicht nachvollziehbar: Denn anders als in der reinen Instrumentalkomposition kann im Vokalwerk der wiederholte Wortlaut als Garant für die Wiedererkennbarkeit fungieren, so dass die motivische Zusammengehörigkeit auch größere variierende Eingriffe aushält. Dieser Unterschied ließe sich auch mit sprachwissenschaftlicher Terminologie umschreiben: Beim »Kékszakállú«-Ausruf stand neben verschiedenen Auslegungen der *gleichen* Intonationskontur auch die Wahl *unterschiedlicher* Intonationskonturen und somit unterschiedlicher Aussageabsichten offen. Im untextierten Streichquartett, wo ein Wechsel der Kontur die Wiedererkennbarkeit kompromittieren müsste, ist dies nicht der Fall. In den instrumentalen Beispielen geht es also nicht – um weiter in der linguistischen Terminologie zu bleiben – um die Wahl verschiedener Intonationskonturen für einen wiederholten Wortlaut, sondern um die Ausnutzung flexibler Spielräume *innerhalb* einer Intonationskontur.[56]

Nun ließe sich einwenden, dass die Oper *Herzog Blaubarts Burg* erst nach Entstehung des *1. Streichquartetts* komponiert wurde und die beobachtete melodische Variantenbildung insofern – im Widerspruch zur Argumentationslinie dieses Aufsatzes – als instrumentales Phänomen betrachtet werden müsste, das erst in zweiter Linie in einer vokalen Gattung Einzug gehalten hat. Dagegen ist allerdings einzuwenden, dass gerade Bartóks *1. Streichquartett* selbst unter Ausklammerung einer prosodischen Orientierung keine lupenreine Manifestation eines

---

56 Dabei muss immer klar sein, dass es sich hier allenfalls um fiktive sprachliche Aussagen handeln kann. Es ist nicht die Absicht dieser Ausführungen anzudeuten, dass die besprochene instrumentale Kompositionsweise auf eine konkrete, lediglich stumm gebliebene Textierung hinausläuft, wie etwa im Schlussatz von Alban Bergs *Lyrischer Suite* (1925/26). Die oben angesprochene, intensive Ausnutzung kombinatorischer Verarbeitungstechniken zeigt ja deutlich, dass ein Werk wie das *1. Streichquartett* nicht einfach als instrumental gewordenes Vokalwerk aufgefasst werden sollte, auch wenn sprachmelodische Verfahrensweisen aufgezeigt werden können.

ausschließlich instrumentalen Idioms ist. Zu den offensichtlich vokal gedachten Facetten gehört etwa die Integration einer autobiographisch relevanten Liedzeile in der Einleitung des Finalsatzes.[57] Dort zitiert Bartók dann wiederum ein Volkslied, das ihm bereits aus den frühen Tagen seiner Sammlertätigkeit bekannt war.[58] Und schon der erste Satz weckt mindestens mit der erwähnten Violakantilene über den Bordunquinten des Violoncellos eindeutig vokale Assoziationen. Es kommt sicher nicht von ungefähr, wenn Bartók diesen Satz als seinen »Todesgesang« bezeichnet haben soll.[59] So sehr die Gattung Streichquartett in der Theorie auch als absolut instrumentale Kompositionsform aufgefasst werden mag, zeigt Bartóks *1. Streichquartett* dennoch auf mehreren Ebenen eine Vermengung des instrumentalen Idioms mit vokalen Zügen. Die Vermutung einer prosodisch orientierten Gestaltungsweise lässt sich hier leicht einreihen.

Ohne auch nur annähernd eine erschöpfende Auflistung anstreben zu wollen, seien immerhin einige Werke herausgegriffen, die die gemachten Beobachtungen im Bereich der Instrumentalmusik unterstützen. Eine Suche nach ähnlichen Verfahren innerhalb der Streichquartette wird mindestens in den Quartetten Nr. 2 (komponiert 1914–1917, Notenbeispiel 6)[60] und Nr. 5 (1934) weitere anschauliche Beispiele hervorbringen.[61] Zeitlich dazwischen liegen die beiden *Sonaten für Violine und Klavier*, komponiert 1921 beziehungsweise 1922, von denen vor allem die erste exemplarisch ist. Im ersten Satz, überschrieben »Allegro appassionato«, verwendet Bartók das Hauptthema der Violine in einer langen und häufiger in einer verkürzten Version, jeweils mit rhythmischer und diastematischer Variabilität; nur in einem Fall gibt es eine genaue intervallische Entsprechung (Notenbeispiel 7)[62]. Bei den Einsätzen der langen Motivgestalt ist bemerkenswert, dass sich an einer Stelle zwei Varianten überlappen (Notenbeispiel 7, Nr. 4). Das ist möglich, weil Schluss beziehungsweise Beginn des variierten Motivs eine ähnliche Kontur aufweisen. Eine andere Variante fügt etwa in der Mitte zwei neue Töne hinzu (Nr. 2). Beide Umstände – die Verkürzung des Motivs und der überlappende Einsatz – lassen sich mit einer sprachähnlichen Melodieästhetik vereinen: Auch gesprochene Aussagen können um einzelne Wörter erweitert werden, ohne dadurch syntaktisch sinnlos zu werden. Sie können außerdem mit dem gleichen Wortlaut schließen, mit dem sie begonnen haben und somit eine Überlappung ermöglichen.

---

57 Vgl. Bónis, »Erstes Violinkonzert«, S. 267 f. und 272.

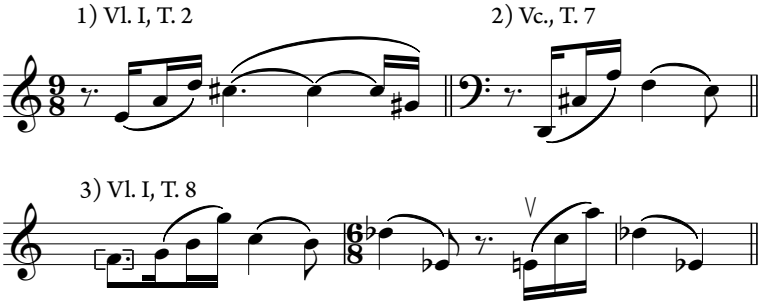
58 Vgl. Somfai, »Romlott testem«.

59 Vgl. Bónis, »Erstes Violinkonzert«, S. 272.

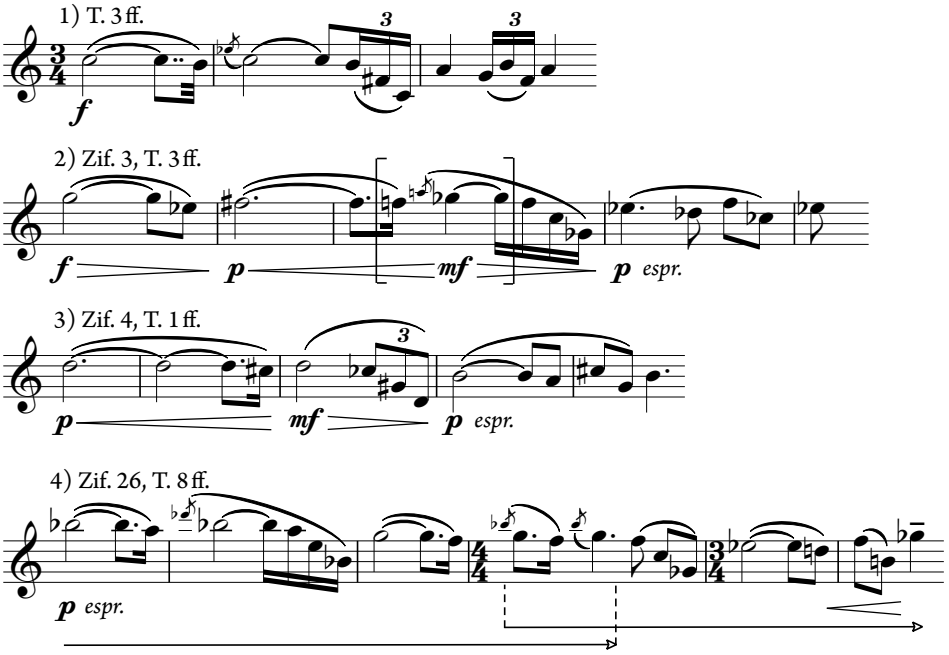
60 Grundlage der Notenbeispiele ist die Ausgabe *Streichquartett II. Vonósnégyes. String Quartet. Quatuor a cordes*, Wien / London 1920 (Universal Edition).

61 Auch das *6. Streichquartett* (1939) könnte zunächst als vielversprechendes Beispiel für die untersuchte Technik gelten. Immerhin beginnen die ersten drei der insgesamt vier Sätze mit einem »Mesto« überschriebenen Abschnitt, der jeweils auf gleiches melodisches Material zurückgreift. Der Schlusssatz bewegt sich dann vollständig in diesem Mesto-Gestus. Statt die Wiederkehr dieses Materials flexibel variierend zu gestalten, verfährt Bartók hier aber jeweils mit diastematischer Exaktheit. Eine Differenzierung zwischen den Mesto-Abschnitten wird dafür durch Sequenzierung und Fortspinnung erzeugt. Was gerade hier der Verzicht auf sprachähnliches Gestalten zu bedeuten haben könnte, wäre eine interessante Fragestellung für eine andere Interpretationsstudie.

62 Die Notenbeispiele folgen der Ausgabe *Première Sonate en trois mouvements pour violon et piano* (1921), Wien u. a. 1991 (Neuausgabe Universal Edition).



Notenbeispiel 6: Varianten des Hauptthemas aus dem ersten Satz von Bartóks *2. Streichquartett*

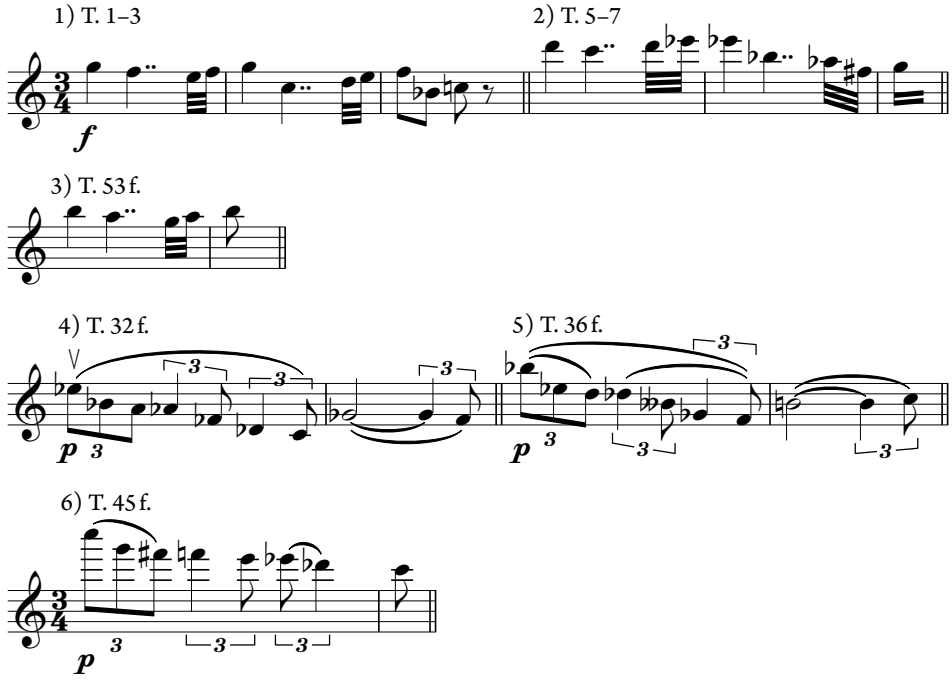


Notenbeispiel 7: Varianten des Hauptthemas in Bartóks *Sonate für Violine und Klavier Nr. 1*

Noch im letzten vollendeten Werk Bartóks, der *Sonate für Violine solo* (1944), lassen sich Beispiele für die sprachähnliche Variantenbildung finden. Der erste Satz im »Tempo di ciaccona«, dem Schema der Sonatensatzform folgend, beginnt mit einem Hauptthema, das nur noch zu Beginn der Reprise in diastematisch exakter Entsprechung zu hören ist, wenn auch um eine Oktave nach oben transponiert.[63] Ansonsten regiert eine variable Gestaltung, bei gelegentlich

63 Man denke an den gleichen Kniff im über drei Jahrzehnte früher entstandenen *1. Streichquartett*, s. o.

mottoartiger Abkürzung der variierten Melodiephrase. Einer ähnlichen Variantenbildung wird auch der letzte der drei Gedanken unterzogen, die in der Exposition vorgestellt werden (Notenbeispiel 8).[64]



Notenbeispiel 8: Varianten des ersten und dritten Expositionsgedankens in Bartóks *Sonate für Violine solo*

Unter Bartóks früheren Werken[65] ist die Suche nach treffenden Beispielen für dieses variierende Verfahren dagegen deutlich weniger erfolgreich, auch wenn sich leichte Tendenzen feststellen lassen. Die Symphonische Dichtung *Kossuth* (1903) etwa präsentiert das Hauptthema des Protagonisten zwar in vielfältigen diastematischen und teils auch rhythmischen Varianten, wofür aber in den meisten Fällen Vorgänge der genretypischen Thementransformation verantwortlich gemacht werden müssen, die dramaturgisch-stimmungsbildend motiviert sind, nicht aber

64 In den Notenbeispielen wird aus dem mehrstimmigen Satz, den die Solovioline zu bewältigen hat, nur die Oberstimme als Thema bzw. Motiv angesprochen und zitiert. Die Beispiele beziehen sich auf die Ausgabe *Sonata for Solo Violin*, hrsg. von Yehudi Menuhin, London 1947 (Hawkes & Son).

65 Damit sind hier nicht die »Jugendwerke« im engeren Sinne gemeint. Diese werden spätestens seit Denijs Dilles entsprechendem Werkverzeichnis für gewöhnlich vor dem Beginn von Bartóks letzter Opuszählung verortet. Dieser Grenzziehung zufolge gehören etwa die Symphonische Dichtung *Kossuth* und das *Klavierquintett* noch zu den Jugendwerken, während die *Rhapsodie* op. 1 für Klavier bereits zu den »reifen« Werken gezählt wird. Vgl. Denijs Dille, *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks 1890–1904*, Kassel u. a. 1976, S. 9.

prosodisch.[66] Das 1903/04 komponierte *Klavierquintett* weist ein volkstümlich anmutendes Thema auf, das diastematisch flexibel gehandhabt wird. Allerdings bleibt die rhythmische Gestalt weitgehend unangetastet, so dass sich schwer entscheiden lässt, ob für die beobachtbaren Veränderungen nicht allein die Reaktion auf unterschiedliche harmonische Zusammenhänge ausschlaggebend ist. Hier zeigt sich eine Schwierigkeit, die generell bei früheren Bartók-Werken auftaucht, wenn es um prosodisch gestaltete Melodik geht, was aber gleichzeitig erhellend für das untersuchte Kompositionsverfahren ist: Die diastematisch flexible Handhabung melodischen Materials hat viel mit dessen Loslösung vom harmonischen Kontext zu tun. Die Emanzipation der melodieführenden Stimme von der Begleitharmonik – deutlich vor Augen geführt etwa in den *Fünf Liedern* op. 15 oder in der *1. Violinsonate* – ist eine wichtige Voraussetzung für eine sprachähnlich wirkende Melodik. *Kossuth*, das *Klavierquintett* oder auch die *Rhapsodie* op. 1 für Klavier (1904)[67] zeigen aber eine Oberstimmenführung, die eindeutig auf eine weitgehende Verschmelzung mit der harmonischen Gesamtfaktur aus ist, was die kompositorischen Spielräume für intervallische Variantenbildung bedeutend einschränken muss. Erst mit der Loslösung der Melodie von der Begleitharmonik wird der Weg für eine prosodische Variantenbildung frei. Und diese Entwicklung ist bei Bartók nicht allzu lange vor dem *1. Streichquartett* festzustellen.[68]

Sensibilität und Präzision, oder: Was sonst noch dafür spricht

Vielleicht ist es gerade im Falle Bartóks nicht unmittelbar einleuchtend, nach Anregungen für ein kompositorisches Verfahren im Bereich des Vokalen, des Sprachlichen zu suchen. In der Tat hat sich ja in der gängigen Rezeption ziemlich vehement das instrumentale Schaffen des Komponisten als Schwerpunkt behauptet. Hört man Bartóks Musik, so hört man meist die

---

66 NB: Die plakative Verzerrung des »Kaiserlieds«, mit der in diesem Revolutionsgemälde die habsburgischen Truppen dargestellt werden, arbeitet zwar mit einer diastematischen Variantenbildung der bekannten Haydn-Melodie, ist aber nicht als Verfahren sprachmelodischer Flexibilität misszuverstehen. Vielmehr steht sie zum einen im Dienste passender Stimmungserzeugung – die beabsichtigte Darstellung einer Bedrohung der ungarischen Revolutionäre durch die österreichische Militärmacht hätte sich mit dem Dur-Original Haydns schlecht vertragen – sowie als sarkastische Geste des Trotzes aus ungarisch-nationalistischer Sicht.

67 Bekannter ist die *Rhapsodie* wahrscheinlich in ihrer Fassung für Klavier und Orchester, die ein Jahr später entstand.

68 Was diese Verselbständigung der Melodie gegenüber der begleitenden Harmonik angeht, so dürfte die Erfahrung mit der Volksmusikpraxis hier dem Komponisten übrigens durchaus als Anregung gedient haben. In einem Aufsatz über den Einfluss der Volksmusik auf die moderne Komposition bemerkte Bartók 1931 im Hinblick auf die Begleitung von Volksliedmelodien: »Je primitiver eine Melodie ist, desto eigenartiger kann ihre Harmonisierung beziehungsweise ihre Begleitung sein. […] Des Weiteren besteht in diesen primitiven Melodien keinerlei Tendenz zu einer stereotypen Zusammenfügung von Dreiklängen. Dieses Negativum bedeutet nichts anderes als den Wegfall gewisser Schranken. […] Der Wegfall dieser Schranken erlaubt nun, die Melodien auf die unterschiedlichste Art beleuchten zu können, mit Akkorden aus den unterschiedlichsten Tonarten.« Béla Bartók, »A parasztzene hatása az újabb műzenére« [Der Einfluss der Bauernmusik auf die neuere Kunstmusik], in: *Új idők* 37 (1931), S. 718 f. Eine englische Übersetzung des Aufsatzes findet sich in Béla Bartók, *Essays*, S. 340–344, hier S. 342.

Streichquartette, die Solokonzerte, Ausgewähltes für Soloklavier, das *Konzert für Orchester* und diverse andere Prominenzen seiner Instrumentalmusik. Unter den Vokalwerken hat keines eine ebenbürtige Bekanntheit erreicht, auch nicht *Herzog Blaubarts Burg*, das hierunter noch am geläufigsten sein dürfte. Dabei müsste im Werben um einen differenzierteren Blickwinkel eigentlich schon der Hinweis genügen, dass für einen Komponisten, der so vielfältig und profund von überwiegend gesungen dargebotener Volksmusik beeinflusst wurde, das Vokale keine Nebensächlichkeit gewesen sein kann.[69]

Darüber hinaus gibt es Vorlieben und Fähigkeiten des Menschen Bartók, die eine enge Verbindung mit dem gesprochenen Wort und dem Gesang regelrecht aufdrängen. Zunächst wäre die stark ausgeprägte polyglotte Ader zu nennen, für die seine Biographie zahlreiche Belege liefert. Verschiedene Fremdsprachenkenntnisse eignete er sich im Zuge seiner Volksliedsammlungen an. Aber sein Spracheninteresse erschöpfte sich nicht in dieser notwendigen, pragmatischen Anforderung an den Musikethnologen. Seine Publikationen zu Musikästhetik und Volksmusikforschung beinhalten Beiträge in deutscher, englischer, französischer und rumänischer Sprache. Seine Briefe weisen darüber hinaus Passagen auf Italienisch, Portugiesisch und Türkisch auf. Aus alledem wird klar, dass Bartók im Umgang mit Sprachen ein hohes Maß aufmerksamer Neugier an den Tag legte und bei der Aneignung fremder Idiome über eine bemerkenswerte Geschicktheit verfügte.[70]

Überhaupt wird aus biographischen Episoden und Anekdoten deutlich, dass Bartók – auch wenn seine oft reservierte Außenwirkung das Gegenteil vermuten lassen könnte – seine Umwelt durchaus mit gesteigerter, mitunter regelrecht systematisierender Aufmerksamkeit wahrnahm und insbesondere bei akustischen Vorgängen über große Sensibilität, ja bisweilen auch Überempfindlichkeit verfügte.[71] Verschiedene Kompositionen belegen, dass diese Aufmerksamkeit auch dann schöpferisch nutzbar gemacht werden konnte, wenn es sich gar nicht um genuin musikalische Eindrücke handelte. Anzuführen sind hier vor allem die vielen ›Nachtmusiken‹, die als Einzelsätze in diversen Werken auftauchen und in Bartóks Œuvre geradezu ein Subgenre aus eigenem Recht darstellen. Typisch ist dort die klangliche Repräsentation der Natur. Eines der elaboriertesten Beispiele hierfür ist sicherlich der vierte Satz der Klaviersuite *Szabadban (Im*

---

69 Vgl. auch Braun, *Béla Bartóks Vokalmusik*, S. 15.

70 Ein besonders anschauliches Beispiel für diese polyglotte Neigung ist ein erst posthum veröffentlichter Artikel Bartóks zum Mangel an Einheitlichkeit bei der englischen Transkription russischer Komponistennamen. Derselbe Artikel enthält auch Abschnitte zur richtigen Aussprache von »Enescu« und zur angemessenen Übersetzung von »Wohltemperiertes Clavier«. Vgl. Béla Bartók, »Some Linguistic Observations«, in: *Essays*, S. 522–526. Der Artikel erschien erstmals in *Tempo* 14 (1946), S. 5–7.

71 Das außerordentlich exakte Gehör des Komponisten ist mehrfach von Zeitgenossen bestätigt worden. Bei der Transkription der Tonaufnahmen von Volksliedern, mit der sich Bartók zeitweise intensiv beschäftigte, profitierte er enorm von dieser Fähigkeit. Es ist eine zumindest kuriose Parallele, dass diese Tätigkeit, die im wiederholten minutiösen Abhören von Tonaufzeichnungen bestand, stark der Vorgehensweise gleicht, mit der bis weit ins 20. Jahrhundert hinein auch die schriftliche Fixierung experimentell erfasster Sprachmelodieverläufe getätigt wurde. Vgl. Reinhard Kiefer, Art. »Sprachmelodie«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2016 ff., zuerst veröffentlicht 1998, online veröffentlicht 2016, <www.mgg-online.com/mgg/stable/19300>.

Freien), der mit *Az éjszaka zenéje (Klänge der Nacht)* überschrieben ist. Der Erinnerung von Bartóks erster Ehefrau Márta zufolge lebt in diesem Stück die natürliche Geräuschkulisse fort, die sich dem Komponisten in den Urlaubsnächten auf dem Lande bei seiner Schwester Elza bot.[72]

Ein noch eindeutigerer Fall ist der langsame Satz des 3. *Klavierkonzerts* (1945). Der Mittelteil der dort verwirklichten A – B – A′-Form ist ein veritables ›Vogelkonzert‹, von dem fast mit Sicherheit behauptet werden kann, dass die Anregung hierzu von Hörerfahrungen herrührte, die Bartók in freier Natur während eines Kuraufenthaltes 1944 in Asheville, North Carolina, gesammelt hatte. Anna Maria Harley ist es sogar gelungen, einzelne dargestellte Vogelarten zu identifizieren,[73] so dass dieses ›Vogelkonzert‹ nicht nur zum eindrucksvollen Beleg für Bartóks sensible und präzise Hörwahrnehmung wird, sondern auch für seine Bereitschaft, diese in die Kompositionsarbeit mit einfließen zu lassen.[74]

Wenn es also stimmt, dass »das ungeschulte Ohr in der Sprechtonbewegung keine festen Intervalle« erkenne, dagegen erfahrene, »kundige Hörer den Tonhöhenwechsel zu erfassen und sogar eine melodische Gestaltung zu erkennen«[75] vermögen, dann hatte Bartók zweifelsohne beste Voraussetzungen, um zur letzteren Gruppe zu gehören. Und wenn diese bewusste Wahrnehmung von Sprachmelodie und Prosodie wenigstens teilweise Bartóks Neigung zur variierenden Wiederholung angeregt hat, dann dürfte uns das nicht allzu sehr überraschen.

---

72 Vgl. Márta Ziegler [ehem. Bartók], »Über Béla Bartók«, in: *Documenta Bartókiana* 4 (1970), S. 173–179, hier S. 179. In verschiedenen Werkbesprechungen ist – auch wenn dieser Hinweis bei Márta Ziegler nicht auftaucht – von Froschquaken als Vorbild für bestimmte geräuschhafte Effekte im Klavierstück die Rede. Vgl. etwa László Somfai, »The ›Piano Year‹ of 1926«, in: *The Bartók Companion*, hrsg. von Malcolm Gillies, London 1993, S. 173–188, hier S. 178 f.

73 Anna Maria Harley, »Birds in Concert: North American Birdsong in Bartók's Piano Concerto No. 3«, in: *Tempo* 189 (1994), S. 8–16.

74 In einem Brief vom 22. April 1944 an seinen Sohn Péter notierte Bartók einen der gehörten Vogelrufe und bemerkte dazu, dass hiervon »immer mehr Varianten« zu hören seien. Dieser Ruf findet sich im Mittelsatz des Klavierkonzerts wieder und ist dort tatsächlich der einzige mit veränderlicher Oberstimmendiastematik. Vgl. Harley, »Birds in Concert«, S. 8. Vollständig abgedruckt ist der Brief in englischer Übersetzung bei Péter Bartók, *My Father*, Homosassa, FL, 2002, S. 283 f.; der ungarische Originalwortlaut findet sich bei ders., *Apám*, übers. von Judit Péteri, Budapest 2004, S. 277 f.

75 Kiefer, Art. »Sprachmelodie«.

Choralforschung als Politikum
Heinrich Himmler und die Germanisierung mittelalterlicher Musik im Nationalsozialismus

Sebastian Werr

Zu den besonders erklärungsbedürftigen Umständen von Musikwissenschaft in der Zeit des Nationalsozialismus gehört, dass Choralforschung dort auch im Auftrag erklärter Kirchenfeinde betrieben wurde. Als der Initiator eines musikwissenschaftlichen Forschungsprojekts, das die Ursprünge des Chorals klären sollte, erweist sich ausgerechnet Heinrich Himmler.[1] Dieser hatte eine bürgerlich-katholische Erziehung erhalten, sich nach dem Ersten Weltkrieg aber von der Kirche abgewandt und gehörte zu den Nationalsozialisten, die das Christentum, und besonders den Katholizismus, scharf ablehnten. Dies machte er unter anderem dadurch deutlich, dass er zu denen zählte, die für die 1936 eingeführte Konfessionszugehörigkeit »gottgläubig« votierten, mit der man seine Abwendung von den christlichen Religionen erklären konnte, ohne zugleich in die verpönte Kategorie des Freidenkers zu fallen.[2] Eine dezidiert antikatholische Ausrichtung leitete ein anderes auf sein Geheiß betriebenes Forschungsvorhaben, das die frühneuzeitliche Hexenverfolgung als eine katholisch-jüdische Verschwörung gegen das Germanentum gedeutet wissen wollte.[3] Alfred Rosenberg, der mit Himmler und dessen Forschungseinrichtung Stiftung Ahnenerbe in einem Konkurrenzverhältnis stand, hinsichtlich der Kirchenfeindschaft aber mit ihm übereinstimmte, wollte das Christentum sogar durch ein neuheidnisches Glaubenskonzept ersetzen und stand daher in andauerndem Konflikt mit der katholischen Kirche; seine Schrift *Der Mythus des 20. Jahrhunderts* wurde 1934 in den vom Vatikan herausgegebenen *Index librorum*

---

1 Aussagen von Zeitzeugen lassen es sogar möglich erscheinen, dass er gelegentlich die Erzabtei St. Ottilien aufsuchte, um Gregorianik zu hören. Siehe Franz Körndle, »Warum sich Himmler für den gregorianischen Choral interessierte«, in: *Aspekte historischer und systematischer Musikforschung. Zur Symphonie im 19. Jahrhundert, zu Fragen der Musiktheorie, der Wahrnehmung von Musik und anderes*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling und Kristina Pfarr, Mainz 2002, S. 339–347, hier S. 347. Zu den musikwissenschaftlichen Vorhaben der SS siehe auch Pamela Potter, »Did Himmler Really Like Gregorian Chant? The SS and Musicology«, in: *Modernism/Modernity* 2 (1995), S. 45–68. Die in den Titeln aufgeworfene Frage nach dem Hintergrund des Interesses von Himmler am gregorianischen Choral wird in den Aufsätzen nicht beantwortet.

2 Cornelia Schmitz-Berning, *Vokabular des Nationalsozialismus*, Berlin 2007, S. 281–283. Das »arteigene Bekenntnis« war besonders in der SS weit verbreitet, wo sich 1938 mehr als jeder Fünfte dazu bekannte, vgl. Peter Longerich, *Heinrich Himmler. Biographie*, München 2008, S. 229.

3 Gerhard Schormann, »Wie entstand die Kartothek, und wem war sie bekannt?«, in: *Himmlers Hexenkartothek. Das Interesse des Nationalsozialismus an der Hexenverfolgung*, hrsg. von Sönke Lorenz, Bielefeld 1999, S. 135–142.

prohibitorum aufgenommen, das Verzeichnis der Bücher, die für Katholiken verboten waren. Die pragmatischeren Nationalsozialisten, darunter Adolf Hitler, gingen in der Ablehnung des Christentums nicht so weit, da sie erkannten, dass weite Teile der deutschen Bevölkerung sonst nicht für ihre Bewegung zu gewinnen seien. Durch den 1933 erfolgten Abschluss des Reichskonkordats mit dem Heiligen Stuhl gelang es ihnen, zuvor aufgerissene Gräben zwischen Nationalsozialismus und Katholizismus zu schließen.

Himmlers Interesse am Choral wird erst verständlich vor dem Hintergrund bestimmter völkischer und nationalsozialistischer Annahmen. Dieser Beitrag zeigt, dass es ihm nicht um eine ergebnisoffene Erforschung liturgischer Musik ging, sondern um die Überführung des Chorals aus dem Kontext der katholischen Kirche in den des von der politischen Rechten verherrlichten Germanentums. Die von Himmler ausgelösten musikwissenschaftlichen Forschungsaktivitäten – wie andere ideologiegeleitete Projekte aus dem Umfeld der SS – ordnen sich ein in Strategien, die vermeintlichen kulturellen Errungenschaften des germanisch-nordischen Menschen herauszuarbeiten. Zugleich erweist es sich, dass die in dem nachfolgend beschriebenen Forschungsvorhaben behandelte Frage nach den Wurzeln des Chorals weit in die akademische Musikwissenschaft im ›Dritten Reich‹ hineinreichte. Angesichts der in Teilen der nationalsozialistischen Bewegung verbreiteten Feindschaft gegenüber der katholischen Kirche geriet die Beschäftigung mit katholischer Kirchenmusik nach 1933 unter besonderen Rechtfertigungsdruck. Aus diesem Grund hatte der Diskurs auch erheblichen Einfluss auf die Forschung seriöser Musikwissenschaftler wie Friedrich Blume oder Karl Gustav Fellerer, die die Argumente aufgriffen, zumindest aber politisch opportune Schlagwörter in ihre Texte einbauten.

Choralforschung in der SS

Durch die 1935 gegründete Stiftung Ahnenerbe förderte Heinrich Himmler sowohl Vertreter anerkannter Forschungsmethoden wie auch solche, die seiner Ansicht nach von der »offiziellen Wissenschaft« verfolgt wurden und die über Bereiche wie nordische Mystik, Naturheilkunde und okkulte Medizin arbeiteten.[4] Bei einigen Vorhaben scheuten die Mitarbeiter nicht vor verbrecherischen Methoden zurück, und der Geschäftsführer Wolfram Sievers wurde wegen seiner Beteiligung an der Planung von Menschenversuchen mit KZ-Häftlingen 1948 als Kriegsverbrecher gehenkt.[5] Die Grundannahme der nachfolgend behandelten völkisch-nationalsozialistischen Perspektive war, dass die als eine ideale Zeit verklärte germanische Vorgeschichte ein gewaltsames Ende durch das von den Römern gewaltsam aufgezwungene Christentum gefunden hätte. Das erklärte Forschungsziel des Ahnenerbes war es, die überdeckten germanischen Elemente in der deutschen Kultur aufzufinden und neu zu beleben.

---

4 Reinhard Bollmus, *Das Amt Rosenberg und seine Gegner. Studien zum Machtkampf im nationalsozialistischen Herrschaftssystem*, Stuttgart 1970, S. 179. Zum Ahnenerbe siehe grundlegend: Michael Kater, *Das »Ahnenerbe« der SS 1935–1945. Ein Beitrag zur Kulturpolitik des Dritten Reiches*, München ^{4}2006.

5 Ernst Klee, *Das Personenlexikon zum Dritten Reich*, Frankfurt am Main ^{2}2005, S. 583.

Das inhaltliche Anliegen der in diesem Kontext betriebenen Choralforschung macht der Antrag auf Papierzuteilung für die Monographie *Die völkische Zugehörigkeit des gregorianischen Chorals* von Ewald Jammers deutlich, des Leiters der Musikabteilung der Sächsischen Staats- und Landesbibliothek in Dresden. Für deren Druck setzte sich Alfred Quellmalz[6] ein, der Leiter der »Abteilung für indogermanisch-deutsche Musik« der Stiftung Ahnenerbe, wobei er die dort behandelte Fragestellung als ein »Schlüsselproblem der Musikforschung« umriss. Bisher sei man davon ausgegangen, dass der Choral in Europa als Fremdkörper zu verstehen sei. Es verhalte sich aber so, dass die germanischen Völker »aus eigener Schaffenskraft die fremdrassige sogenannte ›Gregorianik‹ überwunden« hätten, »indem sie an ihre Stelle ein durchaus arteigenes musikalisches Schaffen setzten«.[7]

In einem Brief an den für NS-Musikpublikationen bekannten Kallmeyer-Verlag, in dem Jammers' Buch erscheinen sollte, betonte Quellmalz: »Nun interessiert sich der Reichsführer-SS persönlich gerade für die Frage des gregorianischen Chorals und hat mich damit beauftragt, die Forschungen auf diesem Gebiete zu verfolgen und laufend Bericht zu erstatten.«[8] Das persönliche Engagement Himmlers, der neben seiner Funktion als Reichsführer-SS auch Chef der deutschen Polizei war, führte dazu, dass sich auch weitere ihm untergeordnete Behörden einschalteten. Im Reichssicherheitshauptamt, das als Repressionsinstrument zur Verfolgung der politischen Gegner diente, ließ sich der für kirchliche und kulturelle Fragen zuständige Abteilungsleiter, SS-Sturmbannführer Hans Schick, ein ehemaliger Angehöriger des Kamillianer-Ordens, fortlaufend vom Ahnenerbe über den Fortgang der Choralforschung unterrichten, wobei unter anderem Fragen der Projektfinanzierung geklärt wurden.[9] Eingebunden war sogar SS-Obergruppenführer Reinhard Heydrich, der gefürchtete Chef des Reichssicherheitshauptamtes, der 1942 den Vorsitz bei der Wannsee-Konferenz innehatte, die der Koordination des Massenmords an den europäischen Juden diente. Für die Aufgabe der Choralforschung empfahl er seinem Vorgesetzten den bereits für die SS tätigen Quellmalz als einen »weltanschaulich zuverlässige[n]« Musikwissenschaftler.[10] Sein Empfehlungsschreiben zeigt zugleich, dass man mit Widerstand seitens der katholischen Kirche rechnete, denn er begründete Quellmalz' Eignung damit, dass dieser bereits »zu gewissen Fachkräften des Benediktinerordens eine unauffällige Verbindung« habe, sodass »ihm die von dort erwünschten wertvollen Anregungen und Erkenntnisse sachdienlicher Art leichter zufliessen« könnten.[11] Heydrichs Schreiben lag ein im Anhang dieses Beitrags edierter Plan Quellmalz' bei, der die Erforschung der Musik aus der germanischen Vor- und Frühzeit als »die vordringlichste Aufgabe der heutigen Volksmusikforschung« umriss. Dort sprach dieser seine Hoffnung aus, dass man »alle Quellen« herbeischaffen und

---

6 Zu Quellmalz siehe: Thomas Nussbaumer, *Alfred Quellmalz und seine Südtiroler Feldforschungen (1940–42). Eine Studie zur musikalischen Volkskunde unter dem Nationalsozialismus*, Innsbruck u. a. 2001.

7 Antrag auf Papierbezug für Ewald Jammers, *Die völkische Zugehörigkeit des gregorianischen Chorals*. Bundesarchiv Berlin NS 21/717. Die Publikation, die in den von Friedrich Blume herausgegebenen *Schriften zur musikalischen Volks- und Rassenkunde* erscheinen sollte, kam nicht zustande.

8 Brief von Alfred Quellmalz an den Kallmeyer-Verlag vom 1. Juni 1943. Bundesarchiv Berlin NS 21/717.

9 Brief von Wolfram Sievers an Hans Schick vom 24. November 1942. Bundesarchiv NS 21/798(3).

10 Brief von Reinhard Heydrich an Heinrich Himmler vom 5. Mai 1942. Bundesarchiv Berlin NS 19/209.

11 Ebd.

bearbeiten könne, »die geeignet sind[,] einer Wesenserkenntnis der Wurzeln germanisch-deutscher Musik den Boden zu bereiten«. Dieses Ziel schätzte er als realistisch ein, da er auf »die vereinigten Mittel des Reichssicherheitshauptamtes (in politischer Hinsicht) und des Ahnenerbes (in wissenschaftlicher und geldlicher Form)« zurückzugreifen gedachte.[12] Im Choral hoffte er einen hohen Anteil germanischer Musik identifizieren zu können.

»Überfremdung« des Germanentums

Die hier behandelte Perspektive der Mittelalterforschung erklärt sich vor dem gedanklichen Hintergrund der völkischen Bewegung, deren Annahmen im Nationalsozialismus fortwirkten.[13] Im späten 19. Jahrhundert etablierte sich »völkisch«, anfangs als eine Verdeutschung von »national« gedacht, für einen antisemitischen, auf den »Rassengedanken« fokussierten Nationalismus mit dem Anspruch auf politisch-militärische Suprematie des Deutschen Reiches. Die völkische Bewegung war heterogen, dennoch lassen sich verbindende Grundannahmen erkennen in der »Prädestination der germanischen bzw. nordischen Rasse, deren Superiorität über andere Rassen und Völker und der unmittelbaren Blutsverwandtschaft von Germanen und Deutschen.«[14] Ursprünglich war die »Vortrefflichkeit« der Germanen eine poetische Idee gewesen – nichts, das einer wissenschaftlichen Überprüfung standhalten sollte. Der Germanenmythos ging bis ins Mittelalter zurück, wurde aber im 18. Jahrhundert durch Dichter wie Friedrich Gottlieb Klopstock erneuert und mit politischen Akzenten versehen.[15] Schon bei Johann Gottfried Herder und Johann Gottlieb Fichte fand sich die positive Umwertung der zuvor als Barbaren abgewerteten Germanen und ihre Gleichsetzung mit den Deutschen. Aus den positiven Moralbewertungen der um 98 n. Chr. entstandenen Schrift *Germania* des römischen Geschichtsschreibers Publius Cornelius Tacitus glaubte man eine charakteristisch germanische Gesinnung herauslesen zu können, die mit Begriffen wie Reinheit und Sittlichkeit konnotiert war und die im politischen Diskurs immer breiteren Raum einnahm. Kritische Stimmen stellten den Realitätsbezug der Aussagen allerdings in Frage und interpretierten die Schrift als eine Kontrastfolie, mit der Tacitus seinen römischen Zeitgenossen deren eigene Verderbtheit durch die Gegenüberstellung unverdorbener Naturmenschen vor Augen führen wollte.

Die völkische Bewegung, und in der Folge auch Teile des Nationalsozialismus, war gekennzeichnet durch die Aversion gegenüber allem, das die germanische Kultur scheinbar

---

12 Alfred Quellmalz, »Plan zur Erforschung des Gregorianischen Gesanges im Hinblick auf seine Bestandteile germanischer Musik«. Bundesarchiv Berlin NS 19/209.

13 Zur völkischen Musikgeschichtsschreibung und ihren Kontinuitäten im Nationalsozialismus siehe Sebastian Werr, »Zwischen völkischer Bewegung und Nationalsozialismus. Oskar Fleischer und die ›germanische Kontinuität‹ in der Musikgeschichte«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 77 (2020), S. 49–65.

14 Uwe Puschner, »Die Germanenideologie im Kontext der völkischen Weltanschauung«, in: *Göttinger Forum für Altertumswissenschaft* 4 (2001), S. 85–97, hier S. 89.

15 Heinz Gollwitzer, »Zum politischen Germanismus des 19. Jahrhunderts«, in: *Festschrift für Hermann Heimpel zum 70. Geburtstag*, hrsg. von den Mitarbeitern des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Bd. 1, Göttingen 1971, S. 282–356, hier S. 284 f.

»überfremdet« hatte. Hierbei nahmen Fragen der Religion breiten Raum ein, wobei der lutherische Protestantismus oft positiv als eine »Germanisierung« des Christentums verstanden wurde. Martin Luther wurden nationale Motive unterstellt, im Anschluss an den Historiker Heinrich von Treitschke, der den Reformator zum »Führer der Nation« erklärt hatte. Sein Wirken habe dazu geführt, dass Bestrebungen wie »der Nationalhaß des ritterlichen Adels wider die wälschen Prälaten, der Groll der mißhandelten Bauern, sich zu einem mächtigen Strome vereinigten und gewaltig aufwallend alles römische Wesen aus unserem Staate, unserer Kirche fortschwemmten«.[16] Dagegen wurde die römisch-katholische Kirche zur Zielscheibe der Kritik. Im Zentrum der völkischen Weltanschauung stand die »antisemitisch, antikatholisch und antirömisch begründete Forderung nach einer ›arteigenen‹, das heißt einer Rasse und Volk angeblich wesensgemäßen Religion«.[17] Trotz aller Uneinigkeit, wie diese auszusehen habe, bestand Konsens darüber, dass die katholische Kirche mit ihrem jüdisch-römischen Fundament mittels der Christianisierung die autochthone Kultur der Germanen zerstört habe.[18] Vielfältige Bestrebungen zielten darauf ab, das Christentum zu reformieren, womit die Eliminierung alles »Fremden« gemeint war; manche verbanden dies mit einer Melange aus neuheidnischen Vorstellungen, Okkultismus und Rassentheorien.[19]

Die frühchristliche und mittelalterliche Musik, die überdies an die jüdische Liturgie anknüpfte, musste in diesem Spannungsfeld zwangläufig als problematisch erscheinen. 1910 publizierte der Schriftsteller Willy Pastor *Die Geburt der Musik. Eine Kulturstudie*, in der er der Germanien-Rom-Antithese breiten Raum einräumte. Dort stellte er der als genuin germanisch betrachteten Instrumentalmusik die Musik des frühen Christentums gegenüber, die rein vokal gewesen sei. Er deutete die germanische Musik als den Dreh- und Angelpunkt der mittelalterlichen Musik – auf sie sei auch die Mehrstimmigkeit zurückzuführen.[20] Pastor war kein Sektierer, sondern seine Anschauungen können als repräsentativ für weite Teile der völkischen Öffentlichkeit gelten. Zwar war er kein Musikwissenschaftler, aber er hatte in Leipzig einige Jahre Klavier studiert. Er publizierte, ausgehend von einem biologistischen Weltbild und der Idee einer vom Norden ausstrahlenden germanischen Überlegenheit, vor allem im Bereich der Vorgeschichte.[21] Ihm schien es, die altchristliche Psalmodie sei »dem spezifisch europäischen Musikempfinden

---

16 Heinrich von Treitschke, *Luther und die deutsche Nation*, Berlin 1883, S. 5. Luthers Äußerungen über die Deutschen, die mitnichten ausschließlich positiv waren, sind freilich keineswegs als nationalistische Parolen zu verstehen, sondern beziehen sich auf das Verhältnis der Deutschen zu Gott und dem Evangelium. Gottfried Maron, »Luther und die ›Germanisierung des Christentums‹. Notizen zu einer fast vergessenen These«, in: *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 93 (1983), S. 313–337, hier S. 335.

17 Uwe Puschner, »Völkische Geschichtsschreibung. Themen, Autoren und Wirkungen völkischer Geschichtsideologie«, in: *Geschichte für Leser. Populäre Geschichtsschreibung in Deutschland im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Wolfgang Hardtwig und Erhard Schütz, Stuttgart 2005, S. 287–307, hier S. 289.

18 Ebd., S. 298.

19 Siehe Nicholas Goodrick-Clarke, *The Occult Roots of Nazism: The Ariosophists of Austria and Germany, 1890–1935*, New York 1992.

20 Willy Pastor, *Die Geburt der Musik. Eine Kulturstudie*, Leipzig 1910, S. 95, 99, 104.

21 Ingo Wiwjorra, »Willy Pastor (1867–1933). Ein völkischer Vorgeschichtspublizist«, in: *»… trans Albim fluvium«. Forschungen zur vorrömischen, kaiserzeitlichen und mittelalterlichen Archäologie. Festschrift für Achim Leube zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Michael Meyer, Rahden/Westf. 2001, S. 11–24.

fremd. […] Es ist eine Musik, die der Akustik der Katakomben angepaßt erscheint. Sie ist schwül und dumpf wie schlechte Luft und böses Gewissen. Und ihre Katakombenherkunft kann so eine Litanei auch im stolzesten Dome nicht verleugnen.«[22] Die Ablehnung der frühchristlichen und mittelalterlichen Musik durch Autoren wie Pastor begründete sich durch die Lehrmeinung, dass diese in der Tradition des Judentums stehe.[23] In diesem Punkt unterschieden sich katholische und völkische Musikforschung nur in der Bewertung.

Als eine der führenden Autoritäten der Kirchenmusikforschung des frühen 20. Jahrhunderts gilt Peter Wagner, der seit 1892 an der Universität Freiburg im Uechtland lehrte, einer Institution, die vor allem der Theologenausbildung diente. Aus seiner Habilitationsschrift ging das dreibändige Standardwerk *Einführung in die Gregorianischen Melodien* hervor, in dem er die Psalmodie als ein Vermächtnis bezeichnete, das »das Judentum vor seinem Sturze als politische und religiöse Macht dem entstehenden Christentum hinterließ. Der Herr selbst hatte sich an den liturgischen Übungen der Juden beteiligt und noch beim letzten Abendmahl mit seinen Jüngern Psalmen gebetet.«[24] Gestützt wurde die Annahme einer engen Verbindung von Musik des frühen Christentums und der des Judentums durch die Arbeiten des jüdischen Musikforschers Abraham Zvi Idelsohn, eines ausgebildeten Kantors, der sich der musikethnologischen Erfassung der Gesänge der aschkenasischen und sephardischen Juden sowie den nahöstlichen Traditionen des Judentums widmete. Insbesondere bei Letzteren, die mit der europäisch-christlichen Welt bisher wenig in Berührung gekommen waren, hoffte er das Melodiengut des biblischen Judentums noch am unverfälschtesten aufzufinden. Hierzu nahm er die Gesänge neu in Palästina eintreffender orientalischer Juden auf Schallplatte auf und transkribierte sie. Für die Musikwissenschaft wurde wegweisend, dass Idelsohn 1913 in Wien Guido Adler kennenlernte, der ihn zum Besuch seiner Lehrveranstaltungen einlud und mit dem ein intensiver Austausch einsetzte.[25] Anhand der dabei erworbenen Kenntnisse zog Idelsohn in seinem kurz darauf erschienenen ersten Band des *Hebräisch-orientalischen Melodienschatzes*, in dem er sich der Musik der jemenitischen Juden widmete, Verbindungen zum römischen Kirchengesang; er kam zum Schluss, »beide wurzeln im Kultgesange der orientalischen Juden«.[26] Adler wiederum griff die Ergebnisse Idelsohns in seinen eigenen Publikationen auf und konstatierte im *Handbuch der Musikgeschichte*, dass das, womit die römisch-katholische Kirche »die nordischen Völker in

---

22 Pastor, *Geburt der Musik*, S. 90.

23 Lange als vollendete Tatsache erachtet, wird die Verbindung heute in Frage gestellt. Neuere Forschungen lassen es als wenig wahrscheinlich erscheinen, dass die als Vorbilder vermuteten jüdischen Bräuche als feststehende Rituale schon bei der Gründung des Christentums existierten. Vermutlich entstanden sie erst nach der Zerstörung des zweiten jüdischen Tempels im Jahr 70 n. Chr., durch die sich zuvor gegebene Vielfalt unterschiedlicher Strömungen auf die Pharisäer reduzierte, aus denen später das moderne Judentum hervorging. Paul F. Bradshaw, *The Search for the Origins of Christian Worship. Sources and Methods for the Study of Early Liturgy*, New York/Oxford 1992, S. 11.

24 Peter Wagner, *Einführung in die gregorianischen Melodien. Ein Handbuch der Choralwissenschaft. Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen bis zum Ausgange des Mittelalters*, Leipzig ^{3}1911, S. 6.

25 Regina Randhofer, »Hebräisch-orientalischer Melodienschatz«, in: *Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur*, hrsg. von Dan Diner, Stuttgart/Weimar 2012, Band 3, S. 18–24, hier S. 23.

26 Abraham Zvi Idelsohn, *Hebräisch-orientalischer Melodienschatz*, Bd. 1: *Gesänge der jemenitischen Juden*, Leipzig 1914, S. v.

seine musikalische Zucht« genommen habe, von ihr nur aufgenommen und geordnet worden sei; ursprünglich stamme es aus unterschiedlichen Quellen; darunter dem Judentum. Im Anschluss an Idelsohn arbeitete Adler die Gemeinsamkeiten von jüdischem Synagogalgesang und Gregorianik heraus, und es schien ihm beispielsweise, eine der jemenitischen Pentateuchweisen könne mit der Abfolge von Initium, Tenor, Mediante und Finalis auch ein gregorianischer Psalmton sein.[27] Die Übereinstimmungen könnten schwerlich Zufall sein, es sei wahrscheinlich, dass »die jüdische Übung der Synagogen das Muster für den Psalmgesang bei allen Christengemeinden, bei den Syrern, Armeniern, Griechen und dann auch für die Lateiner« gewesen sei.[28] Die Annahme jüdischer Wurzeln in der frühchristlichen Musik fand Eingang in zahlreiche musikwissenschaftliche Standardwerke. So schloss der Musikforscher Otto Ursprung, ein katholischer Geistlicher, in *Die katholische Kirchenmusik* (1931) explizit an Idelsohn an. Er betonte die Ähnlichkeiten zwischen jüdischen Klageliedern und gregorianischen Lamentationes. Wichtiger als einzelne melodische Anklänge sei es jedoch, dass »die Strukturprinzipien des gregorianischen Chorals bereits in diesen jüdischen Weisen« gegeben seien.[29]

Aus völkisch-nationalsozialistischer Perspektive wurde die Musik der katholischen Kirche, der schon wegen ihres römischen Hintergrunds eine negative Wirkung auf das Germanentum zugeschrieben wurde, durch die jüdische Herkunft vollends diskreditiert. Das gängige Narrativ macht ein Aufsatz des Musikpublizisten Rudolf Sonner deutlich, der neben Friedrich Blume, Karl Gustav Fellerer und anderen zum Mitarbeiterkreis eines Musiklexikons »im Sinne unserer Weltanschauung« zählte, das Herbert Gerigk vom Amt Rosenberg plante.[30] Er behauptete, das Christentum habe die germanische Musik gewaltsam unterdrückt; statt seiner »arteigenen Musik hörte nun der Germane während des Gottesdienstes den römischen Kirchengesang«.[31] Der nationalsozialistische Musikpädagoge Walter Kühn klagte, mit dem Christentum habe bei den germanischen Stämmen eine Musik Einzug gehalten, die »zum größeren Teil jüdischen Ursprungs war und darum ihrer ganzen Haltung nach volksfremd bleiben mußte«. Er unterstellte, durch das Verbot der »bei den Deutschen sehr beliebten Gesänge« sollte der »sich instinktiv hervorwagende völkische Geist […] an der Stelle unterdrückt werden, wo er in den Tiefen des Seelentums verankert war, in der Musik.«[32] Ludwig der Fromme, der Sohn und Nachfolger Karls des Großen, habe »die Ausrottung altgermanischen Seelentums auf dem Gewissen; er ließ die Lieder und Sprüche unserer germanischen Vorfahren vernichten, so daß wir uns kein Bild mehr machen können von der Klanggestalt der heiligen Kirche unserer Altvorderen, Sprüche und Lieder, die gewiß aus ältesten Zeiten überliefert und Ausdruck altgermanischen Seelentums waren. Es ist die ewige Schuld dieser Römlinge, daß sie uns ein für allemal die Möglichkeit

---

27 Guido Adler, *Handbuch der Musikgeschichte*, 2. Auflage in zwei Bänden, Berlin 1930, Bd. 1, S. 75–77.

28 Ebd., S. 78.

29 Otto Ursprung, *Die katholische Kirchenmusik* (= Handbuch der Musikwissenschaft 2), Potsdam 1931, S. 2.

30 Willem de Vries, *Sonderstab Musik. Organisierte Plünderungen in Westeuropa*, Köln 1998, S. 108, 110.

31 Rudolf Sonner, »Kultur – Rasse – Musik«, in: *Die Musik* XXVIII/6 (März 1936), S. 402–407, hier S. 403.

32 Walter Kühn, *Führung zur Musik. Voraussetzungen und Grundlagen einer einheitlichen völkischen Musikerziehung*, Lahr/Baden 1939, S. 36 f.

geraubt haben, Emanationen germanischen Seelentums aus allerältester Zeit zu besitzen.«[33] Für den an der Münchner Akademie für Tonkunst lehrenden Karl Blessinger, den schärfsten Antisemiten der deutschen Musikwissenschaft, reichte die Unterdrückung des Germanischen bis in die Gegenwart. Er fand es bezeichnend, dass der Vatikan jetzt, »wo die deutsche Seele sich neu zu regen beginnt, mit Nachdruck auf die ausschließliche Gültigkeit der Gregorianik in der Kirchenmusik hinzuweisen pflegt […]. Solche Anzeichen des Kampfes gegen das deutsche Rassenbewusstsein dürfen ja nicht übersehen oder auf die leichte Schulter genommen werden.« Aus dem Choral müssten heute »die typisch jüdischen Zutaten ausgeschieden werden, um diese Art des Singens bei uns zu erhalten.«[34]

Strategien der Verkleinerung der jüdisch-römischen Anteile

Die legitime Forschungsfrage nach der Herkunft des Chorals wurde in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zunehmend politisch überformt. Die auf diesem Gebiet tätigen Musikwissenschaftler sahen sich mit Erwartungen konfrontiert, die Ursprünge der abendländischen Musik neu zu verorten – dies geschah unabhängig von den Aktivitäten des Ahnenerbes, wurde aber von denselben Annahmen getragen. Beim Eingehen auf diese politisch motivierte Zielsetzung mag neben Opportunismus auch eine Rolle gespielt haben, dass die betreffenden Kirchenmusikforscher hofften, so ihren Bereich aus dem Fadenkreuz nationalsozialistischer Kritik zu ziehen und im Wissenschaftsbetrieb zu halten. Gelegentlich wurde diese Strategie durchschaut, und Alfred Quellmalz unterstellte Bruno Maerker, den er gleichwohl für die Choralforschung des Ahnenerbes einstellen wollte, dieser biete wegen seiner katholischen Vergangenheit »weltanschaulich nicht volle Gewähr. Dies zeigt sich auch in seinem Aufsatz,[35] worin er alle jüdischen Einflüsse in der Gregorianik verneint und diesen (und damit die katholische Kirchenmusik überhaupt) für die Gegenwart retten zu können vermeint«.[36] Da der Choral das Fundament der abendländischen Musikgeschichte sei, wollte sich auch Friedrich Blume nicht damit abfinden, dass man ihn allein aufgrund von »Missverständnissen« verdamme, wobei er die jüdischen Wurzeln stark relativierte.[37] Karl Gustav Fellerer kam seine Kompetenz auf dem Gebiet

---

33 Ebd., S. 38. Der gegenüber Ludwig erhobene Vorwurf stützte sich auf einen Bericht seines Biographen Thegan, wonach er die heidnischen Lieder, die er in seiner Jugend gelernt hatte, verachtete und sie weder lesen noch hören wollte. Zitiert nach *Scriptores rerum Germanicarum in usum scholarum separatim editi 64: Thegan, Die Taten Kaiser Ludwigs (Gesta Hludowici imperatoris). Astronomus, Das Leben Kaiser Ludwigs (Vita Hludowici imperatoris)*, hrsg. von Ernst Tremp, Hannover 1995, S. 201.

34 Karl Blessinger, »Rassenforschung und rassische Erkenntnis auf dem Gebiete der Musik«, in: *Ziel und Weg. Zeitschrift des Nationalsozialistischen Deutschen Ärzte-Bunds* 24 (1938), S. 673–679, hier S. 674.

35 Bruno Maerker, »Gregorianischer Choral und Deutsches Volkslied – einander ergänzende Quellen unserer musikalischen Ur- und Frühgeschichte«, in: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 7 (1941), S. 71–127.

36 Quellmalz, »Plan zur Erforschung des Gregorianischen Gesanges«.

37 Friedrich Blume, *Das Rasseproblem in der Musik – Entwurf zu einer Methodologie musikwissenschaftlicher Rassenforschung*, Wolfenbüttel 1939, S. 47 f. Siehe Sebastian Werr, »Anspruch auf Deutungshoheit. Friedrich Blume und die musikwissenschaftliche ›Rassenforschung‹«, in: *Die Musikforschung* 69 (2016), S. 361–378.

zugute, als 1939 die Leitung des Kölner Musikwissenschaftlichen Instituts neu zu besetzen war. Sein Fürsprecher Walter Hermann Frey vom Erziehungsministerium erhoffte sich von ihm politisch verwertbare Forschung und betonte gegenüber der Kölner Universitätsleitung, Fellerer sei »als ausgezeichneter Kenner der Gregorianik besonders berufen […], die Untersuchung des uns überkommenen gregorianischen Chorals auf seine rassischen Bestandteile durchzuführen.«[38] Diesen Erwartungen entsprach Fellerer, indem er den Nutzen seiner kurz darauf publizierten Monographie *Deutsche Gregorianik im Frankenreich* (1941) nicht allein in der Erforschung der Musik des Mittelalters sah, sie liefere überdies »wesentliche Grundlagen zur Kenntnis des Rasseproblems in der Musik«.[39]

Der damals gängigen Lehrmeinung zufolge war das Repertoire des gregorianischen Chorals um 600 in Rom auf Geheiß von Papst Gregor I. aus vorhandenen Gesängen erstellt worden, wobei sie in erster Linie geordnet und vereinheitlicht wurden. Auch wenn die Rolle Gregors inzwischen kritisch hinterfragt wurde, war unbestreitbar, dass das neue Repertoire andere Formen wie den mozarabischen Gesang in Spanien oder den ambrosianischen Gesang in Mailand verdrängt hatte. Für die Anhänger des Germanentums war entscheidend, was mit der ursprünglichen Musik der Franken geschehen war, an deren Stelle die Gregorianik getreten war. Angesichts der spärlichen Quellen sind der transalpine Transfer des römischen Kirchengesangs und die dadurch ausgelöste Verdrängung einheimischer Gesangstraditionen nur eingeschränkt rekonstruierbar. Besonders ist strittig, ob die Redaktion der schriftlich überlieferten Gregorianik noch in Rom oder erst im Frankenreich geschehen war.[40] Alles spricht dafür, dass es zu einer Synthese römischer und einheimischer Traditionen kam; Peter Wagner vermutete, die fränkischen Riten seien nicht einfach verschwunden, vielmehr fand »eine Verschmelzung römischer und fränkischer Elemente statt, deren Resultat die mittelalterliche römisch-fränkische Liturgie« sei.[41] Die Einführung des römischen Kirchengesangs nördlich der Alpen war ein Teil der von den karolingischen Königen verfolgten Romanisierung der liturgischen Praxis der fränkischen Kirche, wobei die wenigen Quellen als zeitlichen Rahmen die Jahre zwischen dem Treffen Pippins III. mit Papst Stephan II. 754 und dem Tod Karls des Großen 814 umreißen. Die Zielgruppe des Kulturtransfers waren die Kantoren der fränkischen Bischofskirchen und Klöster, die mit einem Repertoire von rund 600 Antiphonen und Responsorien sowie mit den für die angemessene Aufführung notwendigen musikalischen Kompetenzen ausgestattet wurden.[42] Als problematisch erweist es sich, dass in den mittelalterlichen Quellen nur am Rande auf die Musik eingegangen wird; in ihnen geht es vor allem um Fragen der liturgischen Ordnung. Zentrale Texte wie die Lebensbeschreibung Gregors durch den römischen Geistlichen Johannes Diaconus, in der

---

38 Zitiert nach Leo Haupts, *Die Universität zu Köln im Übergang vom Nationalsozialismus zur Bundesrepublik*, Köln u. a. 2007, S. 308.

39 Karl Gustav Fellerer, *Deutsche Gregorianik im Frankenreich*, Regensburg 1941, S. 7.

40 Helmut Hucke, »Zu einigen Problemen der Choralforschung«, in: *Die Musikforschung* 11 (1958), S. 385–414, hier S. 385.

41 Wagner, *Einführung in die gregorianischen Melodien*, S. 239.

42 Andreas Haug, »Noch einmal: Roms Gesang und die Gemeinschaften im Norden«, in: *»Nationes«, »Gentes« und die Musik im Mittelalter*, hrsg. von Frank Hentschel und Marie Winkelmüller, Berlin 2014, S. 103–145, hier S. 107 f., 111.

beiläufig auf die musikalische Praxis in Germanien eingegangen wird, können kaum als unvoreingenommene Darstellungen gelten, denn sie sollten den Ruhm Roms mehren. Aus heutiger Sicht fällt die trügerische Konkretheit der häufig zitierten mittelalterlichen Quellen von Johannes, Notker, Ademar und Ekkehart auf, die die komplexen Ereignisse zu einfachen Erzählungen verdichtet hatten. Ihre Texte geben weniger Auskunft über die Handlungen und Intentionen der Akteure als über die Intentionen, Projektionen und Interessen der Autoren. Dabei reproduzieren sie ein Wertegefälle zwischen Römern und Franken, das letztere selbst erzeugt hatten, indem sie den römischen Gesang zur Norm erhoben. Genuin fränkischen Praktiken wurde eine römische Herkunft attestiert, um ihnen Unbedenklichkeit zu bescheinigen.[43]

Als ein entscheidender Hebel, die unerwünschten jüdisch-römischen Ursprünge des Chorals zu verkleinern, erwiesen sich die – zweifellos vorhandenen, in ihrem Ausmaß aber schwierig zu bestimmenden – fränkischen Anteile. Blume betonte, dass möglicherweise zwar das Liturgiegut zur Zeit Papst Gregors einen hohen fremden Anteil gehabt habe; alles andere aber, »der weitaus umfangreichste, selbstständigste, anspruchsvollste und noch im heutigen Gesamtrepertoire […] völlig ausschlaggebende Anteil, […] ist doch erst im Laufe einer Geschichte entstanden, die ganz vorwiegend von den Völkern des Nordens, germanischen und romanischen, geführt wurde, und in der die nordischen Völker in der Liturgie so gut wie in der Lehre einen maßgebenden, wenn nicht bestimmenden Anteil gehabt haben.« Keineswegs habe die Christianisierung die zuvor verwendete Musik eliminiert; diese sei in den Kirchen weiterverwendet worden, daher sei dort »ein unermeßlicher Schatz an vorzugsweise germanischem Musikgut« erhalten geblieben.[44] Walter Wiora formulierte es weniger wertend, aber auch er vermutete, dass sich im gregorianischen Choral ein »ungemein mannigfaltiger Melodienschatz« aus verschiedenen Kulturen und Zeiten erhalten habe, »urgeschichtliche und antike, frühchristliche und mittelalterliche, volkshafte und kunstmäßige, ursprünglich weltliche und geistliche, Melodien der Mittelmeerkulturen und daneben wohl solche, die in anderen Völkern Europas entstanden sind oder auch bei ihnen verbreitet waren.« Bei Übereinstimmungen von deutschen Volksliedern und gregorianischen Chorälen dürfe man nicht davon ausgehen, die Kirche müsse der Ursprung sein, sondern auch in Betracht ziehen, dass »die Weise aus dem Volk in die Kirche übernommen wurde und sich in beiden erhalten hat«.[45]

Auf andere Weise versuchte Joseph Müller-Blattau, damals Professor in Frankfurt am Main, die Verbindung von Orient und Gregorianik abzuschwächen: Er löste den Kirchengesang ein Stück weit aus der römischen Tradition, indem er die vermittelnde Rolle von Missionaren aus Irland und Schottland akzentuierte. Für sie rief er das Bild des germanischen Priesters auf, indem er sie imaginierte als »reisige Männer in weißen Gewändern, aus adligen Geschlechtern, mit den großen Überlieferungen des Heidentums, mit altgermanischem Wesen vertraut«.[46] Auf die germanische Abstammung der Musiker wies 1940 auch Fellerer hin. Das kurz zuvor von der

---

43 Ebd., S. 105–108, 123, 127.

44 Blume, *Das Rasseproblem in der Musik*, S. 48, 51.

45 Walter Wiora, »Das Alter der deutschen Volksliedweisen«, in: *Deutsche Musikkultur* 4 (1939/1940), S. 15–32, hier S. 29 f.

46 Joseph Müller-Blattau, *Germanisches Erbe in deutscher Tonkunst*, Berlin 1938, S. 71.

Wehrmacht eroberte Nordfrankreich sei altes fränkisches Siedlungsgebiet, in dem die »nordisch-germanische Rassengrundlage in Brauchtum, Sprache und allen kulturellen Äußerungen über die Romanisierung immer wieder zum Durchbruch« gekommen sei. Er formulierte das Anliegen, in der Musikgeschichte Beweise für die germanische Besiedlung und Kultur in dem Raum vom Rhein bis zur Loire zu finden, um die auf anderen Forschungsfeldern erzielten Feststellungen »starker blutmäßiger germanischer Durchdringung dieses Raums in der Mitte des 1. Jahrtausends« nachweisen zu können.[47] Vermutlich sei der ursprünglich orientalische Charakter der frühchristlichen Musik auch zuvor schon von den germanischen Bewohnern Italiens abgemildert worden, die sich im Zuge der Völkerwanderung dort angesiedelt hatten. Die im »nordisch-griechischen Geiste« gebildete römische Oberschicht habe bei der Übernahme des Christentums eine Umprägung gottesdienstlichen Musiziergutes vorgenommen; eine Anpassung, die bei der Christianisierung Nordeuropas später noch verstärkt worden sei.[48]

Als ein weiteres Argument wurde angeführt, der Choral sei zwar ursprünglich fremd gewesen, jedoch von den Germanen an ihre Bedürfnisse angepasst worden, weshalb die Gregorianik in ihrer endgültigen Gestalt als autochthon germanisch angesehen werden könne. Diese Anpassungsleistungen, die Fellerer »volkstumsgebundene Vortragsweise« nannte, ließen die Germanen zum »eigentlichen Schöpfer der überlieferten Fassungen« werden.[49] Auch diese Lesart gründete auf einer Umdeutung der Quellen. Der römische Geistliche Johannes Diaconus hatte in der zwischen 875 bis 878 entstandenen Lebensgeschichte Gregors moniert, dass die Franken »einiges von Eigenem den gregorianischen Gesängen beimischten«, weil sie »die Süße der übernommenen Melodik nicht auf die ihr eigentümliche Weise hervorbringen« konnten. Im Folgenden beschrieb er die Franken als unfähig, die importierte Musik korrekt wiederzugeben: »Denn während die barbarische Wildheit der Säufergurgeln durch Beugungen und Wendungen einen sanften Gesang herauszubringen sich bemüht, schleudert sie aufgrund ihres natürlichen Getöses wie über Pflasterstufen krachende Lastwagen (nur) raue Töne heraus. Und so, statt die Gemüter der Zuhörer milde zu stimmen, wühlt sie diese auf, belästigt und verstört sie.«[50] Die Darstellung war nicht unumstritten. Peter Wagner vermutete, Johannes Diaconus sei Fehlinformationen der von ihm befragten römischen Sänger aufgesessen, da die Streitigkeiten zwischen römischen und fränkischen Sängern nur aus einer Perspektive skizziert werden, während fränkische Quellen von römischer Überheblichkeit sprechen.[51] Wiewohl die Berichte keineswegs positiv gemeint waren, ließen sie sich als Ausweis eines spezifisch germanischen Musikempfindens lesen. Müller-Blattau diente der Text als Kontrastfolie, die das Germanische deutlich machte: »Die Germanen singen den Choral holprig, also rhythmisch schwer wuchtend, wie ihre

---

47 Karl Gustav Fellerer, »Germanisches Erbe in der mittelalterlichen Musik Nordfrankreichs«, in: *Die Musik* 32/2 (1940), S. 289–292, hier S. 292.

48 Ebd., S. 289.

49 Fellerer, *Deutsche Gregorianik*, S. 11, 33.

50 »Die Lieblichkeit dieser Musik konnten unter den anderen Völkern Europas die Germanen und Gallier lernen und vorzüglich immer wieder erlernen. Sie aber unverdorben bewahren konnten sie, sowohl aus Leichtsinn, aus dem sie einiges von Eigenem den gregorianischen Gesängen beimischten, als auch wegen ihrer natürlichen Wildheit, keineswegs […].« Zitiert nach Haug, »Roms Gesang und die Gemeinschaften im Norden«, S. 130.

51 Wagner, *Einführung in die gregorianischen Melodien*, S. 196, 237.

eigenen Lieder. Sie heulen und schreien; damit ist das rauhe kraftstrotzende Klangreich ihrer eigenen Sprechweise gemeint. ›Verwirrend‹ und ›betäubend‹, magisch wirkt so der Gesang, wie die alten Lieder der Vorzeit.« Zwar habe die römische Kirche ihren Kirchengesang gewaltsam durchgesetzt, aber die Germanen hätten diese »volksfremde« Kunst mit einer »kräftige[n] Eindeutschung« versehen.[52] Mit Eindeutschung meinte er also die im Zuge des Kontakts mit den Franken erfolgte Anpassung der Musik an ein angeblich germanisches Musikempfinden, nicht die später von Martin Luther praktizierte deutsche Übersetzung der Texte.

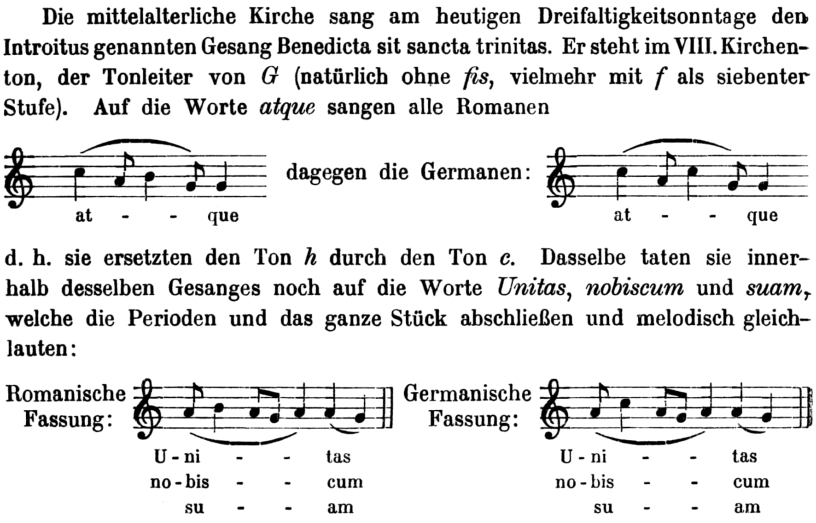


Abbildung 1: Beispiele für den »germanischen Choraldialekt« aus Peter Wagner, »Germanisches und Romanisches im frühmittelalterlichen Kirchengesang«, in: *Bericht über den 1. Musikwissenschaftlichen Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig vom 4. bis 8. Juni 1925*, Leipzig 1926, S. 21–34, hier S. 22

Die in den historischen Texten erwähnten Veränderungen der Melodien schien der von Wagner identifizierte »germanische Choraldialekt« zu dokumentieren. Wagner, der der päpstlichen Choralkommission angehörte, stand nationalistischen Gedanken zweifellos fern. Dennoch deutete er 1925 die Abweichungen, durch die sich die ältesten ihm zugänglichen »Denkmäler der Musikpflege in Deutschland« von ihren romanischen Pendants unterschieden, als einen Ausdruck des spezifisch deutschen Seelenlebens. Dabei war die Bezeichnung »germanisch« nicht glücklich gewählt, denn er wies selbst darauf hin, dass die germanischen Engländer der romanischen Praxis folgten, während die germanische Variante auch von einigen slawischen Völkern gepflegt wurde.[53] Bis heute wird diese Form, die auch als »ostfränkischer Choraldialekt«[54]

52 Müller-Blattau, *Germanisches Erbe in deutscher Tonkunst*, S. 72.

53 Peter Wagner, »Germanisches und Romanisches im frühmittelalterlichen Kirchengesang«, in: *Bericht über den 1. Musikwissenschaftlichen Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig vom 4. bis 8. Juni 1925*, Leipzig 1926, S. 21–34, hier S. 22.

54 Maria-Elisabeth Heisler, *Studien zum ostfränkischen Choraldialekt*, Diss. mschr. Universität Frankfurt 1987.

bezeichnet wird, in Fortführung einer seit 1333 bestehenden Tradition in Kiedrich bei Mainz gepflegt. Sie zeichnet sich besonders durch eine Vermeidung von Sekundschritten an bestimmten Stellen der melodischen Bewegung aus, die zum Terzintervall erweitert werden. Wagner deutete die Änderungen als durch die Volksseele begründet und erblickte »in dem immer wieder zum Durchbruch kommenden Drange unserer Vorfahren, die melodische Spitze höher zu suchen als die Romanen, das Ergebnis einer intensiveren seelischen Spannung, eine der ersten geschichtlichen Äußerungen deutschen Hochstrebens, des deutschen Idealismus«. Er vermutete, dass die Abweichungen »den römischen Singweisen gleich bei ihrer Annahme im Norden von den germanischen Klerikern und Sängern aufgedrückt worden« seien. Sie hätten den Bedürfnissen der Germanen entsprochen und seien »tief in der Naturanlage unseres Volkes verankert, eingewurzelt«.[55] Fellerer schloss explizit an Wagners Forschungen an, er ging aber darüber hinaus, wenn er 1937 forderte, man müsse eine »Choraltopographie« des Mittelalters aufstellen. Es gebe mehr als nur einen germanischen Choraldialekt, der »Vielheit der deutschen Stämme entsprechend«. Die in den germanischen Raum gelangten Melodien seien mit dem lokalen Musikempfinden in Auseinandersetzung geraten, woraus ihre verschiedenartige »Eindeutschung« resultiere, die durch Veränderungen der übernommenen Gesänge bzw. durch Neuschöpfungen bewerkstelligt wurde.[56]

Scheitern des Ahnenerbes

Aus den Dokumenten des Ahnenerbes geht nicht hervor, inwieweit das Projekt über die geschilderten Strategien zur Neudeutung der Quellen hinaus neue Perspektiven hätte eröffnen können; nichts berechtigt zur Annahme, Alfred Quellmalz und die von ihm in Erwägung gezogenen Mitarbeiter seien hierzu in der Lage gewesen. Unklar bleibt auch, warum man nicht eine enge Kooperation mit der akademischen Musikwissenschaft anstrebte, mit der das Ahnenerbe gelegentlich zusammenarbeitete. Erich Schenk hatte vorgeschlagen, das musikwissenschaftliche Seminar der Universität Wien in den Dienst der Einrichtung zu stellen, was Geschäftsführer Sievers aber mit der Begründung abgelehnt hatte, man sei »in erster Linie interessiert an der Erforschung des gregorianischen Chorals und der germanischen Musik des frühen Mittelalters«. Da die Schwerpunkte des Wiener Seminars auf anderen, von Sievers gleichfalls als wichtig erachteten Gebieten lagen, wollte er es nicht mit einem neuen Forschungsbereich belasten. Er erteilte aber den Auftrag, in Italien nach geeigneten Quellen zur Gregorianik und der Musik des frühen Mittelalters vom 6. bis 13. Jahrhundert zu suchen, diese zu exzerpieren und gegebenenfalls zu fotokopieren.[57]

---

55 Wagner, »Germanisches und Romanisches«, S. 32.

56 Karl Gustav Fellerer, »Deutsches Musikempfinden und Gregorianischer Choral im Mittelalter«, in: *Historisches Jahrbuch* 57 (1937), S. 16–30, hier S. 16, 18, 23.

57 Brief von Wolfram Sievers an Erich Schenk vom 26. Oktober 1942. Bundesarchiv Berlin, NS 21/800.

Die breite Anlage von Quellmalz' Projektskizze lässt den Verdacht zu, dass er unter dem Mantel des von Heinrich Himmler gewünschten Projekts seinen vielfältigen Anliegen eine finanzielle Basis verschaffen wollte, denn er umriss dort so weitreichende Ziele wie die »Sammlung der lebendigen Volksmusik im gesamten germanischen Raum«. Trotz der Unterstützung höchster politischer Stellen kam er dem erklärten Ziel der »Erforschung des Gregorianischen Gesanges, inwieweit er Niederschläge germanischen Musikguts enthält«, [58] nicht näher. Es gelang ihm zwar selbst nach seiner Einberufung zur Waffen-SS am Schreibtisch zu verbleiben und seinen Bereich bis in die letzten Kriegsmonate funktionsfähig zu halten.[59] Wegen anderer Aufgaben und vielleicht auch mangels einschlägiger Spezialkenntnisse gedachte er nicht, selbst darüber zu forschen; er war kein Choralforscher und bereits im Auftrag Himmlers durch ein anderes großangelegtes Projekt absorbiert.[60] In seiner Abteilung konnte er sich auf die Musikwissenschaftlerinnen Gertraut Simon, Ursula Lehmann, Gerda Lichtenecker und die Germanistin Sascha Winzer stützen.[61] Die Hinzuziehung von Spezialisten wurde aber durch die Kriegslage verhindert, denn der von ihm als Sachbearbeiter vorgeschlagene Bruno Maerker fiel noch vor seiner Einstellung. Wie Quellmalz selbst hatte er bei Willibald Gurlitt promoviert und war seit 1938 am Deutschen Volkliedarchiv in Freiburg tätig gewesen. Für die Aufgabe hatte er sich durch den schon genannten Aufsatz qualifiziert, in dem er für eine Choralforschung jenseits »konfessioneller Interessen« plädierte, womit er die Herauslösung der Musik aus dem kirchlichen Kontext meinte.[62] Nach Maerkers Tod schlug Quellmalz einen weiteren Schüler Gurlitts vor, den Musikethnologen Eugen Beichert.[63] Aus den Dokumenten geht nicht hervor, ob dessen Verpflichtung angesichts der Kriegslage nicht weiter verfolgt wurde oder ob Zweifel an seiner Qualifikation bestanden, denn die 1931 in Freiburg eingereichte Dissertation *Die Wissenschaft der Musik bei al-Fârâbî. Ein Beitrag zur mittelalterlichen Musiktheorie* stand nicht zwingend mit der Thematik in Verbindung.

Die Hinzuziehung von Forschern aus dem Umfeld der katholischen Kirche, die in der Projektskizze angedeutet wurde, stieß aus anderen Gründen auf Schwierigkeiten. Wenngleich es innerhalb der katholischen Kirche Funktionsträger gab, die im Nationalsozialismus einen

---

58 Quellmalz, »Plan zur Erforschung des Gregorianischen Gesanges«.

59 Nußbaumer, *Quellmalz*, S. 303.

60 In dem musikethnologischen Vorhaben sollte die Volksmusik der deutschsprachigen Bevölkerung Südtirols, deren Umsiedlung ins Deutsche Reich im Raum stand, vor deren Verschwinden mit Tonbandgeräten aufgezeichnet werden. Die 140 Tonbänder befinden sich heute in der Universität Regensburg, wo sie in den Jahren 2006 und 2007 digitalisiert wurden <www.uni-regensburg.de/bibliothek/projekte/rvp/suedtirol> (Stand: 8. 10. 2020).

61 Alfred Quellmalz an Wolfram Sievers vom 3. Dezember 1942 und 4. Juli 1944. Bundesarchiv Berlin, NS 21/800.

62 Durch Melodienvergleiche hatte er nachzuweisen versucht, dass *Cantilena romana* und germanische Gesangsüberlieferung schon bei ihrem ersten Aufeinandertreffen einander gar nicht fremd gewesen waren. Aufgrund eines »gemeinsamen Urbesitzes melodischer Substanz« seien sie eng miteinander verwandt, »germanische und romanische Sonderart trennten sich erst oberhalb dieser gemeinsamen Tiefenschicht«. Es zeige sich, dass der »vielberufene Orientalismus« im Choral letztlich unerheblich sei. Maerker, »Gregorianischer Choral und Deutsches Volkslied«, S. 71 f.

63 Alfred Quellmalz an Hans Schick vom 24. November 1942. Bundesarchiv NS 21/798(3).

Bundesgenossen gegen den Kommunismus sahen, blieb das Verhältnis gegenüber besonders fanatisierten Nationalsozialisten angespannt. Umgekehrt traute man innerhalb der SS den katholischen Geistlichen nicht und fürchtete, sie könnten die Ergebnisse verfälschen. Quellmalz gab in seiner Projektskizze zu bedenken, generell sei die Erforschung der germanischen Bestandteile des gregorianischen Gesangs besonders schwierig, »weil sie sich in der Hauptsache auf kirchlich gebundene Mitarbeiter stützen muss. Man wird daher einen Erfolg nicht schon in kurzer Zeit erwarten dürfen.« Man müsse mit »äusserster Vorsicht« vorgehen, »da die Patres in ihrer weltanschaulichen Bindung heraus allzu gehemmt erscheinen, um für unsere Arbeit ohne weiteres in Betracht zu kommen.« Quellmalz wollte sich in der Erzabtei St. Martin in Beuron an Chrysostomus Grossmann wenden, mit dem er früher bereits in anderer Angelegenheit korrespondiert hatte. Als weitere mögliche Ansprechpartner nannte er Dominicus Johner und Fidelis Böser, »mit dem nach den Nachrichten des SD eine Anknüpfung ebenfalls verheissungsvoll erscheint«.[64] Ob es zu einem Kontakt mit Grossmann und Böser kam, ist nicht bekannt, aber 1942 reiste Quellmalz tatsächlich nach Beuron, um Johner um Unterstützung zu bitten. Der Benediktiner, den Quellmalz als eine der führenden Kapazitäten auf dem Gebiet einschätzte, hatte kurz zuvor die Monographie *Wort und Ton im Choral. Ein Beitrag zur Ästhetik des gregorianischen Chorals* (1940) publiziert. Als Ergebnis des Gesprächs meldete Quellmalz dem Reichssicherheitshauptamt, der Pater sei zwar ausgesprochen freundlich gewesen, es schien ihm aber, dass Johner »die neue Blickrichtung, von der her ich um Mithilfe bei den Forschungen bat, unheimlich vorkam«. Deshalb habe er versucht, sich mit dem Verweis auf sein fortgeschrittenes Alter der Aufgabe zu entziehen, die darin bestehen sollte, eine Aufstellung der Sequenzen der St. Gallener Zeit und ihrer ursprünglichen Quellen anzufertigen. Er willigte erst nach dem einschüchternden Hinweis ein, dass »es keinen guten Eindruck mache, wenn er mir seine Mithilfe verweigere«.[65]

Die weitere Entwicklung des Zweiten Weltkriegs ließ das Vorhaben nicht über erste Vorarbeiten hinausgelangen. Im Gegensatz zu anderen Projekten des Ahnenerbes, die wegen Himmlers Neigung, »der eigenen Spekulation oder der geistesschwacher Träumer freien Lauf«[66] zu lassen, völlig ins Abstruse abdrifteten, stand es nicht im Widerspruch zur damaligen akademischen Forschung. So wissenschaftlich fragwürdig das Vorhaben war, die Zielsetzungen wurden auch von einigen der renommiertesten Musikwissenschaftler diskutiert, die unabhängig von diesem Projekt, aber aufbauend auf denselben Voraussetzungen, zu konkreteren Ergebnissen kamen. Aus heutiger Sicht lassen die mittelalterlichen Quellen durchaus den Schluss zu, dass die in- und außerhalb des Ahnenerbes betriebene Neuakzentuierung der zuvor vernachlässigten nordeuropäischen Anteile eine sachliche Berechtigung hatte. Zugleich waren diese Ergebnisse freilich politisch erwünscht und fielen daher mitunter tendenziös aus, was man bei der heutigen Bewertung in dieser Zeit entstandener Mittelalterliteratur nicht außer Acht lassen darf.

---

64 Quellmalz, »Plan zur Erforschung des Gregorianischen Gesanges«.

65 Brief von Alfred Quellmalz an Sturmbannführer Hans Schick, Reichsicherheits-Hauptamt vom 24. November 1942. Bundesarchiv NS 21/798(3).

66 Kater, *Ahnenerbe*, S. 226.

Anhang

[Alfred Quellmalz]
Plan zur Erforschung des Gregorianischen Gesanges im Hinblick auf seine Bestandteile germanischer Musik.

Die Erforschung der Musik der germanischen Vor- und Frühzeit ist die vordringlichste Aufgabe der heutigen Volksmusikforschung. Nur von der Volksmusik, nicht von der Hochkunst her, lässt sich eine Aufhellung dieses Fragenkreises erhoffen. Um dieses Ziel zu erreichen, sind alle mittelbaren und unmittelbaren Quellen zu sammeln, die uns Aufschluss über unser musikalisches Ahnenerbe geben können. Da der gregorianische Gesang nur ein Quellengebiet davon ist, geht daraus hervor, dass er nicht vereinzelt bzw. getrennt von den anderen Quellengebieten untersucht werden kann.

Der Aufhellung der Musik des deutschen Altertums und Mittelalters widmet sich der Unterzeichnete als Vorsteher der Abteilung Volksmusik des Staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung, Berlin, schon seit vielen Jahren. Wesentliche Unterstützung und neuen Auftrieb fand er dabei durch die Zusammenarbeit mit der Forschungs- und Lehrgemeinschaft »Das Ahnenerbe«, der er seit Sommer 1941 als tätiges Mitglied angehört. Die auf Grund der bisherigen Arbeit gemachten Erfahrungen zeigen, dass nebeneinander folgende Quellengebiete gesammelt bzw. bearbeitet werden müssen:

1. Die heute noch lebendige Volksmusik im gesamten germanischen Kulturraum, die in treuer Überlieferung Elemente ältesten Musikgutes bis in unsere Zeit hinein bewahrt hat.
2. Die unmittelbare Überlieferung der weltlichen Musik des Mittelalters.
3. Die geistlichen Volksgesänge des Mittelalters.
4. Alle Nachrichten, die uns die mittelalterlichen Theoretiker über die weltliche Musik hinterlassen haben.
5. Die Erforschung des Gregorianischen Gesanges, inwieweit er Niederschläge germanischen Musikguts enthält.

Wie sehr diese Quellengebiete ineinander übergreifen, möge nur ein Beispiel zeigen: In der Musik germanischer Frühzeit kommt häufig die sog. fa-Leiter vor. Diese von uns heute als F-Dur empfundene Tonart enthält aber sowohl den Ton b wie den Ton h. Weisen, deren Tongerüst auf dieser Leiter mit ihren Wechseltönen aufgebaut ist, kommen noch heute in norwegischen Hirtenliedern vor. Ebenso finden sie sich aber auch in schweizer Betrufen und Kuhreihen. Ähnlich aufgebaute Weisen sind ebenso in den alten Balladen, wie z. B. dem Hildebrandlied, überliefert. Dasselbe Tonmaterial wird fernerhin verwendet im Gregorianischen Gesang, insbesondere in seinen ältesten Formen, den Antiphonen und Psalmen des Stundenoffiziums und der Messe. Aber auch die Sequenzen der St. Galler Zeit (um 900 n. d. Z.) sind ähnlich aufgebaut, z. B. die Sequenz Notkers »Sancti baptistae«, die auf den Johannistag komponiert, sicherlich auf den

Mittsommertagsbrauch und damit auf eine uralte Volksweise zurückgreift. Aus diesem Beispiel ist zu ersehen, dass sich das gleiche Merkmal uralten germanischen Musikgutes in vier verschiedenen Quellengebieten (s. o. Nr. 1, 2, 3 und 5) findet. Daraus folgt, dass kein Quellengebiet ohne Berücksichtigung des anderen erforscht werden kann und weiterhin, dass die Erforschung der genannten Quellen nicht vor Ländergrenzen haltmachen kann, sondern den gesamten germanischen Kulturraum umfassen muss.

Zu 1: Sammlung der lebendigen Volksmusik im gesamten germanischen Raum. Dazu verweise ich auf meinen Forschungsplan vom 30. Juni 1941, den ich anlässlich meiner Aufnahme als tätiges Mitglied dem »Ahnenerbe« eingereicht habe. Er gipfelt in der Forderung, von der alten Methode handschriftlicher Aufzeichnung wegzukommen und die Volksmusik des germanischen Kulturraumes durch Schallaufnahmegeräte zu erfassen. Wie nur diese Methode zum Ziel führt, geht schon allein daraus hervor, dass in den Weisen der nordgermanischen Länder (einschließlich Island[s] und den Faröern) neben der obengenannten fa-Leiter mit ihren Wechseltönen auch Leitern mit Drittel- und Vierteltönen noch überliefert sind. Diese Töne aber entziehen sich jeder Aufzeichnung durch unsere Notenschrift. Als weitere wichtige Tatsache ist dabei zu berücksichtigen, dass in unserer Zeit unter den Einflüssen des modernen Lebens gerade die ältesten Elemente des Volksgesanges in Vergessenheit zu geraten drohen. Unsere Generation hat daher die Verpflichtung, diese Volksmusik in letzter Minute sicherzustellen und sie durch Schallaufnahmen der Nachwelt zu überliefern.

Zu 2 und 3: Daneben ist Sammlung und Erforschung der unmittelbaren Überlieferung der weltlichen und geistlichen Volksmusik des Mittelalters weiter zu führen. Sie ist bereits seit einiger Zeit in Angriff genommen. Beide Sphären gehen ineinander über, denn zahlreiche geistliche Volksweisen sind ursprünglich weltliche Weisen. Der Text erscheint wohl in christlicher Gewandung, die Weise aber blieb in ihrer ursprünglichen Gestalt erhalten.

Zu 4: Weiterhin kommt in Betracht die Sammlung aller Nachrichten, die etwas über den Volksgesang, das Instrumentenspiel oder den Tanz der germanischen Vor- und Frühzeit bzw. des Mittelalters aussagen können. Sie sind in erster Linie bei den Musiktheoretikern des Mittelalters, in den Verboten der geistlichen und weltlichen Obrigkeit, sowie in den alten Chroniken, z. B. dem Base Grammaticus zu finden. Bisher gab es noch keine zusammenfassende Sammlung dieser mittelbaren Quellen. Infolgedessen habe ich bereits vor einiger Zeit meine Assistentin Dr. Ursula Lehmann zur Durchführung dieser Aufgabe angeregt.

Zu 5: Der Gregorianische Gesang ist ein weiteres wichtiges Quellengebiet. Aus den bisherigen Darlegungen geht hervor, dass er nicht für sich allein betrachtet werden darf, wie, dass seine Nichtberücksichtigung in der Gesamtaufgabe eine schwere Unterlassung wäre. Schon in den Jahren 1926 bis 1933, während denen ich als musikwissenschaftlicher Assistent des Deutschen Volksliedarchivs Freiburg mit den Vorarbeiten des grossen deutschen Volksliedwerkes beschäftigt war, sind mir die engen Zusammenhänge zwischen dem Gregorianischen Choral und der deutschen Volksliedmelodik klar geworden. Enge Beziehungen bestehen z. B. zwischen der

mittelalterlichen Weise der Tannhäuser-Ballade und der Antiphon »Media vita« und weiterhin zwischen der altniederländischen Weise der Ballade vom Mädchenmörder und dem Credo I des Graduale Romanum (vgl. Deutsche Volkslieder, hrsg. vom Deutschen Volksliedarchiv, Bd. I, 1935, 159 und Bd. II, 1939, 102).

Einer meiner Nachfolger an diesem Werk, Dr. Bruno Maerker, hat in dieser Richtung weitergearbeitet und in seinem Aufsatz »Gregorianischer Gesang und deutsches Volkslied, einander ergänzende Quellen unserer musikalischen Vor- und Frühgeschichte« (Jb. f. Volksliedforschung, Jg. 7, 1941, 77ff) wesentliche Erkenntnisse über die gegenseitigen Beziehungen niedergelegt. Er ist Lehrbeauftragter für den Gregorianischen Gesang an der Universität Freiburg (z. Zt. bei der Wehrmacht). Aus seiner katholischen Vergangenheit bietet er jedoch weltanschaulich nicht volle Gewähr. Dies zeigt sich auch in seinem Aufsatz, worin er alle jüdischen Einflüsse in der Gregorianik verneint und diese (und damit die katholische Kirchenmusik überhaupt) für die Gegenwart retten zu können vermeint. Dennoch schlage ich vor, Dr. Maerker, der dafür wissenschaftlich bestens geeignet ist, in die Aufgabe, den Gregorianischen Choral zu erforschen, mit einzubauen; zumal ich persönlich durch die Fülle der Aufgaben, die mir aus der Organisation und Durchführung des gesamten Forschungsplans erwachsen, nicht die nötige Zeit finden würde, dieses Sondergebiet selbst zu bearbeiten.

Die Erforschung des Gregorianischen Gesanges ist jedoch zu vielgestaltig, als dass sie nur von einem Einzelnen bewältigt werden könnte; auch wird durch die Einbeziehung mehrerer Forscher der Gefahr einer einseitigen Betrachtung entgegengearbeitet.

Ich werde daher versuchen, in den Benediktiner-Klöstern Beuron und Maria Lasch [sic] geeignete Patres ausfindig zu machen, die, zunächst um kleine Auskünfte gebeten, allmählich in einen grösseren Aufgabenkreis eingeführt werden sollen. Aus meiner Freiburger Assistentenzeit kenne ich z. B. den Pater Dr. Chrysostomus Grossmann aus dem Kloster Beuron persönlich. Ich habe auch schon einmal mit ihm in der Frage der Melodie zum Hildebrandlied einen Briefwechsel geführt. An ihn werde ich mich zu gegebener Zeit zunächst wenden. In Beuron ist ein weiterer Musiker (Organist) der Pater Fidelis Böser, mit dem nach den Nachrichten des SD eine Anknüpfung ebenfalls verheissungsvoll erscheint. In Maria Lasch kommt vielleicht Pater Domenicus [sic!] Johner (allerdings schon 65 Jahre alt) dafür in Frage. Sicher ist, dass in der ganzen Angelegenheit mit äusserster Vorsicht vorgegangen werden muss, da die Patres aus ihrer weltanschaulichen Bindung heraus allzu gehemmt erscheinen, um für unsere Arbeit ohne weiteres in Betracht zu kommen. Ich hoffe aber, dass mir die Verbindung in meiner Eigenschaft als Vorsteher der Abteilung Volksmusik, also eines rein wissenschaftlichen Forschungsinstituts, gelingen wird.

Wie sich die Sammlung der lebendigen Volksmusik über den gesamten germanischen Kulturraum erstrecken muss, so kann auch die Betrachtung des Gregorianischen Gesanges nicht nur auf seine deutsche Überlieferungsform beschränkt bleiben. Gerade in den mittelalterlichen Quellen der nordgermanischen Länder dürfte noch viel unerforschtes germanisches Volksgut erhalten sein.[1)] Dabei ist auch die politische Seite wichtig. In den Schriften der Freiburger

---

[1)] Es ist klar, dass sich hierbei, wie zur Sammlung der lebenden [lebendigen] Volksmusik, die deutsche Forschung volkszugehöriger Mitarbeiter bedienen muss. Erfolgreiche Ansätze, begünstigt durch die heutige Machtausdehnung des grossdeutschen Reiches, sind in dieser Richtung jetzt schon vorhanden.

Gregorianischen Akademie ist 1923 von Erik Abrahamsen die Dissertation »Eléments romans et allemands dans le chant grégorien et la musique populaire en Danemark« erschienen. In ihr versucht der Verf. merkwürdigerweise nachzuweisen, dass die romanischen Elemente im Gregorianischen Gesang und im Volkslied Dänemarks stärker seien, als die deutschen. Eine Berichtigung dieses unhaltbaren Standpunktes wäre im Zusammenhang mit der Gesamtforschungsaufgabe dringend geboten.

Die Erforschung des Gregorianischen Gesanges in Hinblick auf seine Niederschläge germanischer Musik ist besonders deshalb schwierig, weil sie sich in der Hauptsache auf kirchlich gebundene Mitarbeiter stützen muss. Man wird daher einen Erfolg nicht schon in kurzer Zeit erwarten dürfen; zumal die Forschungsrichtung als solche noch neu ist. Dazu kommt, dass sie nur in Verbindung mit den andern (oben aufgeführten) Forschungsaufgaben bearbeitet werden kann. Alle bisherigen Versuche, das Wesen der Germanischen Musik zur Darstellung zu bringen, konnten zu keinem endgültigen Ergebnis kommen, sondern mussten mehr oder weniger in Theorien stecken bleiben, da sie alle von einer zu kleinen Untersuchungsgrundlage ausgingen. Es ist daher eine dringende Forderung nationalsozialistischer Wissenschaft, in grosszügiger Planung alle Quellen herbeizuschaffen und zu bearbeiten, die geeignet sind einer Wesenserkenntnis der Wurzeln germanisch-deutscher Musik den Boden zu bereiten. Es besteht Grund zur Annahme, dass dieser Plan durchgeführt werden kann, denn die vereinigten Mittel des Reichssicherheitshauptamtes (in politischer Hinsicht) und des »Ahnenerbes« (in wissenschaftlicher und geldlicher Form) sowie auch des Kriegseinsatzes der Geisteswissenschaften[1)] können dafür eingesetzt werden. Für die deutsche Volksmusikforschung aber gibt es kein wichtigeres Ziel als eine gesicherte Erkenntnis vom Wesen der Musik unserer Vorfahren, das gleichzeitig die Wurzel ist, aus der sich der mächtige Stamm unserer deutschen musikalischen Hochkunst entwickeln konnte.

z. Zt. Bozen, den 24. März 1942 (Dr. Alfred Quellmalz)

[1)] In der von SS-Standartenführer Professor Dr. Wüst geleiteten Gruppe »Indogermanisches Kulturerbe« wurde mir die Bearbeitung der Volksmusik übertragen.

Publikationsliste Wolfgang Horn

Bücher

Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720–1745. Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire, Kassel u. a. 1987 (Dissertation Universität Tübingen 1986).

Carl Philipp Emanuel Bach. Frühe Klaviersonaten. Eine Studie zur »Form« der ersten Sätze nebst einer kritischen Untersuchung der Quellen, Hamburg 1988.

(zusammen mit Thomas Kohlhase) *Zelenka-Dokumentation. Quellen und Materialien*, in Verbindung mit Ortrun Landmann und Wolfgang Reich vorgelegt, 2 Bde., Wiesbaden 1989.

›Est modus in rebus …‹. Gioseffo Zarlinos Musiktheorie und Kompositionslehre und das ›Tonarten‹-Problem in der Musikwissenschaft, Habilitationsschrift, Hochschule für Musik und Theater Hannover, 1995.

Herausgeberschaft

(zusammen mit Günter Katzenberger) Edler, Arnfried: *Musik zwischen Mythologie und Sozialgeschichte. Ausgewählte Aufsätze aus den Jahren 1972 bis 2000* (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 139), Augsburg 2003.

(zusammen mit Fabian Weber) *colloquium collegarum. Festschrift für David Hiley zum 65. Geburtstag* (= Regensburger Studien zur Musikgeschichte 10), Tutzing 2013.

Aufsätze in Zeitschriften und Sammelbänden

»Das Repertoire der Dresdner Hofkirchenmusik um 1720–1730 und die Werke Antonio Caldaras«, in: *Antonio Caldara. Essays on His Life and Times*, hrsg. von Brian W. Pritchard, Aldershot 1987, S. 277–299.

»›… doch wenigstens eben so gut, als das Original‹: Notentext und Qualitätsbewußtsein bei Carl Philipp Emanuel Bach«, in: *Fragen der Aufführungspraxis und Interpretation von Werken Carl Philipp Emanuel Bachs. Ein Beitrag zum 200. Todestag*, hrsg. von Eitelfriedrich Thom (= Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts 37), Michaelstein/Blankenburg 1989, S. 28–36.

»›… das Vornehmste, nämlich das Analysieren …‹ Über das Verhältnis von Aufführungspraxis und Komposition bei Carl Philipp Emanuel Bach«, in: *Carl Philipp Emanuel Bach und die europäische Musikkultur des mittleren 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Hans Joachim Marx (= Veröffentlichung der Joachim-Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg 62), Göttingen 1990, S. 417–431.

Berardi, Zelenka und Telemann, oder: ein Witz verliert seine Pointe. Aus Anlaß des 225. Todestages von Georg Philipp Telemann (= Institut für historische Aufführungspraxis Michaelstein, Dokumentationen/Reprints 27), Michaelstein/Blankenburg 1992.

»Johann David Heinichen und die Musikalische Zeit. Die ›quantitas intrinseca‹ und der Begriff des Akzenttakts«, in: *Musiktheorie* 7 (1992), S. 195–218.

»Marpurgs ›Abhandlung von der Fuge‹ und Sechters Analyse des Finales von Mozarts ›Jupiter Sinfonie‹ (KV 551)«, in: *Mozart-Studien*, hrsg. von Manfred Hermann Schmid, Bd. 1, Tutzing 1992, S. 135–172.

»Tonalität und Geschichte. Vallottis Kritik an Fuxens Darstellung der Modi«, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 16 (1992), S. 189–226.

»Die wichtigsten Schreiber im Umkreis Jan Dismas Zelenkas. Überlegungen zur Methode ihrer Bestimmung und Entwurf einer Gruppierung der Quellen«, in: *Musik des Ostens* 14 (1993), S. 141–210.

»Zelenkas Bearbeitung und Ergänzung von Palestrinas *Missa Nigra sum*«, in: *Musik des Ostens* 14 (1993), S. 352–355.

»Zelenkas Missa votiva e-moll ZWV 18 (1739)«, in: *Musik des Ostens* 14 (1993), S. 360–364.

»Überlegungen zu einigen ›Incerta‹ im Werk Jan Dismas Zelenkas. Vorgetragen mit besonderer Sympathie für das Duett ›Qui nihil sortis felicis videt‹ (ZWV 211)«, in: *Ars musica*. Jahrbuch 1994, Michaelstein/Blankenburg 1994, S. 14–28.

»Notation als Repräsentation der Akzentstruktur. Die Erscheinungsformen des Zweier- und Dreiertaktes in den Autographen Johann David Heinichens«, in: *Musiktheorie* 9 (1994), S. 3–25.

»Takt, Tempo und Aufführungsdauer in Heinichens Kirchenmusik. Ein Beitrag nicht nur zur Aufführungspraxis«, in: *Musiktheorie* 9 (1994), S. 147–168.

»Quellentext: Johann David Heinichen, Neu erfundene und gründliche Anweisung (…), Hamburg 1711, (daraus S. 65–111 und 175–183)«, in: *Musiktheorie* 9 (1994), S. 169–181.

»Die Kompositionslehre Christoph Bernhards in ihrer Bedeutung für einen Schüler«, in: *Schütz-Jahrbuch* 17 (1995), S. 97–118.

»Nachahmung und Originalität – Zelenkas Studien bei Fux und die Bedeutung der ›Imitatio‹«, in: *Johann Joseph Fux und seine Zeit. Kultur, Kunst und Musik im Spätbarock*, hrsg. von Arnfried Edler und Friedrich W. Riedel (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 7), Laaber 1996, S. 137–169.

»Satzlehre, Musiktheorie, Analyse. Variationen über ein ostinates Thema«, in: *Zum Problem und zu Methoden von Musikanalyse*, hrsg. von Nico Schüler, Hamburg 1996, S. 11–31.

»Der ›antique Kirchen Stylus‹ und die Musik Palestrinas. Bemerkungen zur Palestrina-Pflege und zur Komposition im ›gebundenen Allabreve Stil‹ am Dresdner Hof zur Zeit Heinichens und Zelenkas«, in: *Aufführungs- und Bearbeitungspraxis der Werke Palestrinas vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*, hrsg. von Friedrich W. Riedel (= Kirchenmusikalische Studien 3), Sinzig 1997, S. 55–79.

»Friedrich Rochlitz über Jan Dismas Zelenka. Ein Zeugnis früher Zelenka Verehrung«, in: *Cari amici. Festschrift 25 Jahre Carus-Verlag*, hrsg. von Barbara Mohn und Hans Ryschawy, Stuttgart 1997, S. 44–50.

»Friedrich Wilhelm Marpurg, Carl Philipp Emanuel Bach und das ›Duo in contrapuncto‹ Wq 119/1 (H. 76)«, in: *Bach-Jahrbuch* 85 (1999), S. 159–169.

»Johann David Heinichens erste dokumentierte Begegnung mit der italienischen Cantata. Anmerkungen zu Heinichens frühen Jahren und zu dem Stück ›Della mia bella Clori‹ des Carlo Francesco Cesarini«, in: *Händel-Jahrbuch* 46 (2000), S. 113–136.

»›Requiem‹ und ›Vivat Rex‹. Bemerkungen zum Charakter der Dresdner ›Requiem zum Herrschertod‹ von Jan Dismas Zelenka (1733) und Johann Adolf Hasse (1763). Mit einem Anhang: Tod und Nachfolge in Kursachsen/Polen 1733/34 nach dem ›Hof- und Staats-Calender auf das Jahr 1735‹«, in: *Tod und Musik im 17. und 18. Jahrhundert. XXVI. Internationale wissenschaftliche Arbeitstagung, Michaelstein, 12. bis 14. Juni 1998*, hrsg. von Günter Fleischhauer (= Michaelsteiner Konferenzberichte 59), Michaelstein/Blankenburg 2001, S. 157–176.

»Adrian Willaerts ›anderer Vesperdruck‹. Bemerkungen zu den Psalmvertonungen in ›I sacri e santi salmi che si cantano a Vespro e Compieta‹ (W 1123 1125, Venedig 1555 u. ö.)«, in: *Musikalische Quellen – Quellen zur Musikgeschichte. Festschrift für Martin Staehelin zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Ulrich Konrad in Verbindung mit Jürgen Heidrich und Hans Joachim Marx, Göttingen 2002, S. 141–157.

»Generalbaßlehre als pragmatische Harmonielehre, Teil I: Bemerkungen zum harmonischen Denken Johann David Heinichens«, in: *Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e. V. Jahrbuch 2001*, hrsg. von Wilhelm Seidel und Peter Wollny, Schneverdingen 2002, S. 9–40.

»Stadt und Musik im Ancien Régime [Zur Musikgeschichte Regensburgs]«, in: *1803 – Wende in Europas Mitte. Vom feudalen zum bürgerlichen Zeitalter*, hrsg. von Peter Schmid und Klemens Unger, Regensburg 2003, S. 173–185.

»Braucht Musik Wissenschaft? Anmerkungen zum Verständnis einer akademischen Disziplin«, in: *Blick in die Wissenschaft. Forschungsmagazin der Universität Regensburg* 13 (2004), S. 4–12 und 69.

»Generalbaßlehre als pragmatische Harmonielehre, Teil II: Die Besprechung der Cantata ›Della mia bella Clori‹ von Carlo Francesco Cesarini in Johann David Heinichens ›Anweisung zum Generalbaß (1711)‹«, in: *Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e. V. Jahrbuch 2002*, hrsg. von Peter Wollny, Schneverdingen 2004, S. 12–53.

»Die Rolle Josef Rheinbergers in Musikgeschichten zum 19. Jahrhundert«, in: *Josef Rheinberger – Werk und Wirkung. Bericht über das Internationale Symposium anläßlich des 100. Todestages des Komponisten, veranstaltet von der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte und dem Institut für Musikwissenschaft der Universität München*, hrsg. von Stephan Hörner und Hartmut Schick (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 629), Tutzing 2004, S. 9–31.

»Venezianische Oper am Dresdner Hof. Anmerkungen zum Gastspiel Antonio Lottis in Dresden (1717–1719) nebst einer Hypothese zum Anlaß von Heinichens Scheitern«, in: *Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e. V. Jahrbuch 2002*, hrsg. von Peter Wollny, Schneverdingen 2004, S. 119–147.

»Andreas Raselius Ambergensis als Verehrer Glareans. Eine Miszelle zur Glarean-Rezeption um 1600«, in: *Heinrich Glarean oder: Die Rettung der Musik aus dem Geist der Antike?*, hrsg. von Nicole Schwindt (= Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik 5), Kassel u. a. 2006, S. 263–280.

»Die Inszenierung des Leidens in J. A. Hasses venezianischen Miserere-Einleitungen (Mit einer Edition und Übersetzung des Textes ›Sanctus Petrus et Sancta Maria Magdalena‹)«, in: *Johann Adolf Hasse in seiner Zeit. Symposium vom 23. bis 26. März 1999 in Hamburg*, hrsg. von Reinhard Wiesend (= Hasse-Studien. Schriftenreihe der Hasse-Gesellschaften in Hamburg-Bergedorf und München, Sonderreihe 1), Stuttgart 2006, S. 227–249.

»Monument und Geschichtsbild. Bemerkungen zur Problematik einer adäquaten Edition der Sechs Sonaten (ZWV 181) von Jan Dismas Zelenka«, in: *Musikalische Überlieferung und musikalische Edition. Gesammelte Aufsätze*, hrsg. von Martin Staehelin (= Nachrichten der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-Historische Klasse 2006,2), Göttingen 2006, S. 46–66.

»[Musiktheorie:] Von 1670 bis 1800«, in: *Musikgeschichte Regensburgs*, hrsg. von Thomas Emmerig, Regensburg 2006, S. 230–251.

»Unorthodoxe Musiktheorie: Einleitung zum Dokument ›Sonderbare Invention: Eine Arie in einer einzigen Melodey aus allen Tonen und Accorden/ auch jederley Tacten/ zu componiren‹ von Johann Philipp Treiber (Jena 1702)«, in: *Musiktheorie* 22 (2007), S. 49–78.

»Klavier-Musik-Geschichte. Anmerkungen zur Konzeption von Arnfried Edlers ›Gattungen der Musik für Tasteninstrumente‹«, in: *Musiktheorie* 22 (2007), S. 79–86.

»›In Sachen Johann Christoph Webers, eines Blut-armen Mannes‹. Ein juristischer Schriftsatz des Dresdner Hofkapellmeisters Johann David Heinichen aus dem Jahre 1729«, in: *Gattungsgeschichte als Kulturgeschichte. Festschrift für Arnfried Edler*, hrsg. von Christine Siegert (= Ligaturen 3), Hildesheim 2008, S. 53–64.

»›Chordae elegantiores‹. Ein musikalischer Terminus und Mozarts Musik«, in: *Mozart im Zentrum. Festschrift für Manfred Hermann Schmid zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Ann-Katrin Zimmermann und Klaus Aringer, Tutzing 2010, S. 77–98.

»Dresden in der Musikhistorie des 18. Jahrhunderts – oder: Wie dringlich ist ein Cultural Turn?«, in: *Musik und kulturelle Identität. Bericht über den XIII. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Weimar 2004*, hrsg. von Detlef Altenburg und Rainer Bayreuther, Bd. 2: Symposien B, Kassel u. a. 2012, S. 188–197.

»Georg Muffats Kompositionslehre. Bemerkungen zu dem lateinischen Text in der Quelle D-B Mus. ms. 6712«, in: *Im Schatten des Kunstwerks*, Bd. 1: *Komponisten als Theoretiker in Wien vom 17. bis Anfang 19. Jahrhundert*, hrsg. von Dieter Torkewitz (= Wiener Veröffentlichungen zur Theorie und Interpretation der Musik 1), Wien 2012, S. 87–106.

»Beethovens C-Dur-Messe op. 86 und ihre Texte. Sondierungen im historisch-liturgisch-ästhetischen Dickicht«, in: *colloquium collegarum. Festschrift für David Hiley zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Wolfgang Horn und Fabian Weber (= Regensburger Studien zur Musikgeschichte 10), Tutzing 2013, S. 229–268

(als weitere elektronische Ressource Beilagen 1 und 2 mit zusätzlichen Metadaten sowie der Chorpartitur von Beethovens Messe op. 86 mit dem unterlegten Alternativtext in Form von »Drei Hymnen« von Christian Schreiber: »Tief im Staub anbeten wir« mit einem Epilog zu

den deutschen Alternativtexten der Messen op. 77 und 80 von Johann Nepomuk Hummel [XVIII, 65 S.]; <epub.uni-regensburg.de/28735> bzw. <epub.uni-regensburg.de/28737>).

»Opera, Arias and Zelenka: Remarks on a Special Relationship«, in: *Jan Dismas Zelenka's Life and Music Reconsidered (Zelenka Conference Prague 2015)*, hrsg. von Jiří Kroupa (= Clavibus unitis 4), Prag 2015, S. 49–70.

»Der sächsische Thronfolger Friedrich August auf Reisen. Notizen aus Dresdner Akten der Jahre 1715–1717«, in: *Prinzenrollen 1715/16. Wittelsbacher in Rom und Regensburg*, hrsg. von Andrea und Jörg Zedler, München 2016, S. 93–116.

(zusammen mit Michael Braun) »Musizieren nonstop. Die Musikensembles der Universität Regensburg«, in: *50 Jahre Universität Regensburg*, Regensburg 2017, S. 338–340.

»Die Marienvesper von Joseph Riepel (1709–1782)«, in: *Musikalische Schätze in Regensburger Bibliotheken*, hrsg. von Katelijne Schiltz (= Regensburger Studien zur Musikgeschichte 13), Regensburg 2019, S. 251–269.

Editionen

Jan Dismas Zelenka, *Psalm 113: In exitu Israel*, Stuttgart 1983.

Antonio Vivaldi, *Psalm 121: Laetatus sum in F (RV 607)*, Stuttgart 1984.

Johann Georg Albrechtsberger, *Missa in D*, Stuttgart 1985.

Johann Adolf Hasse, *Miserere in F für drei Männerstimmen (TTB)*, Stuttgart 1986.

Johann David Heinichen, *Magnificat in A*, Stuttgart 1987.

Johann Adolf Hasse, *Miserere in c in der Fassung für Chor SATB*, Stuttgart 1988.

Antonio Caldara, *Te Deum 2 Cori*, Stuttgart 1989.

Jan Dismas Zelenka, *Missa Omnium Sanctorum ZWV 21*, Wiesbaden 1989 (= Das Erbe deutscher Musik 101), rev. Neuauflage, Wiesbaden 2017.

(zusammen mit Thomas Gerwin) Antonio Vivaldi, *Psalm 110: Confitebor (RV 596)*, Stuttgart 1990.

Johann Adolf Hasse, *6 Triosonaten ›op. 1‹ für 2 Fl tr (2 Vl) und Bc*, Stuttgart 1991.

(zusammen mit Kirsten Beißwenger) Antonio Lotti, *Missa Sapientiae*, Stuttgart 1991.

Johann Valentin Meder, *Unser keiner lebt ihm selber*, Stuttgart 1992.

(zusammen mit Wolfgang Reich) Jan Dismas Zelenka, *Sechs Triosonaten* [Neuausgaben nach den autographen Quellen] (= Hortus musicus 271–276), Kassel u. a. 1992, 1995, 1996.

Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Faks.-Reprint der Ausg. von Teil I, Berlin 1753 (mit den Erg. der Aufl. Leipzig 1787) und Teil II, Berlin 1762 (mit den Erg. der Aufl. Leipzig 1797), hrsg. und mit einem ausführlichen Register versehen von Wolfgang Horn, Kassel u. a. 1994.

(zusammen mit Thomas Kohlhase) Jan Dismas Zelenka, *Responsoria pro Hebdomada Sancta (Die 27 Responsorien zum Gründonnerstag, Karfreitag und Karsamstag, 1723)*, Stuttgart 1995.

Wolfgang Amadeus Mozart, *Vesperae solennes de Confessore KV 339* [nach dem in Krakau aufbewahrten Autograph], Stuttgart 2000.

Johann David Heinichen, *Neu erfundene und gründliche Anweisung … zu vollkommener Erlernung des General-Basses, Reprint der Ausgabe Hamburg 1711* (= Documenta Musicologica, Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles 40), Kassel u. a. 2000.

Josef Gabriel Rheinberger, *Chorballaden II für Männerchor und Orchester. Das Tal des Espingo (op. 50), Wittekind (op. 102), Die Rosen von Hildesheim (op. 143)* (= Rheinberger, Sämtliche Werke 4/17), Stuttgart 2003.

Johann Georg Albrechtsberger, *Gründliche Anweisung zur Composition*, Faksimile der ersten Auflage, Leipzig 1790, mit den »Beilagen« der »Dritten Ausgabe«, mit einer ausführlichen Einleitung und einer Bibliographie der Ausgaben (= Quellenkataloge zur Musikgeschichte 42), Wilhelmshaven 2008.

Jan Dismas Zelenka, *Missa Sancti Josephi (ZWV 14)*, Stuttgart 2018.

Carl Philipp Emanuel Bach, *Sonatas from Manuscript Sources I* (= The Complete Works I/6,1), Los Altos, CA 2019.

Adrian Willaert, *I sacri e santi salmi (1555 u. ö.)* (= Corpus mensurabilis musicae 3/VI), in Vorb.

Antonio Lotti, *Gl'odi delusi dal sangue overo Ascanio* [mit den drei Intermezzi *Nana, Francese e Armena* von Francesco Gasparini und Giovanni Battista Bononcini] (= Denkmäler Mitteldeutscher Barockmusik), in Vorb.

Artikel in Lexika und Handbüchern

»Invention«, in: *MGG2*, Sachteil 4, Kassel u. a. 1996, Sp. 1139–1149.

»Inventio / Invention«, in: *HmT*, 26. Auslieferung, Winter 1997/98, Stuttgart 1997.

»Heinichen, Johann David«, in: *MGG2*, Personenteil 8, Kassel u. a. 2002, Sp. 1178–1192.

»Galant / Galanterie / Galanter Stil«, in: *HmT*, 39. Auslieferung, Frühjahr 2005, Stuttgart 2005.

»Willaert, Adrian«, in: *MGG2*, Personenteil 17, Kassel u. a. 2007, Sp. 943–965.

»Zarlino, Gioseffo«, in: *MGG2*, Personenteil 17, Kassel u. a. 2007, Sp. 1348–1354.

»Zelenka, Jan Dismas«, in: *MGG2*, Personenteil 17, Kassel u. a. 2007, Sp. 1381–1391.

»Denkmälerausgaben«, in: *Musikeditionen im Wandel der Geschichte*, hrsg. von Reinmar Emans und Ulrich Krämer (= Bausteine zur Geschichte der Edition 5), Berlin 2015, S. 704–740.

Darüber hinaus zeigen Wolfgang Horns zahlreiche Beiträge zu CD-Booklets und Programmheften seine enge Verbundenheit mit der musikalischen Praxis. Sie können hier nicht im Einzelnen aufgeführt werden.

Personen- und Werkregister

Halbfett hervorgehoben sind Lemmata, die im entsprechenden Abschnitt intensiver behandelt werden.

Ableithner, Balthasar 159
Abrahamsen, Erik 497
Ackermann, Konrad Ernst 178 FN 63
Adam, Adolphe 201
Ademar 488
Adler, Guido 484–485
Adlung, Jacob 248, 252
Adorno, Theodor W. 425, 428, 441 FN 31, 442–444, 451
Afanas'ev, Nikolaj Jakovlewič 370
Agawu, Kofi 428, 443–444
Agisburg, Heinrich Himmel von 362, 367
Agresta, Agostino 143 FN 40
Albert, Heinrich 316
Arien 316
Albrecht v. (Herzog von Bayern) 126
Alexander, Carl Simon 316
Algarotti, Francesco 194
Alighieri, Dante 451 FN 79
Aljab'ev, Aleksandr 369
1. Streichquartett 369 FN 2
3. Streichquartett 369 FN 2
Allegri, Gregorio 245, 247
Miserere 247
Ambrosius (Heiliger) 245
André, Gilles 167 FN 4, 168
André, Johann **167–186**, 188
Auserlesene Scherzhafte und Zärtliche Lieder 178
Azakia, ein Singspiel in drey Aufzügen 182
Belmont und Constanze oder Die Entführung aus dem Serail, eine Operette in drey/vier Akten 167, 181, 183, 186
Das liebste Opfer für Friedrich 183
Das tartarische Gesetz, ein Schauspiel mit Gesang in zwey Aufzügen / eine Operette in drey Aufzügen 181, 183, 186
Das wüthende Heer oder Das Mädchen im Thurme, eine Operette in drey Akten 183
Der Alchymist, Operette in einem Aufzuge 182, 186
Der alte Freyer 172–173, 182

[André, Johann]
Der Barbier von Bagdad 173, 184
Der Barbier von Sevilien, oder Die unnütze Vorsicht 182, 186
Der betrogene Cadi 173
Der Bräutigam in der Klemme 186
Der Liebhaber als Automat 186
Der Oberamtmann und die Soldaten 183
Der Töpfer 171, 174, 176–178, 181, 186
Die Hoffnung der deutschen Muse 183
Die Schadenfreude 186
Eins wird doch helfen 186
Elmine, ein Singspiel/Schauspiel mit Gesang in drey Aufzügen 184
Erwin und Elmire 167, 177–178, 181, 186
Friedrich's Geburtstagsfest, gefeiert von einem Brennen auf dem Lande 183
Friedrichs glorreichster Sieg, Vorspiel mit Gesang 182
Heinrich der Erhabene aus dem Stamme der Brennen 183
Herzog Michel, ein Lustspiel in einem Aufzug und in Versen 182
Komische Versuche 172, 173 FN 38
König Lear 182
Kurze Thorheit ist die beste, eine Operette in einem Aufzuge / Alter schützt vor Thorheit nicht 183, 186
Lanassa 183
Laura Rosetti, ein Schauspiel mit Gesang in drei Aufzügen 182, 186
Lenore 178
Lustspiele und Operetten nach französischen Mustern 173
Macbeth 182
Mehr als Grosmuth, Schauspiel mit Gesang 183
Peter und Hannchen, oder Die Bezauberten 171 FN 26, 173–174, 182
Prolog mit Gesang und Tanz 183
Scherzhafte Lieder 178

[André, Johann]
Sammlung der komischen Operetten so wie sie von der Churpfälzischen Deutschen Hofschauspielergesellschaft unter der Direction des Herrn Marchand aufgeführet werden (Hrsg., u. a.) 174
Tre sonate per il cembalo obligato, violino e violoncello op. 1 167
André, Johann Anton 186
André, Marc 168
André, Marie Julienne (geb. Pfaltz) 168
Andrée, Elfrida 297
Frithjof-Saga. Oper in vier Akten 297 FN 115
Angiolini, Gasparo 196
Anna Amalia von Sachsen-Weimar (von Braunschweig-Wolfenbüttel) 188, 267
Anonym
L'homme armé 71
Processionale. Der Hochwierdigen in Gott geistlichen Muetter Barbara Mechtildi Kürchpichlerin […] *praesentiert.* MDC.LXVI 247
Saulus nobilis genere 44
So svjatymi upokoj [Mit den Heiligen bringe zur Ruhe] 415–416
Tu es vas electionis 43
Upokoj Gospodin dušu usopšago raba tvoego [Schenke, Herr, der Seele deines verstorbenen Sklaven Ruhe] 417
Vade Ananias 43
Anzengruber, Ludwig 432 FN 19
Arcybušev, Nikolaj 396
Les Vendredis (Gemeinschaftskomposition) 396
Variationen über ein russisches Thema (Gemeinschaftskomposition) 396, 401 FN 63
Arenskij, Anton 397 FN 60, 411 FN 16
Arteaga, Stefano 254
Asaf'ev, Boris (Pseudonym: Glebov, Igor') 369, 374 FN 29, 375 FN 33, 396–397
Assmann, Aleida 327, 330
Assmann, Jan 327, 329
Attaingnant, Pierre 106
Auer, Leopold von 376
Auer, Max 353–354
Auer, Otto 157 FN 2, 158–161

B-la-F-Quartett (Gemeinschaftskomposition) → Borodin, → Glazunov, → Ljadov, → Rimskij-Korsakov
Bach, Carl Philipp Emanuel 248, 252, 256–258, 338
Bach, David Josef 436, 441, 442 FN 35, 451
Bach, Johann Christian 248, 258, 261
Bach, Johann Sebastian 202, 212, 237, 242–243, 257, 261, 352, 372, 376–377 FN 43, 405, 410–413, 417–420, 422, 460
Das Wohltemperierte Clavier 242, 412
Johannes-Passion 411
Matthäus-Passion 411
Bachmetev, Nikolaj 419 FN 32
Baini, Giuseppe 245
Balakirev, Milij 370 FN 10, 371–372, 374 FN 27, 379 FN 46, 397 FN 58, 409 FN 13
Ouvertüre über ein spanisches Marschthema op. 6 397 FN 58
Quatuor original russe op. 2 370 FN 11
Tamara 397 FN 58
Banck, Carl Ludwig Albert 297 FN 110, **313–339**
Alessandro Scarlatti: Zwei Liebeslieder für eine Singstimme (Hrsg.) 315
Domenico Scarlatti: 30 Sonaten für Pianoforte. Zum ersten Male und mit zeitgemaesser Redaction des Originals (Hrsg.) 321 FN 31
Ein deutscher Liederkranz aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts (Hrsg.) 316, 323
»Ingeborgs Klage«, Nr. 1 aus: *Romanzen* op. 15 297 FN 110
Italienische Canzonetten op. 33 316 FN 11
Liederkreis mit Liedern aus Deutschland und Italien op. 1 316 FN 11
Barca, Pedro Calderón de la 183
Bardi, Giovanni de' 140, 141 FN 36
Barizon, Claude 170
Bartók, Béla 321, **453–477**
1. Sonate für Violine und Klavier 454, 472, 473 FN 63, 475
1. Streichquartett 454, 457–458, 460 FN 30, 467–472, 475
2. Sonate für Violine und Klavier 472
2. Streichquartett 460 FN 30, 472–473
3. Klavierkonzert 477
5. Streichquartett 472
6. Streichquartett 472 FN 61
»A vágyak éjjele« [Nacht der Sehnsucht], aus: *Fünf Lieder* op. 15 465–467, 471
Cantata profana 457 FN 13

[Bartók, Béla]
Fünf Lieder nach Texten von Endre Ady op. 16 454, 465, 467, 470
Fünf Lieder op. 15 454, 465–466, 470, 475
Herzog Blaubarts Burg 454, 463–465, 470–471, 476
Klavierquintett 474 FN 65, 475
Konzert für Orchester 476
Kossuth 474–475
Meisterwerke der Klavierliteratur (Hrsg.) 321
»Nem mehetek hozzád« [Ich kann nicht zu dir], aus: *Fünf Lieder nach Texten von Endre Ady* op. 16 467, 471
»Nyár« [Sommer], aus: *Fünf Lieder* op. 15 459 FN 22
Rhapsodie für Klavier op. 1 474 FN 65, 475
Sonate für Violine solo 454, 473–474
Szabadban [Im Freien] 476
Tanzsuite 457 FN 13, 458
Batka, Richard 426, 449
Baur von Eysseneck, Johann Martin 132, 136
Becher, Alfred Julius 201, 212
Becker, Carl Ferdinand 262
Beckerath, Laura von 292
Beckerath, Rudolf von 283–284, 292, 295 FN 91, 296 FN 93
Beethoven, Ludwig van 202, 204 FN 13, 206, 210, 222–224, 228, 237–238, 241, 341, 343, 345, 349, 369, 370 FN 8, 372, 410, 420, 425, 438, 460
3. Klavierkonzert 223
7. Symphonie 349
9. Symphonie 222, 224, 228, 425
12. Streichquartett op. 127 369 FN 1
13. Streichquartett op. 130 369 FN 1
15. Streichquartett op. 132 369 FN 1
Razumovskij-Quartette op. 59 369 FN 1
Beichert, Eugen 492
Bekker, Paul 425, 427 FN 8
Beljaev, Mitrofan 371–373, 395–396
Bellermann, Heinrich 377 FN 43
Bellini, Vincenzo 203, 205, 209
Norma 203
Bellman, Carl Michael 272
Bellomo, Joseph 191
Benda, Georg 172, 248, 256–257
Bendel, Franz 236
Berg, Adam 113–114, 123
Berg, Alban 471 FN 56
Lyrische Suite 471 FN 56
Berg, Anna 132
Berger, Ludwig 202
Berlioz, Hector 201, 344
Symphonie fantastique 344
Bernabei, Ercole 158
Bernabei, Giuseppe Antonio 158
Betz, Franz 348
Beu, Octavian 458 FN 17
Bienenfeld, Elsa 431, 449 FN 61
Bischoff, Ludwig 283–285
Bismarck, Otto von 348
Bitter, Carl Heinrich 339
Blessinger, Karl 486
Blume, Friedrich 480, 481 FN 7, 485–486, 488
Blumenfel'd, Feliks 396
Les Vendredis (Gemeinschaftskomposition) 396
Variationen über ein russisches Thema (Gemeinschaftskomposition) 396, 401 FN 63
Boccherini, Luigi 243, 248, 258–259
Bochius, Johannes 250
Boivin 332 FN 69
Boman, Per Conrad 270, 272–273
Sånger ur Frithiofs Saga 270
Bonaparte, Napoléon 343, 350
Bonin, Christian Friedrich von 184
Bononcini, Giovanni Battista 261
Boom, Jan van 296 FN 103
Fritiof på hafvet tonmålning för piano [Frithjof auf dem Meer, Tongemälde für Klavier] op. 22 296 FN 103
Borlasca, Bernardino **129–156**
Accentus musicalis 135
Alta fiamma m'incende 142, 144, 147–149
Ardori spirituali 132–133, 136, 141
Bocca ridente 142 FN 39
Cantica Divae Mariae Virginis […] *Opus quintum* 132–134
Canzonette a tre voci […] *Libro secondo* 131, 136, 143–145, 147–149, 151, 156
Donna se questo core 143, 147 FN 44
Dori d'amore i pianti 142, 143 FN 42
E tu parti ben mio 147
Fioretti musicali **129–156**
L'accesso fuoco mio 131 FN 13, 143 FN 42
Lasso, ch'io ardo 142 FN 39, 143, 147, 155

[Borlasca, Bernardino]
Mentre Clori il suo core 131 FN 13, 143 FN 42
Nelle lagrime amare 137
Non so chi fa partita 142, 143 FN 39, 144 FN 43
Numi sacri del cielo 142
Scala Iacob […] *Opus sextum* 133, 135
Scherzi musicali ecclesiastici 131, 136
Sconsolata fui sempre 142
Se tant' a me crudele 147, 151, 153
Semplicetta farfalletta 142–145, 147
S'io la guardo 136, 142, 147
Borodin, Aleksandr 369–370, 374 FN 31, 395–397, 402 FN 65
2. Streichquartett 370
B-la-F-Quartett (Gemeinschaftskomposition), *Serenade* 395, 397, 402 FN 65
Eine Steppenskizze aus Mittelasien 397 FN 58
Les Vendredis (Gemeinschaftskomposition) 396
Quartett für zwei Violinen, Bratsche und Cello 370 FN 8
Bortnjanskij, Dmitrij 406, 408, 415 FN 26
Bovicelli, Giovanni Battista 129, 138, 140
Böser, Fidelis 493, 496
Brahms, Johannes 223 FN 15, 263–264, 325, 425
1. Klavierkonzert 223 FN 15
4. Symphonie 425
Brambach, Caspar Joseph 300
Loreley. Dramatische Szene op. 70 300
Brambilla, Ambrosius 250
Brandt, Johannes 436, 441
Brentano, Clemens 344
Bretzner, Christoph Friedrich 167, 183
Breu, Mathias 261
Brochard, Eva 174
Broschi, Carlo (Farinelli) 330
Brown, John 253
Bruch, Max **263–312**
Achilleus op. 50 268
Arminius op. 43 269
Frithjof (Erstfassung) 271, 282, 288, 290, 293, 300
Frithjof auf seines Vaters Grabhügel op. 27 271, 292, 298
Frithjof. Scenen aus der Frithjof-Sage op. 23 264–265, 271, 283–284, 286, 289, 291–296, 298–299, 301–303
Gustav Adolf op. 73 268–269
[Bruch, Max]
Hermione op. 40 278
Die Loreley op. 16 287 FN 76
Odysseus. Scenen aus der Odyssee op. 41 268, 300
»Ouvertüre zu Frithjof«, aus (vermutlich): *Frithjof* (Erstfassung) 281
Bruch, Wilhelmine 294 FN 86
Bruckner, Anton 213 FN 1, **351–368**, 425, 429, 431, 433–434, 437–438
9. Symphonie 366, 425, 431
Psalm 150 355
Brunelli, Antonio 136 FN 24
Scherzi, arie, canzonette e madrigali 136 FN 24
Bueninck, B. 297 FN 116
Burney, Charles 248, 253
Bülow, Hans von 313–314, 317, 321–323, 326, 331 FN 67, 336, 338–339, 345
Domenico Scarlatti: Achtzehn ausgewählte Klavierstücke in Form von Suiten gruppirt. Kritisch bearbeitet und mit einem Vorwort (Hrsg.) 313 FN 1
Bürger, Gottfried August 178
Byron, George Gordon 344

Caccini, Giulio 129, 138, 140–141
Euridice 141 FN 36
Caetano, Bonifacio 131–132
Čajkovskij, Modest 407 FN 6
Čajkovskij, Pëtr 369–371, 374 FN 31, 377, 381, 403 FN 68, 405, 407–408, 410–411, 413 n. 22, 414 FN 24, 415 FN 26, 416 FN 27, 417, 419, 422–423
1. Streichquartett op. 11, 369
3. Streichquartett op. 30, 417 FN 29
6. Symphonie 416 FN 27
Blagoslovljaju vas, lesa [Ich segne euch, ihr Wälder] op. 47 Nr. 5 414 FN 24
Klaviertrio in a-Moll *(À la mémoire d'un grand artiste)* op. 50 413 FN 22, 417 FN 29
Capron, Nicolas 248, 256, 259
Carrara, Michele 248, 250
Cassus 245
Cecchelli (Conte) 170
Chambonnières, Jacques Champion de 243
Chastellux, François-Jean de 193
Chauvet, Charles Alexis 355
Cherubini, Luigi 377 FN 43
Chopin, Fryderic 201, 228 FN 24

[Chopin, Fryderic]
2. Klavierkonzert in f-Moll 228 FN 24
Chrysander, Friedrich 259
Clauss-Szarvady, Wilhelmine 236, 243
Colerus, Martin 248, 255
Constantini, Alessandro 143 FN 40
Contractus, Hermannus (von der Reichenau) 45
Corelli, Arcangelo 243, 248, 256
Couperin, François 243
Crevel, Marcus van 52–60
Croce, Giovanni 143
Canzonette a tre voci 143
Crusell, Bernhard 270–277, 287, 303
Frithjof kommer till Kung Ring (Efter gamla Scalan) 275
Tio Sånger ur Frithiofs Saga satta i Musik och tillegnade Frithiofs Skald 270, 272, 275–276
Tolf Sånger ur Frithiofs Saga 270
Vikingabalk 271, 274, 276–277
Zwölf Gesänge aus der Frithiof's Sage von E. Tegnér aus dem Schwedischen von C. G. F. Mohnike mit Begleitung des Pianoforte 270, 272
12 Songs, Beigabe zu Frithiof's Saga von »G. S.« [= George Stephens] 271
Czerny, Carl 244, 257, 313, 319–320, 335, 338
Domenico Scarlatti: Sämtliche Werke für das Pianoforte (Hrsg.), 320 FN 27

Dahlhaus, Carl 300–301, 318
D'Alembert, Jean Lerond 248, 251
Damaskus, Johannes von 413–414
Dancourt, Florent Carton de 170
D'Arien, Bernhard Christoph 182
Daser, Ludwig 110
Daucher, Adolf 116
D'Auvergne, Antoine 170
Les Troqueurs / Die Tauscher, oder Wechseler, eine lustige Opera 170
Davydow, Karl Juljewitsch 376
de la Rue, Pierre 82 FN 19
Salve regina II 82 FN 19
D'Herbois, Jean-Marie Collot 183
Diaconus, Johannes 487, 489
Dieterich, Julius Reinhard 171–172
Dille, Denijs 456, 474 FN 65
Dittersdorf, Karl Ditters von 170
Donizetti, Gaetano 204–205, 209
Doppler, Cornelius 297
Frithjof. Oper in 3 Akten 297
D'Orbeil, Cuinet 184
D'Orneval, Jacques-Philippe 184
Döbbelin, Carl Theophilus 167, 173 FN 40, 177–185
Draeseke, Felix 270 FN 25, 271, 278–280, 285
Frithjof. Tondichtung für Orchester WoO 7 271, 278, 285
Drais von Sauerbronn, Karl Wilhelm Ludwig Friedrich von 184
Drake, Erik 271
Dubois, Théodore 296
Ouverture de Frithjof 296 FN 106
Dürer, Albrecht 244
Dyk, Johann Gottfried 184

Eberwein, Carl 188
Eder, Leopold 367–368
Ekkehart 488
Engel, Johann Jacob 193
Ernst von Bayern 123
Eßlinger, Friedrich 174 FN 45
Eßlinger, Johann Georg 173, 175 FN 45
Ėval'd, Viktor 396, 402
Variationen über ein russisches Thema (Gemeinschaftskomposition) 396, 401 FN 63

Faber, Johann Heinrich 173 FN 40, 174
Fahlmer, Johanna 175, 177 FN 58
Favart, Charles-Simon 170, 172
Ninette à la cour / Ninette an dem Hofe 170
Favart, Marie-Justine-Benoîte 182
Fellerer, Karl Gustav 480, 485–489, 491
Ferdinand II. (Kaiser des Heiligen Römischen Reichs) 131
Ferdinand VI. (König von Spanien) 327
Ferretti, Jacopo 204 FN 11
Fibich, Zdenek 297
Fichte, Johann Gottlieb 482
Findejzen, Nikolaj 369
Fischer, Karl 243 FN 29
Fitzenhagen, Wilhelm 413 FN 22
Fleischer, Flora 438 FN 25
Fleischer, Hugo 427 FN 9, 438, 441, 449 FN 62, 451
Flërov, Sergej Vasil'evič 421
Flori, Franz 115–116, 123–124, 126
Flotow, Friedrich von 348

Fontane, Theodor 349
Forkel, Johann Nikolaus 248, 253–255
Franz Joseph (Kaiser) 352
Franzoni, Amante 141 FN 36, 143
I nuovi fioretti musicali a tre voci 141 FN 36, 143
Frere, Walter Howard 43
Frescobaldi, Girolamo 134 FN 19, 141, 261
Primo libro di Toccate e Partite d'Intavolatura di Cimbalo 134 FN 19, 141
Frey, Walter Hermann 487
Friedrich II. (König von Preußen) 179 FN 63, 183
Friedrich August von Braunschweig-Lüneburg-Oels 181
Friedrich Heinrich zu Brandenburg-Schwedt 186
Friedrich Wilhelm II. (König von Preußen) 182–183
Fugger, Jakob der Jüngere 113–114, 116–117, 120, 123–127
Fugger, Jakob der Reiche 116
Fugger, Octavian secundus 124, 126
Fugger, Philipp Eduard 124
Fux, Johann Joseph 248, 254
Fux, Peter 261
Führich, Joseph 244–246
Fürstenau, Moritz 316, 317 FN 15

Gabrieli, (vermutlich) Giovanni 245
Gade, Niels Wilhelm 263, 280
Galilei, Galileo 130
Galilei, Michelangelo 130
Galilei, Vincenzo 130
Gallus, Jacobus 242, 245
Garbe, Johann Gottlieb 173
Geisler, Paul Friedrich Wilhelm 297
Ingeborg. Oper in 3 Aufzügen nach dem Drama Frithjof von Peter Lohmann 297
Gerber, Ernst Ludwig 168–171, 174, 177–179, 184, 254
Gerigk, Herbert 485
Gero, Jhan 143
Gervais, Rudolf 271, 278, 280
Frithjof. Oper in 3 Akten 271, 278
Geyer, Stefi 468 FN 54
Giustiniani, Benedetto 131–132
Glazunov, Aleksander 395–398
B-la-F-Quartett (Gemeinschaftskomposition), Finale 395, 397, 401 FN 63
[Glazunov, Aleksander]
Imeniny [Namenstag] (Gemeinschaftskomposition) 396, 401 FN 63
Les Vendredis (Gemeinschaftskomposition) 396
Variationen über ein russisches Thema (Gemeinschaftskomposition) 396, 401 FN 63
Glinka, Mihail 369–370
Streichquartett in F-Dur 369
Gluck, Christoph Willibald 170, 181, 184, 187, 193–197, 206, 241
Der betrogene Cadi 184
Semiramis 196
Goethe, Johann Wolfgang von 167, 171 FN 28, 172, 175, 176 FN 51, 177, 181, 186, **187–200**, 206, 208, 267, 343, 345, 348
Golicyn, Nikolaj 369 FN 1
Gombert, Nicolas 81, 110
Ave salus mundi 81, 110
Gordigiani, Giovanni Battista 244–245, 246 FN 38
Salve Regina 246 FN 38
Stabat Mater 246 FN 38
Gotter, Friedrich Wilhelm 183
Gottsched, Johann Christoph 178 FN 63
Göhring, Ludwig 325
Göllerich, August 353–354, 358 FN 26
Göschen, Georg Joachim 187 FN 2
Grammann, Karl 325
Grandval, Clémence de 297
La Fiancée de Frithjof! Légende scandinave, poésie de Ch[arles] *Grandmougin* 297 FN 109
Grečaninov, Aleksandr 397 FN 60, 410
Gregor I. (Papst) 31–32, 33 FN 15, 47, 487–489
Gregorius (Heiliger) 245
Grétry, André-Ernest-Modeste 172, 178, 181, 184
Unverhofft kommt oft 184
Groman, Anatolij 402
Grossmann, Chrysostomus 493, 496
Grund, Therese 243 FN 29
Grützmacher, Friedrich 325
Gržimali, Ivan 413 FN 22
Guadagni, Gaetano 170
Guami, Giuseppe 130 FN 6
Gugl, Matthaeus 250
Gurlitt, Willibald 492
Gustav I. Wasa (König) 283
Günzer, Marx 118
Gyrowetz, Adalbert 186

Haakon VII. (König von Norwegen) 302
Hackenberg, Albert 269
Halm, August 365 FN 43
Hammerschmidt, Andreas 248, 255
Handschin, Jacques 412 FN 19
Haselböck, Hans 354–356, 358
Haslinger, Tobias 313, 338
Hasse, Johann Adolph **157–166**, 243
Te deum in G-Dur 157–158, 161–162, 165–166
Hauber, Michael 157–158, 161
Hauptmann, Gerhart 344
Hauptmann, Moritz 237
Haydn, Joseph 186, 202, 237, 241, 243, 245, 248, 257, 261, 368, 372, 428, 475 FN 66
Die Jahreszeiten 248
Symphonie Nr. 95 428
Volkshymne (österreichische Kaiserhymne) 368
Worte des Erlösers am Kreuze (Vokalfassung) 248
Haym, Rudolf 344
Händel, Georg Friedrich 202, 237, 242–243, 245, 248, 259, 356, 364, 368
»Hallelujah«, aus: *Messiah* 368
Häßler, Johann Wilhelm 257
Heine, Heinrich 343, 347
Heinichen, Johann David 250
Heinrich (Prinz, Hohenzollern) 184
Hellinck, Lupus 78 FN 16, 110
Verbum bonum et suave 78 FN 16, 110
Hellmuth, Johann Friedrich 174
Helm, Theodor 429, 448 FN 59
Helvig, Amalie von 267, 270–271, 273, 284, 310
Hensel, Fanny 202
Henselt, Adolph von 315, 317, 319
Hempel, Caroline Louise (geb. Karsch) 182
Herder, Johann Gottfried 193, 197, 482
Hertel, Johann Wilhelm 252
Heydrich, Reinhard, 481
Hieronymus, Sophronius Eusebius 33 FN 16
Hild, Georg 297 FN 110
»Grabhügel«, Nr. 2 aus: *3 Gesänge* op. 11 297 FN 110
Hiller, Ferdinand 263, 280
Hiller, Johann Adam 172, 181, 185, 190, 248, 252–253
Himmler, Heinrich **479–497**
Hinrichs, Johann Christian 254
Hirsch, Paul 240
Hirschfeld, Robert 430, 441, 541
Hitler, Adolf 480
Hochberg, Bolko Graf von 345
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 211
Hofmann, Heinrich 296
Frithjof. Sinfonie für grosses Orchester op. 22 296 FN 104
Hofmannsthal, Hugo von 345
Hollbusch, Johann Sebastian 254
Holliger, Heinz 220 FN 10
Holly, Franz Andreas 185
Holzbauer, Ignaz 170
Hopffer, Bernhard 270 FN 25, 271, 278
Frithjof. Große Oper in drei Aufzügen op. 14 271, 278
Hopffer, Emil 271, 278
Horn, Wolfgang 167, 264 FN 3
Huck, Anton 174
Hudson, Barton 52, 54–58, 60–61
Hummel, Johann Julius 184
Huyn, Johann Carl 362–363
Hünten, Franz 244

Idelsohn, Abraham Zvi 484–485
Imeniny [Namenstag] (Gemeinschaftskomposition) → Glazunov, → Ljadov, → Rimskij-Korsakov
Ippolitov-Ivanov, Michail 397 FN 60
Isaac, Heinrich 76–77
Christus surrexit 76 FN 12
Virgo prudentissima 76–77
Isidor von Sevilla 31–32

Jacobi, Elisabeth 176 FN 51
Jacobi, Friedrich Heinrich 177
Jacobi, Johann Georg 177
Jacobi, Michael 248, 255
Jacobson, Eduard 344
Jammers, Ewald 481
Jensen, Adolf 270 FN 25, 271, 280
Frithjof, Nr. 2: *Der Abschied* [= Fragment zu geplantem Oratorium] 271
Jeppesen, Knud 72–73, 110
Johann Friedrich (Herzog von Württemberg) 131 FN 11
Johner, Dominicus 493, 496
Joseph II. (Kaiser des Heiligen Römischen Reichs) 170

Jurgenson, Pëtr Ivanovič 376 FN 38, 377 FN 41, 407

Kainz, Josef 344
Kalbeck, Max 428 FN 11
Kalkbrenner, Friedrich 351
Effusio musica op. 68 351
Karl der Große 485, 487
Karl Theodor (Kurfürst von Bayern) 172 FN 35
Kárpáti, János 454 FN 2, 455 FN 7, 457 FN 16, 458–460, 470 FN 55
Kastal'skij, Aleksandr 408, 410
Kayser, Philipp Christoph **187–200**
Claudine von Villa Bella 187–188
Die ungleichen Hausgenossen 187–188
Egmont 187–188
Erwin und Elmire 187–188, 194 FN 29
Jery und Bätely 187–188, 193, 195
Scherz, List und Rache 187–198
Kellner, David 250
Kemnitz, Henriette 203 FN 7
Kempen, Thomas von 121–123
Kerbosch, Joseph Marie Antoine 297 FN 110
»Fragment aus Tégners Frithjof-Sage«, aus: *Fünf Gesänge für Bariton und Klavier* 297 FN 110
Kerr, Alfred **341–350**
Kiesewetter, Raphael Georg 242
Kircher, Athanasius 248, 250
Kirnberger, Johann Philipp 179, 248, 254
Kittl, Johann Friedrich 237 FN 5
Kjui, Cėzar' 370 FN 10, 371 FN 11, 371 FN 12
1. Streichquartett op. 45 371 FN 11
2. Streichquartett op. 68 371 FN 11
3. Streichquartett op. 91 371 FN 11
Klein, Bernhard Joseph 202, 271, 273
Gesänge aus den Bildern des Orients und der Frithjofsage 271, 273
Klingenfeld, Emma 297 FN 117
Klopstock, Friedrich Gottlieb 193, 482
Klose, Friedrich 360–361, 364, 367
Praeludium und Doppelfuge 360–361, 364
Klose, Raphael 269 FN 23
Luther auf dem Reichstage zu Worms 269 FN 23
Koch, Gottfried Heinrich 179–181, 185
Koch, Heinrich Christoph 248, 253–254
Kopylov, Aleksandr 396
Les Vendredis (Gemeinschaftskomposition) 396
Korngold, Julius 427 FN 6, 433, 449 FN 64
König, Fanni 243 FN 29
König, Johann Balthasar 169
Kraus, Hans Peter 235, 238–240, 259, 261
Kraus, Johanna 243 FN 29
Krause, Christian Gottfried 251
Krause, Emil 320–321
Krebs, Mary 325–326
Kruglikov, Semen 411 FN 17
Krüger, Eduard 209 FN 28
Krüger, Johann Christian 182
Kuhnau, Johann 243, 248, 255
Neue Clavirübung 248
Kühn, Walter 485

La Bruyère, Jean de 342
La Grange, Henry-Louis de 425 FN 3, 444 FN 49, 449, 451
Lachner, Franz 212
Sinfonia passionata 212
Lagerlöf, Selma 297 FN 115
Lanz, Joseph 182
Lapšin, Iwan 375 FN 34, 377
Lasso, Ferdinand di 130–131
Lasso, Orlando di 31 FN 12, 63–70, **113–127**, 130, 158, 244, 246, 261
Alma redemptoris mater 116
Ave regina coelorum 116
Ave verum corpus LV 730 116, 119–120
Certa fortiter 120–125
Cum essem parvulus 126
Deus in adjutorium 126
Deus meus in simplicitate LV 732 120, 125
In hora ultima LV 1120 121, 123
Magnificat Octo vocum Quarti toni 124
Magnificat. Super carmen. Ultimi miei sospiri 126
Magnum opus musicum 121, 123
Moduli quatuor 5. 6. 7. 8. et novem vocum 114
Motetta, sex vocum, typis nondum uspiam excusa 113–114, 120, 126
O altitudo divitiarum 126
O decus celsi 120, 125–126
O gloriosa Domina LV 638 114
Omnium deliciarum LV 1113 121, 123
Passio quinque vocum 246
Pater noster 246
Salve regina LV 1107 124
Septem Psalmi Poenitentiales 31 FN 12

[Lasso, Orlando di]
Vous qui aymez les dames 63, 65, 68–70
Laub, Ferdinand 417 FN 29
Lauterbach, Johann Christoph 325
Lavater, Johann Caspar 189
Le Clerc 332 FN 69
Le Grand, Marc-Antoine 182
Le Mierre, Antoine-Marin 183
Leclair, Jean-Marie 248, 255–256
Sonaten für Violine mit Basso continuo 248
Ledermüller, Simon 356–357, 361
Lehár, Franz 446 FN 56
Die lustige Witwe 446 FN 56
Lehmann, Ursula 492, 495
Leinburg, Gottfried 267
Lesage, Alain-René 184
Lessing, Gotthold Ephraim 181, 345
Les Vendredis (Gemeinschaftskomposition)
→ Arcybušev, → Blumenfel'd, → Borodin, → Glazunov, → Kopylov, → Ljadov, → Osten-Sacken, → Rimskij-Korsakov, → Sokolov, → Vītols
Liberti, Vincenzo 143 FN 40
Lichtenecker, Gerda 492
Lingke, Georg Friedrich 253, 255
Liszt, Franz 201, 241, 244, 278–279, 325, 344, 444, 449 FN 65
Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern 449 FN 65
Orpheus 444
Ljadov, Anatolij 395–397
B-la-F-Quartett (Gemeinschaftskomposition), Scherzo 395, 397
Imeniny [Namenstag] (Gemeinschaftskomposition) 396, 401 FN 63
Les Vendredis (Gemeinschaftskomposition) 396
Variationen über ein russisches Thema (Gemeinschaftskomposition) 396, 401 FN 63
Locatelli, Pietro Antonio 248, 259
Lobe, Johann Christian 237
Logier, Johann Bernhard 235
Loidol, Oddo 357, 364, 367
Longo, Alessandro 322 FN 36, 338
Lortzing, Albert 348
Lotti, Antonio 245–246
Lucca, Francesco 210 FN 32
Ludwig der Fromme 485, 486 FN 33
Ludwig, Johann Ludwig 170
Lully, Jean-Baptiste 342
Luther, Martin 483, 490
L'vov, Aleksej 406, 419 FN 32

Maerker, Bruno 486, 492, 496
Magdalene von Bayern 133
Maggiore, Francesco 170
Mahler, Gustav **425–451**
1. Symphonie (Titan) 441, 451
9. Symphonie **425–451**
Das Lied von der Erde 442, 450
Maier, Julius Joseph 136 FN 25, 142 FN 39
Mair, Matthäus 136 FN 21
Malling, Jørgen 297
Frithjof. Oper in 3 Akten 297
Mangold, Carl Amand 270 FN 25, 271, 275, 277–278, 280, 287
Frithjof. Dramatisches Gedicht op. 72 271, 275, 277, 280, 287
»Wikingerbalk (Seemannsgesetz)«, Nr. 19 aus: *Frithjof* op. 72 277
Mann, Heinrich 350
Mantua, Jachet de 72, 81, 104, 106–108, 109 FN 31, 110–112
Surge Petre, et indue te 72, 81, 104, 106–107, 109–112
Marcello, Benedetto 243, 245–246, 261
Deus auribus nostris audivimus 246
Marchand, Theobald 172–174, 177
Marenzio, Luca 151
Terzo libro delle villanelle a tre voci 151
Maria Anna von Österreich 131
Maria Antonia Kurfürstin von Sachsen Walpurgis 256
Maria Bárbara (Prinzessin von Portugal) 327
Marini, Girolamo Maria 209
Marino, Giambattista 143
Marpurg, Friedrich Wilhelm 179, 237, 248, 251–252
Marschler, Marie 243 FN 29
Marschner, Franz 356, 364
Marx, Adolph Bernhard 237, 351
Mascitti, Michele 248, 255, 259
Sonaten für Violine mit Basso continuo 248
Masi, Jacob 170
Massaino, Tiburtio 143 FN 40

Mattheson, Johann 248, 250, 252
Maximilian III. Joseph (Kurfürst von Bayern) 172 FN 35
Maximilian I. (Herzog von Bayern) 130 FN 8, 131–133, 140 FN 29
May, Antoinette Elisabeth (geb. André) 169
May, Georg Oswald 169
Meinardus, Ludwig 269 FN 22
Luther in Worms op. 36 269 FN 22
Meißner, August Gottlieb 182
Mendelssohn-Bartholdy, Felix 201–202, 212 FN 37, 213, 241, 263, 301, 315, 352
Die erste Walpurgisnacht op. 60 301
Paulus 212 FN 37
Mengelberg, Willem 446 FN 56, 447 FN 57
Mercadante, Saverio 209
Metastasio, Pietro 191 FN 16, 193
Metternich, Klemens Wenzel Lothar von 268
Meurs, Johannes van 248, 250
Mewes, Gregor 55
Meyer, Friedrich Ludwig 183, 186
Meyerbeer, Giacomo 205, 209 FN 28, 212, 344
Les Huguenots 209 FN 28, 212, 344
Michelangelo 244, 349
Mielich, Hans 31 FN 12
Mohnike, Gottlieb 266 FN 8, 267, 270–274, 283–284, 299, 304, 310
Mohnike, Otto 270
Molière 170, 183, 186
Monsigny, Pierre-Alexandre 172, 181, 184
Die schöne Arsene 184
Felix oder der Fündling 184
Montenoy, Charles Palissot de 184
Monteverdi, Claudio 131 FN 12, 136, 142 FN 38, 143
Amorosa pupilletta 143
Giovinetta Ritrosetta 143
Scherzi musicali 131 FN 12, 136, 143
Se pur destina 142 FN 38
»Tu se' morta«, aus: *L'Orfeo* 142 FN 38
Montgomery, Mathilda 271, 273
Moor, Anna von 297 FN 113
Morales, Cristóbal de 93
Missa Benedicta es 93
Morley, Thomas 109
Mouton, Jean 78 FN 16, 110
Mozart, Leopold 248, 251
Mozart, Wolfgang Amadeus 167, 186–187, 190, 197, 201–202, 206, 210, 212, 222–223, 237–238, 241, 245, 248, 258, 372, 410, 412, 438, 460
Die Entführung aus dem Serail 190, 197
Requiem 248
Musorgskij, Modest 370 FN 10, 371
Klassik [Der Klassiker] 371 FN 13
Müller, Anton 241, 244–245
Müller, Rudolf 236–237, 242, 244–245
Müller-Blattau, Joseph 488–489

Nauwach, Johann 316
Teutsche Villanellen 316
Neefe, Christian Gottlob 181
Neriti, Vincenzo 143
Il terzo libro de canzonette 143
Neuber, Friederike Caroline 178 FN 63
Newerkla, Rudolfine 243 FN 29
Nichelmann, Christoph 251
Niclas (Niklas), Sophie Marie 181
Nicolai, Otto **201–212**, 348 FN 23
53. (54.) Psalm 203
Die Heimkehr des Verbannten (deutsche Umarbeitung des *Proscritto*) 211
Die Lustigen Weiber von Windsor 211, 248 FN 23
Enrico II (vorher: *Rosmonda d'Inghilterra*) 209
Gildippe ed Odoardo 210
Il proscritto 210–211
Il templario 209–210, 212
La figlia abbandonta 209
Phantasie für Klavier und Orchester op. 25 203
Sonate für Klavier in d-Moll op. 27 206 FN 17
Streichquartett in B-Dur WoO 96 204 FN 13
Nietzsche, Friedrich 348–349, 350, 434
Nikisch, Arthur 345, 349
Nohr, Friedrich 269 FN 22
Martin Luther 269 FN 22
Nordström, Henrik A. 266
Notker 488, 494
Noverre, Jean Georges 196

Obrecht, Jacob 51–63, 82 FN 19
Missa Fortuna desperata 51
Missa Maria zart 51, 53–63
Salve regina 82 FN 19
Offenbach, Jacques 348
Oláh-Tóth, Elza (geb. Bartók) 477

Osten-Sacken, Maximilian von der 396
Les Vendredis (Gemeinschaftskomposition) 396

Paër, Ferdinando 343
Paisiello, Giovanni 181
Palestrina, Giovanni Pierluigi da **71–112**, 158, 244–247, 262, 372, 406–407
Missa Alma redemptoris mater 111 FN 41
Missa Aspice Domine 109 FN 31
Missa Benedicta es **71–112**
Missa Papae Marcelli **71–112**
Missa Salvum me fac 109 FN 31
Stabat Mater 247
Panny, Joseph 271, 274, 287
Wikingerbalk – des Seemanns Gesetz op. 35 271, 274, 287
Parvus, Johannes 73 FN 10, 110
Pasqué, Ernst 295 FN 93
Pastor, Willy 483–484
Paul, Jean 341, 348
Paulus (Apostel) **27–49**
Pergolesi, Giovanni Battista 172, 191, 246, 259
Perikles 245
Perotti, Giovanni Agostino 316–317
Petr I. (Peter der Große, Zar) 407 FN 3
Petrarca, Francesco 143
Pfaltz, Johann Balthasar 168, 178
Philidor, François-André Danican 172
Piccinni, Niccolò 172, 191, 193, 241
Buona figliuola 191
Pichl, Václav 257
Piéton, Loyset 93–94
Benedicta es, coelorum regina 93–94
Pikkel', Ivan Hristianovič 376
Pippin III. (König der Franken) 487
Pirro, André 412 FN 19
Pius XII. (Papst) 159
Plachý, Václav 244
Pleyel, Ignaz 186
Plümicke, Carl Martin 173 FN 40, 180 FN 70, 183
Poe, Edgar Allan 344
Poelchau, Georg Johann Daniel 129 FN 3
Polonskij, Jakov 413
Portmann, Johann Gottlieb 253, 255
Potulov, Nikolaj 408
Pozzo, Vincenzo dal 143 FN 40
Prez, Josquin des **71–112**
[Prez, Josquin des]
Ave nobilissima creatura 78–79
Benedicta es, coelorum regina 72–75, 78, 82–83, 86–89, 91–92, 96, 98, 109, 111
Huc me sydereo 78
O virgo virginum 78, 106
Praeter rerum seriem 78
Prixner, Sebastian 254
Prokof'ev, Sergej 374 FN 31
Proksch, Anna 236
Proksch, Anton 236–237
Proksch, Joseph **235–262**
Proksch, Marie 236, 240
Proksch, Robert Franz 236, 238
Proksch, Robert Ludwig 236
Proksch, Theodor 236
Proske, Carl 121, 246
Puliti, Gabriello 131 FN 12
Scherzi, capricci et fantasie, per cantar a due voci 131 FN 12

Quantz, Johann Joachim 254
Quellmalz, Alfred 481, 486, 491–494, 497
Quentin d. J., Jean Baptiste 248, 256, 259
Sonaten für Violine mit Basso continuo 248
Quercu, Simon de 247, 249

Rachmaninov, Sergej 408, 410, 417 FN 29
Klaviertrio (Trio élégiaque) in g-Moll op. 9 417 FN 29
Vsenoščnoe bdenie [Ganznächtliche Vigil] op. 37 408
Raffael 244
Rameau, Jean-Philippe 225 FN 18, 243
Ratz, Erwin 443, 444 FN 48
Raverio, Alessandro 132
Razumovskij, Dmitrij 407
Reger, Max 434
Reichard, Heinrich August Ottokar 179 FN 67
Reinecke, Carl 264
Reissmann, August 300
Loreley op. 22 300
Rellstab, Ludwig 202
Renaud, Baptiste 170
Reuchlin, Johannes 249
Rheinberger, Josef Gabriel 158, 160, 264 FN 3, 270 FN 25, 271, 297 FN 110

[Rheinberger, Josef Gabriel]
»Ingeborgs Klage«, Nr. 4 aus: *Vier Gesänge* op. 22 271, 297 FN 110
Ricchieri, Lodovico 248–249
Richter, Ernst 237
Richter, Pius 236, 240
Ridderstolpe, Caroline 270, 273
Schwedische Lieder aus Axel und Frithjof 270, 273
Rimskaja-Korsakova, Nadežda 370 FN 8
Rimskij-Korsakov, Nikolaj Andreevič **369–403**, 406, 408, 409 FN 13, 410–411, 412 FN 18
1. Streichquartett op. 12 373 FN 24, 376–388
2. Streichquartett über russische Themen 375
3. Streichquartett 376, 386, 388–395
3. Symphonie 377 FN 40
B-la-F-Quartett (Gemeinschaftskomposition), 1. Satz 374 FN 31, 376 FN 39, 395–402
Bagdadskij borodobrej [Barbier aus Bagdad] 372 FN 20
Capriccio über spanische Themen op. 34 403
»Das Lied des indischen Gastes«, aus: *Sadko* 403
»Hummelflug«, aus: *Das Märchen vom Zaren Saltan* 403
Imeniny [Namenstag] (Gemeinschaftskomposition) 396, 401 FN 63
Les Vendredis (Gemeinschaftskomposition) 396
Mlada (Ballettoper, Gemeinschaftskomposition) 372 FN 20, 396 FN 54
Mlada (Zauber-Ballettoper) 372 FN 20
»Reigentanz«, aus: *Jour de Fête* 374 FN 31
Russisches Ostern op. 36 403
Scheherazade op. 35 397 FN 58, 403
Sinfonietta in a-Moll op. 31 375
Sten'ka Razin 372 FN 20
Variationen über ein russisches Thema (Gemeinschaftskomposition) 396, 401 FN 63, 402
Vier Choralvariationen für Streichquartett 373 FN 25
Ringler, Eduard 297
Frithjof. Große Oper in 4 Akten und einem Vorspiel 297
Rist, Johann 248, 255
Robert, Richard 435, 441
Rognoni, Francesco 129, 139, 140 FN 29, 143 FN 40
Rousseau, Jean-Jacques 194, 248, 253
Roseingrave, Thomas 322 FN 34, 330, 332 FN 69, 338, 339 FN 76
[Roseingrave, Thomas]
XLII Suites de Pièces pour le Clavecin en deux Volumes. Composées par Domenico Scarlatti (Hrsg.) 330
Rosén, J. M. 296 FN 103
Frithjof und Ingeborg op. 149, in: *Die drei letzten Melodien* 296 FN 103
Rosenberg, Alfred 479, 485
Rossini, Gioachino 205, 207, 209
Rosweyd, Heribert 122
Ruberti, Ector 250
Rubini, Nicolo 143 FN 40
Rubinštejn, Anton 371, 377
Drei Streichquartette op. 17 371 FN 15
Drei Streichquartette op. 47 371 FN 15
Zwei Streichquartette op. 90 372 FN 15
Zwei Streichquartette op. 106 372 FN 15
Rubinštejn, Nikolaj 405, 413, 417 FN 29
Rudolf II. (Kaiser des Heiligen Römischen Reichs) 124

Salomon, Siegfried 297
Ouverture du poème Frithiof's-Saga de Esaias Tegner op. 13 297 FN 107
Sandberg, Adolf 270, 272–273
Fyra sånger utur Frithiofs saga 270
Sandberger, Adolf 63
Sander, Johann Daniel 183–184
Sayn-Wittgenstein-Berleburg, Friedrich Ernst zu 298
Scenen aus Tegnérs Frithiof Sage 298
Scaletta, Oratio 143 FN 40
Scarlatti, Alessandro 315–316, 318
O cessate di piagarmi 315
Toglietemi la vita ancor 315
Scarlatti, Domenico 237, 242–243, 261, 313–339
Essercizi 322 FN 34, 330
Sonate in A-Dur K62 322
Sonate in B-Dur K214 322
Sonate in B-Dur K249 322
Sonate in B-Dur K331 322 FN 35
Sonate in B-Dur K551 339 FN 76
Sonate in c-Moll K363 331, 333–334
Sonate in D-Dur K96 339 FN 76
Sonate in E-Dur K216 320, 335 FN 71
Sonate in F-Dur K274 322 FN 35
Sonate in F-Dur K275 322 FN 35
Sonate in F-Dur K349 322

[Scarlatti, Domenico]
Sonate in F-Dur K366 322, 335 FN 71
Sonate in F-Dur K419 322
Sonate in F-Dur K276 322 FN 35
Sonate in f-Moll K238 322
Sonate in G-Dur K433 331, 334–337
Sonate in g-Moll K8 322
Sonate in g-Moll K43 331, 335
Sonate in H-Dur K262 322
Scheibe, Johann Adolph 248, 251, 253
Schenk, Erich 491
Schenker, Heinrich 365–366
Scheyer, Moritz 428 FN 11
Schick, Bernhard 369 FN 23
Luther in Erfurt 369 FN 23
Schick, Hans 481, 492 FN 63, 493 FN 65
Schiller, Friedrich 181, 267, 345
Schink, Johann Friedrich 182, 185
Schlegel, Franz Anton 254
Schlesinger, Maurice 210 FN 32
Schley, Ludolf 270
Schlieben, Erwin 271
Schmidt, August 206 FN 17
Schneider, Julius 269 FN 22
Luther 269 FN 22
Schnittke, Alfred 417 FN 29
Schnitzler, Arthur 344
Schopenhauer, Arthur 349
Schönemann, Lili 177 FN 56
Schreiber B 110
Schröder, Friedrich Ludwig 182
Schröder-Devrient, Wilhelmine 206
Schröter, Corona 188
Schubart, Christian Friedrich Daniel 178, 189
Schubert, Franz 241, 438
Schuch jun., Franz 178 FN 62
Schuch sen., Franz 178 FN 63
Schuch-Proska, Clementine von 325
Schultz, Gotthelf David 172
Schumann, Clara 241, 303, 313, 317, 326, 338–339
Schumann, Robert 204–208, 209 FN 28, 212, **213–233**, 241, 269 FN 22, 300, 303, 315, 319–320, 325, 335 FN 71, 341–344
Carnaval op. 9 342 FN 2
Davidsbündlertänze op. 6 342 FN 2
Klavierkonzert in a-Moll 222
Luther (Entwurf für ein Oratorium) 269 FN 22
[Schumann, Robert]
Szenen aus Goethes Faust WoO 3 300, 303
Violinfantasie in C-Dur op. 131 228
Violinkonzert in d-Moll WoO 1 **213–233**
Schwan, Christian Friedrich 182
Schweitzer, Albert 412 FN 19
Schweitzer, Friedrich Karl 172
Scott, Walter 209
Sebastiani, Franz Joseph 172
Sechter, Simon 368
Seckendorff, Karl Siegmund von 188
Seitz, Philipp Johann Nepomuk 170 FN 24
Selle, Thomas 248, 255
Senff, Bartholf 315
Shakespeare, William 181–182
Sievers, Wolfram 480, 481 FN 9, 491, 492 FN 61
Silcher, Friedrich 271, 273
Drey Lieder aus der Frithiofs Sage op. 20 271
Simon, Gertraut 492
Skrjabin, Aleksandr 396
Variationen über ein russisches Thema (Gemeinschaftskomposition) 396, 401 FN 63
Smetana, Bedřich 236, 238, 271, 278
Frithjof Saga 271, 278
Schifffahrt der Wikinger 278
Smolenskij, Stepan 408
Sokolov, Nikolaj 396
Les Vendredis (Gemeinschaftskomposition) 396
Variationen über ein russisches Thema (Gemeinschaftskomposition) 396, 401 FN 63
Sommalius, Heinrich (Henri de Sommal) 122
Sonner, Rudolf 485
Šostakovič, Dmitrij 374 FN 31, 417 FN 29
Sorge, Georg Andreas 251
Spannesberger, Alois 358 FN 25
Specht, Richard 428 FN 11, 440, 442
Speidel, Wilhelm 315
Spitta, Philipp 301, 412 FN 19
Spohr, Louis 202
Spontini, Gaspare 202, 343
Staegemann, Max 292 FN 80
Stančinskij, Aleksej 412 FN 19
Stasov, Vladimir 370 FN 10, 407
Stauber, Paul 439–440, 442
Stehle, Johann Gustav 298–299, 302
Frithjof's Heimkehr. Neun neue Scenen aus der Frithjof-Sage von Esajas Tegnér op. 64 298, 299 FN 121

Stein, Johann Andreas 119–120
Steinberg, Maximilian 375 FN 34
Steinitzer, Max 431 FN 16
Stephan II. (Papst) 487
Stephanie d. J., Gottlieb 183
Stephens, George 271, 273
Steydl, Peter 110
Stieglitz, Heinrich 271
Štika, Johann Adalbert 247
Stradal, August 360 FN 32
Strauss, Richard 429
Stravinskij, Igor 379 FN 46
Sturm, Wilhelm 300
Columbus' letzte Nacht op. 66 300
Sucher, Joseph 300
Waldfräulein 300
Sudermann, Hermann 344
Suetonius Tranquillus 249
Svidridov, Gregorij 417 FN 29
Szabolcsi, Bence 460

Tacitus, Publius Cornelius 482
Taneev, Sergej **405–423**
Chvalite imja Gospodne [Lobet den Herrn] 409 FN 13
Ioann Damaskin op. 1 **405–423**
Niederländische Phantasie über ein russisches Thema 406
Ouvertüre über ein russisches Thema 406
So svjatymi upokoj [Mit den Heiligen bringe zur Ruhe] 415
Symphonie in e-Moll 406
V Cerkov' Nebesnuju [In der himmlischen Kirche] 409 FN 13
Vzbrannoj Voevode [Der für uns kämpfenden Herzogin] 409 FN 13
Tartini, Giuseppe 248, 251
Tegnér, Esaias 264–268, 270–272, 280–281, 283–286, 289, 292–293, 298–299, 302–304, 310
Telemann, Georg Philipp 168 FN 6
Teubner, Gotthelf 315 FN 6
Thegan 486 FN 33
Thibaut, Anton Friedrich Justus 246
Titov, Vasilij 415 FN 26
Toeschi, Carl Joseph 170
Toeschi, Johann Maria Christoph 170
Tolstoj, Aleksej Konstantinovič 413–415, 422
Treitschke, Heinrich von 483
Troiano, Massimo 130 FN 6
Turčaninov, Petr 406, 408
Turco, Massimiliano 131 FN 13, 143 FN 42

Udalscalc von Augsburg 45
Ugolini, Vincenzo 143 FN 40
Ursprung, Otto 485

Vanhal, Johann Baptist 178
Variationen über ein russisches Thema (Gemeinschaftskomposition)
→ Arcybušev, → Blumenfel'd, → Ėval'd, → Glazunov, → Ljadov, → Rimskij-Korsakov, → Skrjabin, → Sokolov, → Vinkler, → Vītols
Vecchi, Orazio 151 FN 48
Vejkman, Ieronim Andreevič 376
Venth, Carl 296 FN 103
Frithjof u. Ingeborg. 5 Charakterstücke nach der Frithjof-Sage op. 69 296 FN 103
Verdi, Giuseppe 209–210
Nabucco 210
Vincenti, Giacomo 132
Vinkler, Aleksandr 396, 402
Variationen über ein russisches Thema (Gemeinschaftskomposition) 396, 401 FN 63
Viotti, Giovanni Battista 248, 260
Vītols, Jāzeps 396, 402
Les Vendredis (Gemeinschaftskomposition) 396
Variationen über ein russisches Thema (Gemeinschaftskomposition) 396, 401 FN 63
Vogl, Franz Anton 243 FN 29
Voigtländer, Gabriel 316
Allerhand Oden und Lieder 316

Wackenroder, Wilhelm Heinrich 349
Wagenaar, Johan 297
Frithjof's Meerfahrt. Concertstuk voor orchest op. 5 297
Wagner, Cosima 353
Wagner, Peter 484, 487, 489–491
Wagner, Richard 240–241, 244, 268, 279, 348, 356, 368
Der Ring des Nibelungen 268
Sonate für das Pianoforte op. 1 240
Waldeck, Karl 359–360
Fantasie für große Orgel in g-Moll 359–360

Wallenreiter, Karl 315
Walter, Bruno 425, 427–428, 440 FN 28, 444–445, 448, 451 FN 74
Wangemann, Otto 299–302
Wartensee, Franz Xaver Schnyder von 189
Weber, Carl Maria von 208, 210, 237, 241
Freischütz-Ouvertüre 210
Weber, Friedrich Dionys 237 FN 5, 241
Weber, Gustav 297 FN 110
Frithjof's Abschied von der Heimat in Altdeutsche Volkslieder für Männerchor gesetzt 297 FN 110
Webern, Anton von 431 FN 17
Wedekind, Frank 345
Weinberg, Mieczysław 417 FN 29
Weingartner, Felix 345
Weinwurm, Rudolf 352
Weismann, Julius 297 FN 110
»Grabhügel«, Nr. 3 aus: *Zehn Lieder* op. 6 297 FN 110
Weiß, Ulrich 172
Weiße, Christian Felix 178
Weitzmann, Carl Friedrich 237
Werckmeister, Andreas 248, 250
Wernich, Johann Karl Gustav 182
White, Maude Valérie 297 FN 110
Frithjof's Gesang in Maude Valérie White's Album of German Songs 297 FN 110
Wieck, Friedrich 351
Wilhelm II. (Deutscher Kaiser) 302, 350
Wilhelm V. (Herzog von Bayern) 124, 140 FN 29
Wilhelm IX. von Hanau (später: Wilhelm I. Landgraf von Hessen) 175
Willaert, Adrian 143
Musica Nova 143
Winter, Peter von 188
Winzer, Sascha 492
Wiora, Walter 488
Wirth, Joseph 120
Wolf, Ernst Wilhelm 181
Wolf, Johannes 52–62
Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neuburg (Reichsfürst) 132–133
Wolfrum, Philipp 412 FN 19
Wrangel, Hedda 270, 272–273
Tre Sånger utur Frithiofs Saga 270
Wranitzky, Paul 186
Wüst, Walther 497

Ysenburg und Bündingen, Fürst von (wahrscheinlich Ernst II.) 177
Ysenburg von Buri, Ernst Carl Ludwig 171–172

Zanders, Maria 272 FN 26, 295 FN 88
Zanders, S. M. 270, 272
Tre Sånger ur Frithiofs Saga 270
Zarlino, Gioseffo 141 FN 33
Zavateri, Lorenzo Gaetano 248, 260
Zelter, Carl Friedrich 187, 189, 201–202
Ziegler (ehem. Bartók), Márta 477 FN 72
Zimmerauer, Johanna 355 FN 15
Žitomirskij, Daniėl' Vladimirovič 374 FN 31
Zöllner, Heinrich 269 FN 23
Luther op. 24 269 FN 23
Zöllner, Richard 297
Frithjof. Romantische Oper in drei Aufzügen 297
Zuccalmaglio, Anton Wilhelm Florentin von 207–208, 212 FN 37

REGENSBURGER STUDIEN ZUR MUSIKGESCHICHTE

– Herausgegeben von Detlef Altenburg und David Hiley –

1 Walter Berschin / David Hiley (Hsrg.): Die Offizien des Mittelalters. Dichtung und Musik [Referate der Tagungen Heidelberg 1993 und Regensburg 1996]
Tutzing 1999 · 187 S., Illustrationen, Noten · ISBN 978-3-7952-0972-8, kartoniert · 49 €

2 Roman Hankeln: Die Offertoriumsprosuln der aquitanischen Handschriften. Voruntersuchungen zur Edition des aquitanischen Offertoriumscorpus und seiner Erweiterungen · 3 Teilbände
2.1 Darstellung · 2.2 Indices, Tafeln, Kritischer Bericht · 2.3 Edition – Basisoffertorien, Paris, Bibliothèque Nationale, Fonds Latin 776 / Basismelismen / Prosuln
Tutzing 1999 [ursprünglich Diss. Regensburg 1996] · 2.1) 247 S., 2.2) 241 S., 2.3) 382 S. (Noten, größeres Format) · ISBN 978-3-7952-0973-5, kartoniert · 90 €

3 Magnus Gaul: Musiktheater in Regensburg in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Studien zu Repertoire und Bearbeitungspraxis
Tutzing 2004 [ursprünglich Diss. Regensburg 2001] · 612 S., Noten · ISBN 978-3-7952-1118-9, kartoniert · 68 €

– Herausgegeben von Wolfgang Horn und David Hiley –

4 David Hiley (Hrsg.): Ars musica, musica sacra [Referate der Tagung Regensburg 2002]
Tutzing 2007 · VIII, 126 S., Illustrationen, Noten · ISBN 978-3-7952-1221-6, kartoniert · 40 €

5 Robert Klugseder: Quellen des gregorianischen Chorals für das Offizium aus dem Kloster St. Ulrich und Afra Augsburg
Tutzing 2008 [ursprünglich Diss. Regensburg 2007] · 234 S., graphische Darstellungen, Noten; 1 CD-ROM · ISBN 978-3-7952-1253-7, kartoniert · 72 €

6 Michael Wackerbauer: Sextett, Doppelquartett und Oktett. Studien zur groß besetzten Kammermusik für Streicher im 19. Jahrhundert
Tutzing 2008 [ursprünglich Diss. Regensburg 2006] · 508 S., Illustrationen, Noten · ISBN 978-3-7952-1121-9, Hardcover, Schutzumschlag · 48 €

7 David Hiley (Hrsg.): Antiphonaria. Studien zu Quellen und Gesängen des mittelalterlichen Offiziums [Referate aus dem Umkreis der Tagung Regensburg 2006]
Tutzing 2009 · VIII, 217 S.; 1 CD-ROM; Beiträge vorwiegend in englischer Sprache · ISBN 978-3-7952-1291-9, kartoniert · 60 €

8 Martin Christian Dippon: Determination und Freiheit. Studien zum Formbau in den Motetten Josquins
Tutzing 2010 [ursprünglich Diss. Regensburg 2008] · 260 S., Noten · ISBN 978-3-86296-006-4, kartoniert; 48 €

9 Wolfgang Schicker: Phrasentransposition und Ritornellgedanke. Aspekte formaler Gestaltung im norditalienischen Instrumentalkonzert zwischen 1692 und 1711 · 2 Teilbände
9.1 Textband · 9.2 Notenband
Tutzing 2010 [ursprünglich Diss. Regensburg 2009] · 9.1) 280 S.; 9.2) 160 S. · ISBN 978-3-86296-013-2, kartoniert · 65 €

10 Wolfgang Horn / Fabian Weber (Hrsg.): Colloquium Collegarum. Festschrift für David Hiley zum 65. Geburtstag
Tutzing 2013 · 400 S., Noten · ISBN 978-3-86296-058-3, kartoniert · 65 €

– Herausgegeben von Wolfgang Horn, David Hiley und Katelijne Schiltz –

11 Michael Braun: Béla Bartóks Vokalmusik. Stil, Kontext und Interrelation der originalen Vokalkompositionen
Regensburg 2017 [ursprünglich Diss. Regensburg 2015] · 362 S., Noten · ISBN 978-3-940768-67-4, Hardcover · 35 €

12 Michael Wackerbauer: Die Donaueschinger Musikfeste 1921 bis 1926. Regesten zu den Briefen und Dokumenten im Fürstlich Fürstenbergischen Archiv mit einer historischen Einführung; unter Mitarbeit von Heike Nasritdinova und Fabian Weber
Regensburg 2017 · 576 S., Farbtafeln · ISBN 978-3-940768-73-5, Hardcover · 78 €

13 Katelijne Schiltz (Hrsg.): Musikalische Schätze in Regensburger Bibliotheken
Regensburg 2019 · 288 S., zahlreiche farbige Abbildungen · ISBN 978-3-940768-82-7, Hardcover · 48 €

14 Fabian Weber: Protestantische Kirchenmusik in Regensburg 1542–1631. Aspekte des Repertoires vor dem Hintergrund von Stadtgeschichte, Kantorat und Gottesdienst im ersten Reformationsjahrhundert
Regensburg 2020 [ursprünglich Diss. Regensburg 2016] · 496 S., Noten · ISBN 978-3-940768-90-2, Hardcover · 38 €

– Herausgegeben von David Hiley und Katelijne Schiltz –

15 Michael Braun / David Hiley / Katelijne Schiltz / Michael Wackerbauer (Hrsg.): Musik und Wissenschaft. Gedenkschrift für Wolfgang Horn
Regensburg 2021 · 528 S., zahlreiche Abbildungen, Noten · ISBN 978-3-940768-93-3, Hardcover · 48 €

Die im Dr. Hans Schneider Verlag, Tutzing, erschienenen Bände 1–10 der Reihe
sind, sofern nicht vergriffen, über die ConBrio Verlagsgesellschaft zu beziehen: info@conbrio.de