

75. Jahrgang 2022
Heft 1

DIE MUSIKFORSCHUNG

Michael Chizzali

„Auff das ich die Kunst der Musices vollkomlicher alda begreifen möchte...“.
Zur Erforschung von Ausbildungsreisen deutscher Musiker nach Italien
um 1600

Hiromi Hoshino

„Es nimmt sich gut aus“. Mendelssohns Arrangements für Klavier
zu vier und zwei Händen

Yoko Maruyama

Brahms' Stilwandel in der Klangkonstruktion der Streicherkammermusikwerke

Besprechungen · Mitteilungen



DIE MUSIKFORSCHUNG

75. Jahrgang 2022 / Heft 1

Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung
von Panja Mücke (Artikel), Wolfgang Fuhrmann (Besprechungen), Friedrich Geiger
(Mitteilungen, Tagungsberichte, Lehrveranstaltungsliste) und Barbara Eichner (Abstracts)
Wissenschaftlicher Beirat: Inga Mai Groote, Jan Hemming,
Arnold Jacobshagen und Panja Mücke

Inhalt

Michael Chizzali: „Auff das ich die Kunst der Musices vollkomlicher alda begreifen möchte...“. Zur Erforschung von Ausbildungsreisen deutscher Musiker nach Italien um 1600.	1
Hiromi Hoshino: „Es nimmt sich gut aus“. Mendelssohns Arrangements für Klavier zu vier und zwei Händen.	23
Yoko Maruyama: Brahms' Stilwandel in der Klangkonstruktion der Streicherkammermusikwerke.	53

Besprechungen

Johannes Lohmann (1895–1983): Musiké und Lógos (Franz Michael Maier; 78) / Felix Diergarten: Komponieren in den Zeiten Machauts. Die Liedsätze des Codex Ivrea (David Fallows; 80) / Christine Roth: Kirchenmusik, Reformation und Traditionsbindung. Überlieferung in Lübeck, Lüneburg und Schwerin (Eva-Maria de Oliveira Pinto; 82) / Moritz Heffter: Die „Plejades Musicae“ des Henricus Baryphonus. Edition, Übersetzung und Kommentar (Stefan Morent; 84) / Esmá Cerkovnik: „... et nos immutabimur“ – Music and Conversion in Rome in the First Half of the 17th Century (Melanie Wald-Fuhrmann; 87) / Jochen Lebelt: Robert Schumann als Redakteur 1834–1844. Eine Studie über Robert Schumanns Tätigkeit als Redakteur der „Neuen Zeitschrift für Musik“ (Bernhard R. Appel; 90) / Oktoberrevolution. Ereignis, Rezeption, künstlerische Deutung (Patrick Becker-Naydenov; 94) / Christian Cöster: Richard Strauss als Komödiant. Studien zur Entstehung und Werkgestalt von „Intermezzo“; Richard Strauss im Briefwechsel mit Hans Sommer, Hermann Bahr und Willy Levin. Mit ergänzenden Korrespondenzen von Pauline de Ahna-Strauss, Antonie Sommer, Anna Bahr-Mildenburg und Franz Strauss (Adrian Kech; 96) / „Man müsste nach Rom gehen“. Bernd Alois Zimmermann und Italien (Oliver Korte; 99) / Frank Schneider: Form und Klang. Essays und Analysen zur Musik von Friedrich Goldmann (Dominik Dungal; 102) / Peter Moormann: Gustavo Dudamel. Repertoire – Interpretation – Rezeption (Gregor Herzfeld; 103) / Philip Auslander: In Concert. Performing Musical Persona (Marina Forell; 105)

Eingegangene Schriften	107
Eingegangene Notenausgaben.	110
Mitteilungen	111
Tagungsberichte	112
Die Autorinnen und Autoren der Beiträge	113
Hinweise für Autorinnen und Autoren	114

Impressum

DIE MUSIKFORSCHUNG. 75. Jahrgang 2022 / Heft 1. Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung von Panja Mücke (Artikel), Wolfgang Fuhrmann (Besprechungen), Friedrich Geiger (Mitteilungen, Tagungsberichte, Lehrveranstaltungsliste) und Barbara Eichner (Abstracts). Wissenschaftlicher Beirat: Inga Mai Grootte, Jan Hemming, Arnold Jacobs-hagen und Panja Mücke.

ISSN 0027-4801

Erscheinungsweise: vierteljährlich

Tagungsberichte zur Online-Publikation (www.musikforschung.de) sollen an Prof. Dr. Friedrich Geiger, Hochschule für Musik und Theater München, friedrich.geiger@hmtm.de, geschickt werden.

Verlag: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Anschrift: Es wird gebeten, Briefe und Anfragen sowie Rezensionsexemplare ausschließlich an die Geschäftsstelle der Gesellschaft für Musikforschung, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel, zu senden. E-Mail: info@musikforschung.de · Internet: www.musikforschung.de, Tel. 0561 / 3105-255, Fax 0561 / 3105-254

Bezugsbedingungen: „Die Musikforschung“ ist über den Buch- und Musikalienhandel oder unmittelbar vom Verlag zu beziehen. Preis jährlich € 97,- zuzüglich Porto- und Versandkosten. Einzelpreis eines Heftes € 29,95. Für die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung ist der Bezugspreis durch den Mitgliedsbeitrag abgegolten. Letzter Kündigungstermin für das Zeitschriftenabonnement ist jeweils der 15. November. Abonnementsbüro 0561 / 3105-177

Anzeigenannahme: Anzeigenannahme: Kerstin Bastian, Bärenreiter-Verlag, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel, Tel. 0561 / 3105-186, E-Mail: bastian@baerenreiter.com. Zur Zeit gültige Anzeigenpreisliste: Nr. 23 vom 1. Januar 2021

Beilagenhinweis: Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden; Laaber-Verlag, Lilienthal

Satz und Gestaltung: Dr. Rainer Lorenz, Regensburg; *Druck:* Beltz GmbH, Bad Langensalza



Michael Chizzali (Mainz)

„Auff das ich die Kunst der Musices vollkomlicher alda begreifen möchte...“

Zur Erforschung von Ausbildungsreisen deutscher Musiker nach Italien um 1600

Am 21. März 1608 bittet der aus Hamburg gebürtige Lautenist Eberhard Buthe¹ seinen Dienstherrn, den sächsischen Kurfürsten Christian II., um ein Empfehlungsschreiben an Ferdinando I. de' Medici für einen musikalischen Studienaufenthalt in Florenz.² Buthe war „an des großherzogs von Florentzen hoff ein trefflicher Meister uff der Lauten gerümbt worden“³; zwar ist im Gesuch der Lehrer nicht namentlich genannt, aber es ist mit ziemlicher Sicherheit davon auszugehen, dass es sich um Lorenzo Allegri (1567–1648), den gefeierten mediceischen Hoflautenisten, gehandelt hat.⁴ Obgleich nun Allegri ohne Zweifel nicht nur als Instrumentalist, sondern auch als Komponist (vor allem von Tanzmusik für die Ballette im Palazzo Pitti⁵) zu den Protagonisten der spätestens seit den aufsehenerregenden *Intermedii* von 1589 europaweit bekannten Hofmusik der Medici zählt, stellt sich nichtsdestotrotz die Frage, auf welchem Wege das spezielle Wissen über Allegris Expertise, das – im Unterschied etwa zu Andrea und Giovanni Gabrieli – kaum von einem drucktechnisch vielfältigten und international distribuierten Schaffen gerahmt war,⁶ über die Alpen drang. Und bedenkt man darüber hinaus das Verdikt Silke Leopolds, das zum einen den italienischen Fürsten um 1600 aufgrund mangelnder repräsentationspolitischer Nutzbarmachung Interesselosigkeit bei der Ausbildung von Musikern aus dem europäischen Ausland unterstellt und zum anderen die unterschiedliche Konfession als zentrales Hindernis im Hinblick auf den Aufenthalt von protestantischen Musikern an katholischen Fürstenhöfen in Italien betont,⁷ so gewinnt Buthes Fall an Brisanz. Buthes Abwesenheit in Dresden ab 1608 ist

1 Zu Buthe (oder Buth) und seinen Anstellungsverhältnissen in der Dresdner Hofmusik vgl. Ortrun Landmann, *Kapelle historisch. Namenverzeichnisse [sic] zur Geschichte der Sächsischen Staatskapelle Dresden seit 1548, begleitet von drei historischen Abrissen sowie 76 kommentierten Bilddokumenten*, Dresden 2019, S. 112, <<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-343149>>, 10.11.2020.

2 SächsHStA, Kopia 718, fol. 82r.

3 Ebd.

4 Nahegelegt wird dies insbesondere durch die Reputation, die Allegri an einigen deutschen Höfen genoss. 1614 reiste Buthes Lautenistenkollege in der Dresdner Hofmusik Johann Nauwach nach Florenz, um „apud [...] chelgium peritissimum, Lorentzinum nomine“ zu studieren, und der württembergische Herzog Johann Friedrich versuchte, Allegri 1609 für einige Monate nach Stuttgart zu holen. Vgl. Empfehlungsschreiben Johann Georgs I. für Nauwach vom 10. Februar 1614, ASF, AMP, Filza 4467, fol. 104 sowie Brief von Allegri an Johann Friedrich vom 24. Juli 1609, HStAS, A 96, Bü 26.

5 Vgl. Warren Kirkendale, *The Court Musicians in Florence during the Principate of the Medici* (= *Historiae Musicae Cultores* 61), Florenz 1993, S. 300.

6 Allegri publizierte seine zwischen 1605 und 1615 für den Medici-Hof komponierte Ballettmusik erst 1618 im *Primo libro delle musiche* (= RISM A/I A 862).

7 Vgl. Silke Leopold, „Venetia Vergine – Mantova Virile“. Eine musikalische Geographie Italiens um 1600“, in: *Schütz-Jahrbuch* 26 (2004), S. 21–29, hier S. 29.

dokumentiert,⁸ er dürfte viel eher Protestant als Katholik gewesen sein und sein Italien-Aufenthalt stellt bezugnehmend auf die Zielsetzungen und Rahmenbedingungen keinen Einzelfall dar, wie im Laufe dieses Beitrags noch deutlich werden wird. Umso mehr scheint es gerechtfertigt, die so häufig thematisierte – man denke nur an Heinrich Schütz und die Gabrieli-Schule, aber auch an Gregor Aichinger oder Hans Leo Hassler⁹ –, aber im Grunde kaum vertiefte Studienreise von Musikern aus dem Reich nach Italien in den Jahrzehnten um 1600 unter die Lupe zu nehmen.¹⁰

Die Untersuchung der frühneuzeitlichen Musikermigration in Richtung Italien hat in jüngerer Zeit durch die beiden (auch von deutscher Seite wesentlich mitgetragenen) Verbundprojekte *Musici: Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel (1650–1750)*¹¹ sowie *MusMig: Music Migrations in the Early Modern Age*¹² nicht zuletzt im Hinblick auf den speziellen Zweck der Ausbildung und Perfektionierung eine bedeutsame Aufwertung erfahren. Hierbei erwies sich das vor allem aus Ansätzen des historischen Vergleichs und des Kulturtransfers gespeiste Konzept der *Histoire croisée*, das interdisziplinär und multiperspektivisch an dem Kategorienraster des nunmehr auf die Innenperspektive projizierten „Kulturmodells Italien“¹³ verhandelt wurde, als fruchtbare Herangehensweise bei der komparativen Untersuchung von Reisemotivationen, Integration, Netzwerkbildung und musikalischen Aktivitäten migrierter Musikerinnen und Musiker.¹⁴ In Bezug auf die inhaltlichen und methodischen Erkenntnisse, die im Zuge der obengenannten Projekte gewonnen wurden, ist es freilich bedauerlich, dass sich deren Untersuchungszeitraum auf die Zeit zwischen 1650

8 Vgl. Landmann, *Kapelle historisch*, S. 112.

9 Einen kompakten Überblick über die Schüler Giovanni Gabrielis geben Denis Arnold, „Gli allievi di Giovanni Gabrieli“, in: *Nuova rivista musicale italiana* 5 (1971), Nr. 6, S. 943–972 sowie Richard Charteris, *Giovanni Gabrieli (ca. 1555–1612). A Thematic Catalogue of his Music with a Guide to the Source Materials and Translations of his Vocal Texts* (= Thematic Catalogues 20), Stuyvesant 1996, S. XI–XIII. Zu Aichinger und Hassler vgl. in dieser Hinsicht immer noch Theodor Kroyer, „Einleitung. I. Gregor Aichingers Leben und Werke. Mit neuen Beiträgen zur Musikgeschichte Ingolstadts und Augsburgs“, in: *Gregor Aichinger. Ausgewählte Werke* (= DTB 10/1) Leipzig 1909, S. IX–CXXIX, hier S. XXXIff. bzw. Adolf Sandberger, „Bemerkungen zur Biographie Hans Leo Haßlers und seiner Brüder sowie zur Musikgeschichte der Städte Nürnberg und Augsburg im 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts“, in: *Werke Hans Leo Hasslers. Zweiter Teil* (= DTB 5), Leipzig 1904, S. XI–CXII, hier S. XXXV–XLV.

10 Die vorliegende Untersuchung stützt sich vor allem auf Archivrecherchen, die vom Autor im Zuge seines von der Fritz Thyssen Stiftung geförderten Projekts *Deutsche Musiker an oberitalienischen Höfen um 1600* (Laufzeit: 2018–2021, Projektbeschreibung: <<https://www.fritz-thyssen-stiftung.de/fundings/deutsche-musiker-an-oberitalienischen-hoefen-um-1600/>>, 23.01.2021) getätigt wurden.

11 Laufzeit: 2010–2012, Fördergeber: ANR und DFG, Leitung: Gesa zur Nieden und Anne-Madeleine Goulet. Projektseite: <<http://musici.eu/home>>, 12.11.2020.

12 Laufzeit: 2013–2016, Finanzierung durch das HERA Joint Research Programme, Projektseite: <<http://www.musmig.eu/home/>>, 12.11.2020.

13 Vgl. Fernand Braudel, *Le modèle italien*, Paris 1989, erste Veröffentlichung: ders., „Due secoli e tre Italie“, in: *Storia d'Italia. Bd. 2: Dalla caduta dell'Impero romano al secolo XVIII*, hrsg. von Ruggiero Romano und Corrado Vivanti, Turin 1974, S. 2089–2248. Ins Deutsche übersetzt von Siglinde Summerer und Gerda Kurz, *Modell Italien*, Berlin 2003.

14 Vgl. hierzu grundlegend Gesa zur Nieden, „Frühneuzeitliche Musikermigration nach Italien: Fragen, Verflechtungen und Forschungsgebiete einer europäischen Kulturgeschichtsschreibung der Musik“, in: *Musiciisti europei a Venezia, Roma e Napoli / Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel / Les musiciens européens à Venise, à Rome et à Naples (1650–1750)*, hrsg. von ders. und Anne-Madeleine Goulet (= *Analecta Musicologica* 52), Kassel 2015, S. 9–30, hier S. 13–16.

und 1750 beschränkte, was u. a. mit der Quellenlage, der bis dato kaum untersuchten musikmigrationsgeschichtlichen Phase Italiens zwischen den ausklingenden frankoflämischen Einwanderungen und den ab der Mitte des 18. Jahrhunderts wieder zunehmenden europäischen Musikerreisen nach Italien, der sich dort etablierenden institutionellen Vielfalt, aber auch mit den nach 1600 zahlreicher werdenden Debatten um personen- und ortsgebundene Authentizität kompositorischer und performativer Praxis gerechtfertigt wurde.¹⁵ Es ist zumindest in Aussicht gestellt, dass sich die Forschung mit großflächigem Blick auch der Mobilität und Migration von Musikern in der Zeit davor, also zwischen Spätmittelalter und Dreißigjährigem Krieg, zuwenden wird, nicht zuletzt deswegen, um die *Longue durée* diesbezüglicher Phänomene (als Ergänzung und Korrektiv zu *Musici* und *MusMig*) offenzulegen, zu hinterfragen und zu kontextualisieren.¹⁶ Flankiert von dem insbesondere durch *Musici* gewonnenen Forschungsstand, soll nun hierzu anhand von Ausbildungsreisen, die Musiker aus dem Reich nach Italien in der Zeit zwischen Interim und Dreißigjährigem Krieg unternahmen, ein kompakter und – im Hinblick auf die Situation an deutschen Höfen – synoptischer Beitrag geleistet werden.

Spuren von Musikerreisen aus dem deutschen Raum nach Italien sind seit dem Ende des 14. Jahrhunderts vermehrt greifbar.¹⁷ Bis nach 1500 waren deutsche Instrumentisten (vor allem Bläser, aber auch Lautenisten, Organisten und Geiger) bei italienischen Fürsten sehr begehrt, die bisweilen sogar darauf achteten, dass soeben rekrutierte deutsche Jungmusiker bei einem an einem Nachbarhof wirkenden Landsmann in die Lehre gingen.¹⁸ Diese – auch im Hinblick auf die Anzahl der Bestellungen feststellbare – Dominanz der „Tedeschi“ tritt auf dem weiterhin international geprägten italienischen „Musiker-Transfermarkt“ in der Folge völlig zurück: So sind in den Jahrzehnten um 1600 an den Höfen von Ferrara, Mantua, Turin und Florenz nur noch sehr wenige aus den deutschen Ländern gebürtige Musiker fix angestellt,¹⁹ wenngleich dies nicht unbedingt – wie noch zu sehen ist – die tatsächliche

15 Vgl. ebd., S. 11 und 16f.

16 Vgl. den von Klaus Pietschmann, Philippe Caguilhem und Vincenzo Borghetti organisierten Symposiumzyklus *Migrazioni, contatti e confini musicali tra Medioevo e Prima Età Moderna / Migrationen, Kontakte und Grenzen in der Musik vom Spätmittelalter bis zur Frühen Neuzeit / Migrations, contacts et frontières musicales du Moyen Âge à la Première Modernité*, deren erste Veranstaltung (*Identità e nazioni in movimento*) voraussichtlich im Frühjahr 2022 in der Villa Vigoni abgehalten werden wird. Zwei weitere Kongresse (*Identità e nazioni in confronto* und *Confini in movimento*) sind in Planung.

17 Vgl. Keith Polk, „Innovation in instrumental music 1450–1510: the role of German performers within European culture“, in: *Music in the German Renaissance. Sources, Styles, and Contexts*, hrsg. von John Kmetz, Cambridge 1994, S. 202–214.

18 So geschehen im Falle des am Ferrareser Hof wirkenden Schalmeybläusers Corrado d'Allemagna, zu dem 1458 deutsche Jungbläser des Mantuaner Hofes geschickt wurden. Vgl. ebd., S. 206.

19 Am Hof von Ferrara ist lediglich die Anstellung des Sängers Elias „Todescho“ nachgewiesen, der vermutlich von Juni 1584 bis Dezember 1585 Einkünfte bezog. Bei den Gonzaga sind die Trompeter Andreas Reichl (nach einem Engagement am Innsbrucker Hof von 1595 bis 1599 in Mantua) sowie Johann Schrofenuer (1604 in Mantua) dokumentiert. Feststellungen deutscher Musiker in Turin finden sich nicht; zu erwähnen ist die um 1580 entstandene, heute in der Nationalbibliothek Turin mit der Signatur qm VI, 93 aufbewahrte Handschrift mit der vierstimmigen, an den Herzog von Savoyen adressierten Huldigungsmotette eines gewissen „M. A. Languer [= Langner?] Todescho“ *Gratulatorium „pro felici gubernatione“ dedicatum Sereniss. et Illustriss. Domino Carolo Emanuele [...]*, die freilich kein Indiz für eine eventuelle Anstellung liefert. In den Florentiner *Ruoli* sind zwischen 1597 und 1606 die beiden Bläser der Dresdner Hofkapelle Johann Köckeritz und Wilhelm Günther sowie zwischen 1616 und 1658 der ebenso von Dresden aus gesandte Bläser und Geiger Tobias Grünschnyder gelistet. Vgl. Kirkendale, *The Court Musicians*, S. 294f. und 351ff.; Anthony Newcomb, *The Madrigal at Ferrara*.

Anzahl der sich für längere Zeit an einem italienischen Hof aufhaltenden deutschen Musiker widerspiegelt. Inwieweit die im Zusammenhang mit der europaweiten Blüte der Oper getroffene Feststellung Michael Talbots, dass „Italy regularly ‚overproduced‘ musicians of any kinds“²⁰ auch für die Zeit zwischen 1550 und 1650 gilt, einer Zeit, in der sich die (konfessionell im Großen und Ganzen uniforme) Halbinsel in einer Phase relativer ökonomischer und – sieht man einmal von den Wirren des Mantuanischen Erbfolgekrieges (1628–1631) ab – politischer Stabilität befand,²¹ wäre durchaus naheliegend, bedarf aber freilich noch einer systematischen Erforschung. Spuren für die breite Verfügbarkeit an guten Musikern und die dementsprechend lokal bzw. regional orientierte Musikerrekrutierung und -ausbildung in Italien ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gibt es viele. Aufschluss hierüber geben u. a. die Nachrichten von Agenten ausländischer Fürsten: So berichtet Orlando di Lasso im Spätwinter 1574 dem bayerischen Prinz Wilhelm mehrfach von bestattungswilligen Musikern in Bologna und Florenz und der Diplomat in Diensten der Medici Ciro Alidosi, der enge Kontakte nach München pflegt, informiert Wilhelm im April 1582 von Florenz aus über die Fortschritte von Schülern des „Franciosino“ Bernardo Pagani della Cornetta (gest. 1596),²² des Initiators der nach ihm benannten, bei den Intermedien von 1589 so brillierenden Musikergruppe der „Franciosini“.

Die mediceische Hofkapelle ist im Übrigen ein sprechendes Beispiel, wie effizient um 1600 musikalische Nachwuchsförderung betrieben wurde. Der genannte Pagani gab neben seinen Aufgaben bei Hofe Findel- und Waisenkindern aus dem „Spedale degli innocenti“ Unterricht und eröffnete ihnen durch eine gediegene Ausbildung die Möglichkeit, selbst in Hofdienste treten zu können (wie es bei „Franciosini“ geschah).²³ Viele von Paganis Schülern avancierten zu geschätzten Lehrern, die bis weit ins 17. Jahrhundert hinein auch ausländische Zugereiste – wie den von der Dresdner Hofkapelle kommenden Tobias Grünschnieder – unterrichteten.²⁴ Von Caccini sind 18 Schülerinnen und Schüler dokumentiert, die

1579–1597 (= The Princeton Studies in Music 7), Bd. 1, Princeton 1980, S. [163]; Susan Helen Parisi, *Ducal patronage of music in Mantua, 1587–1627: An archival study*, Diss., Illinois 1989, S. 488 und 501; Luigi Alberto Villanis, „Un Compositore ignoto alla Corte dei Duchi di Savoia“, in: *Rivista Musicale Italiana* 10 (1903), S. 23–61; Stanislaw Cordero di Pamparato, „I Musici alla corte di Carlo Emanuele di Savoia“, in: *Carlo Emanuele I. Miscellanea. Volume II*, Turin 1930, S. 33–142.

20 Michael Talbot, „Et in Italia ego. Musicians and the Experience of Italy, 1650–1750“, in: *Musici europei a Venezia, Roma e Napoli / Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel / Les musiciens européens à Venise, à Rome et à Naples (1650–1750)*, hrsg. von Gesa zur Nieden und Anne-Madeleine Goulet (= *Analecta Musicologica* 52), Kassel 2015, S. 68–84, hier S. 70.

21 Vgl. Braudel, *Modell Italien*, S. 97–118. Der erwähnte Mantuanische Erbfolgekrieg ist im Hinblick auf die Musikermigration insofern von Interesse, als er die Auswanderung mantuanischer Hofmusiker an den Kaiserhof in Wien befeuerte. Vgl. hierzu die Beiträge von Herbert Seifert, „Nordwärts reisende Gesangsvirtuosen aus Italien und ihr stilistisches ‚Gepäck‘ im Seicento“ und „1619–1705: ‚Die kaiserlichen Hofkapellen““, in: *Herbert Seifert. Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge*, hrsg. von Matthias J. Pernerstorfer, Wien 2014, S. 159–173, hier S. 163 bzw. S. 575–612, hier S. 581.

22 Vgl. Briefe von Lasso an Wilhelm vom 3. und 7. März 1574, BayHStA, GHA, 607/La-Nu, o. Foliozahl, sowie Brief von Alidosi an Wilhelm vom 1. April 1582, BayHStA, ÄA, 4576, fol. 164.

23 Kirkendale, *The Court Musicians*, S. 108.

24 Vgl. Anm. 19. Zur Biographie Grünschnieders vgl. Kirkendale, *The Court Musicians*, S. 351ff. Ein an Johann Georg I. adressiertes Korrespondenzstück im Sächsischen Hauptstaatsarchiv legt nahe, dass Grünschnieder nicht nur von dem „Franciosino“ Jacopo di Antonio, sondern auch von Paolo Grazi, einem weiteren „Franciosino“, unterrichtet wurde: „[...] havendo egli medesimo eletto un valente huomo del mio conserto chiamato Paolo, per suo maestro [...]“. SächsHStA, Loc. 08792/05, fol. 90r.

größtenteils wieder am Hof der Medici angestellt wurden.²⁵ Wenngleich nicht näher untersucht, dürfte auch der eingangs erwähnte Allegri eine Anzahl an Schülern um sich geschart haben: Neben Buthe ist noch ein weiterer deutscher Schüler von ihm belegt, und zwar der spätere kursächsische „Cammer Musicus“ Johann Nauwach, der von 1614 bis ca. 1616 bei Allegri studierte.²⁶ Die zahlreichen Lehrer-Schüler-Verhältnisse, von denen die Hofkapelle der Medici um 1600 durchdrungen ist (und die noch genauer zu erforschen wären), zeigen deutlich, dass der Fortbestand, vor allem aber die Qualitätssicherung und Prestigewirkung des Ensembles nicht vom Musikerimport aus dem europäischen Ausland, sondern von institutionsintern ausgebildeten Personalressourcen abhängen. Inwieweit nun diese Strategie auf andere italienische Hofkapellen auszudehnen ist, müsste anhand eines systematischen Vergleichs untersucht werden. Fakt ist jedenfalls, dass die mediceische Hofmusik in dieser Hinsicht eine Vorreiterrolle spielte, die bei den in- und ausländischen Fürsten Bewunderung, nicht selten aber auch neidvolle Blicke auslöste (ganz besonders seitens der kulturell rivalisierenden Gonzaga, die durch vermehrte Gasteinladungen und Abwerbungsversuche vom Florentiner „Musikermanagement“ profitieren wollten)²⁷. Die Einrichtung von Ensembleteilen, die sich durch performative wie fremdethnische Singularität gleichermaßen auszeichneten, spielte in Italien um 1600 – im Gegensatz zu deutschen Höfen²⁸ – kaum eine Rolle mehr.

Inwieweit können nun die im Rahmen von *Musici* entwickelten Forschungsperspektiven auch im Hinblick auf die Ausbildungsreise deutscher Musiker nach Italien um 1600 impulsgebend sein? Es sei vorausgeschickt, dass es hierbei keinesfalls darum geht, das zentrale Anliegen des Projekts, ein vergleichendes Kriterienraster für die Wahrnehmung italienischer Musikzentren bei zugereisten europäischen Musikern zu entwickeln, auf die Zeit zwischen 1550 und 1650 und zugespitzt auf den deutschen Raum zu projizieren. Dies verbietet sich schon aufgrund der prekären Quellenlage, darüber hinaus stellt sich die Frage, inwieweit in dieser Zeit überhaupt von einem „Musikzentrum“ im migrationsgeschichtli-

25 Kirkendale, *The Court Musicians*, S. 166.

26 Vgl. Anm. 4. Neben dem Empfehlungsschreiben Johann Georgs für Nauwach hat sich ein weiteres vom Bamberger Bischof Johann Gottfried von Aschhausen erhalten, das auf den 20. Oktober 1614 datiert ist; Nauwach dürfte somit im Spätherbst/Winter 1614 nach Florenz gereist sein. Die Anwesenheit Nauwachs bei der Dresdner Hofkapelle ist ab 1. August 1616 wieder dokumentiert. ASF, AMP, F. 4467, fol. 96r sowie Landmann, *Kapelle historisch*, S. 113.

27 Vgl. hierzu Parisi, *Ducal patronage*, S. 66–70. Die Lehrtätigkeiten Paganis wurden auch in Mantua registriert. So schreibt Alessandro Striggio am 21. August 1586 an den Mantuaner Hof über die Möglichkeit, zwei Schüler Paganis nach Mantua zu holen: „Ho ricevuto da messer Flavio Riccio la poliza di vostra signoria per la quale io l'ho informato che in Fiorenza vi è dui putti di età di 16 o 17 anni, ma poveri et allevati dal franzosino dalli abandonati [= Spedale degli innocenti], i quali sonano di cornetto, di traversa, di viola et di trombone et il Franciosino gli fa sonare del continuo ogni giorno [...]“ ASMn, Autografi, b. 10, c. 328, zitiert nach: *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Firenze e Mantova (1554–1626)*, hrsg. von Roberta Piccinelli, Mailand 2000, S. 87.

28 Mit Bezug auf Italien seien an dieser Stelle die aus sechs Instrumentalisten bestehende „welsche Musica“, die der junge Kurfürst Moritz von Sachsen 1549 von seiner Reise durch Oberitalien nach Dresden mitbrachte, oder auch die seit Maximilian II. vor allem aus Italienern bestehenden kaiserlichen Trompeterverbände genannt. Vgl. v. a. Moritz Fürstenau, *Beiträge zur Geschichte der Königlich Sächsischen musikalischen Kapelle*, Dresden 1849, S. 26, Walter Pass, *Musik und Musiker am Hof Maximilians II.* (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 20), Tutzing 1980, S. 180–212 sowie Michaela Žáčková Rossi, „Von Haus'aus“. Esempi di mobilità dei musicisti cesarei ai tempi di Rodolfo II“, in: *De musica disserenda* 13 (2017) Nr. 1–2, S. 193–204, hier S. 194f.

chen Sinne, das an die breitenwirksame, international wahrnehmbare Strahlkraft von kultureller Tradition im weiteren Sinne sowie von musikalischen Institutionen und Protagonisten, Aufführungspraktiken, Gattungen und Genres im engeren Sinne gebunden ist, die Rede sein kann (am ehesten kämen hierbei noch Venedig und Rom in Betracht). Stattdessen sollen nun einzelne Aspekte herausgegriffen werden, die als Denkanstoß, aber auch als Kritikansatz bei der Untersuchung der situativ wie kontextuell heterogenen Musikerreise nach Italien zu Ausbildungszwecken in den Jahrzehnten um 1600 dienlich sein könnten.

1. Kulturmodell Italien

Ausgangspunkt von *Musici* war die Überlegung, historische Einschätzungen, die vor der Folie des Braudel'schen „Kulturmodells Italien“ fassbar gemacht werden können, mit der Migration europäischer Musikerinnen und Musiker in Bezug zu setzen: Insbesondere sollten Bandbreite und Intensität, aber auch Grenzen der Interaktion migrierter Musikerinnen und Musiker mit Institutionen, Netzwerken und musikalischen Aktivitäten in Venedig, Rom und Neapel unter Berücksichtigung, „wie unterschiedlich sich ‚Italien‘ überhaupt für europäische Musikerinnen und Musiker darstellte“²⁹, vergleichend diskutiert werden. Obwohl ein derart anspruchsvoller Ansatz für die Zeit vor 1650 kaum fruchtbar umzusetzen ist, soll dies nun nicht die Tatsache schmälern, dass von außen entwickelte Wahrnehmungen eines wie auch immer gearteten „Kulturmodells Italien“ – auch aus einer interdisziplinären Perspektive – bereits zu früheren Zeiten die Reisemotivationen europäischer Ausländer wesentlich mitgestalten konnten. Ein gutes Beispiel hierfür ist das sich bereits im Mittelalter etablierende Renommee italienischer Universitäten für ausländische, insbesondere deutsche Studierende, das auch im Zeitalter der Konfessionalisierung nicht abnahm.³⁰ Begehrt waren insbesondere die juristischen sowie die medizinischen Fakultäten der Universitäten Bologna, Padua und Siena. Von den zwischen 1378 und 1500 in Bologna nachgewiesenen Jura-Absolventen stammten 7,28 % aus dem deutschen Raum;³¹ in Padua studierten zwischen 1546 und 1630 insgesamt 10.536 Deutsche, 1597 waren dort allein an der juristischen Fakultät ca. 300 deutsche Studenten eingeschrieben.³² Die singuläre Reputation Paduas für Studierende jenseits der Alpen im 16. Jahrhundert wird nicht nur durch bloße Zahlen, sondern auch durch zahlreiche Dokumente der zeitgenössischen Imaginierung sowohl aus der Außen- als auch der Innenperspektive belegt: So wurde etwa in Transsilvanien die Bezeichnung „padovások“ für jegliche Universitätsgebildete verwendet,³³ und der 1573 bei der polnischen Königswahl für die Habsburger antretende Kandidat Ernst von Österreich versprach, 100 Söhnen der Nobilität ein Studium in Padua zu finanzieren, sollte er

29 Zur Nieden, „Frühneuzeitliche Musikermigration“, S. 16.

30 Vgl. hierzu umfassend Paul F. Grendler, *The Universities of the Italian Renaissance*, Baltimore 2002, insbes. S. 190–195.

31 Vgl. ebd., S. 12.

32 Biagio Brugi, *Gli scolari dello Studio di Padova nel Cinquecento*, Padua/Verona 1905, S. 41.

33 Gábor Almási, *The Uses of Humanism. Johannes Sambucus (1531–1584), Andreas Dudith (1533–1589), and the Republic of Letters in East Central Europe* (= Brill's Studies in Intellectual History 185), Leiden/Boston 2009, S. 47.

gewählt werden.³⁴ Welche Bedeutung ein Studium in Padua für die berufliche Karriere eines Studenten aus den deutschen Ländern, den Niederlanden und Frankreich haben konnte, betont auch der Diplomat (und spätere Kardinal) Bernardo Navagero 1549 in einer *relazione* an den Senat von Venedig.³⁵ Obwohl Siena, seit 1357 kaiserliche Universität, im 16. Jahrhundert in der italienischen Akademienlandschaft nur noch eine untergeordnete Rolle spielte, wurde sie weiterhin gerne von deutschen Studenten aufgesucht, wie die zahlreichen Empfehlungsschreiben deutscher Fürsten für die Söhne ihrer Hofbeamten an die Medici offenkundig machen.³⁶ Diese positive Wahrnehmung dürfte nicht unwesentlich von zwei Faktoren gerahmt gewesen sein: Zum einen war das nunmehrige Großherzogtum politisch und kulturell in die Nähe des Kaisers gerückt, und zum anderen stellte die quasi-absolutistische, politisch kalkulierte Steuerung des kulturellen Lebens vonseiten der Medici vor allem für protestantische Studierende ein gewichtiges Schutzpatent vor der Sieneser Inquisition dar.³⁷ Für religiöse Toleranz war in Europa auch Padua bekannt: 1587 verlieh (wenngleich nicht offiziell) der Doge den deutschen Nationen der Juristen und Artisten in Padua ein Privileg, das ihnen Immunität vor der Paduaner Inquisition zusicherte.³⁸ Das entspannte konfessionelle Klima sowohl an der venezianischen Hausuniversität als auch in der Toskana hebt schlussendlich der englische Tourist Nicholas Faunt hervor, der 1581 in Padua Station macht und anschließend nach Pisa weiterreist.³⁹

Diese knappen Ausführungen zu einem im Übrigen umfassend untersuchten Forschungsfeld müssen an dieser Stelle genügen, um die migrationsgeschichtliche und imagologische Dimension der akademischen „Peregrinatio“ für die Zeit vor 1650 aufzuzeigen. Die deutschen Studenten in Italien, die mehrheitlich aus begüterten bzw. adeligen Umfeldern stammten,⁴⁰ ob ihrer Großzügigkeit wohlgeleiteten waren und unter der Protektion ihrer Nationen privilegierte Lebensumstände vorfanden,⁴¹ avancierten nun nicht nur durch den

34 Stanisław Łempicki, „Il cancelliere Giovanni Zamoyski e l'Università di Padova“, in: *Omaggio dell'Accademia polacca di scienze e lettere all'Università di Padova nel settimo centenario della sua fondazione*, hrsg. von Stanisław Windakiewicz, Krakau 1922, S. 71–115, hier S. 100.

35 Navageros Bericht ist publiziert in: *Relazioni dei rettori veneti in Terraferma*, Bd. 4: *Podestaria e capitano di Padova*, hrsg. von Amelio Tagliaferri, Mailand 1575, S. 19–31. Nach Grendler sind Navageros Ausführungen aus einer imagologischen Perspektive insofern bedeutsam, als dieser aufgrund seiner Tätigkeit als venezianischer Diplomat an verschiedenen ausländischen Höfen unmittelbar mit Zuschreibungen von außen konfrontiert wurde: „[...] che nella Fiandra, nella Germania, e in quella parte di Franza ove io son stato ha tanto credito questo Studio di Padua.“ Ebd., S. 24. Vgl. hierzu auch Grendler, *The Universities*, S. 38f.

36 Vgl. ASF, AMP, Filze 4457, 4458, 4459, 4466 und 4467.

37 Vgl. hierzu Grendler, *The Universities*, S. 55.

38 Biagio Brugi, „Gli studenti tedeschi e la S. Inquisizione a Padova nella seconda metà del secolo XVI“, in: *Atti del R. Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti* 7/5 (1893–94), S. 1015–1033, hier S. 1029f. Vgl. auch Grendler, *The Universities*, S. 193.

39 Zu Faunt vgl. Grendler, *The Universities*, S. 193 sowie Jonathan Woolfson, *Padua and the Tudors. English Students in Italy, 1485–1603* (= Toronto Italian Studies), Toronto 1998, S. 128 und 233f.

40 So stellt etwa Ingrid Matschinegg fest, dass 65 % der Studierenden aus den habsburgischen Erblanden, die zwischen 1500 und 1630 an italienischen Universitäten inskribiert waren, adeliger Herkunft waren, wobei sich die Aristokratisierung ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts verdichtete. Vgl. Ingrid Matschinegg, *Österreicher als Universitätsbesucher in Italien (1500–1630). Regionale und soziale Herkunft – Karrieren – Prosopographie*, Diss., Graz 1999, S. 63.

41 Grendler, *The Universities*, S. 191–194.

Transport italienischer Musik in Form von vor Ort erworbenem Repertoire⁴² sowie infolge des Unterrichts bei einheimischen Lehrern⁴³ zu wichtigen transalpinen Vermittlern, sondern sind ihrerseits auch als nicht unwesentlicher Bezugsrahmen bei der Erforschung von Musikerreisen nach Italien zu Ausbildungszwecken (vor allem in organisatorischer Hinsicht) zu werten. Zwei Beispiele mögen dies verdeutlichen, und zwar im Zusammenhang mit der Studienförderung der Landgrafen von Hessen-Kassel sowie der sächsischen Kurfürsten.

Von den zahlreichen hessischen Studenten, die auf Initiative und Kosten der Landgrafen nach Italien (vor allem nach Padua) geschickt wurden, haben sich etliche Quellen erhalten, welche die finanzielle Abwicklung derartiger Aufenthalte betreffen. Immer wieder taucht hierbei der Name der florentinischen Kaufmannsfamilie Torrigiani⁴⁴ auf: So ersucht Wilhelm IV. 1568 die „Thorisanen“, für den nach Padua entsendeten Mediziner Philipp Dorsthenius einen Geldtransfer von 30 Kronen über ihr Faktorennetzwerk auszuführen (die Schuld soll dann bei der nächsten Frankfurter Fastenmesse beglichen werden),⁴⁵ und beauftragt sie 1589 und 1590, dem in Padua weilenden Tobias Homberg (dem späteren Erzieher Moritz') Darlehen über 150 Kronen für Bücherkäufe zur Verfügung zu stellen.⁴⁶ Für Moritz bezahlen die Torrigiani 1596 75 Kronen an Heinrich Ellenberger, „so in Italien studieret“⁴⁷. Die musikhistorische Rolle der Torrigiani, die vor allem als Seidenhändler hervortraten und seit Beginn des 16. Jahrhunderts in Nürnberg eine Filiale unterhielten,⁴⁸ als Vermittler von italienischen Musikern, Musikalien und Musikinstrumenten an den Kasseler Hof ist seit Langem bekannt,⁴⁹ ungleich weniger aber ihre Bedeutung im Hinblick auf die umgekehrte Richtung. Nur allzu verlockend wäre es, sie mit den Venedig-Aufenthalten von

42 Während die allesamt 1544 veröffentlichten Madrigaldrucke (von Francesco Corteccia, Gabriele Martinengo und Pietro Paolo Regazzoni) der Ratsschulbibliothek Zwickau mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht von Peter Poach im Zuge seines Medizinstudiums in Padua gekauft und nach Zwickau gebracht wurden, so könnten die 12 (!) venezianischen Notendrucke, die Melchior Backhaus als Vorlage für seine Kontrafaktorensammlung *Primus liber suavissimas praestantissimorum autorum Italianorum cantilenas 4. 5. 6. & 8. vocum continens* (Erfurt 1587, RISM 1587¹⁴) dienen, durchaus von einem Absolventen der Universitäten Bologna und Padua vor Ort erworben und an Backhaus vermittelt worden sein. Zu den Zwickauer Madrigaldrucken vgl. Eberhard Möller, „Die beiden ältesten Notenkataloge der Ratsschulbibliothek Zwickau“, in: *Im Dienst der Quellen zur Musik. Festschrift Gertraut Haberkamp zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Paul Mai, Tutzing 2002, S. 13–26, hier S. 21–25 sowie Jane Bernstein, *Print Culture and Music in Sixteenth-Century Venice*, Oxford 2001, S. 88. Zu Backhaus vgl. Michael Chizzali, „Text and context of the Thuringian *contrafactum*. New insights into Melchior Backhaus's *Primus liber* (1587)“, in: *Contrafacta. Modes of Re-textualization in the Late Sixteenth and Seventeenth Century*, hrsg. von Marina Toffetti und Gabriele Taschetti, Krakau 2020, S. 61–82, hier S. 71.

43 Grendler, *The Universities*, S. 192.

44 Eingedeutschte Namensformen: Turrisani, Torresani, Toresani, Dorsani, Dursani, Thorisanen, Turrisaner.

45 HStAM, 17 h, 2791, o. Foliozahl.

46 HStAM, 17 d, Homberg zu Vach 3, o. Foliozahl.

47 HStAM, 4 b, 191, fol. 67v, zitiert nach: Erik Reutzel, *Das Finanzgebahren des Landgrafen Moritz von Hessen-Kassel im Spiegel der überlieferten Messevoranschläge*, Diss., Frankfurt a. M. 2001, S. 330.

48 Die umfassendste Würdigung finden die Torrigiani bei Rita Mazzei, *Itinera Mercatorum. Circolazione di uomini e beni nell'Europa centro-orientale. 1550–1650*, Lucca 1999, v. a. S. 59–72.

49 Vgl. hierzu Ernst Zulauf, „Beiträge zur Geschichte der Landgräfllich-Hessischen Hofkapelle zu Cassel bis auf die Zeit Moritz des Gelehrten“, in: *Zeitschrift für hessische Geschichte und Landeskunde. Neue Folge* 26 (1903), S. 1–144, hier S. 69, 89 und 93.

Schütz, Christoph Kornet, Christoph Kegel und vielleicht auch Georg Schimmelpfennig⁵⁰ in Verbindung zu bringen, nicht zuletzt, weil die Ausstellung von Wechseln zur Kostendeckung auch für die Gabrieli-Stipendiaten dokumentiert ist.⁵¹ Bei Schütz sind indessen andere Agenten überliefert. Zur Fastenmesse 1612 sollen die Nürnberger Kaufmannsbrüder Johann und Georg Forstenheuser vom Landgrafen für einen Wechsel über 70 Kronen entschädigt werden, der an Schütz in Venedig ausbezahlt wurde.⁵² Warum bei den Geldtransfers für Schütz nicht mehr auf die jahrzehntelange Kooperation mit den Torrigiani, sondern auf die (freilich nicht weniger engen) Geschäftsbeziehungen zu den Forstenheusern⁵³ zurückgegriffen wurde, könnte womöglich mit dem allmählichen Rückzug der Torrigiani aus Nürnberg bedingt durch die Schließung der Pisaner Seidenmanufakturen vor allem nach dem Tod Großherzog Ferdinands I. 1609 zusammenhängen.⁵⁴ Wie auch immer – spezialisierende Musikstudien in Italien, wie sie unter Moritz möglich wurden, griffen in hohem Maße auf die Erfahrungen, die man in den Jahrzehnten zuvor mit Inskribenten italienischer Universitäten machte, zurück. Bedenkt man nun allein die Reichweite sowie die dichten Kontaktnetzwerke der oben erwähnten Kaufmannsfamilien, so dürfte sich durch deren vermehrte Betrachtung bei Italien-Fahrten ausbildungswilliger Deutscher so manches musikmigrationsgeschichtliche Detail offenlegen lassen.⁵⁵

Kongruenzen vornehmlich organisatorischer Natur zwischen Universitäts- und Musikstudien lassen sich auch bei den (bereits eingangs genannten) Ausbildungsaufenthalten von Dresdner Hofmusikern in Florenz feststellen. Hierbei muss vorausgeschickt werden, dass im Vergleich zu Kassel zum einen eine gänzlich andere Ausgangslage berücksichtigt werden muss und zum anderen ein differenter Quellenbestand, bei dem der Briefverkehr zwischen den Fürsten einen wesentlichen Teil ausmacht, überliefert ist.⁵⁶ Um 1600 war, wie bereits erwähnt, der Zugang für Fremde zu exklusiven Formen der Weiterbildung im Großherzogtum von der Fürsprache der Medici abhängig bzw. konnte durch sie wesentlich erleichtert werden. Dementsprechend wird bei dem ersten dokumentierten Dresdner Musikertransfer nach Florenz 1596 (Wilhelm Günther und Johann Köckeritz) vom kursächsischen Administrator Friedrich Wilhelm I. von Sachsen-Weimar sogleich Kaiser Rudolf II. um ein Empfeh-

50 Vgl. hierzu Gerhard Aumüller, „Einblicke in die Lebenswelt von Henrich [sic] Schütz während seiner Jugendjahre in Hessen“, in: *Schütz-Jahrbuch* 35 (2013), S. 77–152, hier S. 129.

51 Beispielsweise für Kornet und Kegel im Jahre 1605. HStAM, 4 b, 16, o. Foliozahl.

52 „Henrich Schützen ist vff Beuelich meins gnedigen Fursten vnndt Herrn durch Hanns Fürstenheusers seeligen Erben zu Nurmbergk ein Wechßell von – 70 Cronen naher Venedig zu machen verschrieben, Die Ihnen in Itziger Meß [...] soll erstattet vnndt bezahltt werden 140 fl.“ HStAM, 4 b, 190, fol. 149.

53 Vgl. hierzu Reutzel, *Das Finanzgebaren*, S. 248, 332, 356ff., 411, 416, 437, 443f. und 455–458.

54 Mazzei, *Itinera*, S. 71f.

55 Es sei darauf hingewiesen, dass sich Georg Forstenheuser als einer der wichtigsten Agenten und Faktoren im deutschen Raum des 17. Jahrhunderts etablierte. So griff etwa Herzog August II. von Braunschweig-Wolfenbüttel bei Geldtransaktionen, aber auch zum Bucherwerb für seine monumentale Bibliothek auf Forstenheuser zurück, wovon heute eine Korrespondenz mit ca. 860 Briefen (enthalten in: *Cod. Guelf. 90–92 Novi*) berichtet. Vgl. Julia Bangert, *Buchhandelsystem und Wissensraum in der Frühen Neuzeit* (= Schriftmedien / Written Media. Kommunikations- und buchwissenschaftliche Perspektiven / Perspectives in Communication and Book Studies 7), Berlin/Boston 2019, v. a. S. 332–383.

56 Transkription der Quellen: Michael Chizzali, Monographie „*In Harmoniam Cantionum Italogermanicarum*“. *Italienische Musik als Modell im mitteldeutschen Raum des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts* (Druck in Vorbereitung).

lungsschreiben gebeten, um den Erfolg des Vorhabens zu garantieren (was auch gelingt).⁵⁷ Die Disposition der mediceischen Korrespondenz mit den deutschen Fürsten im *Archivio Mediceo del Principato* legt nahe, dass diese im Zuge der zunehmenden politischen Annäherung der Medici an die Habsburger (1565 Heirat Francescos I. de' Medici mit Johanna von Österreich, 1575 kaiserliche Bestätigung des großherzoglichen Titels) vermehrt auf das Medium des Empfehlungsschreibens zurückgriffen, um auswärtige Personen an toskanische Institutionen zu transferieren. Hierbei schlossen sich auch protestantische Potentaten – allen voran die albertinischen Kurfürsten, die seit August ohnehin eine kaiserfreundliche Politik betrieben⁵⁸ – an. Die Empfehlungen betrafen zunächst vor allem Studenten der Universitäten Siena und Pisa,⁵⁹ in der Folge aber auch Mediziner, die an den fortschrittlichen Krankenhäusern *Santa Maria Nuova* und *Santo Spirito* ein Praktikum absolvieren wollten, Architekten, Gärtner, Schneider, Pagen und – im Falle Dresdens – auch Musiker. Bei fast allen Dresdner Kapellmitgliedern, für die um 1600 ein Musikstudium am Medici-Hof nachweisbar ist – zu Günther, Köckeritz, Buthe, Grünschneider und Nauwach kommen noch Bartholomäus Görner (1611 von Kurfürst Christian empfohlen⁶⁰) sowie Gabriel Mölich (1618/19)⁶¹ hinzu –, sind landesherrliche Empfehlungen überliefert.⁶² Zwar dürfte die Praxis der Rekommandation die Wahrnehmung der nunmehr „neuen“ mediceischen Autorität bei den Fürsten jenseits der Alpen zweifellos gestärkt haben, allerdings waren, wie bereits erwähnt, an die großherzogliche Fürsprache Schutzerwartungen (vor allem vor der Inqui-

57 Schreiben Rudolfs II. an Ferdinando I. de' Medici vom 8. November 1596, ASF, AMP, Filza 4458, fol. 506.

58 Zur Florentiner Kulturpolitik vgl. grundlegend Barbara Marx, „*Italianità* und frühneuzeitliche Hofkultur: Dresden im Kontext“ in: *Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16.–19. Jahrhundert*, hrsg. von ders., Dresden 2000, S. 7–36 sowie dies., „Künstlermigration und Kulturkonsum. Die Florentiner Kulturpolitik im 16. Jahrhundert und die Formierung Dresdens als Elbflorenz“, in: *Deutschland und Italien in ihren wechselseitigen Beziehungen während der Renaissance*, hrsg. von Bodo Guthmüller (= Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 19), Wiesbaden 2000, S. 211–297.

59 Ein Empfehlungsschreiben bedeutete nicht automatisch die Zulassung zum Studium. So konnte Ferdinando I. 1594 der Bitte des Bischofs von Bamberg Neidhardt von Thüringen, Simon Rorbach als Student an der *Sapientia* in Siena aufzunehmen, nicht entsprechen, da an der Universität keine Studienplätze mehr frei waren. Vgl. ASF, AMP, Filza 288, fol. 49v–50r.

60 Schreiben von Christian II. an Cosimo II. de' Medici vom 12. Juni 1611, ASF, AMP, Filza 4467, fol. 65.

61 Im Unterschied zu den anderen Musikern konnten beim Schütz-Schüler Mölich bislang keine archivalischen Belege für seinen Aufenthalt in Florenz aufgefunden werden. Dass er aber dort mit kurfürstlicher Unterstützung studierte, belegt das Vorwort zu seinen *Geistlichen Madrigalen* (Leipzig 1619, RISM A/I M 2907), das „zu Florentz/ den I. Januarij, Anno 1619“ verfasst wurde und in dem es heißt: „Insonderheit aber/ daß E. Churfft. Gn. mir so milden vnterhalt in frembden Landen/ zu fererner Continuirung vnd begreiffung allerhand solcher [Musicalischer] Exercitien [...] in Newligkeit gnedigst bewilliget.“ Gabriel Mölich, *Geistliche Madrigal mit 4. vnd 5. Stimmen. Auff Neue vnd heutiges tages vblliche Italianische art gestellet*, Leipzig 1619, Tenor-Stimmbuch, fol. aiv. Nach Werner Braun hat Mölich in Florenz keine Kompositionsstudien betrieben; da Mölich seine Madrigale aber nun als „Erstlinge der Musicalischen Vocal Exercitien“ verstanden wissen will, liegt es nahe zu vermuten, dass er wohl in erster Linie Gesangsunterricht bekommen hat. Vgl. Werner Braun, „Schütz als Kompositionslehrer: Die ‚Geistlichen Madrigale‘ (1619) von Gabriel Mölich“, in: *Schütz-Jahrbuch* 7/8 (1985/86), S. 69–92, hier S. 75.

62 Für Nauwach haben sich sogar drei Empfehlungen erhalten, und zwar neben den erwähnten von Johann Georg I. und Johann Gottfried von Aschhausen auch eines von der Kurfürstinwitwe Hedwig von Sachsen. Vgl. ASF, AMP, Filza 4467, fol. 96r, 104 und 135.

sition) geknüpft, mit der wiederum die Gefahr diplomatischer Zwischenfälle verbunden war.⁶³ In dieser Hinsicht konnten die Medici bereits lange vor der Ankunft der Dresdner Musiker mit den deutschen Studenten in Siena und Pisa Erfahrungen sammeln, wobei sie ihnen gegenüber den (pragmatischen) Weg der Ehrerbietung, Privilegierung und religiösen Tolerierung wählten.⁶⁴ 1602 schreibt Scipione Naldi, der Auditor von Siena, an Ferdinando I., dass man die protestantische Hörschaft nicht verfolgen müsste, solange sie nichts unternähme, was der Sieneser Inquisition (die von den Medici kontrolliert wurde) auffallen könnte.⁶⁵ Ähnliches wird nun auch den protestantischen Musikern verordnet: Im Zuge der Vorkehrungen für den Aufenthalt Görners thematisiert der großherzogliche Primo Segretario Belisario Vinta auch Verhaltensformen und Domizil des jungen Sachsen und empfiehlt, „che egli viva cattolicamente, senza dare scandolo [sic] [...] appresso persona discreta“⁶⁶. Es darf somit angenommen werden, dass der Umgang mit der unterschiedlichen Konfession nicht zuletzt durch die zahlreichen auswärtigen Studenten bei den mediceischen Hofbeamten mittlerweile zur Routine geworden war.

2. Der erweiterte Musikerbegriff

Eine grundlegende Rahmenbedingung des *Musici*-Projekts war die Ausdehnung des Begriffs „Musiker“ über den rein praktischen Verständniskontext (im Hinblick auf die Aktivitäten als Sänger, Instrumentalist oder Komponist) hinaus auf Tänzer und Instrumentenbauer,⁶⁷ um auf dem Fundament einer „am Musikleben orientierten Definition“⁶⁸ auch nicht-musikalische Tätigkeiten von Musikern (etwa als Kammerdiener, Diplomat, Schreiber usw.) in den Blick nehmen zu können. Speziell auf den Aspekt der Ausbildung bezogen, muss dies freilich auch miteinschließen, dass Musiker noch etwas anderes im Rahmen ihrer Italien-Aufenthalte lernen konnten, ein Aspekt, dem bislang wenig Beachtung geschenkt wurde. Was nun die Dresdner Kapellmusiker in Florenz betrifft, so bildet das Musikstudium zwar den Hauptzweck des Ortswechsels, es wird aber mit dem dreifachen, „lingua“, „mores“ und „regiones“ fokussierenden Kenntniserwerb verknüpft, wie er um 1600 für die (in der Regel adoleszenten) Reiseanwärter deutscher Höfe Gültigkeit besaß.⁶⁹ Schlussendlich war der aussendende Fürst stets an einer möglichst pragmatischen und umfänglichen Dienstbarkeit seiner Untertanen interessiert: Zum einen qualifizierte sich ein Musiker durch sein Wissen

63 Vgl. Jonathan Davies, *Culture and Power. Tuscany and its Universities 1537–1609* (= Education and Society in the Middle Ages and Renaissance 34), Leiden/Boston 2009, S. 135.

64 Vgl. ebd., S. 102f. sowie Grendler, *The Universities*, S. 193.

65 Zum Brief Naldis vom 30. Juli 1602 (ASF, AMP, Filza 1923) vgl. Danilo Marrara, *Lo studio di Siena nelle riforme del granduca Ferdinando I (1589 e 1591)* (= Pubblicazioni della Facoltà di giurisprudenza della Università di Pisa. Istituto di diritto romano e storia del diritto 2), Mailand 1970, S. 140.

66 Schreiben von Belisario Vinta an Piero Strozzi vom 15. September 1611, ASF, AMP, Filza 305, fol. 43v.

67 Vgl. zur Nieden, „Frühneuzeitliche Musikermigration“, S. 17.

68 Ebd.

69 Beispielhaft demonstriert dies Görners Empfehlungsschreiben: „Id circo praesentium lator, honestus juvenis, Bartholomeus Görner, Mariaemontanus, subditus noster, qui in choro nostro musico se per aliquot tempus exercuit, tandem constituit, peregrinas adire regiones, simulque etiam a nobis Dilectioni Vestrae recommendari submissee petiit, ut hac occasione scientiam quam in arte musica hactenus consecutus est, ulterius excolere, linguam Italicam addiscere, et in aula Dilectionis Vestrae vivere ei liceret, cuius honestae petitioni locum dedimus.“ Schreiben von Christian II. an Cosimo II. de' Medici vom 12. Juni 1611, ASF, AMP, Filza 4467, fol. 65r.

hinsichtlich der fremden Topographie, Demographie, Umgangsformen und Sprache auch für zukünftige Reisen (mit oder im Auftrag des Fürsten), und zum anderen waren dessen Fertigkeiten im zunehmend internationalisierten Hofstaatsgebilde und seinen sich bisweilen argwöhnisch gegenüberstehenden fremdradierten Fraktionen von nicht zu unterschätzendem Vorteil.⁷⁰ Ein gutes Beispiel für eine durch Italien-Aufenthalte bedingte berufliche Hybridisierung ist Wolf Ganß der Jüngere (1563–1636), der in Stuttgart als Stiftsorganist und herzoglicher Gewölbeverwalter tätig war. Die Familie Ganß stammte aus Augsburg, wo sie in der Stadtmusik diente.⁷¹ Bereits der Vater, Wolf Ganß der Ältere (gest. 1598), durfte um die Jahrhundertmitte zusammen mit seinem Bruder Sebastian (auf Kosten der Familie) Italien-Erfahrungen sammeln⁷² und zählte zu den hervorragenden Kräften der Stuttgarter Hofkapelle, deren Mitglied er 1573 wurde.⁷³ Unter Herzog Ludwig III. sind seit 1580 vermehrt Reisen von Stuttgarter Hofmusikern nach Italien dokumentiert, die zum einen der Ausbildung, zum anderen aber auch der Beschaffung von Musikinstrumenten, Musikalien sowie anderen Gütern dienten. Auffallend ist, dass sich die Stuttgarter Quellen sehr zurückhaltend in Bezug auf den Ausbildungsort sowie etwaige Lehrer äußern.⁷⁴ Dies legt nahe, dass es den Musikern offensichtlich freistand, wo und an wen sie sich hinsichtlich ihrer Perfektionierung wandten. Für die Herzöge war lediglich wichtig, dass ihre Musiker nach den Studien wieder nach Stuttgart zurückkehrten und dass sie am auswärtigen Ort „der Wahrn Religion vnnnd rheinnenn Lehr des Hayligenn Euangely“⁷⁵, also dem evangelischen Glauben, treu blieben. Am dichtesten ist die Quellenlage noch bei dem Harfenisten (und späteren Kapellmeister) Johann Konrad Raab sowie bei dem Organisten Adam Steigleder, die beide Anfang der 1580er Jahre in Rom weilten.⁷⁶ Ähnliches muss nun – wie für die Organisten Jakob Kolz, Georg Stamler und Ludwig Lohet, den Lautenisten Konrad Winter sowie den Harfenisten Jonas Salomon⁷⁷ – auch für den jungen Wolf Ganß in Be-

70 In diesem Zusammenhang sei etwa auf die Konflikte zwischen den Italienern und Deutschen während der Amtszeit von Giovanni Battista Pinello di Ghirardi als Dresdner Hofkapellmeister (1580–84) verwiesen. Vgl. Fürstenau, *Beiträge*, S. 29.

71 Vgl. hierzu Sandberger, „Bemerkungen“, S. LVII.

72 So vermerken die Akten zu den Stadtpfeifern im Stadtarchiv Augsburg, dass zumindest einer der Söhne Ganß' zwei Jahre in Ferrara Musik studierte. Vgl. die diesbezüglichen Quellen bei ebd., S. LVII und LIX.

73 Zur Musikerfamilie Ganß vgl. ausführlich Dagmar Golly-Becker, *Die Stuttgarter Hofkapelle unter Herzog Ludwig III. (1554–1593)* (= Quellen und Studien zur Musik in Baden-Württemberg 4), Stuttgart/Weimar 1999, insbes. S. 59ff., 99–105 und 167f.

74 Vgl. hierzu die recht zahlreich überlieferten Obligationen (Treueerklärungen) der wegziehenden Musiker in HStAS, A 20, Bü 40, o. Foliozahl. Publiziert bei Golly-Becker, *Die Stuttgarter Hofkapelle*, S. 48, 59f. und 120–123.

75 Obligation für Johann Konrad Raab, HStAS, A 20, Bü 40, o. Foliozahl.

76 Laut der am 31. Mai 1580 ausgestellten Treueerklärungen durften Raab und Steigleder eineinhalb bzw. vier Jahre vom Stuttgarter Hof fernbleiben. Von Raab sind in Rom Käufe von Messingsaiten sowie der Erwerb einer Laute dokumentiert, außerdem brachte er von dort den Lautenisten Benedict Rubineti mit. Ludwig beorderte Raab im Juli 1581 zurück. Geldtransfers zu Steigleder nach Rom sind für den Sommer 1583 nachgewiesen. Ab Oktober 1583 war Steigleder wieder in Stuttgart. Vgl. Golly-Becker, *Die Stuttgarter Hofkapelle*, S. 49, 59, 117 und 121.

77 Von Kolz, Stamler und Salomon sind Treueerklärungen anlässlich ihrer Studienreisen überliefert, allerdings gibt es keine weiteren Hinweise für längere Aufenthalte in Italien. Kolz könnte 1584 seinen Lehrmeister, den Hoforganisten Simon Lohet, auf seinen Einkaufsreisen nach Venedig begleitet haben. Zu Winter hat sich keine Obligation erhalten, allerdings ist er nachweislich zwischen 1588 und 1592 in Padua gewesen, wo er Lauten und Saiten für den Herzog einkaufte. Möglicherweise hatte er Kontakt

tracht gezogen werden, dessen Vater im Frühjahr 1584 Vorkehrungen trifft, ihn „inn Italam zuschickhenn [...], ettwas weitters zuerlernen“⁷⁸. Ob Ganß in Italien Musik studiert hat oder nicht – Tatsache ist jedenfalls, dass er in dieser Zeit dort war und auch etwas gelernt hat. Zu Beginn der 1590er Jahre vermerken die Rechnungen der *Landschreiberei* Ausgaben für ihn und den italienischen Lautenisten Benedict Rubineti, so unter anderem auch für ein „welsche[s] Comedi spil vor der fl. Tafel“⁷⁹. In Heinrich Schickhardts Beschreibung der Italien-Reise Friedrichs I. anlässlich des Jubeljahres 1600⁸⁰ wird Ganß noch als „Ihrer Fürstl. Gn. Organist“⁸¹ geführt, es dürfte sich bei ihm allerdings bereits in den Jahren zuvor eine berufliche Neuorientierung angebahnt haben. 1598/99 unternimmt er mehrere Reisen nach Italien (u. a. Venedig), wo er im Auftrag des Herzogs Gewürze, Samen, Zwiebeln, Bohnen, Theriak⁸² und auch Musikalien⁸³ kauft; als Begleiter werden Schickhardt⁸⁴ sowie der Einkäufer Cesar Morello⁸⁵ genannt. Es verwundert nun kaum, dass Friedrich für seinen Italien-Tross neben Schickhardt und Morello auch Ganß auswählt: Wie sehr die Italien-Erfahrung Ganß’ dem Gelingen des herzoglichen Grand Tour zugutekam, wird an dessen Intervention bei der Beschaffung von Hilfskräften – im Apennin war der Herzog

zur dortigen, nicht unwesentlich deutsch geprägten Lautenszene um die Instrumentenbauerfamilien Tieffenbrucker, Hartung und Eberle. Ludwig Lohet, der Sohn von Simon Lohet, war 1601 zu Studienzwecken in Venedig. Vgl. ebd., S. 115f. sowie Gustav Bossert, „Die Hofkantorei unter Herzog Friedrich 1593–1608“, in: *Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte. Neue Folge* 19 (1910), S. 317–374, hier S. 346. Zu den deutschstämmigen Lautenmachern in Padua vgl. Francesco Liguori, *Larte del liuto. Le botteghe dei Tieffenbrucker prestigiosi costruttori di liuti a Padova tra Cinquecento e Seicento* (= Quaderni dell’Artigianato Padovano 11), Saonara 2010, S. 65–82 und 95–101.

- 78 HStAS, A 282, Bd. 1319, o. Foliozahl. Am 12. Januar 1585 bekommt Ganß erneut 15 Gulden als Zehrgeld für eine Reise nach Italien, Gustav Bossert nennt als Ziel dieser Reise Rom, verschweigt aber die diesbezüglichen Quellen. Vgl. HStAS, A 282, Bd. 1320 sowie Gustav Bossert, „Die Hofkantorei unter Herzog Ludwig“, in: *Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte. Neue Folge* 9 (1900), Nr. 3/4, S. 253–291, hier S. 267.
- 79 HStAS, A 256, Bd. 77, fol. 323r. In diesem Fall betrafen die Ausgaben silberne Becher, die Ganß und Rubineti geschenkt bekamen. Dass es sich bei dem genannten „Wolff Ganßen“ nicht um den Vater handelt, wird aus dem Zusatz „dem Jüngern“ ersichtlich.
- 80 Heinrich Schickhardt, *Beschreibung Einer Reiß/ Welche der Durchleuchtig Hochgeborne Fürst vnd Herr/ Herr Friderich Hertzog zu Württemberg vnnd Teckh [...] Im Jahr/ 1599. selbs Neundt/ auß dem Landt zu Württemberg in Italiam gethan*, Tübingen 1603.
- 81 Ebd., fol. 4v.
- 82 HStAS, A 256, Bd. 85, fol. 330r, 373 und 397r.
- 83 Vgl. Bossert, „Die Hofkantorei unter Herzog Friedrich“, S. 324.
- 84 Schickhardts und Ganß’ Reise dauerte von Mitte Januar bis Anfang April 1598 und führte u. a. nach Venedig, Mantua und Mailand. Vgl. hierzu den Bericht Schickhardts, ediert bei: *Handschriften und Handzeichnungen des herzoglich württembergischen Baumeisters Heinrich Schickhardt*, hrsg. von Wilhelm Heyd, Stuttgart 1902, S. 15–55.
- 85 Vgl. HStAS, A 256, Bd. 85, fol. 397r. Der wohl aus Italien gebürtige Morello (Morella, Mourella, Marella) ist in Stuttgart seit ca. 1596 dokumentiert. Er soll vom Herzog im Zuge von dessen England-Reise 1592 nach Stuttgart gebracht worden sein. Die erste Reise Schickhardts und Ganß’ dürfte er aller Voraussicht nach begleitet haben, zumindest sind er und Ganß im Februar 1598 in Venedig belegt. Vgl. HStAS, A 96, Bü 23, o. Foliozahl, Walther Pfeilsticker, *Neues württembergisches Dienerbuch. Erster Band. Hof, Regierung, Verwaltung*, Stuttgart 1957, § 500 sowie *Württembergische Landtagsakten. Unter Herzog Friedrich*, hrsg. von Albert Eugen Adam (= Württembergische Landtagsakten II/3), Stuttgart 1919, S. 442.

von heftigen, sämtliche Wege blockierenden Schneefällen überrascht worden – deutlich.⁸⁶ Bereits ab 1600 taucht Ganß in den Besoldungslisten der „Gemeinen Diener“ auf (mit einem stattlichen Anfangsgehalt von 100 Gulden⁸⁷) und pflegt an den Messestandorten Frankfurt und Straßburg nicht nur Handelskontakte mit in- und ausländischen Kaufleuten (wie zum Beispiel mit Prostbar Lombardo aus Mailand, bei dem er vor allem Luxusgüter erwirbt), sondern wird von Friedrich auch mit heiklen Geldgeschäften⁸⁸ und diplomatischen Aufgaben beauftragt, die immer wieder im Zusammenhang mit Italien standen.⁸⁹ 1624 schließlich zum Gewölbeverwalter ernannt, ist sein angehäuften Vermögen so beträchtlich, dass darüber ein jahrzehntelanger Streit zwischen den Erben entbrannte.⁹⁰ Es scheint schwer vorstellbar, dass Ganß angesichts seines neuen beruflichen Tätigkeitsfeldes nach 1600 noch als hauptamtlicher Organist in Erscheinung getreten ist.⁹¹ Interessanter ist indessen die Frage, wann, wo und bei wem sich Ganß Sprachkenntnisse, kaufmännische Expertise sowie fremde Umgangsformen angeeignet hat; hierzu schweigen bedauerlicherweise die Quellen. Eine tragende Rolle dürfte ohne Zweifel Morello gespielt haben, der offensichtlich viel Händlererfahrung und ein dichtes Kontaktnetzwerk in Italien besaß; wie bei der Faktorenausbildung seit Jahrhunderten üblich,⁹² könnte er Ganß bei den zahlreichen gemeinsamen Reisen eingeführt haben. Denkbar scheint auch, dass Ganß in Italien in die Lehre ging, so wie es, freilich in umgekehrter Richtung, von den Torrigiani in Nürnberg für junge Landsleute angeboten wurde.⁹³ Sollte es einen derartigen Ausbildungsaufenthalt tatsächlich gegeben haben, ist seine Terminierung reine Spekulation, aber es ist nur dann unwahrscheinlich, dass es im Rahmen seiner Italien-Aufenthalte 1584 und 1585 geschah, sollte er tatsächlich „nur“ Musik studiert haben.⁹⁴ Was hingegen sicher ist: Ende der 1590er Jahre ist der Organist Ganß ein fertig ausgebildeter, italienaffiner Faktor, offenkundig mit

86 Zusammen mit dem Uracher Forstmeister Peter Imhof wurde Ganß ausgeschickt, um Schneeschaufler für die Strecke zwischen dem Dorf La Guardia (heute: Guarda) und der nächsten Herberge (Hosteria nova) zu rekrutieren. Schickhardt schreibt: „Wann nicht Peter im Hof/ vnd Wolff Gans vns 11. Mann/ welche starck gegen vnsern Scheufflern im Schnee gearbeitet/ vnnd die Bahn vmb etwas gemacht/ entgegen geschickt hetten/ weren wir vor Mitternacht in die Herberge nicht kommen [...]“. Schickhardt, *Reiß*, fol. 62v.

87 HStAS, A 256, Bd. 87, fol. 306v.

88 Einen umfassenden Überblick über die von Ganß bei Lombardo angekauften Güter bietet das Inventar, das 1644 aus der italienischen Korrespondenz Ganß' angefertigt wurde (HStAS, A 202, Bü 1959). Zur Abwicklung von Kreditgeschäften und Geldtransfers vgl. die zahlreichen Einträge in der *Land-schreiberei* (Reiß- und Zehrgeld im Zusammenhang mit Messbesuchen) sowie in den *Württembergischen Landtagsakten*.

89 Im Frühjahr 1598 überbringen Ganß und Morello Friedrich eine Vase als Geschenk Vincenzos I. von Mantua. HStAS, A 96, Bü 23, o. Foliozahl.

90 Vgl. hierzu die Akten zur „Ganßschen Kompromiß- und Teilungssache“ in HStAS, A 210 III, Bü 21.

91 Martin Ruhnke listet ihn noch 1605 unter den Organisten auf. Vgl. Martin Ruhnke, *Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Hofmusikkollegien im 16. Jahrhundert*, Berlin 1963, S. 241. Zumindest privat dürfte Ganß weiterhin musiziert haben: So umfasste sein privater Nachlass nicht nur ein Klavichord, sondern auch ein „Peerlenmuetterin Clavier“ sowie 24 „Cipreßin Orgelpfeiffen“. *Underthönige Relation vnnd Guettachten. Die Ganßsische Compromiss- vnnd Thailungssach Betreffend*, HStAS, A 210 III, Bü 21, o. Foliozahl.

92 Vgl. Mazzei, *Itinera*, S. 120.

93 Vgl. ebd., S. 125–149.

94 Spätestens ab Georgi 1586 muss Ganß wieder in Stuttgart gewesen sein, da von da an regelmäßige Zahlungen für seine Dienste als Stiftsorganist dokumentiert sind. Vgl. die Quellen bei Golly-Becker, *Die Stuttgarter Hofkapelle*, S. 61.

guten Sprach- und Landeskennntnissen ausgestattet und mit der italienischen Hofetikette vertraut. Die Wirkmacht außer-musikalischer Bildungspotentiale für einen zur Perfektionierung nach Italien geschickten Musiker der Zeit stellt eine Perspektive dar, die auch bei anderen historiographisch eng an Italien-Erfahrungen gemessenen, aber beruflich vielseitig verschränkten Musikerkarrieren noch verstärkt vor Augen geführt werden muss. Beispiele hierfür wären der, wie Ganß, für den Stuttgarter Hof als Einkäufer tätige Organist Simon Lohet, die als (abgebrühte) Geschäftsleute auftretenden Gebrüder Hassler,⁹⁵ der umtriebige, im Salzsiedewesen ebenso wie in der Metallhärtung erfahrene Raab⁹⁶ oder der spätere kursächsische Tanzmeister Mölich, bei dem nicht auszuschließen ist, dass er sich in Florenz dem Gesang, der Komposition und dem Tanz gleichermaßen widmete.⁹⁷ Dass die Musik ein wichtiges, aber nicht das primäre Ausbildungsziel einer Studienreise nach Italien war, muss schlussendlich auch – ungeachtet der musikalischen Transferpotentiale – bei den musikkaffinen Seminaristen des Collegium Germanicum in Rom bedacht werden.⁹⁸

3. Professionalisierung und Zugangsbedingungen

Eine bedeutsame Erkenntnis des *Musici*-Projekts war die Relativierung der Rolle italienischer Musikzentren für die Ausbildung und Karriere von europäischen Musikerinnen und Musikern für die Zeit zwischen 1650 und 1750.⁹⁹ Obwohl auch für die genannte Periode immer noch Forschungslücken (vor allem in Bezug auf systematisierte Erkenntnisgewinne) bestehen,¹⁰⁰ ist nun zwar zu vermuten, dass diesem Verdikt auch für frühere Zeiten Gültig-

95 In dieser Hinsicht könnte womöglich der Nürnberger Kaufmann und Musikliebhaber Georg Gruber, mit dem Hans Leo Hassler während seines Venedig-Aufenthalts 1584/85 verkehrte und dem er 1600 (zusammen mit Giovanni Gabrieli) ein musikalisches Hochzeitsgeschenk widmete, eine Rolle gespielt haben. Vgl. Sandberger, „Bemerkungen“, S. XLI.

96 Vgl. hierzu die Akten zu Raabs Auseinandersetzungen mit dem Salzgesöd von Sulz anlässlich der von ihm gemachten Salzsiedensproben (HStAS, A 206, Bü 4655) sowie seine Bitte um ein Darlehen für die praktische Umsetzung des von ihm entwickelten Verfahrens zur Härtung von Geschützrohren (HStAS, A 282, Bü 2474).

97 Letzteres wurde bereits von Werner Braun vermutet. Im Hinblick auf das Ansehen Allegris bei den Dresdner Musikern ist es tatsächlich durchaus denkbar, dass Mölich, der 1620 mit einem kurfürstlichen Stipendium von 800 Gulden nach Paris geschickt wurde, um die französischen Ballets kennenzulernen, mit den unter der Aufsicht von Allegri stehenden und vom Maestro di ballo Agnolo Ricci choreographierten *Paggi* mittanzte. Vgl. Braun, „Schütz als Kompositionslehrer“, S. 76, Kirkendale, *The Court Musicians*, S. 301 sowie Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen, Johann Georg II., Johann Georg III. und Johann Georg IV., unter Berücksichtigung der ältesten Theatergeschichte Dresdens* (= Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden 1), Dresden 1861, S. 91.

98 Es ist bezeichnend, dass Thomas D. Culley in seiner grundlegenden Monographie zur musikalischen Praxis und ihren Protagonisten am Collegium Germanicum im 16. und 17. Jahrhundert zwar immer wieder dessen Relevanz als Umschlagplatz italienischer Musikkultur unterstreicht, aber lediglich zwei Absolventen mit akzentuierten musikalischen Tätigkeitsfeldern – Kaspar Förster (1633–36 am Collegium) und Philipp Jakob Baudrexel (1644–51) – nennen kann. Vgl. Thomas D. Culley, *Jesuits and Music: I. A Study of the Musicians connected with the German College in Rome during the 17th Century and of their Activities in Northern Europe* (= Sources and Studies for the History of the Jesuits 2), Rom 1970, S. 207ff.

99 Zur Nieden, „Frühneuzeitliche Musikeremigration“, S. 23.

100 Diesen Ansatz verfolgt, auf die deutschen Musiker in Italien zwischen 1650 und 1750 bezogen, Britta Kägler in ihrem Beitrag „Von ‚Geschicklichkeiten‘, Pfauenfedern und einem ‚Phonascus‘. Kollektiv-

keit zugesprochen werden muss (wie es in der Literatur punktuell geschehen ist)¹⁰¹, es stellt sich aber trotz allem die Frage nach einer differenzierte(re)n Betrachtung. Der Versuch einer vergleichenden Gesamtschau kann zum einen nur vorläufig und zum anderen lediglich skizzenhaft ausfallen. Skizzenhaft deswegen, weil die Migrationsgeschichte um 1600 in hohem Maße „flüchtig“ ist, d. h., dass eine Dokumentation von vornherein als nicht nötig erachtet wurde (hierfür sind die nur vage genannten Reiseziele der Stuttgarter Italien-Fahrer ein sprechendes Beispiel), sowie weil ihre Rekonstruktion vielfach auf nicht-essentielle (somit häufig vernichtete) und darüber hinaus räumlich verteilte Quellen (wie z. B. Passbriefe, Empfehlungsschreiben) angewiesen ist.¹⁰² Und vorläufig, weil infolge der erzwungenermaßen diffus ausgerichteten Archivarbeit (die neben den Belegen zu Reis-, Zehr- und Kostgeld auch – um nur einige wenige Beispiele zu nennen – die Musiker- und Kapellkorrespondenz, den hofinternen Missivenverkehr, die internationale Korrespondenz sowie die Stipendiendokumentation umfassen kann) noch mehr als sonst damit zu rechnen ist, auf bislang unberücksichtigte Quellenkorpora zu stoßen.¹⁰³ Somit gilt für die nachfolgenden Beobachtungen: Musikermigrationen, die sich (aller Voraussicht nach) in außerhöfischen Umfeldern abspielten (wie die genannte Reise der Gebrüder Ganß), bleiben aufgrund der marginalen Quellengrundlage außen vor. Bei den bisherigen Recherchen in deutschen und italienischen Hofarchiven, die durch die Ergebnisse in der Sekundärliteratur und die Auswertung weiterer migrationsgeschichtlich relevanter Quellen in gedruckter und handschriftlicher Form (Reiseberichte, Leichpredigten, Vorworte in Notendruckern usw.) angereichert wurden, kam – infolge der recht ergiebigen Funde – das Modell Dresden-Florenz mit Akzent auf die internationale Korrespondenz (u. a. Bittschriften, Rekommandationen und Antwortschreiben, Reisepässe, Dienstbestätigungen) zur Anwendung.¹⁰⁴ Lässt man weitere Hürden bei der Datenerhebung und -interpretation (wie etwa italianisierte Namen, verlorengegangene Quellen sowie mangelnde Quellenfundierung in der älteren Forschungsliteratur) außer Acht, dann ließe sich ein erster hofübergreifender Befund folgendermaßen skizzieren:

- Wie bereits angedeutet, stellt die Musikerreise aus dem deutschen Raum nach Italien zu Weiterbildungszwecken um 1600 eine Ausnahme dar. Selbst an den führenden

biographische Studien zu deutschsprachigen Musikern in den italienischen Musikzentren Venedig und Rom (1650–1750)“, in: *Musicisti europei a Venezia, Roma e Napoli / Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel / Les musiciens européens à Venise, à Rome et à Naples (1650–1750)*, hrsg. von Gesa zur Nieden und Anne-Madeleine Goulet (= *Analecta Musicologica* 52), Kassel 2015, S. 236–268.

101 Für die Situation in Stuttgart vgl. Joachim Kremer, „Madrigal und Kulturtransfer zur Zeit Friedrichs I. von Württemberg. Zu einem Konzert mit Werken von Schütz, Monteverdi, Grabbe, Lechner und Zeitgenossen“, in: *Hofkultur um 1600. Die Hofmusik Herzog Friedrichs I. von Württemberg und ihr kulturelles Umfeld*, hrsg. von dems., Sönke Lorenz und Peter Rückert (= *Tübinger Bausteine zur Landesgeschichte* 15), Ostfildern 2010, S. 315–334, hier S. 326.

102 Vgl. hierzu auch zur Nieden, „Frühneuzeitliche Musikermigration“, S. 14.

103 So dürften sich etwa durch die systematische Auswertung der rudolfnischen „Gnadengelder“, die derzeit von Michaela Žáčková Rossi vorgenommen wird, auch Impulse für die musikalische Migrationsforschung ergeben. Erste Erkenntnisse hat Frau Žáčková Rossi bei ihrem Vortrag *The „Gnadengeld“ as an Important Source on the Rudolfine Patronage: Can the Imperial Accounting Ledgers Testify about Music?* am 6. Juli 2017 im Rahmen der *45th Medieval and Renaissance Music Conference* in Prag mitgeteilt.

104 Die gesammelten Informationen wurden in eine Tabelle mit Musikern, die in der Zeit zwischen 1550 und ca. 1625 nach Italien gereist sind bzw. für die seitens der Sekundärliteratur eine Reise nach Italien nahegelegt wird (nicht nur zu Studienzwecken, sondern auch für Überbringerdienste, Begleitung, Urlaub usw.) eingepflegt. Diese Liste umfasst gegenwärtig (Dezember 2021) 92 Einträge.

deutschen Höfen (Wien/Prag, Graz, Innsbruck, München, Dresden, Stuttgart, Kassel und Berlin) kann nur eine Handvoll Musiker mit konkrete(re)n Studienaufenthalten in Italien nachgewiesen werden.¹⁰⁵ Ebenso ist die Anzahl der von den Fugger oder von den Räten Nürnbergs und Augsburgs entsendeten Musiker insgesamt gering.

- Auffallend ist die vergleichsweise marginale Anteilnahme der Habsburgerhöfe und der Wittelsbacher, bei denen zwischen 1550 und ca. 1625 für sieben bzw. drei Musiker Studienreisen nach Italien nachgewiesen bzw. nahegelegt sind.¹⁰⁶ So schlagen sich beispielsweise die engen dynastischen und musikalischen Beziehungen zwischen den Habsburgern und den Gonzaga um 1600¹⁰⁷ offenkundig nicht in einer akzentuierten Ausbildungspolitik für habsburgische Musiker am Mantuaner Hof nieder.¹⁰⁸ Und vergleicht man die in der mediceischen „Segreteria“ eingelangten Rekommandationen von den Habsburgern, den Wittelsbachern und den Albertinern – Herrscherfamilien, die bei den Großherzögen allesamt in hoher Gunst standen –, so lässt sich, abgesehen von der Empfehlung Rudolfs II. für die Dresdner Musiker Günther und Köckeritz, keine weitere habsburgische bzw. wittelsbachische Musikerempfehlung finden.¹⁰⁹ Da beim Kaiserhof partiell sehr umfangreiche Dokumentationen von Musikermigrationen feststellbar sind,¹¹⁰ sollten indessen Schlussfolgerungen nicht zu voreilig erfolgen. Zumindest im Falle von Florenz scheint aber der zahlenmäßig eklatante Unterschied zwischen den

105 Von den in der Tabelle aufgeführten Musikern steht ca. ein Drittel (34) im Zusammenhang mit Studienreisen nach Italien.

106 Habsburger: Sebastian Röckl (Sänger, am Kaiserhof in Wien/Prag tätig, von 1566 bis vermutlich 1568 Studien in Neapel); Jacob Regnart (Sänger und Komponist, in Wien/Prag und Innsbruck tätig, 1568–1570 mit Erlaubnis des Kaisers Studien in Italien (Venedig?); Tiberio Balamanuto (Sänger, von Erzherzog Ferdinand II. von Tirol nach Venedig geschickt, Aufenthalt: 1593–1596); Georg Poss (Trompeter am Hof Maximilian Ernsts in Graz, Studium in Venedig 1594–1597); Georg Fischer (Organist am Hofe Leopolds V., studierte 1626–1628 in Rom und Venedig, Lehrer in Venedig: Natale Lera); Elias Racholdinger (Kastrat am Hofe Leopolds V., 1624 Studien in Verona und möglicherweise auch Venedig); Alessandro Taddei (Organist und Komponist, in Graz und Wien tätig, von Ferdinand von Innerösterreich 1604–1606 und 1610 zu Studien bei Giovanni Gabrieli geschickt). Wittelsbacher: Wilhelm Pichler (Organist unter Wilhelm V. und Maximilian I., 1589–1593 Studien in Parma bei Claudio Merulo); Gallus Guggumos (Organist und Komponist, am Hofe des nicht regierenden Albrecht VI. tätig, 1609–1612 Schüler von Giovanni Gabrieli); Anton Holzner (Organist, am Hofe Maximilians I. von Bayern tätig, Musikstudien 1615 in Parma und 1618/19 in Rom).

107 Vgl. die Aufsätze von Herbert Seifert, „Rapporti musicali tra i Gonzaga e le corti asburgiche austriache“ und Paola Besutti, „Cose all’italiana‘ e alla tedesca ‚in materia di ricreatione‘: la circolazione di strumenti, strumentisti e balli fra Mantova e i territori dell’Impero Romano Germanico (1500–1630)“, in: *I Gonzaga e l’Impero. Itinerari dello spettacolo*, hrsg. von Umberto Artioli und Cristina Grazioli, Florenz 2005, S. 219–229 bzw. 239–272.

108 Recherchegrundlagen: Quellenedition von Elena Venturini, *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra la Corte Cesarea e Mantova (1559–1636)* (= Fonti, repertori e studi per la storia di Mantova. Collana del Centro Internazionale d’Arte e di Cultura di Palazzo Te), Mailand 2002 sowie die Datenbank zum theatralischen und musikalischen Aufführungsgeschehen am Mantuaner Hof zwischen 1480 und 1630 *Herla* (bedauerlicherweise seit 2015 nicht mehr aktualisiert), <<http://www.capitalespettacolo.it/ita/obiettivo.asp>>, 23.11.2020.

109 Die Recherchen bezogen sich hierbei auf Empfehlungen und Antwortschreiben sowie Briefkonzepte sowohl in den italienischen als auch in den deutschen Archiven.

110 Vgl. hierzu den ansehnlichen Bestand an Passbriefentwürfen für Musiker vor allem aus der Zeit Maximilians II. in ÖStA, HHStA, HausA, Faszikel Familienakten 98.

habsburgischen Empfehlungen für Studenten und Musiker tatsächlich das Obengesagte zu untermauern.

- Die protestantischen Höfe spielten um 1600 offensichtlich eine besonders aktive Rolle bei der Musikerentsendung nach Italien: So könnten der Stuttgarter und der Dresdner Hof möglicherweise acht¹¹¹ und der Kasseler Hof vier Musiker geschickt haben. Auch kleinere protestantische Höfe nahmen hierbei Anteil, wie die bei Gabrieli studierenden Christoph Klemsee (1608/09 auf Kosten der Schwarzburger Grafen in Venedig) und Johann Grabbe (von Graf Simon VI. zur Lippe finanziert) beweisen.
- Entgegen den personellen Verflechtungen zwischen der Dresdner und der Kasseler Hofkapelle um 1600 (Verpflichtung der ehemaligen Dresdner Kapellisten Alessandro Orologio und Francesco Sagabria in Kassel, Dienstübertritt Schütz' von Kassel nach Dresden) scheint es bei den Musikerentsendungen kaum gegenseitige Befruchtungen gegeben zu haben. Kassel war auf Gabrieli fixiert; die kursächsischen Studienreisen dürften dagegen nicht unwesentlich auch von dynastisch-politischen Hintergründen gerahmt gewesen sein. Sowohl zu den Medici als auch zu den Herzögen von Savoyen (so wird Nauwach 1611 von der Kurfürstinwitwe Hedwig nach Turin empfohlen¹¹²) pflegten die sächsischen Kurfürsten traditionell freundschaftliche Beziehungen, die im Falle der Savoyer Herzöge anlässlich der Italien-Reise Johann Georgs 1601/02 eine zusätzliche Intensivierung erfuhren.¹¹³

Im Hinblick auf die Zugangsbedingungen der „Forestieri“ zu den musikalischen Institutionen auf der Halbinsel um 1600 bestehen in Bezug auf Quellenlage wie Forschung große Lücken. Die exkludierenden Tendenzen, die für die Zeit zwischen 1650 und 1750 bisweilen konstatiert wurden,¹¹⁴ dürften durchaus auch für das Jahrhundert zuvor Gültigkeit besessen haben, mögen aber für nur temporär verweilende Musikstudierende – die nach Italien geschickten deutschen Musiker hielten sich durchschnittlich ein bis drei Jahre dort auf – vielleicht auch nicht von so großer Bedeutung gewesen sein. Der Unterricht Gabrielis für Schütz und seine internationalen Kommilitonen war wohl vor allem eine Privatinitiative des Komponisten (um seine Einkünfte zu verbessern),¹¹⁵ ohne Zwischenschaltung einer regulierenden institutionellen Instanz. Etwas anders war der Sachverhalt, wenn ein Hofmusiker einem ausländischen Schüler Unterricht zu erteilen hatte, da hierbei nicht nur Zeit-, sondern auch Platz- und Versorgungskontingente, die eigentlich der Ausbildung und Un-

111 Zu den sieben genannten Dresdner Musikern kommt noch der Theorbist Kaspar Kittel, der 1624 in Venedig studierte, hinzu.

112 Schreiben von Hedwig von Sachsen an Carlo Emanuele I. von Savoyen vom 15. August 1611, ASTo, *Lettere Principi forestieri*, Mazzo 94, Fasc. 8, Nr. 1.

113 Zum Grand Tour des Kurprinzen Johann Georg durch Italien sowie dessen eindrücklichen Erlebnissen vgl. Barbara Marx, „Die Italienreise Herzog Johann Georgs von Sachsen (1601–1602) und der Besuch von Cosimo III. de' Medici (1668) in Dresden. Zur Kausalität von Grand Tour und Kulturtransfer“, in: *Beihefte der Francia* 60 (2005), S. 373–427.

114 Zur Situation in Venedig und Neapel vgl. die Aufsätze von David Bryant und Elena Quaranta, „Music and Musicians in Late Seventeenth- and Early Eighteenth-Century. A Guide for Foreigners“ sowie von Giulia Anna Romana Veneziano, „Strategie di accoglienza nei circuiti professionali. I musicisti ‚forestieri‘ nelle istituzioni napoletane“, in: *Musicisti europei a Venezia, Roma e Napoli / Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel / Les musiciens européens à Venise, à Rome et à Naples (1650–1750)*, hrsg. von Gesa zur Nieden und Anne-Madeleine Goulet (= *Analecta Musicologica* 52), Kassel 2015, S. 87–117 bzw. 465–484.

115 Aumüller, „Einblicke“, S. 130.

terbringung von Kapellknaben vorbehalten waren (und für die der Hof aufkam), disponiert werden mussten. Im Fall der Dresdner Musiker ermöglichte das Empfehlungsschreiben den uneingeschränkten Zugang zu Lehrer und Hof. Deutlich macht dies Nauwachs Rekommandation, in dem der Kurfürst explizit ersucht, dass sein Schützling „[...] quo illic vivere et liberum accessum ad praevatum Lorentzinum, simulque in Dilectionis Vestrae aula, per illud temporis spatium, quo illic commoraturus esset, victum habere posset“¹¹⁶. Der Großherzog hatte also nicht nur Sorge zu tragen, dass Nauwach im Haushalt Allegris verkehren konnte, sondern er sollte auch noch sämtliche Unterhaltskosten während des Aufenthalts übernehmen.¹¹⁷ Trotz dieser Fürsorge schaffte es etwa Grünschnaider, in eine ernste finanzielle Schieflage zu geraten. Dies dokumentiert ein Brief seines Instructors, des „Franciosino“ Jacopo di Antonio, der 1616 seinen Dienstherrn um Erstattung der durch seinen Schüler verursachten, nicht unbeträchtlichen Auslagen bittet.¹¹⁸ Im Rahmen des – wie oben gesehen – sich vornehmlich in privaten Umfeldern vollziehenden Musikstudiums eröffnete sich bisweilen die Chance einer offiziellen Anstellung in der mediceischen Hofkapelle. Von den sieben Dresdner Musikern schafften es drei – Günther, Köckeritz und Grünschnaider –, in die „Ruoli“ aufgenommen zu werden.¹¹⁹ Günther und Köckeritz wurden bereits zwei Monate nach ihrer Ankunft engagiert,¹²⁰ bei Grünschnaider dauerte es hingegen zwei Jahre. Während Erstgenannte nach zehn Jahren wieder in die Heimat zurückkehrten,¹²¹ verblieb Grünschnaider – sehr zum Unwillen des Kurfürsten¹²² – dauerhaft in Florenz. Spätestens mit seiner Heirat¹²³ dürfte er den Konfessionswechsel vollzogen haben¹²⁴ und war vollständig akkulturiert. Als ernanntem Hofmusiker standen Grünschnaider nun die vielen musikalischen (und finanziell durchaus lukrativen) Zusatzdienste an den Florentiner Kirchen, Ospedali und Bruderschaften offen, die sich bei ihm auch spurenhafte überliefert haben.¹²⁵

116 ASF, AMP, Filza 4467, fol. 104r.

117 Dies scheint bei den Dresdner Musikern wohl die Regel gewesen zu sein, da Derartiges auch bei Günther, Köckeritz und Görner belegt ist. Zu Günther und Köckeritz vgl. ASF, AMP, Filza 292, fol. 3, zu Görner ASF, AMP, Filza 305, fol. 43r sowie SächsHStA, Loc. 08792/05, fol. 64r.

118 ASF, AMP, Filza 1702, publiziert bei Kirkendale, *The Court Musicians*, S. 351f. Jacopo informiert Cosimo, dass er Grünschnaider mit 70 Scudi ausgeholfen hat (zum Vergleich: der monatliche Sold Jacopos betrug 10 Scudi).

119 Vgl. hierzu ebd., S. 294f. und 351.

120 Vgl. die Zahlungsanweisung an den Maggiordomo Enea Vaini für Günther und Köckeritz vom 10. Mai 1597, ASF, AMP, Filza 292, fol. 3. Günther und Köckeritz kamen Anfang März nach Florenz, vgl. ASF, AMP, Filza 291, fol. 149r und 152v.

121 Kirkendale, *The Court Musicians*, S. 294.

122 Ebd., S. 352.

123 ASF, AMP, Filza 92, fol. 275r.

124 Da Grünschnaider aus Salzburg gebürtig war, könnte er auch schon vor seinem Gang nach Florenz katholisch gewesen sein. Dass katholische Musiker im 16. Jahrhundert am Dresdner Hof geduldet waren, bezeugt Giovanni Battista Pinello di Ghirardi (Hofkapellmeister 1580–1584). Zu Pinello vgl. Reinhard Kade, „Der Dresdner Kapellmeister Johannes Baptista Pinellus“, in: *MfMG* 21 (1889), Nr. 9, S. 150–154, hier S. 153.

125 So musizierte Grünschnaider an der Kirche SS. *Annunziata* sowie für die *Compagnia di S. Bernardino e S. Caterina*. Vgl. Kirkendale, *The Court Musicians*, S. 353.

4. Fazit

In der Geschichte der Musikermigration von den deutschen Ländern nach Italien markieren die Jahrzehnte um 1600 eine spannende Etappe. Dass – bereits vor Oper, Generalbass und konzertierender Instrumentalmusik – im deutschen Raum ein musikalisches „Modell Italien“ (freilich mit unterschiedlichen Facettierungen und Intensitäten) etabliert ist, das in Importen und Nachdrucken, aber auch in der Produktion von Adaptionen und Arrangements „nach welscher Art“ sowie auf einer performativen Ebene durch die vermehrt an deutschen Höfen angestellten italienischen Musiker zutage tritt, muss nicht weiter betont werden (somit ist es kaum verwunderlich, dass von der älteren Musikforschung ungefähr in diesem Zeitraum der Beginn der Wahrnehmung Italiens als „gelobte[s] Land der Tonkunst“¹²⁶ verortet wurde). Gleichzeitig beginnen nun Fürsten, Adel und das reiche Bürgertum auf dem in derselben Zeit an Bedeutung gewinnenden Gran Tour die Italien-Erfahrung als angenehmes, unterhaltendes Erlebnis zu goutieren, das sie bei ihrer Heimkehr dann über ihre Netzwerke enthusiastisch kommunizieren, ja dem sie in Form des gedruckten Reiseberichts nicht nur ein einfach zu verbreitendes, sondern auch ein – zumindest prinzipiell – längerfristig wirksames Denkmal setzen. Allein aus den sich hierdurch ergebenden Forschungspotentialen in Bezug auf Biographie und Netzwerk scheint es daher stimmig, Überlegungen zum „Kulturmodell Italien“ als rahmenden Kategorienkatalog bei der Erforschung von Musikermigrationen nach Italien auch vor 1650 miteinzubeziehen. Bei der (hof-)institutionell gerahmten Ausbildungsreise ist das Spannungsfeld zwischen dem Bedürfnis nach praktischem Kenntniserwerb des Musikers und dem wie auch immer profilierten Horizont imaginierter oder auch erfahrener Italophilie der aussendenden Instanz von wesentlicher Bedeutung. Während die Reverenz an die Kultur Italiens einen essentiellen Faktor in der interhöfischen Kommunikation bildet, sprechen die – in ihrer Gesamtheit spärlich überlieferten – Quellen kaum über das, was der Entsendete selbst dachte. Diese Einschränkung vorausgesetzt, liegt man nicht falsch zu vermuten, dass Musiker nun weniger migrierten, um Italien zu „erfahren“, sondern um in Italien zu „lernen“ (diesen Eindruck vermitteln vor allem die Quellen zu den Dresdner Musikern). Und wie das Beispiel Ganß zeigt: je mehr, desto besser.¹²⁷ Hierbei konnte im Übrigen ein Studium in Italien das Renommee eines Musikers durchaus steigern (dies wird etwa an den Brüdern Ganß¹²⁸ oder auch an Nauwach erkennbar), wenngleich aufgrund des hochgradigen Exklusivitätscharakters – was grundsätzlich für alle Ausbildungsformen in Italien, aber neben dem subventionierten Universitätsstudium ganz besonders für die musikalische Perfektionierung gilt – von einem Karrieremodell wie zu späteren Zeiten kaum die Rede sein kann.¹²⁹ Die zunehmende Zahl derjenigen aus dem engeren oder peripheren Umfeld des Hofstaats, die Italien-Erfahrungen sammelten (ob als Universitätsstudent und/oder adeliger Tourist), dürfte in der Folge auch den Musikern nicht verborgen geblieben sein: Im Falle des eingangs erwähnten Buthe könnte nun sein Wissen über Allegri nicht nur über die Musikernetzwerke, sondern auch durch einen vom kursäch-

126 Sandberger, „Bemerkungen“, S. XXXV.

127 Zur Nieden, „Frühneuzeitliche Musikermigration“, S. 23.

128 Golly-Becker, *Die Stuttgarter Hofkapelle*, S. 100f. und 103.

129 Vgl. hierzu Juliane Riepe, „Rom als Station deutscher Musiker des 17. und 18. Jahrhunderts auf Italienreise. Aspekte eines biographischen Modells im Wandel“, in: *Musicisti europei a Venezia, Roma e Napoli / Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel / Les musiciens européens à Venise, à Rome et à Naples (1650–1750)*, hrsg. von Gesa zur Nieden und Anne-Madeleine Goulet (= *Analecta Musicologica* 52), Kassel 2015, S. 211–235.

sischen Hof in die Toskana entsendeten Diplomaten oder Studenten bzw. mediceische Besucher in Dresden vermittelt worden sein. Die Tatsache, dass – mit Ausnahme der Gabrieli-Schüler, der Hassler-Brüder und einer Handvoll weiterer Protagonisten – den um 1600 nach Italien reisenden Musikern kaum musikhistorische Bedeutung beigemessen wurde, ließ in der Forschung im Hinblick auf ihre Kontakte und Interaktionen mit den personellen Bestandteilen aus Politik, Diplomatie, Wirtschaft, Bildung und Kunst mit Italien-Erfahrung (am deutschen Hof) bzw. mit Erfahrung im Umgang mit Zugereisten aus dem europäischen Ausland (am italienischen Hof) viele Potentiale brachliegen.¹³⁰ So belanglos sind sie indessen nicht. Zwei Beispiele: Erstens setzt der Rekurs auf das „Modell Italien“ auch eine kritische Reflexion in Bezug auf seine historiographische Brisanz voraus. Gerade in dieser Hinsicht birgt eine enge bzw. orthodoxe Anwendung des Musikerbegriffs auf Akteure mit „Migrationshintergrund“ und (tatsächlichen oder vermuteten) beruflichen Hybridisierungen die Gefahr problematischer Verkürzungen, da der Musiker als Teilaspekt übergreifend wirksamer Kulturmodelle bequem in Stellung gebracht werden kann. So ist berufliche Akzentsetzung Ganß' auf seine Tätigkeit als Organist einseitig, wenn Friedrich unterstellt wird, aufgrund seiner persönlichen Interessen für die Musik Ganß nach Italien mitgenommen zu haben, und dessen Italien-Expertise in ihrer (ohne Zweifel beeindruckenden) Gesamtheit lediglich beiläufig Erwähnung findet.¹³¹ Wie dargelegt wurde, liegt eher die Vermutung nahe, dass die Musik für Ganß bereits vor dem Grand Tour des Herzogs nicht mehr den beruflichen Stellenwert besaß, den man bei seiner Anstellung als Stiftsorganist annehmen könnte. Und zweitens ist davon auszugehen, dass – wie die Dresdner Musiker am Medici-Hof und die Stuttgarter Musiker in Rom offenkundig machen – in den Jahrzehnten um 1600 auch über das liberale Venedig hinaus in Italien „ein Protestant sich länger als eine Karnevalszeit zum Studium aufhalten konnte, ohne an seiner Seele Schaden zu nehmen“¹³². Geradezu paradigmatisch hierfür steht Nauwach, der, aus dem brandenburgischen Müncheberg stammend, sowohl am (protestantischen) Kurfürstenhof in Dresden als auch am (katholischen) Kaiserhof¹³³ diente, sich an zwei (katholischen) Höfen in Italien weiterbildete und mit Rekommandationen protestantischer wie katholischer Potentaten dorthin reiste.¹³⁴ Die mittlerweile so zahlreich erschienene kulturgeschichtliche Literatur, die sich mit der Präsenz

130 So nennt etwa Görner in einem Rapport an Johann Georg neben Vinta den Diplomaten Fabrizio Colloredo, der 1609 an deutschen Höfen (darunter auch in Dresden) den Tod von Ferdinando I. verkündete, sowie den Haushofmeister Jacopo de' Medici. Vinta vermittelte Görner an das *Camera-ta*-Mitglied Piero Strozzi weiter. Vgl. SächsHStA, Loc. 08792/05, fol. 64 sowie ASF, AMP, Filza 305, fol. 43.

131 Vgl. Peter Rückert, „Fürst ohne Grenzen: Herzog Friedrich I. von Württemberg auf Reisen“, in: *Hofkultur um 1600. Die Hofmusik Herzog Friedrichs I. von Württemberg und ihr kulturelles Umfeld*, hrsg. von Joachim Kremer, Sönke Lorenz und Peter Rückert (= Tübinger Bausteine zur Landesgeschichte 15), S. 207–234, hier S. 228.

132 Leopold, „Venetia Vergine“, S. 29.

133 Auf die Tatsache, dass Nauwach zwischen 1637 und 1645 als Tenorist der kaiserlichen Hofkapelle geführt wird (und im Köchel'schen Verzeichnis genannt ist), wies erst kürzlich Silke Leopold hin. Bedauerlicherweise unterließ es Leopold, die angebliche Konvertierung Nauwachs zum Katholizismus im Zuge seines kaiserlichen Engagements durch Quellen zu belegen. Vgl. Ludwig von Köchel, *Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867. Nach urkundlichen Forschungen*, Wien 1869, S. 59 sowie Silke Leopold, „Weckmann, Profe, Bach & Co. Konfessionelle Kontrafakturen“, in: *Kontrafakturen im Kontext*, hrsg. von Agnese Pavanello (= Basler Beiträge zur Historischen Musikpraxis 40), Basel 2020, S. 265–282, hier S. 267f.

134 Vgl. Anm. 62.

von Protestanten im Italien der Frühen Neuzeit beschäftigt hat, bietet ein differenziertes Bild nicht nur von der protestantischen Bewegung auf der Halbinsel selbst, ihren Vermittlern, Kommunikationsformen und Medien, ihrer gesellschaftlichen Einbettung und ihrem Reaktionsspektrum auf die Repressalien der katholischen Obrigkeit,¹³⁵ sondern auch hinsichtlich der Aufnahme und Aufenthaltsmodalitäten zugereister bzw. reisender „Eretici“.¹³⁶ Infolge der sehr speziellen Nähe der Albertiner zu den Medici und den Savoyer Herzögen dürften die Musikerreisen aus Dresden nach Florenz und Turin als Sonderfall einzustufen sein, bei dem Irritationen aufgrund der differenten Konfession augenblicklich einen diplomatischen Schlagabtausch zur Folge gehabt hätten, den man selbstverständlich vermeiden wollte.¹³⁷ Aber auch bei anderen Aufenthalten von protestantischen Musikern in Italien ist – die entsprechenden Netzwerke und Verhaltensweisen vorausgesetzt – davon auszugehen, dass es genug Schlupflöcher gab, um sich der Inquisition und dem Argwohn der nachtridentinischen Gesellschaft erfolgreich zu entziehen. Platte Pauschalisierungen wie die obige projizieren die Hochzeit der konfessionellen Spannungen unmittelbar vor Beginn des Dreißigjährigen Krieges auf Italien. Dort scheint aber doch vermehrt pragmatische Toleranz gewaltet zu haben.

Abstract

Despite prominent figures such as Gregor Aichinger, Hans Leo Hassler, and Heinrich Schütz, our knowledge about musicians' travels from German courts to Italy for educational purposes around 1600 is quite limited. Based on recent archival research, the article aims for a synoptic view of leading German courts such as Vienna/Prague, Graz, Innsbruck, Dresden, Stuttgart, and Kassel. In terms of the number of traveling musicians and the surviving sources, the Protestant courts played a significant role, as it is suggested by the study visits of seven musicians of the Dresden chapel (Wilhelm Günther, Johann Köckeritz, Eberhard Buthe, Bartholomäus Görner, Johann Nauwach, Tobias Grünschnieder, and Gabriel Mölich), who were sent to the Medici court in Florence between 1596 and 1619. The wealth of details revealed – providing, for example, information about organization and financing, teachers, the pragmatic handling of confessional difference, and the opportunities for other, non-musical formation on the peninsula (as in the case of the Stuttgart organist Wolf Ganß) – bears witness of the importance of Italian cultural models as a universal frame for musicians' mobility in this time.

135 Vgl. hierzu u. a. Silvana Seidel Menchi, „Häretiker im Italien des 16. Jahrhunderts“, in: *Protestanten zwischen Venedig und Rom in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Uwe Israel und Michael Matheus (= Studi. Schriftenreihe des Deutschen Studienzentrums in Venedig 8), Berlin 2013, S. 25–43.

136 Vgl. hierzu die Beiträge von Stefano Villani, „Protestanti a Livorno nella prima età moderna“ sowie Michael Maurer, „Reisende Protestanten auf der Grand Tour in Italien“, beide enthalten in: *Protestanten zwischen Venedig und Rom in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Uwe Israel und Michael Matheus (= Studi. Schriftenreihe des Deutschen Studienzentrums in Venedig 8), Berlin 2013, S. 129–142 bzw. 251–268.

137 So demonstriert die Causa Grünschnieder nachdrücklich, wie ein Musikeraufenthalt in Florenz zum Politikum ausarten konnte. Vgl. hierzu u. a. Marx, „Italianità“, S. 26.

Hiroshi Hoshino (Berlin)

„Es nimmt sich gut aus“ Mendelssohns Arrangements für Klavier zu vier und zwei Händen¹

In der modernen Mendelssohn-Forschung hat die Aufwertung seiner vier- und zweihändigen Klavierbearbeitungen eigener Stücke wesentlich zum Erkenntnisgewinn beigetragen. Die *Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy* (LMA) entspricht „der heute allgemein akzeptierten Überzeugung, dass alle Stationen des Entstehungsprozesses bzw. der vom Komponisten verantworteten Verbreitung [...] zum Werk selbst gehören“ und schließt von ihm verfasste Klavierauszüge mit ein.² Zwischen 2001 und 2004 erschienen bereits drei Arrangements: die Musik zum *Sommernachtstraum* op. 61, vollständig zu vier Händen und in Teilen zu zwei Händen (LMA V/8A, 2001), die *c-Moll-Sinfonie* op. 11 zu vier Händen mit Violine und Violoncello ad libitum (LMA I/4A, 2002) und das Oktett op. 20 zu vier Händen (LMA III/5A, 2004).³ Diese haben seitdem ihren Eingang ins Musikleben gefunden, werden im kleineren Konzertsaal oder Musiksalon nun gern zu Gehör gebracht und haben durch mehrere CD-Aufnahmen Verbreitung gefunden. Das Interesse der Interpreten wächst stetig, so dass nicht nur Mendelssohns eigene Arrangements, sondern auch diejenigen aus fremder Feder nachgefragt und musiziert werden. Man kann diese Repertoireerweiterung als gegenseitigen Impuls von Forschung und Praxis durchaus begrüßen.⁴ Seit

-
- 1 Der hier vorgelegte Beitrag basiert auf der 2010 fertiggestellten schriftlichen Fassung meines Vortrags, den ich im Rahmen des Internationalen Kongresses *Felix Mendelssohn Bartholdy. Kompositorisches Werk und künstlerisches Wirken* (26.–29.9.2009 in Leipzig) gehalten habe.
 - 2 Christian Martin Schmidt, Vorwort zu jedem Band der LMA. Zur Bewertung der Klavierauszüge im Rahmen der anderen Neuen Gesamtausgaben vgl. *Klavierbearbeitungen im 19. Jahrhundert. Bericht über das Symposium am 23. November 2012 in Köln*, hrsg. von Birgit Spörl (=Schumann Forschungen 15), Mainz u. a. 2016.
 - 3 Außerdem erschien die Musik zu *Athalia* op. 74 in der Fassung für Frauenchor und Klavier (LMA V/9A, 2005), die aber nicht als Klavierauszug einer verschollenen Orchesterfassung, sondern vielmehr als primäre Kompositionsstufe zu betrachten ist; der Hauptband (LMA V/9, 2010) enthält im Anhang einen Klavierauszug eines Chores. Der Band *Soldatenliebschaft* enthält eine vierhändige Fassung der Ouvertüre und eine Fassung der „Cavatina“ für Singstimme und Klavier (LMA V/2, 2006). Der Klavierauszug des *Elias* erschien 2008 vorab zum praktischen Gebrauch (vgl. Anm. 6); der 2011 mit dem Titel *Elias [...], Klavier-Bearbeitungen* veröffentlichte LMA-Band (VI/11B) enthält außer dem zweihändigen Klavierauszug auch Arrangements der Ouvertüre zu vier Händen und der Aria (Nr. 21) für Sopran und Klavier.
 - 4 Dem Piano Duo Yaara Tal & Andreas Groethuysen stand bei ihrer Einspielung des Oktetts in der Fassung für Klavier zu vier Händen und der *c-Moll-Sinfonie* in der Fassung für Klavier zu vier Händen mit Violine und Violoncello (Sony Classical, 2009) die LMA zur Verfügung. Die LMA der *c-Moll-Sinfonie* benutzten ebenfalls Katja Nemirovitch-Dantchenko und Eva Sperl mit Frank-Michael Erben (V.) und Christian Erben (Vc.) sowie Gerald Fauth und Loga Gollej mit Andreas Seidel (V.) und Matthias Moosdorf (Vc.) für ihre CD-Einspielungen (2005; 2007); sie kombinierten sie dabei mit späteren fremden Bearbeitungen der *d-Moll-Sinfonie* op. 107, der Ouvertüren zu den *Hebriden* op. 26 und zu *Ruy Blas* op. 97 für dieselbe Besetzung. Das Duo Tal & Groethuysen spielte ebenfalls eine fremde Bearbeitung des *c-Moll-Klaviertrios* op. 66 zu vier Händen ein (1992). Auch unabhängig von der LMA wurden eigenhändige Bearbeitungen des Komponisten eingespielt: die vierhändige Fassung des Oktetts von Begona Uriarte und Karl-Hermann Mrongovius (2001); die vierhändige der *a-Moll-*

2010 folgten im Rahmen der LMA vier weitere vierhändige Arrangements: Ouvertüren zu den *Hebriden* op. 26 und zum *Märchen von der schönen Melusine* op. 32 (LMA I/8B, 2010), die *a-Moll-Sinfonie* op. 56 (LMA I/5A, 2013) und die Ouvertüre für Harmoniemusik op. 24 (LMA I/10A, 2018).

Der vorliegende Beitrag geht der Frage nach, wie Mendelssohn mit eigenen und fremden Klavierbearbeitungen seiner Werke umging. Nach einem Überblick wird Mendelssohns eigenes Vortragen solcher Arrangements im vier- und zweihändigen Klavierspiel beleuchtet, wie es sich anhand von Zeitzeugnissen nachweisen lässt. Dann wird sein Mitwirken an der Publikation eigener und fremder Bearbeitungen untersucht. Abschließend wird die Bedeutung seiner Klavierbearbeitungen als eigenständige Fassungen einzelner Werke und daher als unerlässliche Quelle zur Erläuterung seines Kompositionsprozesses diskutiert.

Die Bearbeitungen im Überblick

Mendelssohns Hauptinteresse galt den vierhändigen Bearbeitungen eigener Orchesterwerke und Kammermusik für Streicher. Von den Instrumentalwerken hat er zwei Sinfonien (op. 11 und 56), vier Ouvertüren (op. 21, 24, 26 und 32), ein Oktett (op. 20) und ein Streichquartett (op. 13), also insgesamt acht Werke für Klavier zu vier Händen selbst bearbeitet und zum Druck vorgelegt. Die Klavierkonzerte und -konzertstücke in der Einrichtung für den Solisten allein (op. 22, 25, 29, 40 und 43) sind hier nicht mitgezählt. Von den geistlichen bzw. weltlichen Vokalwerken sowie Bühnenwerken mit Orchesterbegleitung hat er dreizehn (op. 10, 31, 36, 42, 46, 51, 52, 55, 60, 61, 70, *Gebet* „Verleih uns, Frieden“ und *Festgesang* [„Gutenberg-Kantate“]) bearbeitet und publiziert, wobei er im Prinzip die Ouvertüren, soweit vorhanden, zu vier Händen und die Orchesterbegleitung der Vokalsätze zu zwei Händen eingerichtet hat.⁵ Von diesen dreizehn sind zehn gewissermaßen Reduktionen für das Klavier und hauptsächlich zum Zweck des Einstudierens bestimmt.⁶ Die übrigen drei sind als die musikalisch anspruchsvollen zu betrachten, nämlich die *Erste Walpurgisnacht* op. 60, der *Lobgesang* op. 52 und der *Sommernachtstraum* op. 61. Da Mendelssohn aus den beiden letztgenannten noch zwei zweihändige Fassungen erstellt und sie zum Druck vorgelegt hat, wurden alles in allem dreiundzwanzig Klavierbearbeitungen eigener Werke unter seiner Autorisierung veröffentlicht. Noch etliche Bearbeitungen sind erst posthum erschienen oder bis heute nur handschriftlich überliefert bzw. in Dokumenten nachgewiesen.

Sinfonie op. 56 von Anthony Goldstone & Caroline Clemmaw (2004); die zweihändige des Scherzos, Nottornos und Hochzeitsmarschs aus dem *Sommernachtstraum* von Roberto Prosseda (2005); die vierhändige der Ouvertüre und der neun Stücke aus dem *Sommernachtstraum* von Mónika Egri und Attila Pertis (2006); *Lieder ohne Worte* zu vier Händen op. 62/1–6 und op. 67/1 von Egri und Pertis (1999) ebenso von Hector Moreno und Norberto Vapelli (1991). Weitere Einspielungen folgten nach 2010.

5 Mit drei Ausnahmen: Der Orchesterpart der Musik zum *Sommernachtstraum* wurde einschließlich der Stücke mit Gesang durchgehend vierhändig arrangiert. Die Musik zur *Antigone* op. 55 und das Oratorium *Elias* op. 70 hingegen wurden einschließlich der Ouvertüre zweihändig eingerichtet und zum Druck vorgelegt. Mendelssohn fertigte zusätzlich vierhändige Bearbeitungen der Ouvertüren an. Vgl. auch Anm. 3 (LMA VI/11B).

6 Vgl. Christian Martin Schmidt, „Die Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy“, in: *Die Tonkunst* 1 (2007), S. 110–101; Vorwort in: *Elias, Klavierauszug vom Komponisten*, hrsg. von, Christian Martin Schmidt (=Urtext der LMA), Wiesbaden u. a. 2008; LMA VI/11B, S. XIV–XV.

Dies alles kann man seit August 2009 im *Mendelssohn-Werkverzeichnis* nachschauen.⁷ Dort nicht zu finden sind aber die bereits zu seinen Lebzeiten auf den Markt gebrachten zahlreichen Arrangements aus fremder Feder. Die Auflistung solcher Übertragungen für diverse Besetzungen im *Thematischen Verzeichnis der im Druck erschienenen Compositionen von Felix Mendelssohn Bartholdy* lässt erkennen, wie stark sie das 19. Jahrhundert hindurch nachgefragt wurden.⁸ Mendelssohn selbst verhielt sich dazu allerdings eher zurückhaltend. Er war überzeugt, dass die Werke durch beliebige Bearbeitungen ihre ursprünglichen Effekte verlieren können. Sein Kommentar zum Violinarrangement seiner Cellosonate op. 45 durch Ferdinand David vermittelt diese Überzeugung:

„I think it impossible to arrange any Composition of this kind in a satisfactory way for the Violin, at least I for myself would not be able to do it and please myself. Therefore if people object, as you say they do, to David's arrangement of my first Sonata, I am sure they are right in as far as the effect is not the same as with Violoncello, nor even half as good – but they are wrong if they think it is David's fault, because I am sure it cannot be done in a better way, at least I should certainly not be able to do it as well.“⁹

Um so auffälliger ist sein Interesse für die Klavierarrangements bestimmter Werke. Während er die meisten, von den Verlegern betriebenen Bearbeitungen aus fremder Feder selten beachtete, prüfte er diejenigen seiner Orchesterwerke und Streichquartette stets gründlich und scheute nicht, sie zu kommentieren und gegebenenfalls zu revidieren. Einige Beispiele, die weiter unten angeführt werden, geben Aufschluss über Mendelssohns Vorstellung von guter bzw. schlechter Bearbeitung.

Vierhändige Bearbeitungen für die Hausmusik

Zu Mendelssohns Zeit, die noch keine Technik der Tonreproduktion kannte, hatte man selten Gelegenheit, die groß besetzten Werke, insbesondere mit Orchester, in Originalgestalt zu hören. Daher spielte die häusliche Musik mit dem Klavier im Mittelpunkt eine bedeutende Rolle. Sie machte Orchesterwerke mittels Bearbeitungen erlebbar, sei es in geschlossenen Gesellschaften wie Matinee und Soiree oder ganz privat. Dementsprechend wurde auch in Mendelssohns Elternhaus gern musiziert. In den ersten Nachlass-Bänden Mendelssohns befinden sich zwei vierhändige Bearbeitungen: Joseph Haydns Ouvertüre zum Oratorium *Jahreszeiten*, dessen Partiturdruk Mendelssohn zu seinem 11. Geburtstag 1820 vom Vater geschenkt bekam, und Wolfgang Amadeus Mozarts *Jupiter-Sinfonie*, die der zwölfjährige

7 Ralf Wehner, *Felix Mendelssohn Bartholdy: Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke [MWV]. Studien-Ausgabe (=LMA XIII/A)*, Wiesbaden u. a. 2009. Siehe die Angaben in „Arrangements“ der einzelnen Werke und auch S. 284.

8 *Thematisches Verzeichnis der im Druck erschienenen Compositionen von Felix Mendelssohn Bartholdy. Dritte vervollständigte Ausgabe*, Leipzig 1882. Vgl. auch dessen *Erste Auflage*, *Zweite Ausgabe* 1853, *Neue vervollständigte Ausgabe* 1873 sowie *Vollständiges Verzeichniss im Druck erschienener Compositionen von F. Mendelssohn-Bartholdy nach der Opus-Zahl geordnet, mit Angabe der Dichter und der Texte bei Gesangcompositionen, ferner der Tonarten, der Verleger, der Preise und der vorhandenen Arrangements*, Leipzig 1841.

9 Mendelssohns Brief vom 17.7.1843 an seinen englischen Verleger Edward Buxton, zitiert nach *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe*, hrsg. von Helmut Loos und Wilhelm Seidel, Bd. 9, Kassel u. a. 2015, S. 341.

Mendelssohn bei seinem ersten Besuch im Leipziger Gewandhaus im Herbst 1821 hörte.¹⁰ Frisch begeistert von diesen großartigen Werken hat sich der Junge offenbar damit beschäftigt, sie zu bearbeiten, um sie mit seiner Schwester Fanny zu vier Händen im Familienkreis vorzuspielen. Ihrer Mutter zufolge haben sich Fanny und Felix darin sehr geübt, und sie waren im Frühling 1823 so gewandt, eine Ouvertüre von Giacomo Meyerbeers Oper aus der Partitur „4händig einzurichten, ohne es erst aufzuschreiben“¹¹. Den Besuchern des Elternhauses brachten sie auch Felix' eigene Orchesterwerke zum Gehör. Ignaz Moscheles z. B. konnten sie im November 1826 mit dem Vorspiel der jüngst beendeten Ouvertüre zum *Sommernachtstraum* erfreuen.¹² An solchen musikalischen Vergnügen nahm auch Mendelssohns jüngere Schwester Rebecka aktiv teil, die offenbar auch große Fähigkeiten entwickelte. Neben Mendelssohns Brief vom 10. März 1832 (s. u.) gibt es einige Indizien dafür. Fanny konnte mit Rebecka den zweiten Satz von des Bruders *A-Dur-Sinfonie* op. 90 gleich nach Erhalt seines revidierten und zu vier Händen eingerichteten Manuskripts spielen.¹³ Am 25. Juni 1837 leitete Fanny am Klavier im Gartensaal der Leipziger Straße 3 vor gut dreihundert Zuhörern Felix' Oratorium *Paulus* op. 36, wobei Rebecka die Ouvertüre mitspielte.¹⁴

Als Duopartner von Mendelssohn fungierten in den späteren Jahren auch bekannte Klaviervirtuosen und Komponisten der Zeit wie Moscheles, Delphine von Schauroth, Clara Wieck und Ferdinand Hiller, aber auch Dilettanten wie Mlle. Solomon in Wien, Susan Taylor in Coed Du,¹⁵ Sophy Horsley in Kensington und Henriette Voigt in Leipzig.

Oft spielten Mendelssohn und Moscheles im privaten Kreis ihre eigenen Orchesterwerke vierhändig vor, so etwa am 25. April 1832 in London Mendelssohns *c-Moll-Sinfonie* zu gemeinsamem Tische mit Carl Klingemann, Meyerbeer und Wilhelmine Schröder-Devrient und im Herbst 1835 in Mendelssohns Leipziger Haus Moscheles' Ouvertüre und Mendelssohns Oktett für einen Concertdirektor des Gewandhauses.¹⁶ Auch öffentlich spielte er gern

10 MWV, S. 508, 509. Die Bearbeitung der *Jupiter-Sinfonie* bricht nach den 104 Takten des ersten Satzes ab. Vgl. Hiromi Hoshino, „Mozart und Mendelssohn. Zu Mendelssohns vierhändiger Bearbeitung der *Jupiter-Sinfonie*“, in: *Der fortschreitende Mozart*, hrsg. von Ryuichi Higuchi, Tokyo 2007, S. 111–141, (1)–(8) (in japanischer Sprache mit Transkription des Autographs). Die vierhändige Bearbeitung der *Jupiter-Sinfonie* wurde in der von mir komplettierten Fassung 1992 an der Tokyo University of the Arts gespielt, diejenige der *Jahreszeiten-Ouvertüre* 2009 im Konzert der Musashino Academia Musicae Tokio. Aus Mendelssohns späterer Zeit stammen noch zwei vierhändige Bearbeitungen fremder Werke: Moscheles' *Septett* (1833) und Luigi Cherubinis Ouvertüre zu *Der Wasserträger* (1837). Vgl. MWV, S. 503, 509.

11 Leas Brief an Amalia Beer vom 8.4.1823. Vgl. auch Amalia Beers Brief an Giacomo Meyerbeer vom 27.9.1823, worin sie schreibt, die Geschwister hätten Meyerbeers Ouvertüre zu *Alimeleck* „wie die Götter“ gespielt. Zitiert nach *Giacomo Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher*, hrsg. von Heinz Becker, Bd. 1, Berlin 1960, S. 468, 554. 1829 hat Mendelssohn mit Moscheles auf dessen Bitte die Ouvertüre aus Mozarts *Figaro* „4händig aber auswendig“ gespielt. Mendelssohn schrieb am 8.5.1829 an die Familie: „wir jagten fürchterlich[,] warfen die Hände hoch in die Luft, und erregten großen furore, die Leute meinten, so etwas noch nie gehört zu haben“ (*Sämtliche Briefe*, Bd. 1 [2008], S. 283).

12 Charlotte Moscheles, (Hrsg.) *Aus Moscheles' Leben. Nach Briefen und Tagebüchern*, Bd. 1, Leipzig 1872, S. 132.

13 Fannys Brief von Anfang August 1834 an Felix. Zitiert nach *The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn*, collected, edited and translated by Marcia J. Citron, New York 1987, S. 151, 473.

14 Hans-Günter Klein, „... mit obligater Nachtigallen- und Fliederblütenbegleitung“. *Fanny Hensels Sonntagsmusiken*, Wiesbaden 2005, S. 47.

15 Mendelssohns Brief an Carl Klingemann vom 29.8.1829 (*Sämtliche Briefe*, Bd. 1, S. 386).

16 *Aus Moscheles' Leben*. Bd. 1, S. 246, 300.

mit Moscheles, aber dann stets auf zwei Klavieren, wie etwa Moscheles' *Hommage à Handel* für zwei Klaviere op. 92.¹⁷

Mit Clara Schumann trat er hingegen öffentlich vierhändig auf – was sicher auch daran lag, dass sie eine Frau war.¹⁸ Sie spielten dabei stets Originalstücke für vier Hände, wie die Frühfassung von Mendelssohns *Allegro brillante* op. 92 im Gewandhaus am 31. März 1841 und am 21. November 1842 Moscheles' *Grande Sonate* Es-Dur op. 47.¹⁹ Die letztere zählte mit Johann Nepomuk Hummels *Grande Sonate* As-Dur op. 92 zu den populärsten Klavierduostücken.²⁰ Beide gab Mendelssohn mit verschiedenen Partnerinnen zum Besten, z. B. mit Fanny²¹, Delphine von Schauroth²² oder Mlle. Solomon.²³ Mit Clara Schumann brachte Mendelssohn im Bekanntenkreis auch seine Arrangements eigener Werke zu Gehör. Im Dezember 1844 spielten sie in Leipzig bei Härtels zwei Stücke aus dem *Sommernachtstraum*: „das erste in einem Tempo, daß mir Sehen und Hören verging,“ wie Berthold Litzmann dazu vermerkte.²⁴ Robert Schumann schrieb: „Es machte ihm immer Vergnügen, recht lebhaft Tempis mit ihr zu nehmen, bei vierhändigen Sachen, namentlich beim Vistaspiel.“²⁵ Am 29. März 1846 gaben sie bei Bendemanns in Dresden wiederum Stücke aus dem *Sommernachtstraum*.²⁶

-
- 17 Mendelssohn und Moscheles spielten auch oft auf zwei Klavieren mit Orchester: Mendelssohns Konzert E-Dur für zwei Klaviere und Orchester, Mozarts Konzert Es-Dur für zwei Klaviere und Orchester KV 365/316a und ihre gemeinsame Variation über Webers *Preciosa* für zwei Klaviere und Orchester.
- 18 Für öffentliches Klavierspiel zu vier Händen in männlicher Besetzung lässt sich bei Mendelssohn nur eine Ausnahme finden: Er spielte mit Ferdinand Hiller am 7.3.1840 im Gewandhaus Mozarts *Fantasie* f-Moll KV 608 und *Variationen* G-Dur KV 501. Vgl. Claudius Böhm, *Das Gewandhaus-Quartett und die Kammermusik am Leipziger Gewandhaus seit 1808*, Altenburg 2008, S. 186.
- 19 *Robert und Clara Schumann im Briefwechsel mit der Familie Mendelssohn*, hrsg. von Kristin R. M. Krahe, Katrin Reyersbach und Thomas Synofzik (= Schumann Briefedition II/1), Köln 2009, S. 61, 67f.
- 20 In diesem Zusammenhang fällt auf, dass Mendelssohn selbst nur wenige, nämlich nur vier Originalstücke zu vier Händen komponierte (MWV T 1–4). Bis auf *Allegro brillante* op. 92 sind sie entweder Jugendwerke oder Fragmente und blieben bis in die neueste Zeit unbekannt.
- 21 Z. B. am 2.10.1822 bei Johann Nepomuk Schelble in Frankfurt. Vgl. Hans-Günther Klein, (Hrsg.) „... über jeden Ausdruck erhaben und schön“. *Die Schweizer Reise der Familie Mendelssohn 1822*, Wiesbaden 2012, S. 127, S. 153, Anm. 11.
- 22 Mendelssohns Briefe vom 11.6.1830 an Abraham bzw. an Fanny (*Sämtliche Briefe*, Bd. 1, S. 542, 544). Vgl. auch seine Briefe vom 15.6.1830 an Rebecka bzw. an Ottilie von Goethe (Ebd., S. 552, 555) sowie vom 6.10.1831 an die Familie (*Sämtliche Briefe*, Bd. 2 [2009], S. 404).
- 23 Mendelssohns Brief vom 3.9.1830 (*Sämtliche Briefe*, Bd. 2, S. 78). Die drei Damen verglich er folgendermaßen: Als Mlle. Solomon „das Alles so schrecklich dünn, und nett und kalt herauswarf, daß es klang als hätten die Tasten eine Krankheit“ und als „das nun so sehr coquett und gleichgültig und bei vollkommener Correctheit so unbegreiflich unmusikalisch war“, sehnte er sich sehr nach Delphine, die, wie er fand, „nach Fanny die beste oder vielmehr nach ihr die einzige Clavierspielerinn sey und überhaupt nicht bitter“ (Ebd.).
- 24 Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen, Bd. 2: Ehejahre, 1840–1856, 3., durchgesehene Auflage*, Leipzig 1907, S. 77. Zur Datierung dieser musikalischen Gesellschaft siehe Krahe, S. 80.
- 25 Georg Eismann (Bearb.), *Erinnerung an Felix Mendelssohn Bartholdy. Nachgelassene Aufzeichnungen von Robert Schumann*, Zwickau 1948, S. 71.
- 26 Ebd., S. 48. Vgl. auch Christian Lambour, „Wenn es ihnen vielleicht gefällig wäre, Herr Mendelssohn? Felix Mendelssohn Bartholdy – der Pianist“, in *Studia Organologica. Festschrift für John Henry van der Meer*, hrsg. von Friedemann Hellwig, Tutzing 1987, S. 311–319, insbes. S. 317.

Besondere Beachtung fand 1842 eine vierhändige Aufführung mit Hiller, der berichtet: „Auch seine große A-moll-Symphonie, die im Laufe des Sommers fertig geworden war, hatte er für Pianoforte vierhändig einzurichten begonnen und beeilte diese Arbeit mir zu Liebe. Wir hatten nämlich während seines Aufenthaltes zum ersten Mal zu einer musicalischen Matinée die frankfurter Bekannten eingeladen. Am Vorabend wurde Felix mit der Symphonie=Transcription fertig und wir eröffneten unsern musicalischen Morgen mit diesem herrlichen Meisterwerke.“²⁷ Diese Aufführung vom 18. September war Anlass für einen Artikel in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*:

„Die neuerdings entstandenen Matinéen von *Ferdinand Hiller* sind von der Elite unserer Künstler und Musikfreunde besucht. Man hört da ausgezeichnete Novitäten, und jeder Kunstfreund hat gastfreien Zutritt. Kürzlich spielten Hiller und Felix Mendelssohn die neueste Symphonie des letztern aus A dur [recte: a-Moll], noch Manuscript, auf dem Flügel zu vier Händen, welches kein kleiner Genuss war. Mit diesem herrlichen Werke und Robert Schumann's bei Breitkopf u. Härtel erschienenen Symphonie sollen unsre Museen beginnen.“²⁸

Mendelssohns Arbeitsmanuskript zum Arrangieren²⁹ muss von Anfang an für das Spiel angefertigt worden sein, denn hier fehlen zum einen die in Mendelssohns Bearbeitungsmanuskripten üblichen Abkürzungen mit Zahlen bzw. Buchstaben, und zum anderen sind die Primo- und Secondo-Parte nebeneinander auf die beiden gegenüberstehenden Seiten notiert. Üblicherweise schrieb er beide Parte übereinander in Partiturform nieder und ließ sie in den Drucken vis à vis umsetzen.

Die berühmte Leipziger Mäzenin und Musikliebhaberin Henriette Voigt musizierte gern vierhändig mit bedeutenden Klaviervirtuosen wie Hummel, Wilhelm Taubert und William Sterndale Benett. Auch mit Mendelssohn spielte sie bisweilen im häuslichen Kreis, so z. B. im September 1833 das Oktett, worüber sie in ihrem Tagebuch schrieb: „es ging gar herrlich“, am 2. Oktober 1834 bei Härtels die *Hebriden-Ouvertüre*, was wieder „herrlich ging“, am 9. April 1836 bei Voigts die *Melusinen-Ouvertüre*, „die herrlich ging“.³⁰ Obwohl ihr Mendelssohn seine Autographe, unter anderem das von dem *Venezianischen Gondellied* op. 30/6, widmete, standen ihr beim vierhändigen Spiel wohl nur die Drucke zur Verfügung.

Hingegen genossen die drei Töchter des englischen Komponisten William Horsley, Mary, Fanny und Sophy, das Privileg, aus Mendelssohns Manuskripten zu spielen. Er schenkte ihnen nämlich die Frühfassungen seiner Ouvertüren zu den *Hebriden*³¹ und zum *Märchen der schönen Melusine*³² zu vier Händen. Die *Hebriden* ließ sich Klingemann so-

27 Ferdinand Hiller, *Felix Mendelssohn=Bartholdy. Briefe und Erinnerungen*, Köln 1874, S. 161. Vgl. auch Mendelssohns Brief vom 13.9.1842 an Klingemann: „Ich arrangire jetzt die amoll Symphonie 4händig, was ein langweilig, schwer Stück Arbeit ist, aber ich denke, es wird gut.“ Zitiert nach *Sämtliche Briefe*, Bd. 9, S. 42.

28 *AmZ* 44, No. 42 (19.10.1842), Sp. 829. Bericht von C[arl] G[uhr].

29 MWV N18, Autograph (g): Arrangement für Klavier zu vier Händen (Stichvorlage), heute in D-DS (Signatur: Mus. Ms. 1001).

30 Wolfgang Boetticher, „Neue Materialien zur Begegnung Robert Schumanns mit Henriette Voigt“, in: *Florilegium Musicologicum. Helmut Federhofer zum 75. Geburtstag*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling, Tutzing 1988, S. 45–56, vor allem S. 48, 50; Brigitte Richter, *Frauen um Felix Mendelssohn Bartholdy*, Frankfurt 1997, S. 30.

31 MWV P7, Autograph (d): Arrangement für Klavier zu vier Händen, datiert vom 19.6.1832, heute in GB-Ob (Signatur: MS. Horsley b. 1, fols. 1–10).

32 MWV P12, Autograph (c): Arrangement für Klavier zu vier Händen, heute verschollen. Das eigentlich als Weihnachtsgeschenk 1833 angekündigte Manuskript beendete er erst im April 1834. Vgl.

gleich von Mary und Sophy vorspielen, und er fand sie „doch am Ende zu lang“³³. Die *Melusinen-Ouvertüre* spielten die Schwestern mehrfach.³⁴ Mendelssohn selbst spielte mit Sophy im Juli 1833 das Oktett.³⁵

Zweihändige Bearbeitungen zur Präsentation eigener und fremder Werke

Von klein an spielte Mendelssohn häufig allein zu zwei Händen eigene und fremde Orchesterwerke vor. Für ihn war es die einfachste und beste Methode, den Familienmitgliedern und engen Freunden seine neuen Kompositionen vorzuführen, um spontane Meinungsäußerungen von ihnen zu hören. Auch im Gespräch mit Musikern und Organisatoren nutzte er das Klavier, um sie mit seinen Werken besser vertraut zu machen. Zu Beginn seiner großen Reise (1830–1832) spielte er z. B. Heinrich Marschner in Leipzig sein *a-Moll-Quartett* op. 13 vor, der es sogleich dem Verlag Breitkopf & Härtel zur Herausgabe vermittelte.³⁶ Aus München, wo er sich um öffentliche Konzerte bemühte, schilderte er die Wirkung seines Spiels:

„Gestern Morgen war bei mir musikal. matinée: Baron Poissl, Kapellmeister Stuntz, Bärmann, Vespermann, und mehrere junge Musiker; ich mußte ihnen meine hora zweimal und dann meine beiden Sinfonien vorspielen, und es hat mich sehr gefreut zu sehen wie die Sachen Eindruck auf sie machten, und wie sie bei der Reform. Sinf. ganz anders ernsthaft wurden, als bei der anderen [*c-Moll-Sinfonie*]. Die Orchesterprobe kommt zu Stande und wird hübsch; sie kamen überein, daß ich, wenn die ganze Kappelle versammelt sey, ihnen die Sinf. erst auf dem Clavier vorspielen solle, damit sie hörten, was ich damit meinte; mir gefällt die Idee nicht übel.“³⁷

Sowohl die eigenen als auch die fremden Werke spielte Mendelssohn wohl aus der Partitur oder aus dem Gedächtnis, denn es ist keine Niederschrift für einen solchen Anlass überliefert. Vielmehr dokumentieren die Erinnerungen von Zeitgenossen seine meisterhafte Improvisationskunst. Während seines Aufenthalts in Rom 1830/31 brachte Mendelssohn den dort lebenden deutschen Malern Werke der großen Meister wie Ludwig van Beethoven und Mozart zu Gehör. So erinnerte sich Julius Hübner, „daß er [= Mendelssohn] die Coriolan-Ouvertüre in einer noch nicht dagewesenen Fülle von Harmonie und einer Gewalt des Ausdrucks uns und den lauschenden Zuhörern vortrug, von der er selber sagte, sie sei keiner

Rosamund Brunel Gotch (Hrsg.), *Mendelssohn and his Friends in Kensington. Letters from Fanny and Sophy Horsley, written 1833–36*, London 1934, S. 70, 93; Mendelssohns Brief vom 13.4.1834 an Klingemann (*Sämtliche Briefe*, Bd. 3 [2010], S. 395). MWV P12, Abschrift (c), nämlich eine undatierte Abschrift der vierhändigen Bearbeitung, heute in D-B (Signatur: MA. Ms. 13), basiert nicht, wie im MWV steht, auf der Endfassung, sondern auf der Frühfassung mit 350 Takten. Ab Takt 4 befinden sich die früheren Lesarten eindeutig. Da dort auf Englisch „Ouverture to Melusine“ steht, läge die Verwandtschaft zum oben genannten Autograph (c) nahe. Christian Martin Schmidt veröffentlicht 2010 diese Frühfassung im Anhang der LMA I/8B, nennt die Abschrift „C^{ck}“ und präzisiert, dass sie nach Vorlage des Autographs (c) durch Carl Klingemann angefertigt wurde (S. XIV, 106).

33 Mendelssohns Brief an Klingemann vom 28.6.1832 (*Sämtliche Briefe*, Bd. 2, S. 562).

34 Fanny Horsleys Brief vom 12.3.1835 an Mendelssohn: „Mary and she [Sophy] also played Melusine, which they have improved amazingly since you last heard it“ (Gotch [Hrsg.], *Mendelssohn and his Friends in Kensington*, S. 195).

35 Fanny Horsleys Brief frankiert vom 15.7.1833 (Ebd., S. 41). Sophy spielte es später auch mit Mary. Vgl. Fanny Horsleys Brief vom 23.10.1833 (Ebd., S. 82).

36 Mendelssohns Brief an die Familie vom 19.5.1830 (*Sämtliche Briefe*, Bd. 1, S. 526).

37 Mendelssohns Brief vom 5.7.1830 an die Familie (*Sämtliche Briefe*, Bd. 2, S. 42).

der vorhandenen Klavierausgaben entlehnt, sondern von ihm selber jedesmal neu, mit den freiesten Veränderungen in dem begeisterten Augenblicke des Vortrags geschaffen“³⁸.

Bereits zehn Jahre vorher schilderte Ludwig Rellstab, der im Herbst 1821 Mendelssohns erstem Besuch bei Johann Wolfgang von Goethe beiwohnte, wie der Knabe dort unter anderem die Ouvertüre aus Mozarts *Hochzeit des Figaros* vorspielte: „Dabei gab er die Orchestereffekte so vortrefflich, machte so viele seiner Züge in der Instrumentation bemerkbar, durch mit gespielte oder deutlich hervorgehobene Stimmen, daß die Wirkung eine hinreißende war und ich fast behaupten möchte, mehr Freude daran gehabt zu haben, als jemals an einer Orchesteraufführung.“³⁹ Bemerkenswert ist, dass Mendelssohn zuvor Goethes Wunsch, die Ouvertüre aus *Don Giovanni* zu hören, laut Rellstab abgelehnt habe mit der Behauptung, sie lasse sich nicht spielen, wie sie geschrieben stehe, und abändern dürfe man nichts daran.⁴⁰

Spielbarkeit und Funktionalität/Effektivität der Bearbeitungen

Rellstabs Bericht liefert sicher ein realistisches Bild. Mendelssohn ging es, ob zwei- oder vierhändig, nicht nur darum, Orchesterwerke im häuslichen Raum zugänglich zu machen, sondern vielmehr, die Klangfarben und die Vielstimmigkeit des Orchesters möglichst originalgetreu auf das Klavier zu übertragen. Wie jede seiner überlieferten Bearbeitungen zeigt, folgte Mendelssohn streng der Orchesterpartitur und geriet trotzdem nicht in ein reines „Übersetzen“. Kleine Beispiele aus der LMA mögen dies illustrieren. Er ersetzte z. B. die dem Klavier schwer fallenden Tonrepetitionen durch typisch pianistische Figuren in solch kreativer Weise, dass er gleichzeitig rhythmische Dynamik gewann (Notenbeispiel 1).⁴¹ Manche Tonrepetitionen behielt er hingegen bei und trug zuweilen die Fingersätze dazu ein. Er löste Überschneidungen der Stimmen, die auf der Tastatur eine Kollision der Finger bedeutet hätten, geschickt auf, ohne die Originaltonlage und Melodiegestaltung wesentlich zu ändern (Notenbeispiel 2).⁴² Die Originaltonfolgen änderte er auch, um das Harmoniegerüst und die Satzstruktur transparenter zu machen (Notenbeispiel 3). Hier ist ein Vergleich der vier- und zweihändigen Bearbeitungen aufschlussreich: Mendelssohn achtete auf Spielbarkeit und Effektivität, und änderte die Originale nur, wenn sie spieltechnisch schwer fielen.

38 Julius Hübner, „Aus meinem Leben“, in: *Rübezahl: Schlesische Provinzialblätter* 76 (1872), S. 449. Vgl. auch Hans-Günter Klein, „Theodor Hildebrandt und Felix Mendelssohn Bartholdy in Italien. Aus den Tagebuchaufzeichnungen des Malers 1830/31“, in: *Mendelssohn-Studien* 13 (2003), S. 81–100, hier S. 83–87.

39 Ludwig Rellstab, *Aus meinem Leben*, Berlin 1861, Bd. 2, S. 143.

40 Ebd. Allerdings spielte Mendelssohn zehn Jahre später in Mailand Mozarts Sohn Carl und den weiteren Gästen bei General Ertmanns die Ouvertüre aus *Don Giovanni* von sich aus vor. Vgl. Mendelssohns Brief vom 24.7.1831 an die Familie (*Sämtliche Briefe*, Bd. 2, S. 332).

41 Die – meist geringfügig – unterschiedlichen Tempoangaben zwischen den Arrangements und den Originalen finden sich bei Mendelssohn nicht selten, wie in den angeführten Beispielen zu sehen ist. Vgl. auch LMA I/4A, S. XIII.

42 In diesem Beispiel ist außerdem im Primo eine Händekreuzung zu beobachten, bei der er die ausgehende Melodie in der höheren Tonlage der linken und die schnellen Passagen in der niedrigeren der rechten Hand zuteilte. Häufig ließ er auch beide Spieler in der mittleren Lage die Hände kreuzen, nicht nur zur spieltechnischen Erleichterung, sondern auch zur spielerischen Freude beider.

Notenbeispiel 1: Mendelssohn, *c-moll-Symphonie* op. 11, 4. Satz (T. 1–4)

a) Partitur, Ausschnitt (LMA I/4)

Allegro con fuoco

Violino I
Violino II
Viola

b) Vierhändig (LMA I/4A)

Allegro vivace

Primo
Secondo

Notenbeispiel 2: Mendelssohn, Oktett op. 20, 4. Satz (T. 391–395)

a) Partitur, Ausschnitt (LMA III/5)

Violino I
Violino II
Violino III

b) Vierhändig (LMA III/5A)

Primo
Secondo

Notenbeispiel 3: Mendelssohn, Scherzo aus der Musik zum *Sommernachtstraum* op. 61 (T. 324–332)

a) Partitur (LMA V/8)

Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
(B) II
Fg. I
Fg. II
VI. I
VI. II
Va.
Bassi

b) Zweihändig (LMA V/8A)

c) Vierhändig (LMA V/8A)

Primo
Secondo

Es war für ihn eine künstlerische Herausforderung, um deren Grenze er zugleich genau wusste. In diesem Sinne unterscheidet er sich von einem anderen Klaviervirtuosen der Zeit, Franz Liszt, der 1839 im Vorwort zu seinen Transkriptionen von Beethovens Sinfonien schrieb, auf dem heutigen Pianoforte sei alles wiederzugeben. Laut Hiller kommentierte Mendelssohn das wie folgt: „ich möchte nur die ersten acht Tacte der Mozart'schen G-moll-Symphonie mit der leichten Bratschenfigur auf dem Clavier hören, wie sie im Orchester klingen, – dann würd' ich's glauben.“⁴³ Liszt erstellte auch Klaviertranskriptionen bzw. -para-

43 Hiller, *Felix Mendelssohn=Bartholdy. Briefe und Erinnerungen*, S. 146. Vgl. auch Franz Liszt, *Symphonies de L. van Beethoven Nos. 5–7, Marche Funèbre (No. 3, II) (Erstfassungen)*, hrsg. von Imre Mezö (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Supplement/11), Budapest 2008, S. [2].

phrasen aus Mendelssohns *Lieder ohne Worte* op. 34/2, 34/5, 34/6, 19a/4, 34/3, 19a/3 und 34/4, *Lieder für Männerstimmen* op. 50/4 und 50/2 sowie der Musik zum *Sommernachts- traum*.⁴⁴ Diese waren allerdings nicht für das häusliche Musizieren, sondern vielmehr als virtuose Stücke für den Konzertsaal gedacht. Die bei Liszt typischen Änderungen der Originale in pianistische Strukturen und prächtige Verzierungen sind bei Mendelssohn völlig ausgeschlossen.

Bearbeitungen eigener Werke zur Publikation auf Initiative der Verleger

Mendelssohns Bearbeitungskunst, die er zuerst im privaten Kreis kultivierte, trat um 1830 durch verlegerischen Antrieb an die Öffentlichkeit. Als erstes erschien seine Bearbeitung der *c-Moll-Sinfonie*, und zwar in England. Am 25. Mai 1829 hatte er die Londoner Erstaufführung der *Sinfonie* mit Erfolg dirigiert und daraufhin einen Auftrag erhalten, sie für Septettbesetzung zu arrangieren, den er aber ablehnte. Stattdessen bearbeitete er sie im November 1829 für die bei ihm einmalige Besetzung für Klavier zu vier Händen mit Violine und Violoncello ad libitum.⁴⁵ In dieser englischen Ausgabe ist der ursprüngliche dritte Satz, das Menuett, durch das Scherzo aus dem Oktett ersetzt, wie er die *Sinfonie* 1829 in London und auch am 17. Oktober 1831 in München zur Aufführung brachte. In Deutschland wurde sie vier Jahre später in vierhändiger Bearbeitung sowie in Stimmen veröffentlicht.⁴⁶ Hier konnte er den originalen dritten Satz, das Menuett, wieder aufnehmen. Von der Publikation der Partituren war damals noch nicht die Rede. Die Partitur erschien erst posthum.

Zu Beginn seiner großen Reise konnte Mendelssohn in Leipzig das Streichquartett a-Moll in Stimmen beim Verlag Breitkopf & Härtel zum Druck vorlegen (s. o.). Dieser verlangte dann auch die Bearbeitung für Klavier zu vier Händen vom Komponisten. Im weiteren Verlauf seiner Reise schrieb Mendelssohn am 8. August 1830 aus Salzburg:

„O Fanny! Ich habe mein a moll Quartt. gut 4 händig arrangirt, ich denke es wird Dir gefallen, es nimmt sich gut aus. Als ich nämlich vom Gebirge her durch München wieder kam, fand ich einen Brief von Breitk. und Härtel vor, die mir die Correctur der Stimmen schickten und mich dringend um den Clavierauszug baten. Den machte ich denn nun in zwei Tagen rollte ihn zusammen und ging damit den letzten Abend noch zu Delphine, um ihn mit ihr zu spielen. Sie las ihn, trotz meiner kleinsten Schrift, trotz der Änderungen, Undeutlichkeiten etc. unglaublich von Blatt und spielte das Ganze wunderschön.“⁴⁷

44 Franz Liszt, *Großes Konzertstück für 2 Pianos über Mendelssohns Lieder ohne Worte* (1834), hrsg. von Patrick Meadows, Mallorca 2002; Franz Liszt, „Mendelssohns [sieben] Lieder für das Pianoforte“ (1840, revidiert 1874/75) in: *Freie Bearbeitungen V*, hrsg. von Adrienne Kaczmarczyk und Imre Mezö (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke II/5), Budapest 2000, S. 3–31; Franz Liszt, „Mendelssohns Wasserfahrt und Jäger-Abschied für das Pianoforte“ (1848) und „Konzertparaphrase über Mendelssohns Hochzeitmarsch und Elfenreigen aus der Musik zu Shakespeares Sommernachtstraum für das Pianoforte“ (1849/50) in: *Freie Bearbeitungen IX*, hrsg. von Laszlo Martos und Imre Sulyok (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke II/9), Budapest 2001, S. 40–49, 73–92.

45 *GRAND SYMPHONY Performed AT THE PHILHARMONIC CONCERTS, Composed & adapted FOR TWO PERFORMERS ON THE Piano Forte with accompaniments of VIOLIN & VIOLONCELLO (AD LIB) and Dedicated to the Philharmonic Society BY FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY*, London: Cramer, Addison & Beale, [1830], PN: 800.

46 *PREMIÈRE SINFONIE composée et arrangée pour le Pianoforte à quatre mains par FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY. Op. 11*, Berlin: Schlesinger, [1834], PN: S. 1858.

47 *Sämtliche Briefe*, Bd. 2, S. 58. Vgl. auch Mendelssohns Brief an den Vater von demselben Tag (Ebd., S. 56).

An demselben Tag schickte er seinen handschriftlichen Klavierauszug an den Verlag. Noch ganz bescheiden bat er damals um die Korrekturfahnen,

„da ich ihn Ihrem Wunsche gemäß sehr schnell gemacht habe so möchte ich in der Eil wol hie und da ein Fehler eingeschlichen haben, den ich später berichtigen könnte; bedeutende Versehen sind indeß nicht darin, und wenn Ihnen das Hin und herschicken also zuviel Unbequemlichkeit verursacht, so ist es nicht unumgänglich nöthig, und ich würde Sie nur bitten, die Correcturen in Leipzig recht genau machen zu lassen.“⁴⁸

Der Verlag brachte den Klavierauszug samt Stimmen zügig auf den Markt.⁴⁹ Im August 1831 erschien in der *AmZ* eine gründliche Rezension:

„Der sehr talentvolle junge Tonsetzer ist als tüchtiger Pianofortespieler viel zu verbreitet bekannt und auf seiner Reise [. . .] noch bekannter geworden, als dass wir nicht voraussetzen dürften, es werde Jeder von selbst schon überzeugt seyn, das als Original sehr beachtenswerthe, mannigfach unterhaltende Werk werde auch dem Tasten-Instrumente vollkommen angemessen eingerichtet worden seyn. Und so ist es auch.“⁵⁰

Die Partitur war auch diesmal nicht veröffentlicht, weswegen der Rezensent, der eine eingehende Beschreibung der einzelnen Sätze liefern wollte, die handschriftliche Partitur einsehen musste. „In wie weit die Stimmen dieser Ausgabe correct sind (meist wird hier sehr gut corrigirt), wissen wir nicht: wir haben die Partitur gelesen, ohne das Werk nach den Stimmen vortragen zu hören.“⁵¹ Die Partitur erschien erst 1843 im Anschluss an die ebenfalls bei Breitkopf & Härtel verlegten Streichquartette op. 44 (s. u.). Zu dieser Gelegenheit wurde die „Nouvelle Edition“ des *a-Moll-Quartetts* zu vier Händen publiziert, in der nicht nur die Druckfehler der alten Edition korrigiert, sondern auch abweichende Lesarten an die Partitur angeglichen sind.⁵² Keine Korrespondenz ist überliefert, die Mendelssohns Anteil an dieser Revision belegt. Da er sich, wie unten geschildert wird, für solche akkuraten Angleichungen zwischen den verschiedenen Ausgaben nicht interessierte, darf man annehmen, dass es auf Initiative des Verlags geschah.

Vierhändige Bearbeitungen eigener Werke zur Publikation auf Initiative Mendelssohns

Der verlegerische Ansporn zu Beginn der 1830er Jahre ließ nun auch Mendelssohn selbst aktiv werden. So wollte er auch für das parallel von Hofmeister verlegte Streichquartett *Es-Dur* eine vierhändige Bearbeitung veröffentlichen. Am selben Tag, als er an Breitkopf & Härtel sein Manuskript übersandte, schrieb er auch an Hofmeister: „Halten Sie es nicht für gut, von dem Quartett aus es dur welches Sie verlegen, einen vierhändigen Clavierauszug herauszugeben, wie es bei dem geschiet, welches Breitkopf und Härtel stechen? Es scheint mir wünschenswerth, weil ich glaube, daß das Werk an Publicität dadurch gewinnt, da an 4händigen Compositionen jetzt Mangel ist, und weil ich als Componist für das Clavier wohl

48 Mendelssohns Brief an Breitkopf & Härtel vom 8.8.1830 (Ebd., S. 60).

49 *QUATUOR Oeuv. 13 de Mendelssohn-Bartholdy arrangé Pour le Piano-Forte à quatre mains par l'Auteur*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1830], PN: 5052.

50 *AmZ* 33, Nr. 32 (10.8.1831), Sp. 524–527, hier Sp. 526.

51 Ebd.

52 *QUATUOR pour 2 Violons, Viola et Violoncelle arrangé pour le Piano à quatre mains composé PAR Felix Mendelssohn Bartholdy. Op. 13. NOUVELLE EDITION*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1843], PN: 6869. Die Abweichungen betreffen meistens Dynamikangaben (wie zu Anfang des 1. Satzes, Secondo) und Phrasierungen (wie T. 59–66 des 1. Satzes), aber auch den Notentext (wie T. 59–65 des 1. Satzes).

mehr bekannt bin.“⁵³ – Eine Begründung, die durch die oben zitierte Rezension der *AmZ* bestärkt wird. Der Verlag ignorierte jedoch den Wunsch des Komponisten. Außerdem wies er die bereits angenommenen „4 Werke für Pianoforte“ (op. 14–17) zurück, was zu einer lebenslangen Unstimmigkeit Mendelssohns mit Hofmeister führte.⁵⁴ Mit dem anonymen Klavierauszug des Quartetts, den Hofmeister später veröffentlichte,⁵⁵ wird Mendelssohn in folgedessen nichts zu tun gehabt haben. Einige kleine Abweichungen, wie die Bezeichnung des 2. Satzes „Allegretto con moto“ anstelle von „Allegretto“ in der Originalbesetzung, sind daher wohl auf einen Eingriff des Verlags zurückzuführen.

Die von Hofmeister zurückgewiesenen Werke (op. 14–17) sowie auch die *c-Moll-Sinfonie* bot Mendelssohn dann Breitkopf & Härtel an.⁵⁶ Bevor deren positive Antwort, die auf sich warten ließ, bei ihm eintraf, sagte er sie jedoch dem Wiener Verlag Mechetti zu. In seinem Brief vom 30. September 1830 schrieb er an Breitkopf & Härtel: „Es thut mir [...] um so mehr [leid], da es gerade die einzigen Clavierstücke sind, die ich in diesem Augenblicke fertig habe, und da ich Ihnen also keine andern dafür anbieten kann.“ Stattdessen nannte er sein Streichquintett A-Dur op. 18 „das einzige Manuscript, was ich jetzt noch zur Herausgabe fertig habe“⁵⁷. Dabei plante er auch, wie aus einem Brief an die Familie hervorgeht, es „mit Clavierauszug“ herauszugeben.⁵⁸ Breitkopf & Härtel antwortete ihm freundlich und anscheinend auch interessiert,⁵⁹ jedoch kam es nicht zur Publikation. Nach fast anderthalb Jahren bot Mendelssohn es dem Verlag Simrock „in Stimmen und (wenn Sie wollen) 4händig arrangiert“ an und wünschte, es „möglichst bald zu publiciren“.⁶⁰ Im Mai/Juni 1833 erschien es zuerst nur in Stimmen, aber als ihn Simrock im nächsten Jahr nach dem Klavierauszug fragte, antwortete er unwillig, „dann fürchte ich fast, dass sich der Clavierauszug eines Quintetts von mir wohl sehr schwer verkaufen würde, da es das einzige dieser Art ist, was ich geschrieben habe“⁶¹. Simrock gab später einen vierhändigen Klavierauszug von Franz Xaver Gleichauf heraus,⁶² der zu gleicher Zeit für den Verlag auch den *Paulus* für Klavier zu vier und zwei Händen ohne Text einrichtete.⁶³

Beim Abschluss weiterer Publikationsverträge mit Breitkopf & Härtel im Jahr 1832 bestand Mendelssohn nun von Anfang an darauf, das Oktett und die *Sommernachtstraum-*

53 Mendelssohns Brief an Hofmeister vom 8.8.1830 (*Sämtliche Briefe*, Bd. 2, S. 61).

54 Vgl. Rudolf Elvers (Hrsg.), *Felix Mendelssohn Bartholdy. Briefe an deutsche Verleger*, Berlin 1968, S. XX, 285 sowie Mendelssohns Briefe an die Familie vom 19.5.1830 und an Hofmeister vom 1.9.1830 (*Sämtliche Briefe*, Bd. 1, S. 526–527; Bd. 2, S. 76–77).

55 *GRANDE SONATE à quatre Mains pour le Pianoforte arrangée d'après le grand Quatuor pour Violon composée PAR F. MENDELSSOHN BARTHOLDY. Oeuw. 12*, Leipzig: Hofmeister, [1834], PN: 1965.

56 Mendelssohns Brief an Breitkopf & Härtel vom 1.9.1830 (*Sämtliche Briefe*, Bd. 2, S. 76).

57 Mendelssohns Brief an Breitkopf & Härtel vom 30.9.1830 (Ebd., S. 93).

58 Mendelssohns Brief an die Familie vom 8.8.1830 (Ebd., Bd. 2, S. 59).

59 Mendelssohns Brief an die Familie vom 6.10.1830 (Ebd., Bd. 2, S. 98).

60 Mendelssohns Briefe an Simrock vom 23.1. und 28.2.1832 (Ebd., S. 471, 493).

61 Mendelssohns Brief an Simrock vom 24.5.1834 (*Sämtliche Briefe*, Bd. 3, S. 436).

62 *QUINTUOR de FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY pour le Piano à quatre mains Op. 18. arrangé du Quintour de Violon PAR X. GLEICHAUF*, Bonn: Simrock, [1838], PN: 3510.

63 *PAULUS Oratorium von FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY Clavierauszug ohne Text für Pianoforte allein*, Bonn: Simrock, [1838], PN: 3511. *PAULUS Oratorium von FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY Clavierauszug zu vier Händen ohne Text*, Bonn: Simrock, [1838], PN: 3534. Der Name von Gleichauf ist nicht auf den Titelseiten genannt, aber in den Sortimentenkatalogen wie in *Hofmeisters Monatsbericht*, November 1838, S. 149, 152.

Ouvertüre nicht nur in Stimmen, sondern auch in vierhändiger Bearbeitung zu verlegen.⁶⁴ Er wiederholte am 17. Februar 1832 seinen Wunsch, „das Ottett auch zu gleicher Zeit für 4 Hände arrangirt, herauszugeben, wozu es sich gut eignen wird. [. . .] Die *Ouvertüre* müßte auf jeden Fall auch im 4händigen Arrangement erscheinen“⁶⁵. Der Verlag willigte ein und fragte ihn, ob sie die Ausarbeitung dem ihm wahrscheinlich bekannten Hofrat Schmidt in Berlin oder Friedrich Mockwitz, der, wie er wisse, mit Umsicht dabei zu Werke gehe, übertragen sollen, weil „das Honorar, welches wir für Arrangements dieser Art zahlen, zu gering ist, als daß wir es Ihnen anbieten könnten“⁶⁶. Der Komponist aber übernahm die Arbeit selbst gegen das übliche geringe Honorar.⁶⁷ Er könne dabei sogar den fremden Bearbeitern die Mühe ersparen, sich erst von den Stimmen eine Partitur zusammenschreiben zu müssen, schrieb er dem Verlag – eine Äußerung, die das Bearbeitungsverfahren im Verlagshaus beleuchtet. Mendelssohns Arrangements verzögerten sich bis Sommer 1832, zum einen, weil er in der ersten Jahreshälfte mit dem Pariser und Londoner Konzertbetrieb viel beschäftigt war und dann krank wurde. Zum anderen aber war Mendelssohn um gut spielbare Arrangements bemüht, die dennoch an Wirkung nichts einbüßten. An die Familie schrieb er am 10. März 1832 aus Paris, „diese [= die *Sommernachtstraum-Ouvertüre*] und das Ottett muß ich hier noch 4händig arrangiren, da Ihr, o Schwestern, sie allzuschwer gemacht für ein kunstliebendes Publikum“⁶⁸. In London gelang es ihm, die *Sommernachtstraum-Ouvertüre* nach dortigen Aufführungen in der vierhändigen Bearbeitung veröffentlichen zu lassen.⁶⁹ Das Oktett erschien in Deutschland in Stimmen und in vierhändiger Bearbeitung,⁷⁰ die *Sommernachtstraum-Ouvertüre* zusätzlich in zweihändiger, die der Verlag Mockwitz aus der vierhändigen erstellen ließ.⁷¹ Beide Klavierauszüge der *Ouvertüre* wurden im März 1833 in

64 Mendelssohns Brief an Breitkopf & Härtel vom 23.1.1832 (*Sämtliche Briefe*, Bd. 2, S. 469f.).

65 Mendelssohns Brief an Breitkopf & Härtel vom 17.2.1832 (Ebd., S. 484).

66 Brief von Breitkopf & Härtel an Mendelssohn vom 25.2.1832. Zitiert nach Oskar von Hase, *Breitkopf & Härtel. Gedenkschrift und Arbeitsbericht*, Bd. 2, Leipzig 1919, S. 83f. Vgl. auch Elvers (Hrsg.) *Felix Mendelssohn Bartholdy. Briefe an deutsche Verleger*, S. 11, Anm.1; LMA III/5A, S. XIII.

67 Mendelssohns Brief an Breitkopf & Härtel vom 21.3.1832 (*Sämtliche Briefe*, Bd. 2, S. 506). Der Verlag bat ihm umgehend im Brief vom 27.3.1832 „2 rt. p. Bogen“ an (Vgl. LMA III/5A, S. XIII), während Mendelssohn am 17.11.1832 ihn darum ersuchte, das Honorar „für die beiden letzteren Clavierauszüge“ sowie für den älteren des vor zwei Jahren geschickten *a-Moll-Quartetts* zu übermachen, und schrieb, dass sie sowohl für den älteren wie auch für die jetzigen „3 rt pr Bogen übereingekommen waren“ (*Sämtliche Briefe*, Bd. 3, S. 78). Am 13.12.1832 übersandte ihm der Verlag das Honorar in Höhe von 50 rh. (Ebd., S. 513). Auch als Honorar für den Klavierauszug des *115. Psalms* op. 31 verlangte Mendelssohn im Brief vom 19.5.1835 an Simrock „3 rt. für den gedruckten Bogen“ (*Sämtliche Briefe*, Bd. 4 [2011], S. 242).

68 *Sämtliche Briefe*, Bd. 2, S. 498.

69 *OVERTURE TO SHAKESPEARE'S MIDSUMMER NIGHT'S DREAM, Composed & Arranged for TWO PERFORMERS on the Piano Forte BY FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY*, London: Cramer, Addison & Beale, [1832], PN: 1173.

70 *OTTETTO Ouev. 20. pour des instruments à cordes composé et dédié A son ami Edouard Ritz par Felix Mendelssohn-Bartholdy arrangé pour le Pianoforte à 4 mains par l'Auteur*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1833], PN: 5283.

71 *OVERTURE zu Shakespeare's Sommernachtstraum componirt von FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY für das Pianoforte zu vier Händen arrangirt vom Componisten*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1832], PN: 5285. *OVERTURE zu Shakespeare's Sommernachtstraum componirt von FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY für das Pianoforte arrangirt von F. MOCKWITZ*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1833], PN: 5428.

der *AmZ* besprochen.⁷² Der Rezensent Gottfried Wilhelm Fink bedauerte zuerst, dass er, wie in seiner vorjährigen Rezension der Stimmen desselben Werkes,⁷³ auch diesmal trotz aller Mühe keine Partitur erhalten konnte. Eine Klage, die nicht vorgekommen wäre, wenn der Verlag einen fremden Bearbeiter für den vierhändigen Auszug beauftragt hätte. Während Fink 1832 jede Beurteilung des Werkes „den Vortragenden und den Berichterstattern überlassen“ musste, konnte er nun in Bezug auf die Schauspielhandlung seine poetische Interpretation entwickeln, da „uns [durch die Orchesteraufführung der Ouvertüre am 21. Februar 1833 in Leipzig] ein ziemlich helles Bild derselben in der Seele geblieben ist, das sich bey Anblicke und bey Vortrage der beyden geschickten Auszüge lebhaft wieder auffrischt“. Zu den Klavierauszügen schrieb er am Ende seiner Rezension: „sie sind beyde schön und gut; aber die vierhändige ist besser, wozu jedoch jene durchaus nichts kann und völlig schuldlos genannt werden muss, rücksichtlich dessen, dass zwey nicht vier ist.“ Mendelssohns Mutter Lea berichtete hingegen: „Den Sommernachtstraum hat er [= Felix] selbst 4 händig, sehr gut arrangirt; es gibt aber auch einen 2 händigen von Mockwitz, den er schlecht und dürftig findet“.⁷⁴

Mendelssohns Skepsis gegenüber zweihändigen Bearbeitungen für die Publikation

Einige weitere Beispiele zeigen, dass Mendelssohn in diesem Zeitraum den zweihändigen Bearbeitungen äußerst skeptisch gegenüberstand. Mockwitzs Arrangement der Ouvertüre zu den *Hebriden* op. 27 für zwei Hände musste sich noch herbere Kritik gefallen lassen. Auch diese Ouvertüre erschien in der vierhändigen Bearbeitung des Komponisten in England und in Deutschland⁷⁵, hier auch in Stimmen. Wieder ließ Breitkopf & Härtel Mockwitz von Mendelssohns vierhändiger Bearbeitung eine zweihändige arrangieren und publizierte diese im Herbst 1834,⁷⁶ ohne den Komponisten zuvor zu informieren. Mendelssohn fand sie erst Anfang des nächsten Jahres⁷⁷ und äußerte dem Verlag gegenüber sein Missfallen, weil „das Stück [darin] gar zu sehr gelitten hat“. Bei Mockwitz ist die Tonlage drastisch geschmälert, so

72 *AmZ* 35, Nr. 13 (27.3.1833), Sp. 201–204.

73 *AmZ* 34, Nr. 52 (26.12.1832), Sp. 863f.

74 Leas Brief an Henriette von Pereira-Arnstein vom 1.8.1833. Zitiert nach Wolfgang Dinglinger und Rudolf Elvers, (Hrsg.) *Ewig die deine. Briefe von Lea Mendelssohn Bartholdy an Henriette von Pereira-Arnstein*, Hannover 2010, Bd. 1, S. 299.

75 *THE OVERTURE, TO THE ISLES OF FINGAL, as a DUET, for Two Performers on the Piano Forte, Composed and Dedicated to THE PHILHARMONIC SOCIETY, BY F. MENDELSSOHN BARTHOLDY*, London: Mori & Lavenue, [1833], PN: 3214. *OVERTURE aux Hébrides (Fingals Höhle) composée et dédiée à Monsieur François Hauser par F. Mendelssohn-Bartholdy, arrangée pour le pianoforte à quatre mains par L'AUTEUR*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1833], PN: 5483.

76 *OVERTURE zur Fingals-Höhle (Hebriden) von Felix Mendelssohn-Bartholdy für das Piano-Forte arrangirt von F. MOCKWITZ*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, [1834], PN 5532. Im Unterschied zu der vierhändigen sind hier die bedeutenden Instrumente, die Mockwitz aus den Stimmen entnommen haben sollte, sowie eine vermutlich unautorisierte Metronombezeichnung M. M. ♩ = 104 angegeben.

77 Der Verlag hatte ihm offenbar weder zwei- noch vierhändige Belegexemplare nach ihrem Erscheinen zugeschickt, denn Mendelssohn schrieb vom 7.3.1834 an die Familie, „der [=Kyllmann] hatte meine 4händigen Hebriden, die ich noch nicht gesehn hatte, und deren Arrangement ich sehr loben würde, wenn Bescheidenheit das zuließe“ (*Sämtliche Briefe*, Bd. 3, S. 360).

dass die klangliche Dimension der eigenwilligen Instrumentierung der *Hebriden-Ouvertüre* erheblich schrumpfte (z. B. in T. 1f.). Die charakteristischen Sechzehntelpassagen sind auf eine trockene Reihung von Arpeggios reduziert (wie in T. 9ff.). Mendelssohn bemerkt dazu:

„Ich glaube es liegt hauptsächlich daran daß es wohl überhaupt nicht für einen Spieler zu arrangiren sein mag; aber es wäre mir doch sehr lieb gewesen, wenn Sie mich vor der Publication davon hätten benachrichtigen können, und mir das Arrangement mittheilen. Ich bin überzeugt daß in dieser Gestalt das Stück unmöglich Freunde finden kann, und so ist es mir mehr um Ihetwillen unangenehm; mir wenigstens könnte es nicht so gefallen.“⁷⁸

Auf den Auftrag des Verlags, dasselbe erneut eigenhändig zu arrangieren, antwortete Mendelssohn, er könne ihn nicht annehmen, denn er war der Überzeugung, „daß sich dies Stück auf keine Weise gut für 2 Hände einrichten ließe“, bzw. „daß es in dieser Gestalt durchaus keine Liebhaber finden kann“⁷⁹. Diese Äußerung ist um so beachtlicher, weil wir wissen, dass Mendelssohn in Wirklichkeit mehreren Bekannten diese Ouvertüre alleine auf dem Klavier vorspielte. Darunter auch Hector Berlioz, der in seinen Memoiren schrieb:

„In Rom konnte ich zum ersten Mal dieses zarte, feine, mit so reichen Farben geschmückte musikalische Gewebe mit dem Titel *Ouvertüre zu Die Fingalshöhle* [= *Hebriden-Ouvertüre*] bewundern. Mendelssohn hatte sie soeben vollendet und vermittelte mir eine ziemlich genaue Vorstellung davon, so groß ist seine außergewöhnliche Fähigkeit, selbst die schwierigsten Partituren auf dem Klavier wiederzugeben.“⁸⁰

Mendelssohn betrachtete offenbar seine „außergewöhnliche“ Kunst als Überforderung für musizierende Dilettanten und behielt sie für sich.

Zusammen mit den Ouvertüren zum *Sommernachtstraum* und zu den *Hebriden* legte er 1834 die Ouvertüre zu *Meeresstille und glückliche Fahrt* als „Drei Concert-Ouvertüren“ in der Partitur bei Breitkopf & Härtel zum Druck vor und überließ dem Verlag auch die Klavierauszüge für letztere. „Natürlich steht es ganz bei Ihnen auch diese dritte Ouvertüre, wenn Sie es wollen, in Stimmen oder arrangirt herauszugeben“.⁸¹ Im November 1834 erhielt er vom Verlag Johann David Baldeneckers vier- und zweihändige Klavierbearbeitungen zur Durchsicht. „Das 4händige Arrangement der Meeresstille ist an und für sich sehr zweckmäßig und gut gewesen“, befand er in seiner Antwort an den Verlag.⁸² Den Ausdruck „sehr zweckmäßig“ benutzte er auch, als er die von Carl Heinrich Meyer für Harmoniemusik eingerichtete Bearbeitung der *Sommernachtstraum-Ouvertüre* beurteilte. Während er diese an den Verlag unangetastet zurückschickte,⁸³ gab er sich Mühe, Baldeneckers vierhändigen Klavierauszug der *Meeresstille-Ouvertüre* zu verbessern, und zwar penibel:

78 Mendelssohns Brief an Breitkopf & Härtel vom 16.1.1835 (*Sämtliche Briefe*, Bd. 4, S. 143).

79 Mendelssohns Brief an Breitkopf & Härtel vom 6.2.1835 (Ebd., S. 161).

80 Zitiert nach Hector Berlioz, *Memoiren*, neu übersetzt von Dagmar Kreher, hrsg. und kommentiert von Frank Heidlberger, Kassel u. a. 2007, S. 347. Franz Hauser, der die *Hebriden-Ouvertüre* durch Mendelssohns Klavierspiel kennengelernt hatte, berichtete im Brief vom 6.5.1834 an den Komponisten sogar vom Effektmangel einer Orchesteraufführung: „Einige Stellen klingen etwas trocken, namentlich wo die Klarinette die Gesangstelle hat und die Fagotts; wenn Du sie am Klavier spielst, klingt alles so saftig“ (*Sämtliche Briefe*, Bd. 3, S. 717).

81 Mendelssohns Brief an Breitkopf & Härtel vom 14.3.1834 (Ebd., S. 364).

82 Mendelssohns Brief an Breitkopf & Härtel vom 15.11.1834 (*Sämtliche Briefe*, Bd. 4, S. 85). Auch die folgenden drei Briefzitate über die Klavierbearbeitungen der *Meeresstille-Ouvertüre* sind diesem Brief entnommen.

83 „[Ich] sende anbey die mir gütigst zugeschickte Ouvertüre für Militairmusik mit vielem Danke zurück und finde das Arrangement, soviel ich in der Eile beurtheilen konnte sehr zweckmäßig.“ Aus Mendelssohns Brief an Breitkopf & Härtel vom 18.9.1833 (Ebd., S. 268).

„Da ich jedoch etwas eigen in den Arrangements für 4 Hände bin, so habe ich viele Aenderungen mir darin erlauben müssen und muß Ihnen gestehen, daß mir die Arbeit selbst nicht angenehm, und namentlich mein Corrigiren eines fremden, sonst verdienstlichen Arrangements nicht erfreulich war. Ich muß fürchten daß mir Hr. Baldenecker die vielen Bleistiftänderungen übel nimmt, doch konnte ich nicht umhin sie zu machen, da mir die Sache einmal vorlag, und es ist mir mühsamer gewesen, als hätte ichs selbst neu arrangirt.“

Hingegen merkte er in der zweihändigen Bearbeitung nur wenige Änderungsvorschläge an, denn: „Zu 2 Händen nimmt sich das Stück meiner Meinung nach überhaupt nicht aus, es wird gar zu reducirt; doch kann ich nichts gegen die Herausgabe haben, wenn Sie sich davon Vortheil versprechen, dies kann ich aber mir nicht denken, weil es schwer ist und doch nicht dankbar.“ Abschließend zog er immerhin ein positives Fazit: „im Ganzen ist das Arrangement so gut, als sichs in dieser Form machen ließ.“ Die von Mendelssohn angemarkten beiden Handschriften, die uns seinen Anteil an diesen Bearbeitungen enthüllen könnten, sind, wie ähnliche Quellen, leider verschollen. Die beiden Auszüge erschienen 1835.⁸⁴

Respekt oder Distanz gegenüber Bearbeitungen aus fremder Feder

In England erschien indessen eine andere, von Moscheles eingerichtete vierhändige Bearbeitung.⁸⁵ Aufgeladen mit mehr Figuren, Tremolos und Händekreuzungen ist sie pianistisch anspruchsvoller. Von Mendelssohn ist dazu kein Kommentar überliefert. Er verhielt sich den Bearbeitungen befreundeter Musiker gegenüber stets respektvoll und vermied es, Kritik zu äußern. Eine Aussage aus späterer Zeit macht das besonders deutlich. Charles Eduard Horsley, der Sohn von William, lernte 1841 bis 1843 bei Mendelssohn und erstellte später aus dessen *Antigone* op. 55 einen zweihändigen Klavierauszug ohne Text, der zuerst in England und dann in Deutschland mit erheblichen Änderungen erschien.⁸⁶ An den deutschen Verleger schrieb Mendelssohn:

„Das beifolgende Arrangement der Chöre zu Antigone habe ich zwar Ihrem Wunsche gemäß durchgesehen, indeß konnte ich schon an dem Titel sehen daß von Correcturen darin keine Rede sein würde. Herr Horsley ist nämlich ein sehr tüchtiger Musiker, und es war mir daher nicht zweifelhaft daß auch dies eine sorgfältige Arbeit sein würde; aber auch ohnehin würde ich mir niemals erlauben in dem Werke eines andern, der sich nennt und also die Verantwortlichkeit seiner Arbeit selbst übernimmt, eine Aenderung zu machen. Verfahren Sie daher mit dem Arrangement durchaus nach eigenem Gutdünken.“⁸⁷

84 *Meeresstille und glückliche Fahrt. Ouverture von FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY. arrangirt für das Pianoforte zu 4 Händen von J. D. BALDENECKER*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1835], PN: 5594. *Meeresstille und glückliche Fahrt. OUVERTURE von Felix Mendelssohn-Bartholdy arrangirt für das Pianoforte*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1835], PN: 5590.

85 *MENDELSSOHN BARTHOLDY'S Celebrated Overture, Descriptive of TWO POEMS by Goethe, THE CALM AND THE PROSPEROUS VOYAGE, Meeres-Stille, und Glückliche Fahrt, ARRANGED FOR TWO PERFORMERS on the Piano Forte BY J. MOSCHELES*, London: Mori & Lavenus, [1836], PN: 3705.

86 *MENDELSSOHN'S CHORUSES TO ANTIGONE, ARRANGED FOR THE Piano-Forte BY C. E. HORSLEY*, London: Ewer & Co., [1845], Ohne PN. *ANTIGONE DES SOPHOKLES, MUSIK VON FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY. OP. 55. Arrangement für das Pianoforte allein von C. E. HORSLEY*, Leipzig: Kistner, [1846], PN: 1470.

87 Mendelssohns Brief vom 11.5.1845 an Kistner (*Sämtliche Briefe*, Bd. 10 [2016], S. 458).

Selbst als der Verleger Abweichungen zwischen Horsleys Arrangement und dem Klavierauszug des Komponisten⁸⁸ mitteilte, insistierte er: „Es ist Ihr Eigenthum, machen Sie damit was Sie wollen, ich werde mich gewiß nicht tadelnd darüber aussprechen, um so weniger als der Bearbeiter sich nennt und daher die Verantwortlichkeit allein auf sich nimmt.“⁸⁹ Man stelle sich vor, wie oft er gegen dieses Prinzip verstoßen und in die Arrangements aus fremder Feder eingreifen musste.

Zurück zu den 1830er Jahren. Bald konnte ihn die gute Qualität von Carl Czernys zweihändigem Arrangement der Ouvertüre zum *Märchen von der schönen Melusine* op. 32 überzeugen. Nach der Durchsicht schrieb er an den Verlag: „Ich finde es ganz ausgezeichnet und freue mich sehr, daß es ihm übertragen worden ist, da es unmöglich besser arrangirt werden konnte, als er es gethan hat.“⁹⁰ Anhand von Quellenvergleichen kann man schließen, dass Czerny seine zweihändige unabhängig von Mendelssohns vierhändiger Bearbeitung erstellte.⁹¹ Neben den differenzierten Dynamikzeichen weichen die beiden Klavierauszüge auch im Notentext gelegentlich voneinander ab, wie z. B. T. 341–344, worin Mendelssohns vierhändige Bearbeitung die frühere Stufe der Endfassung enthält. Hingegen stammt die Tempobezeichnung „Allegro con moto, ma moderato“ in Czernys zweihändiger Bearbeitung aus der Stichvorlage der Partitur. Diese wurde in der Korrekturphase der Partitur in „Allegro con moto“ geändert. Dies alles belegt, dass Czerny die handschriftliche Partitur vorlag, die inzwischen samt Stimmen und Klavierauszügen zum Druck stand. Dem Orchestergerüst folgend, realisierte Czerny ein pianistisches Gewebe, das nicht so reduziert ist wie bei Mockwitz oder Baldenecker und Laienmusiker etwas mehr fordert. Beide Hände sind nämlich stets mit Arpeggios, Tremolos und weiteren Figuren beschäftigt. Treffend ist hier Robert Eitners Vergleich von Czerny und Mockwitz: „Czerny's Arrangements [...] waren durch ihre Ueberladung unspielbar. M[ockwitz] verstand es, aus den Partituren das Wichtigste auszu ziehen und in praktischer Weise auf dem Klaviere wiederzugeben.“⁹²

Mendelssohn konnte Czerny, den er 1830 in Wien kennengelernt und über dessen Mittelmäßigkeit und Geldgier er gestaunt hatte,⁹³ nun als Arrangeur so vertrauen, dass er im Mai 1837 an Simrock schrieb: „Wenn ein 4händiges Arrangement der Lieder ohne Worte durch Hrn. Czerny gemacht wird, so bin ich überzeugt daß es gewiß so gut wird wie sich die kleinen Dinger in der großen Gestalt nur ausnehmen können. Es ist dann auch nicht nöthig daß ich das Arrangement vorher zur Durchsicht bekomme; jedoch würde ich das wünschen, wenn es von einem andern übernommen würde.“⁹⁴ Czerny übernahm darauf

88 *ANTIGONE DES SOPHOKLES, MUSIK VON FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY. OPUS 55. KLAVIERAUSZUG*, Leipzig: Kistner, [1843], PN: 1360.

89 Mendelssohns Brief vom 7.6.1845 an Kistner (*Sämtliche Briefe*, Bd. 10, S. 479).

90 Mendelssohns Brief an Breitkopf & Härtel vom 8.3.1836 (*Sämtliche Briefe*, Bd. 4, S. 403).

91 *OVERTURE zum Märchen. von der schönen Melusine componirt von Felix Mendelssohn Bartholdy. Vierhändiger Klavierauszug vom Componisten*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1836], PN: 5670. *OVERTURE zum Märchen von der schönen Melusine von FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY arrangirt für das Pianoforte allein von C. CZERNY*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1836], PN: 5686.

92 Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon*, Leipzig 1902, Bd. 7, S. 12.

93 Vgl. Mendelssohns Briefe vom 19.8. an Fanny, vom 23.8. an Rebecka und vom 2.10.1830 an Eduard Devrient (*Sämtliche Briefe*, Bd. 2, S. 67, 71, 95).

94 Mendelssohns Brief vom 27.5.1837 an Simrock (*Sämtliche Briefe*, Bd. 5 [2012], S. 276). Simrock schickte ihm trotzdem Korrekturabzüge von Czernys Arrangements. Vgl. Mendelssohns Brief vom 23.8.1837 (Ebd., S. 326) und Simrocks Brief vom 18.12.1837 (Elvers [Hrsg.], *Felix Mendelssohn Bartholdy. Briefe an deutsche Verleger* S. 216, Anm. zu 248). Mendelssohn teilte auch nach Erscheinen die Druckfehler mit. Vgl. Mendelssohns Brief vom 30.5.1838 an Simrock (*Sämtliche Briefe*, Bd. 6

zahlreiche Arrangements von Mendelssohns Werken für verschiedene Verleger.⁹⁵ Auch von der Ouvertüre C-Dur op. 24, die Mendelssohn im November 1838 Simrock „in Stimmen und [vierhändigem] ClavierAuszug, oder sonstigen Auszügen“ anbot,⁹⁶ erstellte Czerny eine zweihändige Bearbeitung. Diesmal, basierend auf Mendelssohns vierhändiger Bearbeitung, schuf er wieder ein tüchtiges, gewissermaßen etüdenmäßiges Klaviersolostück wie in seiner zweihändigen *Melusinen-Ouvertüre*.⁹⁷ Von Mendelssohn ist kein Kommentar überliefert, er dürfte es aber ebenfalls ausgezeichnet gefunden haben. Die *Neue Zeitschrift für Musik* schrieb dazu: „Der Clavierauszug ist so, daß sich gewiß kein Finger über Unbequemlichkeit beschweren wird; Manches dürfte vielleicht einen etwas allzu populären Zug durch ihn erhalten haben.“⁹⁸

Mendelssohns wachsendes Interesse an Publikationen für zweihändiges Spiel

Zwei Jahre später sah sich Mendelssohn selbst in der Pflicht, ein Klavierarrangement zu zwei Händen niederzuschreiben. Für die Königin von Preußen musste er im Sommer 1841 die Sinfoniesätze aus dem *Lobgesang* zweihändig bearbeiten.⁹⁹ Er bot es dann Breitkopf & Härtel an, „da ich wider Erwarten finde daß sich die Stücke fast eben so gut ausnehmen wie 4händig, da wenigstens der Unterschied auch in der Schwierigkeit nicht so bedeutend ist, wie ich fürchtete“¹⁰⁰. Diese Bearbeitung erweist sich zwar in manchen Stellen als anspruchsvoll, aber gut spielbar; sie ist natürlicherweise klanglich und spieltechnisch an das Klavier angepasst und vermittelt trotzdem die Originalgestalt. Ein kleines Beispiel aus dem 1. Satz: In der Orchesterbesetzung übernehmen die Geigen durchgehende Triolenfiguren, die Holzbläser den metrischen Akzent, während das Anfangsmotiv in verschiedenen Stimmen auftaucht (Notenbeispiel 4a). In beiden Bearbeitungen sind nicht alle Stimmen wiedergegeben, sondern die Originalsatzstruktur und der -rhythmus sind angestrebt (Notenbeispiel 4b/c).

[2012], S. 137) sowie Elvers (Hrsg.), *Felix Mendelssohn Bartholdy. Briefe an deutsche Verleger*, S. 217, Anm. zu 252. Mendelssohn spielte für seine Braut am 16. August 1837 mit Simrock in dessen Hause in Bonn Czernys Arrangements der *Lieder ohne Worte*. Vgl. Peter Ward Jones (Hrsg.) *Felix und Cécile Mendelssohn Bartholdy. Das Tagebuch der Hochzeitsreise nebst Briefen an die Familien*, Zürich 1997, S. 101.

95 Für Klavier zu vier oder zwei Händen: op. 8, 9, 14, 15, 16, 17, 19, 24, 28, 30, 32, 34, 38, 40, 47, 53, 54, 57, 62, 67, 71, 84, 85, 99, zweistimmige *Volkslieder* (MWV J1–3) und *Der Blumenkranz* (MWV K44). Die *Lieder ohne Worte* op. 19, 30, 38, 53, 62 und 67 arrangierte Czerny auch für Klavier und Violine bzw. Violoncello.

96 Mendelssohns Brief an Simrock vom 30.11.1838 (*Sämtliche Briefe*, Bd. 6, S. 243).

97 *OUVERTURE für Harmoniemusik componirt und für das Pianoforte zu 4 Händen arrangirt von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Op. 24*, Bonn: Simrock, [1839], PN: 3585. *OUVERTURE für Harmoniemusik componirt von FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY für das Pianoforte ARRANGIRT VON CH. CZERNY. Op. 24*, Bonn: Simrock, [1839], PN: 3598. Diejenigen Druckfehler aus der vierhändigen Bearbeitung, die Mendelssohn in seinem Brief an Simrock vom 13.1.1839 korrigierte (*Sämtliche Briefe*, Bd. 6, S. 286f.), wurden allerdings unangetastet in die zweihändige aufgenommen. In dem Brief schrieb er, dass die Händekreuzung zwischen den beiden Spielern (T. 32–36) erst nun ihm auffiel.

98 *NZfM*, Bd. 13, No. 6 (18.7.1840), S. 22f., hier S. 23.

99 Mendelssohns Brief an Klingemann vom 6.9.1841 (*Sämtliche Briefe*, Bd. 8 [2013], S. 195). MWV A18, Autograph (f): zweihändiger Klavierauszug der Sinfonie, heute in D-B (Signatur: KHM 2922).

100 Mendelssohns Brief an Breitkopf & Härtel vom 24.8.1841 (Ebd., S. 176).

Bei der Bearbeitung für zwei Hände folgte Mendelssohn hauptsächlich seiner vierhändigen Fassung.

Notenbeispiel 4: Mendelssohn, *Lobgesang* op. 52, 1. Satz aus Sinfonia (T. 193–200 bzw. 202)

a) Partitur, Ausschnitt (Erstdruck 1841)

b) Vierhändig (Erstdruck, wie Anm. 102)

c) Zweihändig (Mendelssohns Autograph, wie Anm. 99)

Auffällig ist Mendelssohns Zögern, als er dem Verlag den zweihändigen Klavierauszug übersandte:

„ein *separates* Erscheinen der 3 Sätze ohne die Vocalstücke würde ich allerdings *nicht* wünschen; doch dachte ich, daß auch Ihnen vielleicht hie und da der Wunsch geäußert werde statt des 4händigen

ein 2händiges Arrangement zu haben, und daß Sie sich in diesem Fall früher oder später ein solches machen lassen würden. Für diesen Fall nun schicke ich Ihnen die Bogen zu, damit Sie gleich ein Arrangement bei der Hand haben, wenn Sie es brauchen sollten. Mir liegt an der Publicirung desselben persönlich durchaus nichts, im Gegentheile würde ich eher lieber sehen, wenn es für's erste ungedruckt bliebe; doch stelle ich es Ihnen, wie gesagt, anheim.¹⁰¹

Der *Lobgesang* erschien zuerst im Juni 1841 in Stimmen und als eigenhändiger Klavierauszug¹⁰² und im September als Partitur. Im Klavierauszug sind, wie üblich, die Sinfoniesätze vierhändig und die Orchesterstimmen der Vokalsätze zweihändig eingerichtet. Ein vierhändiger Klavierauszug ohne Text folgte 1842,¹⁰³ und ein zweihändiger 1843,¹⁰⁴ wobei der Verlag Ernst Friedrich Richter die Vokalsätze einschließlich der Singstimmen für Klavier zu vier bzw. zwei Händen einrichten ließ und sie zusammen mit den von Mendelssohn arrangierten vier- bzw. zweihändigen Sinfoniesätzen herausgab. Die beiden Bearbeitungen von Richter korrigierte Mendelssohn vor dem Druck. Dabei achtete er darauf, den Arrangeur nicht zu kritisieren. Zu der vierhändigen Bearbeitung schrieb er dem Verlag,

„so habe ich heut früh das Arrangement des Hrn. Richter durchgespielt und -gesehen und übersende es Ihnen hiebei. Im Ganzen hat es mir sehr wohlgefallen, doch habe ich hie und da einzelne Bemerkungen hineingeschrieben, mit denen wie ich hoffe, Herr Richter einverstanden sein wird, die er mir wenigstens auf keinen Fall übel nehmen möge. Sie bitten ihn wohl in meinem Namen darum.“¹⁰⁵

Zu der zweihändigen:

„In der Bearbeitung des Lobgesangs habe ich einzelne Bemerkungen mit Bleistift gemacht welches mir Herr Richter, wie ich hoffe nicht übel nehmen wird. Ich habe sie nur ganz obenhin und flüchtig angedeutet, weil ich ihn bitten möchte falls er nicht damit einverstanden ist, sie ohne Weiteres wieder wegzulöschen, und nur wenn sie auch ihm gefallen die Aenderungen wirklich hinzuschreiben.“¹⁰⁶

Diese Zurückhaltung war bereits gegenüber Baldenecker zu beobachten. Allerdings zeigte sich Mendelssohn nun dem praktischen Arrangeur und künftigen Theorielehrer des Leipziger Conservatoriums Richter gegenüber erheblich kooperativer. Eine unerlässliche Voraussetzung für die Drucklegung seiner zweihändigen Bearbeitung des *Lobgesangs* schaffte gewiss die Weiterentwicklung der Klaviermechanik der letzten Jahrzehnte sowie die damit verbesserte Spieltechnik der Musizierenden.

Mendelssohn blieb dennoch wenig geneigt, seine zweihändigen Bearbeitungen zu drucken. Außer den zweihändig eingerichteten Ouvertüren zu *Antigone* und *Elías*¹⁰⁷ publizierte er nur noch einmal solche, nämlich das Scherzo, das Notturmo und den Hochzeitsmarsch

101 Ebd.

102 *Lobgesang Eine Symphonie-Cantate nach Worten der heiligen Schrift componirt von FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY. Klavierauszug. Op. 52*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1841], PN: 6518.

103 *Lobgesang Eine Symphonie-Cantate nach Worten der heiligen Schrift componirt von FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY. Klavierauszug zu vier Händen. Op. 52*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1842], PN: 6518, 6636 (6518).

104 *Lobgesang Eine Symphonie-Cantate nach Worten der heiligen Schrift componirt von FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY. Klavierauszug zu zwei Händen ohne Worte. Op. 52*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1843], PN: 6862. Der separate Druck der Sinfoniesätze erschien wahrscheinlich später: *SYMPHONIE aus dem Lobgesang EINE Symphonie-Cantate nach Worten der heiligen Schrift componirt von FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY. Op. 52. Für das Pianoforte zu zwei Händen*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, PN: 6862.

105 Mendelssohns Brief an Breitkopf & Härtel vom 23.9.1841 (*Sämtliche Briefe*, Bd. 8, S. 200f.).

106 Mendelssohns Brief an Breitkopf & Härtel vom 5.1.1843 (*Sämtliche Briefe*, Bd. 9, S. 148).

107 Siehe Anm. 5.

aus dem *Sommernachtstraum*, den er vorher bereits vollständig zu vier Händen bearbeitet und zum Druck vorgelegt hatte.¹⁰⁸ Man würde sich wünschen, auch das Intermezzo und die Ouvertüre zu zwei Händen zu haben, aber Mendelssohn dürfte – seinem Prinzip folgend – ausschließlich diejenigen Stücke ausgewählt haben, die sich zu zwei Händen gut ausnahmen.

Die drei Stücke erschienen zuerst im November 1844 als Einzelausgaben¹⁰⁹ und im Juni 1845 zusammen mit den von Richter zu zwei Händen eingerichteten Ouverture, Lied mit Chor, Intermezzo, Ein Tanz von Rüpeln und Finale als zweihändiger Klavierauszug ohne Text.¹¹⁰ Hierfür hatte Mendelssohn Richter gebeten, sich auf seinen vierhändigen Klavierauszug zu beziehen. „Lieb wäre mirs übrigens wenn bei dem 2händigen Arrangement hauptsächlich das 4händige im Auge behalten, und nur in zweifelhaften Fällen also die Partitur zu Rahte gezogen würde.“¹¹¹ Bei dieser Gelegenheit sah er die zweihändige Ouvertüre von Mockwitz aus dem Jahr 1832 erneut durch und schrieb dem Verlag:

„Ich habe heut Ihren Brief mit der 2händigen Ouvertüre zum S.N.Tr. erhalten, und letztere sogleich corrigiren wollen. Aber bei näherer Untersuchung fand ich, daß ich Ihren Vorschlag das Stück von Richter neu arrangiren zu lassen unbedingt annehmen müsse. Denn es sind in dem vorliegenden Arrangement kaum 2 Tacte nach einander, die unverändert bleiben könnten, und es wäre eine viel größere Arbeit das alles in Ordnung zu bringen, als eine ganz neue ‚Übertragung‘ davon zu machen.“

Und setzt mit einem konkreten Beispiel fort:

„Dies Wort wähle ich indem ich dadurch zugleich Herrn Richter bitten möchte, es nicht so ängstlich leicht machen zu wollen, wie Mockwitz gethan hat, sondern ein wenig mehr sich den neuern Arrangements (Übertragungen) anzuschließen, namentlich z. B. in den 4 Anfangs-Fermaten, wo vermittelst des Ped. und Arpegg. Zeichens wohl die Akkordlage, gerade so wie in der Partitur bleiben kann u. s. w. Dabei wimmelt das alte Arrangement von gewissen Doppelschlägen und Ausschmückungen, die Mockwitz am jüngsten Tage gar nicht verantworten kann.“¹¹²

Die entsprechenden Stellen von Mendelssohn, Mockwitz und Richter sind zum Vergleich nebeneinandergestellt (Notenbeispiel 5).

108 *EIN SOMMERNACHTSTRAUM von Shakespeare. Musik von FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY. SEINEM FREUND Heinrich Conrad Schleinitz zugeeignet. Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten. Op. 61, Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1844], PN: 7040.*

109 *SCHERZO, NOTTURNO UND HOCHZEIT-MARSCH aus der Musik zu Shakespeare's Sommernachtstraum componirt und für das Pianoforte arrangirt von FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY. Op. 61, Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1844], PN: 6817, 6818, 6819.*

110 *Ein Sommernachtstraum von Shakespeare. MUSIK VON FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY. Clavierauszug zu zwei Händen ohne Worte. Op. 61, Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1845], PN: 7253, 6817, 6818, 6819. Vgl. auch Felix Mendelssohn Bartholdy. Vier Stücke aus „Ein Sommernachtstraum“ op. 61 für Klavier. Reprint der Ausgabe Leipzig 1875, hrsg. von Joachim Draheim, Wiesbaden 1998.*

111 Mendelssohns Brief an Breitkopf & Härtel vom 26.10.1844 (*Sämtliche Briefe*, Bd. 10 [2016], S. 277).

112 Mendelssohns Brief an Breitkopf & Härtel vom 8.2.1845 (Ebd., S. 376).

Notenbeispiel 5: Mendelssohn, Ouvertüre zum *Sommernachtstraum* op. 61 (T. 1–5)

a) Partitur (LMA V/8)

Allegro di molto

Flauto I II
 Oboe I II
 Clarinetto I in A II
 Fagotto I II
 Corno I in E
 Corno II in E

b) Vierhändig (LMA V/8A)

Allegro vivace $\text{♩} = 84$

Primo
 Secondo

c) Zweihändig von Mockwitz (Erstdruck, wie Anm. 71)

All^o vivace $\text{♩} = 84$

Ped ♩ Ped ♩

d) Zweihändig von Richter (Erstdruck, wie Anm. 110)

Allegro vivace.

The musical score is for a piano introduction in D major, 2/4 time. It begins with a piano (*pp*) dynamic. The right hand starts with a whole note chord (D major), followed by a series of chords and a melodic line. The left hand starts with a whole rest, followed by a series of chords. A 'Ped.' marking is present at the end of the first system, and a '*' symbol is at the end of the second system.

Ein anderes Beispiel ist das sogenannte Eselmotiv mit Über-Oktav-Fall: Mockwitz vereinfachte und reduzierte es zu einem kleinen Intervall, um eine günstigere Position der Hände zu erreichen, und beeinträchtigte damit die Lebhaftigkeit des Ganzen (Notenbeispiel 6).

Notenbeispiel 6: Mendelssohn, Overtüre zum *Sommernachtstraum* op. 61 (T. 101–113)

a) Zweihändig von Mockwitz (Erstdruck, wie Anm. 71)

The musical score is for a piano introduction in D major, 2/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand melody consists of eighth notes and quarter notes, with a 'sf' dynamic marking. The left hand bass line consists of eighth notes and quarter notes, with a 'sf' dynamic marking. The score is arranged in three systems, each with a grand staff (treble and bass clef).

b) Zweihändig von Richter (Erstdruck, wie Anm. 110)

The image shows a musical score for piano, two hands, in D major, 2/4 time. The score is divided into three systems. The first system shows the right hand with a melodic line and the left hand with a bass line. The second system continues the melodic and bass lines. The third system features a more complex texture with a prominent bass line and a melodic line in the right hand. Dynamics include *sf* and *ff*.

Im Gegensatz zu Mockwitzs Bearbeitung, schien Mendelssohn mit der von Richter beinahe zufrieden. Dennoch hat er – einem Brief an den Verlag zufolge – in Richters Manuskript diesmal auch „eine Menge Andeutungen mit Bleistift gemacht“, fügte aber bescheiden hinzu, „von denen es mir lieb wäre, wenn Hr. Richter damit einverstanden wäre und sie benutzen wollte“¹¹³.

Bearbeitungen und Kompositionsprozess

Die Klavierarrangements Mendelssohns zeigen sein feines Gespür für musikalische Qualität und zugleich Spielbarkeit am Klavier. Sie geben aber auch Einblick in seine Revisionsprozesse. Im Notenbeispiel des *Lobgesangs* (Notenbeispiel 4) ist zu sehen, dass die Triolenfiguren zwischen der Partitur und den Bearbeitungen hier und da abweichen. Hierbei handelt es sich nicht um dem Klavier angepasste Änderungen, sondern sie rühren von den alten Lesarten der Autograph-Partitur her.

Wie die neuere Forschung immer wieder belegt, beschäftigte sich Mendelssohn noch im Publikationsprozess mit seinen endlosen Revisionen. Die Klavierauszüge, Stimmen und Partituren, die etwa ab Mitte der 1830er Jahre in der Regel mit kurzem Zeitabstand nacheinander erschienen, reflektieren daher die jeweiligen Werkfassungen oder -stufen.¹¹⁴ Zur Erörterung verschiedener Lesarten zwischen den Quellen sind die handschriftlichen sowie gedruckten Klavierauszüge von entscheidender Relevanz, wie man in meinen Studien über die *a-Moll-Sinfonie* op. 56 und die *erste Walpurgisnacht* op. 60 detailliert verfolgen kann.¹¹⁵

113 Mendelssohns Brief an Breitkopf & Härtel vom 22.3.1845 (Ebd., S. 424).

114 Zur Diskussion des Terminus „Fassung“ in der Mendelssohn-Forschung vgl. Armin Koch, „Skizzen, Entwürfe, Konzepte, Arbeitsmanuskripte, Fassungen, Revisionen. Zu Mendelssohns Arbeitsweise“, in: *Mf72* (2019), S. 53–68.

115 Zu den künstlerisch sowie wissenschaftlich bedeutenden Klavierbearbeitungen der beiden Werke, die in diesem Beitrag ausgelassen sind, vgl. Hiromi Hoshino, *Felix Mendelssohn Bartholdy and the Scottish*

Dabei hat sich auch erwiesen, dass nicht nur Mendelssohns eigenhändige, sondern auch die von ihm durchgesehenen Bearbeitungen aus fremder Feder unentbehrliche Informationen enthalten.

Ein weiteres Beispiel, das diese Tatsache illustrieren soll, sind die drei Streichquartette op. 44. Sie zählen einerseits zu den von Mendelssohn am umfassendsten revidierten Werken,¹¹⁶ andererseits zu den Werken, deren Quellenlage spärlich ist. Außer Autograph-Partituren sind nur Drucke überliefert, und zwar die Stimmen, die im Juni 1839 erschienen, und die Partituren, die im November nächsten Jahres folgten. Die beiden Drucke weichen sowohl in Dynamik und Artikulation als auch im Notentext voneinander dermaßen ab, dass man ihre Lesarten nicht leicht anordnen kann. Die Autographe tragen ihrerseits alle die Charakteristik von Arbeitsmanuskripten mit vielen Korrekturen verschiedener Zeiten und erweisen sich daher als mehr verwickelt denn hilfreich, um die philologischen Probleme zu lösen.

In der Forschung unberücksichtigt blieb bislang die vierhändige Bearbeitung, die Ende 1839, also nach den Stimmen und vor den Partituren, erschien. Sie wurde wohl deswegen nicht beachtet, weil sie nicht von Mendelssohn stammt: Der ursprüngliche Bearbeiter war der bereits erwähnte Mockwitz. Als Mendelssohn im Februar 1839 Mockwitz' Manuskript von op. 44/1 erhielt, fand er es

„so schlecht, daß ich nicht gedacht hätte, dergleichen könne heut zu Tage vorkommen. Das Andante und unzählige andre Stellen sind förmlich unbegreiflich. Ich habe eine langwierige Arbeit gehabt um nur die größten Unrichtigkeiten herauszubringen; und auch Ihnen wird es unangenehm sein, da Sie wahrscheinlich noch eine Abschrift davon werden machen lassen müssen, da die Stecher sich wohl nicht daraus finden können. Ich wünsche nicht mir einen fremden Mann zum Feinde zu machen, also lassen Sie ihm immerhin das Arrangement der beiden andern Quartetten da er es einmal in Händen hat und ich will es nachher durchsehen – aber ich bitte Sie Herrn Mockwitz niemals wieder etwas von meinen Sachen zum arrangiren zu geben. Ich will gar nicht einmal Czerny anführen, von dem ich vortreffliche Arrangements kenne, aber z. B. von Schubert (der Ihr Corrector ist, wenn ich nicht irre) habe ich welche gesehn, die hundertmal besser waren, überhaupt aber selten ein so abscheuliches[.] Wenn dergleichen beim Publikum beliebt ist, ists desto schlimmer fürs Publikum; aber lieber will ich gar nicht vom Publikum gespielt sein, als in solcher Verunstaltung.“¹¹⁷

Sieben Wochen später brachte ihm der Franz Louis Schubert den handschriftlichen Klavierauszug von op. 44/2 zur Durchsicht.¹¹⁸ Aus diesem und dem folgenden Briefen ist nicht eindeutig zu schließen, ob dessen Bearbeiter Mockwitz oder Schubert ist. Allerdings musste Mendelssohn für die beiden Quartette op. 44/2 und 44/3 auch eine langwierige, weitreichende Korrekturarbeit auf sich nehmen. Er schrieb dem Verlag vom 8. Mai 1839:

Symphony, Tokyo 2003 (in japanischer Sprache); *Felix Mendelssohn Bartholdy, Die erste Walpurgisnacht, Ballade von Goethe für Chor und Orchester*, op. 60. *A Full-Color Facsimile of the Autograph Piano-Vocal Score held in the Museum of Educational Heritage at Tamagawa University*, ed. with commentary (in English & Japanese) by Hiromi Hoshino, Tokyo 2005.

116 Friedhelm Krummacher, *Mendelssohn – der Komponist. Studien zur Kammermusik für Streicher*, München 1978, S. 117–132.

117 Mendelssohns Brief an Breitkopf & Härtel vom 25.2.1839 (*Sämtliche Briefe*, Bd. 6, S. 321–322). Breitkopf & Härtel ließ Mockwitz keine Werke von Mendelssohn mehr arrangieren. Bei Schlesinger erschienen noch Mendelssohns op. 1 (1839), op. 2 (1842) und op. 5 (1843) in Mockwitzs Arrangements zu vier Händen.

118 „Ferner hat mir Herr Schubert das 4händige Arrangement meines emoll Quartetts gebracht; ich habe darin noch einiges zu erinnern weshalb ich ihn gern spräche.“ Aus Mendelssohns Brief an Breitkopf & Härtel vom 16.4.1839 (Ebd., S. 372).

„gleich als ich wieder konnte habe ich Hand daran gelegt, die Sache aber mühsamer und weitläufiger gefunden, als ich vermuthet hatte, wie Sie selbst sehen werden wenn Sie einen Blick in das Manuscript thun. Indeß kam es mir darauf an die Stücke so gut und vollständig und doch so leicht als möglich einzurichten und deshalb habe ich Mühe und Correcturen nicht gescheut, und bitte Sie mir vor dem Stich einen Abzug der Platten zuzusenden (wo möglich auf beiden Seiten bedruckt) damit ich es vor der Herausgabe noch einmal durchspielen kann, was aus diesem Exemplar nicht thunlich war.“¹¹⁹

Dies tat er mit Fanny. „29sten [Aug.] früh F[elixeln]s 3 Quartetten durchgespielt“ lautet ihre Tagebuchnotiz.¹²⁰ Diese Indizien belegen Mendelssohns großen Anteil an dieser Bearbeitung. Auf der Titelseite des gedruckten Klavierauszugs steht weder Mockwitz' Name, der sonst als beliebter Arrangeur gern genannt wurde, noch Schuberts¹²¹, sondern „Arrangement revu par l'Auteur“, also durchgesehen vom Komponisten.¹²²

Mit ihrer musikalischen und spieltechnischen Vielfalt kann man diese Bearbeitung als sehr gelungen bezeichnen. Darüber hinaus beleuchtet der nähere Quellenvergleich, dass sie verschiedene Lesarten enthält: die alten Lesarten aus den Autograph-Partituren, und die neuen, deren auf den Platten gemachten Korrekturspuren in den gedruckten Stimmen erkennbar sind, und jene, die erst im Partiturdruk zu finden sind, aber auch die eigenständigen. Hier nur ein kleiner Hinweis auf den Anfang des 2. Satzes (Menuett) aus dem *D-Dur-Streichquartett* op. 44/1 (Notenbeispiel 7).

Notenbeispiel 7: Mendelssohn, Streichquartett D-Dur op. 44/1, 2. Satz (T. 1–16 bzw. 27)

a) Stimmen, Violino 1 (Erstdruck 1839)

Un poco Allegretto.
pp


119 Ebd., S. 391. Der Kommentar in der Briefausgabe, unter „dem Arrangement meiner 2 Quartetten mit meinen Correkturen“ sei op. 44/1 und 44/3 gemeint (Ebd., S. 704), ist nicht korrekt. Siehe den oben zitierten Brief vom 25.2.1839.

120 Hans-Günter Klein und Rudolf Elvers (Hrsg.), *Fanny Hensel. Tagebücher*, Wiesbaden 2002, S. 94. Vgl. auch Mendelssohns Briefe an Breitkopf & Härtel vom 19.6. und 27.8.1839 (*Sämtliche Briefe*, Bd. 6, S. 415f., 459). Trotz der sorgfältigen Korrekturarbeit ist auch dieser Klavierauszug mit kleineren Irrtümern behaftet. Ein auffälliges Beispiel ist die Bezeichnung „Metronom.“ zum 4. Satz des *e-Moll-Streichquartetts* op. 44/2. Für die Drucke wurden zu allen Sätzen bis auf diesen die Metronomzahlen hinzugefügt. Während der Korrekturarbeit des Klavierauszugs wurde offensichtlich dieses Fehlen bemerkt und vermerkt, damit später die Zahl ergänzt werden sollte; dies wurde versäumt, und stattdessen wurde der Vermerk wörtlich gestochen.

121 Auf der Liste der „FELIX MENDELSSOHN BARTHOLD'S WERKE im Verlag von BREITKOPF & HÄRTEL in Leipzig“ (1848) steht: „arr. von F. L. Schubert“. Vgl. *AmZ* 50, No. 52 (27.12.1848), Sp. 862.

122 *Trois GRANDS QUATUORS pour 2 Violons, Alto et Basse arrangés pour le Piano à quatre mains composés et dédiés À Son Altesse Royale MONSEIGNEUR LE PRINCE ROYAL DE SUÈDE par FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY. Oeuvr. 44. No. I [bzw. II oder III]. (Arrangement revu par l'Auteur.)*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1839], PN: 5936, 5937, 5951.

b) Partitur (Erstdruck, 1840)

Un poco Allegretto. M.M. ♩ = 60.

pp *dim.* *dim.* *dim.*

pp *dim.* *dim.* *dim.*

pp *dim.* *dim.* *dim.*

pp *dim.* *dim.* *dim.*

c) Vierhändig (Erstdruck, wie Anm. 122)

Un poco Allegretto.

mf *pp* *mf* *dim.* *pp*

mf *pp* *dim.* *pp*

mf *pp* *dim.* *pp*

mf *pp* *dim.* *pp*

d) Autograph-Partitur (wie Anm. 123)

Minuetto
Allegretto tranquillo.

pp *pp* *pp* *pp*

pp *pp* *pp* *pp*

pp *pp* *pp* *pp*

pp *pp* *pp* *pp*

e) Rezension (aus der *AmZ*, wie Anm. 124)

Andante quasi Allegretto (♩=60)

Die Abweichungen in den Dynamikbezeichnungen, im Klavierauszug angefangen mit „mf“, in den Stimmen und der Partitur hingegen „pp“, erscheinen zuerst bedeutungslos: ein Versehen oder eine für Klavier bestimmte Änderung? Das Autograph¹²³ enthält wiederum eine andere Dynamik „p“. Die Lesarten mit „mf“ findet man aber in der Rezension in der *AmZ*. Dort wurde im Februar 1840 die Stimmenausgabe von op. 44 ausführlich besprochen, und zwar mit Notenbeispielen.¹²⁴ „Wir haben die Partituren vor uns,“ schrieb diesmal der Rezensent Fink,¹²⁵ und er hat sie, wie Quellenvergleiche zeigen, als Grundlage für seine Notenbeispiele benutzt. Diese Partituren mussten von der Stimmen-Abschrift, die Mendelssohn als Stichvorlage für den Stimmendruck lieferte, angefertigt werden, um sie Mockwitz zur Bearbeitung zur Verfügung stellen zu können. Auch Mendelssohn benutzte sie offenbar bei der Korrekturarbeit zum Vergleich. Er schrieb Breitkopf & Härtel am 10. Dezember 1839: „Ferner würden Sie mich sehr verbinden, wenn Sie mir die Partituren meiner 3 Quartette, welche Sie besitzen, auf wenige Tage leihen wollten.“¹²⁶ Überdies haben sie auch als Stichvorlage für den Partiturdruk gedient, anstelle der gedruckten Stimmen, wie man bislang glaubte.¹²⁷ Diese spartierten Partituren sind ebenso verschollen wie die Stimmen-Abschrift. Der Klavierauszug fungiert folglich als Schlüsselquelle zu den philologischen Fragen zu op. 44.

Die Rezension der *AmZ* schloss mit der folgenden Erwähnung des Klavierauszugs:

„Uebrigens sind diese Werke auch für Pianofortespieler arrangirt erschienen [. . .]. Sie sind ganz nach dem Sinne des Verfassers arrangirt, welcher diese Bearbeitungen durchgesehen und gebilligt hat. Sie spielen sich gut und geben auch so lebhaftere Unterhaltung. Wer diese Quartetten erst mit Streichinstrumenten und unmittelbar darauf auf dem Pianoforte vortragen lassen will, wird über den Schmelz der Tonfarben manche anziehende Bemerkung zu machen Gelegenheit erhalten.“¹²⁸

Mendelssohn bewahrte die Belegexemplare¹²⁹ gewissenhaft auf, ließ sie mit zwei um die Zeit erschienenen Klavierauszügen zusammen binden und versah sie mit einem eigenhän-

123 MWV R30, Autograph (b): Partitur, datiert vom 24.7.1838, heute in D-B (Signatur: N. Mus. ms. 9).

124 *AmZ* 42, Nr. 7 und 8 (12. und 19.2.1840), Sp. 122–126, 145–157.

125 Ebd., Sp. 124.

126 *Sämtliche Briefe*, Bd. 7 [2013], S. 98.

127 Eine umfangreiche quellenphilologische Arbeit über op. 44 mit Schwerpunkt der Klavierauszüge ist in Vorbereitung.

128 *AmZ* 42, Sp. 157.

129 Vgl. Mendelssohns Brief an Breitkopf & Härtel vom 27.12.1839 (*Sämtliche Briefe*, Bd. 7, S. 111).

digen Titelschild: „Vierhändige Arrangements. Symphonie von Beethoven no. 1 C dur arr. von Klage[.]¹³⁰ Variationen d dur op. 17 von F. Mendelssohn Bartholdy arr. v. Czerny. Drei Quartette op. 44 von F. Mendelssohn Bartholdy, (d dur[,] e moll u. es dur).“¹³¹ Dieser Sammelband weist durchgehende Benutzungsspuren auf sowie den Namenseintrag „Carl Mendelssohn Bartholdy“; vermutlich hat also der Sohn des Komponisten mit seiner Frau häufig daraus vierhändig gespielt.¹³²

Gerade das Beispiel der Streichquartette op. 44 zeigt, dass sich Mendelssohn in mindestens einem Fall an der ursprünglich aus fremder Feder stammenden Bearbeitung autoritativ beteiligte. Für die Forschung stellen die Klavierarrangements in historischer, musikalischer und quellenphilologischer Hinsicht einen unerschöpflichen Vorrat dar. So könnte, neben einer Sortierung nach dem Kriterium eigener oder fremder Bearbeitung, eine Berücksichtigung solcher Fremdbearbeitungen, die von Mendelssohn durchgesehen wurden, das Spektrum erweitern und zu neuen Erkenntnissen führen.

Abstract

This article comprehensively examines Felix Mendelssohn Bartholdy's piano arrangements for two and four hands, with particular focus on their role in the contemporary dissemination of large scale works at his time and their significance as primary sources in the study of Mendelssohn's compositional process. From his early childhood, Mendelssohn gave improvised performances on the piano of works not written for this instrument, and he also enjoyed playing four-hand duets with his sister Fanny and close friends. In his own works, he concentrated mainly on four-hand arrangements of his overtures, symphonies, and chamber music for strings, making them as artful and playable as possible. On the other hand, he considered two-hand arrangements as too challenging for amateur musicians (or too simplistic to do justice to the piece), and only published a couple of pieces later in his life. The article also considers the two and four-hand piano arrangements of Mendelssohn's works by his contemporaries (Carl Czerny, Friedrich Mockwitz, Franz Louis Schubert, Ernst Friedrich Richter, etc.), and sheds light on how he looked through them and occasionally suggested changes.

130 Mendelssohn bedankte sich am 4.8.1838 bei Carl Klage für die Sendung von dessen Bearbeitung: „Sie haben sich durch die schöne Ausgabe und das zweckmäßige Arrangement gewiss den Dank vieler Musikliebhaber schon erworben“ (*Sämtliche Briefe*, Bd. 6, S. 182).

131 Heute in GB-Ob (Signatur: MS M Deneke Mendelssohn 205). Vgl. Peter Ward Jones (Hrsg.), *Catalogue of the Mendelssohn Papers in the Bodleian Library, Oxford. Vol. III: Printed Music and Books* (Musikbibliographische Arbeiten 9), Tutzing 1989, S. 16, 170–172, 174, 211f.

132 Vgl. auch Markus Zepf, „Zwang, Befreiung und das Erbe des Vaters. Karl Mendelssohn Bartholdy in Freiburg und Baden-Baden“, in: *250 Jahre Familie Mendelssohn. Beiträge des Kongresses Berlin, 20. bis 22. Juni 2012*, hrsg. von Sebastian Panwitz und Roland Dieter Schmidt-Hensel (= Mendelssohn-Studien, Sonderband 3), Hannover 2014, S. 203–225, hier S. 209.

Yoko Maruyama (Tokyo)

Brahms' Stilwandel in der Klangkonstruktion der Streicherkammermusikwerke¹

Der „klangliche“² Stilwandel in der Streicherkammermusik von Johannes Brahms

Mit den Gattungen der Streicherkammermusik beschäftigte sich Brahms von seiner frühen Schaffensperiode bis zur letzten. „Früh“ entstanden die zwei Streichsextette op. 18 (1859–60) und op. 36 (1864–65), die nächsten drei Streichquartette op. 51 (1873) und 67 (1875) stammen aus seiner mittleren Schaffensperiode und in der letzten schuf Brahms schließlich die zwei Streichquintette op. 88 (1882) und op. 111 (1890).³ Er setzte sich mit jeder Gattung jeweils in einem Abstand von etwa zehn Jahren auseinander.

Laut Meinung der Autorin manifestieren sich die drei Gattungen, die jeweils in eine Periode fallen, in der spezifischen Behandlungsweise der Streichinstrumente. Schon ein Überblick über Brahms' Streicherkammermusikwerke vermittelt den Eindruck, dass er im Spätwerk die Stimmen noch flexibler behandelt als in seinem Frühwerk und dieser Wandel eng mit der formalen und harmonischen Struktur verflochten ist. Obwohl einige Forscher auf die Bedeutung der unterschiedlichen Satzweisen hingewiesen haben, wurden Brahms' Kammermusikwerke noch nicht ausreichend im Hinblick auf den „Klangbau“ analysiert.⁴

Hinsichtlich der Stimmbehandlung ist die chronologische Ordnung der Streicherkammermusik interessant. Einer der großen Unterschiede zwischen jenen drei Gattungen ist, wie viele Klangvariationen möglich sind. Im Vergleich zu den Quartetten erweitert die Doppelung zweier oder dreier Instrumente bei Quintetten und Sextetten die Auswahlmöglichkeit der Instrumentenkombinationen. Derartige Streicherkammermusik mit einer großen Kombinationsmöglichkeit entsteht in Brahms' jüngerer und späterer Zeit, während die Quartette mit weniger Klangvariationsmöglichkeit in der Zwischenperiode entwickelt wurden. Aufgrund dieser Werkchronologie ergibt sich die spannende Frage danach, wie sich die Technik des Streicherklangbaus in Brahms' Lebenslauf verändert.

In dieser Arbeit wird daher zunächst der Fokus darauf liegen, den kompositorischen Stil des Klangbaus zu präzisieren und die Bedeutung der Analyse der Klangbauweise aufzuzei-

1 Diese Publikation wurde gefördert durch die Japan Society for the Promotion of Science KAKENHI (Grant Number JP18J00328).

2 Zur Erläuterung der Verwendung des Begriffs „Klang“ in diesem Aufsatz siehe den folgenden Abschnitt.

3 Zur Werkentstehung: Friedhelm Krummacher, „Kammermusik für Streicher“, in: *Brahms Handbuch*, hrsg. von Wolfgang Sandberger, Stuttgart/Kassel u. a. 2009, S. 382–405; „Werkverzeichnis Johannes Brahms“, in: ebda., S. 599f.

4 Gernot Gruber wies mit Recht auf diesen Punkt hin: Gernot Gruber, „Streichquintett Op. 111“, in: *Die Kammermusik von Johannes Brahms: Tradition und Innovation. Bericht über die Tagung Wien 1997*, hrsg. von Gernot Gruber, Laaber 2001, S. 258. Kube problematisiert ebenfalls den Mangel an Beobachtungen der „Instrumentierung und Faktur“ gegenüber den ausreichend erforschten Satzelementen wie „Form, Harmonik und Verarbeitungstechniken“: Michael Kube, „Brahms' Streichsextette und ihr gattungsgeschichtlicher Kontext“, in: ebda., S. 149. Die beiden Autoren thematisieren in ihren werkanalytischen Aufsätzen die Bedeutung der Klangstruktur für die Streicherkammermusik von Brahms.

gen. Diesem Abschnitt folgt die Werkanalyse, in der versucht wird, am Beispiel der Streichquintette und -sextette, Brahms' „klanglichen“ Stilwandel genauer zu bestimmen.

Der analytische Blickwinkel – der „Klang“

Je länger Komponistinnen und Komponisten tätig sind, umso freier und flexibler wissen sie jede Stimme zu behandeln. Betrachtet man beispielsweise die Kontrapunktik, so stellt man fest, dass mehrere Komponistinnen und Komponisten sich in ihren späteren Schaffensperioden intensiv mit der Fugentechnik, bei der eine komplexe und flexible Stimmbehandlung erforderlich ist, beschäftigten. So setzten Mozart in seinen letzten Sinfonien oder Beethoven in seinen letzten Klaviersonaten häufig einen Fugensatz ein. Eine solche Tendenz spiegelt möglicherweise die durch Erfahrungen gewonnene Geschicklichkeit wider.⁵

Während aus kontrapunktischer Sicht neben Form, Harmonik und motivischer Arbeit der Stilwandel bei einer Vielzahl von Komponistinnen und Komponisten zur Genüge untersucht worden ist,⁶ scheint der klanglichen Seite⁷ vergleichsweise wenig Aufmerksamkeit geschenkt worden zu sein. So wurden beispielsweise kaum eingehende Analysen zur Klangbauweise der Streichquartette Beethovens vorgenommen. Einzig in Bezug auf sein Streichquartett op. 59 wurde wiederholt auf den orchestralen bzw. sinfonischen Charakter hingewiesen.⁸

Doch gerade die Analyse der Klangbauweise erweist sich als lohnenswert und sollte daher aufmerksam durchgeführt werden. Denn der Klang ist fraglos ein unentbehrliches Element der Musik und stellt für Komponistinnen und Komponisten eine der wichtigsten Satzbaukomponenten dar. Dies wird beispielsweise in dem oben erwähnten Hinweis zum orchestralen Charakter bei Beethovens op. 59 angedeutet und wurde durch meine Forschung zu diesem Opus analytisch nachgewiesen: Im Vergleich zu seiner ersten Quartettserie op. 18 ist sein op. 59 durch verschiedene Satztechniken geprägt, die dem Hörer den Klangeindruck eines Orchesters vermitteln. Zu diesen gehört vor allem die Wahl eines erweiterten Ambitus,

5 Man sollte jedoch beachten, dass die Komplexität des Satzes bzw. die Fugentechnik nicht unbedingt für einen späteren Stil stehen. Zu diesem Thema siehe Margaret Notley, *Lateness and Brahms. Music and Culture in the Twilight of Viennese Liberalism*, New York 2007, S. 37–41. Dass die kontrapunktische Komplexität dennoch oft als Merkmal des späten Stils angesehen wird, hat Margaret Notley ebenfalls erwähnt, vgl. ebda. S. 59. Bezüglich der späteren Schaffensperiode untersucht Friedhelm Krummacher, mit der kritischen Fragestellung über die Gliederung der Schaffensperioden Brahms', beispielsweise die Quintette aus Sicht der Harmonik, vgl. Friedhelm Krummacher, „Spätwerke für Streicher? Harmonische Relationen in den Streichquintetten von Brahms“, in: *Spätphase(n)? Johannes Brahms' Werke der 1880er und 1890er Jahre. Internationales musikwissenschaftliches Symposium. Meinungen 2008*, hrsg. v. Maren Goltz / Wolfgang Sandberger / Christiane Wiesenfeldt, München 2010, S. 141–156.

6 Siehe Anm. 3.

7 Hier ist „das Erklingende“ – der „Klang“ im übergeordneten Sinn – gemeint, nämlich die Tonstärke (Dynamik), die Ton-/Klangfarbe bzw. das Timbre jedes Instruments, der gemischte Ton verschiedener Instrumente usw. Die Stimmenanzahl pro Stimmführung ist in diesem Sinn ebenfalls eine Komponente des „Klangs“.

8 Aufgrund dieser Forschungslücke stellt die Dissertation der Autorin eine gründliche Analyse hinsichtlich des Klangs von Beethovens Streichquartetten op. 59 dar. Siehe dazu Yoko Maruyama, *Beethovens Streichquartette op. 59 im Kontext der Wiener Streichquartette des frühen 19. Jahrhunderts. Komposition und Bedeutung*, Dissertation Wien 2017, S. 10–21.

der vermehrte Einsatz von Doppel- bzw. Mehrfachgriffen, paarweise geführten Stimmen und eine gesteigerte Dynamik.⁹

Die Erfahrungen, die Komponistinnen und Komponisten im Laufe der Zeit sammeln, gelten hierbei nicht nur in Bezug auf den Kontrapunkt; sie werden ebenso mit dem individuellen Klangcharakter eines jeden Instrumentes besser vertraut und lernen, welche klanglichen Eindrücke sie durch die Kombination, Behandlungsweise oder Funktionszuweisung (wie Hauptmelodie, Begleitung usw.) der jeweiligen Instrumente erzielen können.¹⁰

Um die Lesbarkeit dieser Arbeit zu erleichtern, wird die Kombination unterschiedlicher Instrumente sowie die Funktion einer jeden Stimme fortan als „Stimmkonstellation“ bezeichnet. Die Wörter „Klang“ bzw. „Klangwechsel“ bezeichnen einen von einer bestimmten Stimmkonstellation erzeugten Klang bzw. den Klangwechsel. Es wird davon ausgegangen, dass sich der kompositorische Stil einer Komponistin bzw. eines Komponisten durch die im Laufe des Lebens gesammelten Kenntnisse über Klang wandelt.

Hinsichtlich des Zusammenhangs zwischen den kompositorischen Erfahrungen und der Klangbauweise können Beethovens Streichquintette als beispielhaftes Modell für stilistische Änderungen angeführt werden: In seinen späteren Schaffensperioden behandelt Beethoven die Stimmen flexibler als in seiner früheren Periode, nicht nur im Sinne der Kontrapunktik, sondern auch hinsichtlich der Klangbauweise. Die Kombination der Stimmen in Beethovens früherem Streichquintett (op. 4) erweist sich als fixierter, da die Stimmen gemäß ihrer üblichen Tonlage gruppiert werden; so bilden beispielsweise die zwei Violinen die obere Stimmgruppe, die zwei Violen und das Violoncello die untere Stimmgruppe. In seinem späteren Quintett (op. 29) hingegen variiert Beethoven in seiner Zusammenstellung der Instrumente, wodurch ein größeres Klangspektrum erreicht werden kann.¹¹

9 Hierbei wird die orchestrale Klangqualität wie folgt definiert: Die Erweiterung des benutzten Ambitus verwirklicht die Weite des Klangraums vom tiefen bis zum hohen Ton, was vielmehr dem Orchester als der Kammermusik innewohnt. Die Mehrfachgriffe und starke Dynamik, welche das Klangvolumen steigern, und die gekoppelte Stimmführung, die beim Orchesterwerk gewöhnlich ist, verleihen dem Streichquartett eine orchestrale Klangqualität. So eröffnet Beethoven zum ersten Mal in seinem op. 59 ein Sonatensatz-Hauptthema mit der Parallelführung von mehreren Stimmen, wie bei den beiden Hauptthemen der Kopfsätze vom zweiten und dritten Quartett. Dies deutet auf eine Änderung in Beethovens Thematik hin, jedoch nicht in Bezug auf die lineare melodische Gestalt, sondern auf die Klangbauweise. Zur eingehenden Analyse siehe Maruyama, *Beethovens Streichquartette op. 59*, S. 144–146 und S. 224.

10 Weitere Mittel des Wechsels wären etwa Tonhöhe, Dynamik usw., die ebenfalls den Klang verändern. Diese Arbeit fokussiert sich jedoch auf den Stimmkombinationswechsel oder den Rollentausch (siehe den folgenden Abschnitt).

11 Vgl. Yoko Maruyama, „L. v. ベートーヴェンの弦楽五重奏曲：18世紀末ヴェーンにおける弦楽五重奏曲との比較研究 (L. v. Beethovens Streichquintette: eine vergleichende Analyse der Wiener Streichquintette im ausgehenden 18. Jahrhundert)“, Masterarbeit, Keio Universität 2011 (Japanisch). Es gibt beispielsweise eine technische Änderung, die für Beethovens spätere Quartette und Quintette gilt: Die eine Melodie führenden Mittelstimmen werden von den äußeren Stimmen umgeben. Dabei bewegen sich die äußeren Stimmen in ruhigerem Rhythmus als die Mittelstimmen (inklusive der dialogischen Gestalt wie in T. 180–182 in Beethovens op. 59, Nr. 1, 1. Satz). Im Vergleich zu seinem op. 18 taucht eine solche mit dem genannten rhythmischen Charakteristikum verbundene Stimmkonstellation in seinem op. 59 häufiger auf; bei Beethovens Quintetten gibt es einige Varianten eines derartigen Stimmverhältnisses. Das „Umarmen“ der Mittelstimme gestaltet sich folgendermaßen: Es wird eine Trennung der fünf Stimmen in zwei Gruppen vorgenommen (V1, Va2, Vc und V2, Va1; V1, V2, Vc und Va1, Va2), welche nur einmal in Beethovens op. 4, dagegen dreimal in seinem op. 29 vorkommt. Die andere Variante, wobei V1 und Vc sowie V2 und eine

Die Stimmkonstellation beeinflusst die klangliche Prägung eines jeden Werkes, über die sich die Komponistin bzw. der Komponist durchaus im Klaren ist und mit deren Hilfe ein bestimmter Eindruck bei den Zuhörerinnen und Zuhörern erzeugt werden soll. Eine stilistische Änderung der Stimmkonstellation, nämlich der Klangbauweise, spiegelt somit den Wandel der Klangvorstellung wider. Auf Grundlage dieser These soll die Untersuchung der Stimmkonstellation dazu beizutragen, den kompositorischen Stilwandel hinsichtlich der Klangkonzeption zu erläutern.

Streicherensemble: ein reiner Klangkörper

Die Frage der Klangbauweise/Stimmkonstellation betrifft zwar alle Arten musikalischer Besetzungen, aber es scheint fruchtbarer zu sein, erst jede Gattung einzeln zu betrachten und anschließend alle gemeinsam zu überdenken, da die Voraussetzungen für die Klangbauweise für jede Besetzung so unterschiedlich sind, dass alle Gattungen auf derselben Ebene anfangs schwierig zu diskutieren sind. Ein Klavier kann beispielsweise mithilfe zweier Hände große Intervalle über mehrere Töne ganz einfach gleichzeitig erklingen lassen, während dies für einen Streicher oder Bläser eine anspruchsvolle Aufgabe ist. Die Klangbauweise der Kammermusik ohne und mit Klavier sollte deshalb separat erforscht und die analytischen Ergebnisse der einzelnen Gattungen in späterer Folge gebündelt werden.

Im Rahmen eines ersten Forschungsabschnitts beschränke ich mich in dieser Arbeit auf die Klangbauweise der kammermusikalischen Streicherkompositionen von Johannes Brahms. Eine umfangreichere Erforschung, die auch andere Gattungen mitberücksichtigt, soll für eine spätere Gelegenheit aufgehoben werden.

Im Gegensatz zu einem Orchester oder einer gemischten kammermusikalischen Besetzung mit Bläsern oder Tasteninstrumenten sind die jeweiligen Klangfarben der Streicherfamilie einander sehr ähnlich und können aufgrund dessen gut miteinander vermischt werden. In Kombination mit einem Blasinstrument müsste man sich jedoch bemühen, die wesensfremde Klangfarbe des Bläasers nicht zu dominant hervorzuheben. Im Vergleich dazu muss man sich bei einer reinen Streicherbesetzung um dieses Problem weniger sorgen. Dabei kann eine Komponistin bzw. ein Komponist die Klänge der einzelnen Instrumente, die sich untereinander vermischen, freier behandeln, die klangliche Verschmelzung in einem bestimmten Ausmaß nutzen oder einen klanglichen Kontrast herstellen. Demgemäß muss man sich bei der musikalischen Analyse auch auf diese Aspekte konzentrieren, ohne spezielle Überlegungen zur Behandlungsweise von fremdartigen Klängen – wie sie beispielsweise durch zusätzliche Bläser erzeugt werden können – anstellen zu müssen. Aufgrund dieser Eigenheit dient für die klangliche Analyse in dieser Arbeit die Streicherkammermusik als erster Untersuchungsgegenstand.

Hierzu stellt sich allerdings noch die Frage, ob es adäquat ist, Streichtrios und -quartette mit Quintetten sowie Sextetten auf derselben Ebene zu analysieren. Zu Brahms Streicherkammermusikwerken zählt unter anderem auch das Trio „Hymne zur Verherrlichung des

der zwei Bratschen gekoppelt werden (die Stimmführung der anderen Bratsche verläuft anders bzw. eigenständig), erscheint erst in op. 29 (z. B. 1. Satz, T. 53–56). Solche Stimmkonstellationen ergeben eine Mischung aus verschiedenen Klangfarben, denn dabei wird die gesamte Besetzung nicht in eine obere, mittlere und untere Stimmgruppe getrennt, sondern die Stimmen werden in verschiedener Tonlage bzw. Instrumentation kombiniert (vgl. Maruyama, *L. v. Beethovens Streichquintette*, S. 174–176. Die oben genannten Beobachtungen stammen aus der erweiterten Analyse der Autorin auf Grundlage der genannten Masterarbeit).

großen Joachim“. Diese Komposition wird jedoch in dieser Arbeit nicht berücksichtigt, da es sich hierbei nicht um ein „ernstes“ Werk wie die Quintette oder Sextette, sondern um eine humorvoll gemeinte Komposition handelt, die als Geburtstagsgeschenk intendiert war. Außerdem ist die Besetzung der Bassstimme nicht streng fixiert, sondern kann sowohl von Violoncello als auch Kontrabass übernommen werden.¹² Wie soll nun mit den Quartetten umgegangen werden? Wie anfangs erwähnt, unterscheiden sich die Quartette stark von den letzten zwei Gattungen, da die Instrumente der Tenor- und Bassstimme entweder gar nicht (Quartett) oder doppelt (Quintett und Sextett) besetzt werden können. Die Verdoppelung der Bratsche bzw. des Cellos erweitert die Möglichkeiten der Variation der Stimmkonstellation, was schließlich das Spektrum des Klangs um ein Vielfaches vergrößert, ohne die Stimmführung dabei zu vernachlässigen.¹³

Der genannte Unterschied in der Besetzung bringt Differenzen in der satztechnischen Tradition hervor: Beim Quartett wird oft – wenn es auch nicht immer praktisch realisiert wird – die Selbständigkeit aller Stimmen als Gattungsideal betrachtet.¹⁴ Bei Quintetten und Sextetten hingegen ist die Verdoppelung bzw. Gruppierung einiger Instrumente als traditionelle Schreibweise anzuerkennen.¹⁵ Wegen der Gleichheit der Instrumente und ihrer teilweise gemeinsamen Satztechnik eignen sich diese Gattungen für den Vergleich der Klangbauweise. Darüber hinaus ermöglicht ein Blick auf diese Werke, zwischen deren

12 „Hymne zur Verherrlichung des großen Joachim“, komponiert vermutlich 1853 (Sandberger (Hrsg.), *Brahms-Handbuch*, S. 599). Siehe auch George S. Bozarth und Walter Frisch, „Brahms, Johannes“, in: *Grove Music Online* <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051879>, 7. Sep. 2018.

13 Nach Heinrich Christoph Koch kann der vierstimmige Satz alle möglichen Intervalle beinhalten und ist daher hinsichtlich der Vollstimmigkeit „an sich schon vollkommen“ (Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, hrsg. von Jo Wilhelm Siebert, Hannover 2007, S. 136). Die Verdoppelung einer Stimme im vierstimmigen Satz führt also eventuell zu einer harmonischen Unvollkommenheit, was im fünf- oder mehrstimmigen Satz vermeidbar ist. Vierstimmigkeit als harmonisch vollkommen anzusehen geht schon auf Zarlino zurück (siehe Friedhelm Krummacher, *Das Streichquartett*, Teilband 1: *Von Haydn bis Schubert* [Handbuch der musikalischen Gattungen 6], Laaber 2001, S. 59).

14 Dem Quartett wird unter den verschiedenen mehrstimmigen Kompositionen eine besondere Position zuteil. Sowohl die Vorstellung des Streichquartetts als „Gespräch“ zwischen vier Personen als auch die Assoziation der Vierstimmigkeit mit der Vollkommenheit begegnet uns in der Musikgeschichte sehr häufig. (vgl. Krummacher, *Das Streichquartett*, Teilbd. 1, S. 59–69).

15 Anhand der Musiktheorie führt Tilman Sieber als die für das Streichquintett charakteristischen Satztechniken die „Stimmverdoppelung“ und „Stimmgruppierungen“ auf (siehe Tilman Sieber, *Das klassische Streichquintett: quellenkundliche und gattungsgeschichtliche Studien*, Bern u. a. 1983, insbes. S. 80–84). Auch in Streichsextetten scheint eine Gruppierung bestimmter Stimmen als konventionelle Satztechnik zu gelten, wie Kube mit Carl Dahlhaus' Begriff „komponierte Instrumentation“ (Cahl Dahlhaus, „Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert“, in: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade*, hrsg. von Wulf Arlt, Bern 1973, S. 846) in den Sextetten mehrerer Komponisten anmerkt (siehe Kube, „Brahms' Streichsextette und ihr gattungsgeschichtlicher Kontext“, S. 161 u. a.). Dieser Begriff meint wohl die Koppelung der ausgewählten Stimmen innerhalb eines Ensembles. Siehe auch Wolfgang Ruf, „Kammermusik zwischen Exklusivität und Öffentlichkeit. Zum Sextett op. 18 von Johannes Brahms“, in: *Leitmotiv. Kulturgeschichtliche Studien zur Traditionsbildung. Festschrift für Dietz-Rüdiger Moser zum 60. Geburtstag am 22. März 1999*, hrsg. in Zusammenarbeit mit Lutz Röhrich, Walter Salmen und Herbert Zeman v. Marianne Sammer, Kallmünz 1999, insbes. S. 430. Er erläutert dabei die Vorteile der „Doppelbesetzung“ der Instrumente, z. B. einem Instrument verschiedene Rollen zuteilen zu können.

Entstehung jeweils in etwa zwanzig bis dreißig Jahre liegen, Brahms' „klangkonzeptionellen“ Stilwandel von seiner frühen hin zu seiner späten Schaffensperiode nachzuvollziehen. Von diesem Standpunkt aus behandelt diese Arbeit primär seine Quintette und Sextette.

Auch wenn alle Sätze einen Wandel in Brahms' kompositorischer Technik aufweisen, so eignen sich die Kopfsätze besonders gut für die Analyse in dieser Arbeit, da diese alle einheitlich in der Sonatensatzform komponiert wurden, während der Formtypus der übrigen Sätze variiert. Zudem erweist es sich als zielführend, Sätze gleicher Form miteinander zu vergleichen, da die kompositorische Technik von der Anlage des Satzes abhängig ist. Daraus ist abzuleiten, wie Brahms die Streicherklangkonstellation für Sätze im gleichen Formprinzip adaptiert und wie sich seine Technik im Verlauf eines Kompositionssatzes verändert. Die übrigen Sätze werden nachfolgend nur kurz erwähnt, doch die satztechnischen Charakteristika im Kopfsatz gelten prinzipiell auch für alle übrigen Sätze. Ab hier entstammen die Beispiele jeweils dem Kopfsatz, sofern keine Erwähnung anderer Sätze vorhanden ist.

Formelhafte Klangwechsel in op. 18

In Brahms' früher Streicherkammermusik ist es auffällig, dass die Stimmkonstellation abschnittsweise nach einem bestimmten Muster wechselt. Im ersten Streichsextett ist die Art des Wechsels zum großen Teil als einer der folgenden Typen zu kategorisieren.¹⁶

Stimmkonstellationswechsel Typ 1: Der Wechsel bei Wiederholungen

Brahms wechselt die Stimmkonstellation sehr oft bei (ggf. wenig veränderten) Wiederholungen eines formal bzw. melodisch geschlossenen Abschnitts wie einem Thema, einer Taktgruppe usw. Dabei sind zwei Techniken auffällig, die nicht nur bei Typ 1 des Stimmkonstellationswechsels, sondern auch bei den anderen Verwendungen finden. Diese sollen zu Beginn der Analyse erwähnt werden, um Redundanzen zu vermeiden: die Vergrößerung der Stimmenanzahl oder eine Verdoppelung der Stimmen (A) und die Umgruppierung oder der Tausch von einzelnen Stimmen (B).

A) Vergrößerung der Stimmenanzahl und Verdoppelung der Stimmen

Dieser erste Typ findet sich bereits im Hauptthema. Das Hauptthema erklingt direkt in den ersten zehn Takten, die gleich im Anschluss daran wiederholt werden (T. 11–20). Nach der Wiederholung dieses Themas schließt eine elftaktige Passage an (T. 20–30, die auftraktmäßige Melodie von T. 10 [V1 und Va1] überlappt sich in T. 20 zu Beginn des Themenkopfmotivs des Vc2¹⁷), und ab T. 31 beginnt schließlich ein neuer Abschnitt, dessen kompositorische Struktur sich teilweise auf das ursprüngliche Thema bezieht.¹⁸

16 Ich behaupte nicht, dass bei den folgenden Typen ein bestimmtes Stimmverhältnis ohne eine einzige Unterbrechung durchgeführt wird. Zeitweilige Unterbrechungen der Kombination und Additionen neuer Motive innerhalb eines geschlossenen Abschnitts passieren oft, während alle anderen Stimmen in der gleichen Stimmkonstellation verbleiben.

17 In dieser Arbeit werden die Stimmen mit den folgenden Abkürzungen bezeichnet: die erste Violine V1; die zweite Violine V2. Für die Bratschen und Violoncelli verläuft die Bezeichnung ähnlich: Va1, Va2, Vc1 und Vc2. Bei Quintetten ist nur ein Violoncello besetzt, weshalb es einfach als Vc bezeichnet wird.

18 Das Intervall der Sext (V1, Achtelmotiv) umrahmt das Thema. Dieses Intervall steht gleichzeitig in Verbindung mit dem Seitenthema (vgl. Ruf, „Kammermusik zwischen Exklusivität und Öffentlichkeit“, S. 430f.).

Die Stimmenkonstellation wechselt bei der Wiederholung des Kopffthemas: Die erste Themendarstellung (T. 1–10) ist dreistimmig, bei der Wiederholung wird die Stimmenzahl der Hauptmelodie und die Sechzehntel-Begleitung verdoppelt. Schon in T. 10, nämlich vor dem Wiederholungsbeginn, kommen die weiteren Stimmen hinzu und dort wechselt die Stimmkonstellation. So funktioniert T. 10 als eine Verbindungsstelle, in der die vorherige, streng einheitliche Stimmkonstellation gebrochen und etwas gelockert wird. Da erst mit der Wiederholung in T. 11 die neue Gruppierung beginnt (V1 und Va übernehmen die Melodiestimme; V2 und Vc1 spielen die Achtel-Begleitung; Vc2 hat die Gegenstimme zur Melodie) und während der Wiederholung diese Stimmkonstellation beinahe beibehalten wird, ist die formale Gliederung zwischen der ersten Taktgruppe (bis T. 10) und der darauffolgenden Taktgruppe (ab T. 11) anhand der Umgruppierung der Stimmen einfach fassbar.

Diese Art des Stimmkonstellationswechsels wiederholt Brahms auch im Umgang mit der „Seitenthemagruppe“. Brahms behandelt die Stimmen im Seitenthema (T. 85–93) und seiner anschließenden Wiederholung (T. 93–102) ähnlich wie im Hauptthema: Nicht nur der Wechsel der Melodiestimme vom Vc1 zum parallel geführten Oberstimmenpaar von V1 und Va1 erfolgt, sondern auch die Stimmenanzahl wird in der Wiederholung des Themas vergrößert. Ein Unterschied besteht lediglich darin, dass in der Wiederholung des Seitenthemas ein neues Motiv im Vc1 hinzukommt. Der Stimmkonstellationswechsel dieser Art lässt sich auch in der Reprise nachvollziehen. Hier wird allerdings die Melodiestimme bei der ersten Themendarstellung und die Stimmkombination bei der Wiederholung der Exposition abgeändert.

Dasselbe gilt auch für Wiederholungen der kürzeren Formteile: Die Verlängerung des Hauptthemas – die Taktgruppe (T. 20–23) – wird zuerst fünfstimmig ausgeführt. Diese Taktgruppe wird mit kleinen Veränderungen eine Terz höher sequenziert (T. 24–27) und somit vollstimmig. Genau wie beim Haupt- und Seitenthema wird auch hier die Stimmenanzahl in der Wiederholung vergrößert. Zudem tritt am Ende dieser Taktgruppe (T. 23) erneut ein Motiv (Va2) ein, welches auf die Vollstimmigkeit der folgenden vier Takte vorbereitet und an die erste sequenzierte Taktgruppe anknüpft. Derartige Vorbereitungen sind bereits in T. 10 zu beobachten.

B) Umgruppierung oder Stimmentausch bei einer Wiederholung

Die Stimmen neu zu gruppieren oder ihre Rollen zu tauschen, erweist sich als ebenso häufig angewandte Technik. Ein repräsentatives Beispiel dafür ist in der Schlussgruppe, kurz vor dem Ende der Exposition, zu finden (T. 115–130). Brahms gestaltet diese Taktgruppe nicht nur dynamisch vielseitig (von *p/pp* zu *mf*), sondern nutzt auch den Wechsel der Tonlage sowie der Instrumentenkombination akustisch voll aus. Die erste achttaktige Phrase (4+4, T. 115–122), die sich sofort wiederholt (T. 123–130), übernimmt die Melodiestimme von V1 von dem Stimmenpaar Va2 und Vc2. Der Abwärtssprung, der von der Melodie des Seitenthemas stammt (das Abwärtssprung-Motiv ursprünglich vom Vc1 in T. 92–93 mit derselben Artikulation), wird in den ersten acht Takten von Va2 und Vc2 ausgeführt. Das Stimmenpaar wird bei der Wiederholung umgruppiert (jetzt sind es zwei Violinen). Auch die Akkordreihe von V2 und Va1 wird von Va1 und Vc1 mit der rhythmischen Änderung übernommen.¹⁹ Der Stimmentausch geschieht wiederum nach einer achttaktigen Wieder-

19 Während der zweistimmige „Pizzicato-Puls“ von den ersten acht Takten (T. 115–122) in weiterer Folge übernommen wird, ändert sich der Taktteil der Viertelschläge ab T. 123. Das erste Violoncello spielt durchgehend Viertelnoten. Somit wird der vorher mit dem Legato-Bogen gespielte durchgehende

holung – nämlich an der Stelle, an der sich die Richtung des melodischen Motives (ein punktiertes Viertel, ein Achtel und ein Viertel) zum ersten Mal zu „unten dann oben“²⁰ verändert (ab T. 131). Dies bereitet die Wiederkehr des Hauptthemas ab T. 137 vor, denn diese Richtung ist genau gleich mit dem Hauptthemenbeginn (*f-e-f*).²¹ Auf diese Weise findet sich die Umgruppierung der Stimmen bzw. des Stimmentausches häufig bei der Wiederholung einer Taktgruppe.

Stimmkonstellationswechsel Typ 2: Wechsel der Satzbaukomponente

Zusätzlich zu den Wiederholungen gibt es einen anderen typischen Wechsel für die Stimmkonstellation: Mit der Veränderung der Satzbaukomponente ändert sich typischerweise auch die Stimmkonstellation. In dieser Arbeit bezeichnet die Satzbaukomponente die Hauptbestandteile des Satzes wie ein melodisches Motiv, eine Begleitfigur oder einen grundlegenden Rhythmus.

Der Stimmkonstellationswechsel innerhalb der Überleitung von der Tonika zur Dominante gehört zu diesem Typ (T. 43–60). Die Überleitung besteht aus mehreren Taktgruppen. Geht eine Taktgruppe in die nächste über, so wechselt auch die Stimmkonstellation: In den ersten vier Takten erklingt die Variante des Themas in V2 und Vc2 in Dezimparallelen und der begleitenden Synkope von Va2. In der zweiten Taktgruppe ab T. 47 tritt eine Triolenfigur in V1 auf und die beteiligten Stimmen wechseln zu den ersten Stimmen jener Instrumente. Bei der Wiederholung der ersten Taktgruppe (ab T. 51) kehrt die Stimmgruppe der ersten Taktgruppe (T. 43–46) zurück. Schließlich wechselt die Kombination erneut bei der Wiederholung der verlängerten zweiten Taktgruppe.

Hin und wieder überlappen die genannten zwei Typen des Stimmkonstellationswechsels. Häufig werden einige Satzbaukomponenten bei der Wiederholung neu hinzugefügt, während die bisher verwendeten Satzbaukomponenten getauscht oder weggelassen werden. Viele Perioden sind hier das Ergebnis. Dies gilt auch für die partielle Wiederholung des Vordersatzes mit einer neuen Satzbaukomponente im Nachsatz; die Stimmkombination im Vordersatz wechselt sehr häufig bereits zu Beginn des Nachsatzes.

Der Klangwechsel als Markierung der formalen/strukturellen Gliederungen

Die dargestellte Beobachtung verdeutlicht die starke Regelmäßigkeit im Klangwechsel in Brahms' erstem Sextett. In seinem op. 18 behält er zumeist eine Stimmkonstellation bis zu einer formalen bzw. melodischen Zäsur bei. Dies trägt zum besseren Verständnis des Zuhörers bei: Der Wechsel der Stimmkonstellation bewirkt einen Klangwechsel, der sich gleichzeitig mit der Änderung des formalen Abschnittes (einer Wiederholung bzw. neuem Teil mit

Viertelpuls (Vc1, T. 115–122) und die Pizzicato-Schläge vom gemischten Klang der unterschiedlichen Instrumente beibehalten.

20 Davor ist die Richtung dieses rhythmischen Motivs entweder „oben und unten“, „zweimal oben“ oder „zweimal unten“.

21 Der Rollentausch zwischen den Stimmen begünstigt die Gleichberechtigung aller beteiligten Stimmen, was ebenfalls für die weiteren Typen gilt. Die Verteilung der führenden Rolle auf alle Stimmen sieht Marie Sumner Lott anscheinend als einen „domestic“ Charakter an (Marie Sumner Lott, „Domesticity in Brahms's String Sextets, opp. 18 and 36“, in: *Brahms in the home and the concert hall: Between private and public performance*, hrsg. von Katy Hamilton und Natasha Loges, S. 43–94, insbes. S. 63–68).

einer neuen Satzkomponente) vollzieht. Hierdurch wird die formale Gliederung mittels des Klangwechsels deutlich markiert.²²

Die Durchführung, in der oft nur einige Motive vielfältig entwickelt werden, ist nicht von dieser Regelmäßigkeit ausgenommen. Wenn auch mehrere Abschnitte der Durchführung ein Motiv gemeinsam haben, verändert Brahms die Stimmkonstellation überwiegend gemäß der Satzstruktur. Dabei können die unterschiedlichen Wendepunkte dieser mithilfe der Stimmkonstellation sehr klar wahrgenommen werden. Ein Beispiel hierfür findet sich im ersten Teil der Durchführung (T. 141–169): Ab Takt 169 werden die Abstände zwischen dem jeweiligen Eintreten des Motivs kleiner und auch die Stimmkombination ändert sich. Obwohl hier weder ein klarer Wechsel der Satzkomponente noch eine Wiederholung einer Taktgruppe vorkommen, gibt es dennoch einen wichtigen Wechsel in der Satzstruktur: Der Bass des Vc2, der die Harmonie unterstützt, beginnt mit T. 169 einen chromatischen Aufstieg, und gerade dort findet ein Wechsel in der Stimmkonstellation statt: Dieser vollzieht sich gemäß der maßgeblichen Veränderung des Satzelementes.

Die dargestellten Beispiele exemplifizieren, dass fast alle Stimmkonstellationswechsel²³ – mit nur wenigen Ausnahmen – im Kopfsatz von op. 18 einem der erwähnten Typen zuordenbar sind und sich auch in der Durchführung wiederfinden. Mit Berücksichtigung des gerade dargestellten Beispiels aus der Durchführung und der Tatsache, dass eine Wiederholung oder ein Wechsel der Satzbaukomponenten ebenso einen formalen bzw. satzstrukturellen Wechsel bedeuten, ist die für Brahms typische Stimmbehandlung in dieser Schaffensperiode zusammenfassend als Stimmkonstellationswechsel beim formalen/strukturellen Wechsel zu bezeichnen.

Wenn eine Unterbrechung der Stimmkonstellation vor einer formalen bzw. melodischen Zäsur stattfindet, fungiert diese oft als nahtlose Verbindung der vor- und nachstehenden Abschnitte, wie wir z. B. beim vorher dargelegten Hauptthema gesehen haben. Ansonsten vollzieht sich der Wechsel meist in Schlusskadenz, vor allem am Ende eines großen formalen Abschnitts.²⁴ Das Ende der Überleitung zum Seitenthema (ab T. 81, in der Reprise ab T. 307) ist hierfür als Beispiel zu nennen. Die viertaktige (wenn man die Auflösung auf die F-Dur-Tonika in T. 85 und B-Dur-Tonika in T. 311 inkludiert, fünftaktige) Taktgruppe beginnt mit den folgenden Stimmgruppen: V1 und Va2; Vc1 und Vc2; V2; Va1. In T. 83 werden die Stimmen umgruppiert. V2 und Va1 werden gekoppelt und Va2 und Vc2 bewegen sich im gemeinsamen Rhythmus. Im nächsten Takt, in dem F-Dur mit dem Dominantseptakkord auf den dritten Schlag deutlich bestätigt wird, gruppieren sich die Stimmen erneut um (gerade auf dem dritten Schlag beginnt Vc1 mit dem Auftaktmotiv, wodurch die bisherige Stimmkonstellation aufgebrochen wird). Auch V1, V2 und Va1 formen in T. 84 eine Gruppe, da alle drei Stimmen einen Sekundschritt absteigen (V1 mit dem Nebenton g^2). Ähnliches gilt für die Reprise. Wenn sich die Veränderung der Stimm-

22 Lott bemerkt auch die Synchronisation des Wechsels der Stimmgruppe und der formalen Gliederung. Sie weist darauf hin, dass der Stimmkonstellationswechsel bei einer Wiederholung zur Gleichberechtigung der Stimmen sowie Entfaltung des Satzes beiträgt (z. B. die Wiederholung, bei der die Durchführung verdoppelt wird, ermöglicht eine klanglich verstärkte Darstellung des Themas). Vgl. Lott, „Domesticity in Brahms's String Sextets, opp. 18 and 36“, S. 68–73 u. a.

23 Sogar im imitatorischen Satz ist der Eintritt jeder Stimme ebenso regelmäßig (z. B. T. 208 in der Durchführung).

24 Der Variationssatz aus op. 18 überzeugt uns von dieser Tendenz. Am Ende einer Variation wird oft die bisherige Stimmkonstellation aufgelöst.

konstellation bereits vor einer formalen oder melodischen Zäsur ereignet, dann meistens bei einer eintretenden Kadenz.²⁵



Notenbeispiel 1: Brahms, op. 18, 1. Satz, Exposition, T. 59f., VI

Die fließende Satzstruktur und Stimmkonstellation: op. 36

Brahms' Umgangsweise mit dem Stimmkonstellationswechsel in op. 36 entfernt sich nicht weit von derjenigen in op. 18. Die besetzungstechnischen Wendepunkte im Kopfsatz folgen hauptsächlich den Regeln, die auch op. 18 beherrschen – bei Wiederholungen, Wechsel der Satzbauelemente oder formalen Gliederungen. Ein Wechsel findet auch beim Übergang vom Vordersatz und Nachsatz statt, was im Folgenden anhand einiger ausgewählter Beispiele dargestellt wird:

Die viertaktige Phrase in der Überleitung (T. 33–36) wird in den nächsten vier Takten sequenziert (T. 37–40), wobei die Hauptmelodie durch die Umgruppierung der Stimmen verstärkt wird. Wie auch bei op. 18 nutzt Brahms die Strategie, eine einheitliche Stimmkonstellation aufzubrechen, um zwei Einheiten miteinander zu verknüpfen. In diesem Fall ist es das zweite Violoncello, welches bereits am Ende der ersten vier Takte (T. 33–36) an der Melodielinie teilnimmt und diese in den nächsten vier Takten weiterführt.

Die Vergrößerung der Stimmenanzahl ist in op. 36 ebenfalls ein bevorzugtes Mittel, wie anhand des Seitenthemas (T. 135–151) gezeigt werden kann. Es wird zum ersten Mal fünfstimmig mit Vc1 als Melodiestimme dargestellt und bei der Wiederholung (T. 143–151) schließlich durch die Verdoppelung der Melodiestimme mithilfe der ersten Violine vollstimmig ausgeführt.

Einerseits prägt diese Regelmäßigkeit, die sich im Wechsel der Stimmkonstellation vollzieht, zwar den Großteil dieses Werkes, andererseits tritt jedoch auch ein unregelmäßiger, flüssiger Stimmkonstellationswechsel ein, und der Wandel der Stimmkonstellation erfolgt häufig – verglichen mit op. 18 – in kürzeren Abständen. Zum Teil lässt sich ein solch unregelmäßiger Wechsel auf die Satzstruktur zurückführen: An die achttaktige Schlussgruppe der Exposition (T. 191, beginnend auf der dritten Zählzeit bis T. 199, Reprise ab T. 525) schließt eine veränderte Wiederholung dieser an (ab dem Auftakt zu T. 200 – strengge-

25 Wenn die Stimmen ausnahmsweise vor einer Zäsur umgruppiert werden, findet die Umgruppierung ebenfalls gemäß der formalen Struktur statt: Die Überleitung der Exposition im 1. Satz aus op. 18 (T. 61ff.) besteht überwiegend aus einer Zweitaktgruppe beginnend mit einem Motiv in T. 61 (siehe Notenbeispiel 1). In T. 74 tauschen die zweite Viola und das erste Violoncello inmitten der Zweitaktgruppe (T. 73–74) ihre Rollen. Doch an diesem Wendepunkt (T. 74) verändert sich die Struktur der unteren Stimmen (Vc1 und Vc2), denn die unteren Stimmen bilden die neue Zweitaktgruppe beginnend von T. 74–75 (nach Übergabe des Pizzicato-Motivs an Vc1 wird die zweite Va mit den drei Oberstimmen zusammengeführt). Die Gliederung der Unterstimmen wird also um einen Takt zur Taktgruppe der Oberstimmen verschoben. Diese Verschiebung wirkt für den musikalischen Verlauf vorteilhaft: Indem die Zweitaktgruppe der Ober- und Unterstimmen nicht gleichzeitig zur Zäsur kommt, ergibt sich eine gewisse Kontinuität, während die formale Regelmäßigkeit (Zweitaktigkeit) nicht völlig verloren geht.

nommen beginnt die Wiederholung mit T. 198, weil V2 in T. 198–199 der Stimmführung der Va1 in T. 190–191 entspricht). Bei dieser Wiederholung findet eine Umgruppierung, Vermehrung der Stimmen sowie die Zugabe eines neuen Motivs²⁶ statt. Bemerkenswerterweise kommt diese klare Umgruppierung innerhalb der Wiederholung noch einmal vor: Die Stimmführung der V1 und das imitatorische Verhältnis zwischen den beiden Celli in den ersten acht Takten werden bei dieser Wiederholung weiter beibehalten. Die paarweise Stimmführung der Violen ab T. 192 wird hingegen von V2 und Va1 (motivisch verändert) übernommen. Aber diese – etwas gelockerte – Stimmkonstellation hält nur bis T. 204.²⁷ Ab T. 205, der hinsichtlich der Form T. 197 entspricht, wird der Satz vollstimmig, wobei V2 und die beiden Violen großteils gemeinsam die Akkordfüllung übernehmen.

In Zusammenhang mit der Struktur verhält sich die Stimmgruppierung wie folgt: Die ersten acht Takte bestehen aus je einem viertaktigen Vorder- und Nachsatz. Die Struktur ist also 4+4. Demgemäß beginnt der Nachsatz der Wiederholung mit dem Auftakt zu T. 204. Wenn es der wiederholt verwendeten Technik in op. 18 folgen würde, so würde die Umgruppierung zu Beginn des Nachsatzes stattfinden. Doch sie passiert stattdessen bei der Wiederholung einen Takt später. Die spätere Umgruppierung entspricht der Veränderung der Satzstruktur: Bei der Wiederholung beginnt der Bass genau ab T. 205 den Orgelpunkt auf der Dominante (A), die in T. 214 zur Tonika (D) aufgelöst wird. Zusätzlich ist die gesamte Wiederholung durch die Veränderungen nicht als 4+4 (wenn man die zweite Violine ab T. 190 einrechnet 1+4+4) wie vor der Wiederholung, sondern als 5+4+4 (1+5+4+4 mit dem Einsatz der zweiten Violine ab T. 198) konstruiert. Infolgedessen ist die Umgruppierung nicht an der Stelle, die dem Nachsatzbeginn der ersten acht Takte entspricht, zu suchen, sondern passiert stattdessen gemäß der Satzstruktur der Wiederholung. Die Umgruppierung vollzieht sich bei der Wiederholung unregelmäßiger und in kürzerem Abstand als zuvor.

Auf diese Weise kann das gerade erwähnte Beispiel in op. 36 in struktureller Hinsicht mit einer gewissen Unregelmäßigkeit verbunden werden. Zu Beginn der Wiederholung würde man zwar erwarten, dass die reguläre Reihe einer Zweitaktgruppe, die vor der Wiederholung beibehalten wurde, fortgesetzt wird, aber dies wird dem Hörer verweigert. Dies kontrastiert mit op. 18, wo der Stimmkonstellationswechsel mit strukturellen Gliederungen, die meist regelmäßig im Satz aufkommen (z. B. zweitaktig, viertaktig usw.), zusammenfällt.

Der Zusammenhang zwischen formaler Unregelmäßigkeit und Klangwechsel lässt sich auch in der Überlappung nebeneinanderstehender formaler Abschnitte erkennen, bei der ein Stimmkonstellationswechsel keine klare formale Gliederung mit sich bringt. Dies gilt beispielsweise für T. 237 in der Durchführung. Während die beiden Violoncelli die imitatorisch paarweise Führung der vorherigen Taktgruppe bis T. 238 fortsetzen, setzen V1 und Va2 bereits in T. 237 mit der nächsten Taktgruppe im Satz ein (nach einem Takt auch V2). Auf diese Weise überlappt in T. 237 das Ende der ab T. 229 beginnenden Taktgruppe mit dem Anfang der nächsten Taktgruppe. Dies bringt eine Verschmelzung der Stimmkonstellation mit sich. Ähnliches gilt auch für das Zwischenspiel im Finale (T. 15ff.), wo sich die Zweitaktgruppen überlappen und sich dementsprechend die Stimmkonstellation taktweise ändert. Beispiele wie diese begründen die Interpretation, dass die unregelmäßige formale

26 Die „Umgestaltung“ des Motivs wäre in diesen Fall ein besserer Ausdruck, weil beispielsweise der Terzabwärtssprung der ersten Viola in T. 192 acht Takte später in eine absteigende Skala umgestaltet wird.

27 Obwohl die beiden Stimmen rhythmisch voneinander abweichen, ist ihr Legato-Bogen in T. 203f. identisch.

Struktur in op. 36 einen ebenso unregelmäßigen und flüssigen Wechsel der Stimmkonstellation mit sich bringt.

Dass Brahms den imitatorischen, kontrapunktischen Satz in op. 36 mehr als in op. 18 einsetzt, steht ebenso in engem Zusammenhang mit dem fließenden Stimmkonstellationswechsel. Während der Stimmkonstellationswechsel an einer formalen/motivischen Zäsur einen klar gegliederten Klangwechsel erzeugt, kann der imitatorische, kontrapunktische Satz dagegen einen allmählichen Klangwandel ergeben. Denn in einem solchen Satz tritt keine Stimme gleichzeitig mit einer anderen, sondern jeweils schrittweise ein, und der Stimmentausch geschieht in verhältnismäßig kleinen Abständen.²⁸ Wie graduell der Klangwechsel realisiert wird, ist jedoch abhängig von der Art und Weise, wie die betreffende Imitation gestaltet ist: Wenn die Imitation immer sowohl zwischen den gleichen Stimmen als auch im gleichen Abstand geschieht (wie in T. 141–151 von op. 18), wirkt der Klangwechsel wenig flexibel. Der stetige Klangwechsel selbst wird eher als fixes „Pattern“ wahrzunehmen sein (und das ist sehr typisch für op. 18). Aber wenn zwischen verschiedenen Stimmen die Rollen getauscht werden, so wirkt der Klangwandel eher kaleidoskopisch: Da der Rollentausch nicht einem bestimmten Muster folgt, kann der Zuhörer kaum antizipieren, mit welchem Timbre eine Melodiestimme bzw. Begleitung im nächsten Moment klingt.

Aus diesem Blickwinkel ist Brahms' gesteigerte Verwendung der kontrapunktischen Technik in variierten Stimmkombinationen in op. 36 auch als wichtige Ursache für einen fließenden Klangwechsel anzusehen. Schon in der Hauptthemenkonstellation findet sich ein Beispiel (T. 29–32). Das melodische Motiv der V1 wird zuerst vom Vc1, dann von der V2 und Va1 und schließlich leicht verändert in der Stimmgruppe von V2, Va2 und Vc2 übernommen. Das Motiv pendelt weder zwischen denselben Stimmen, noch geht es von der höchsten Stimme zur tiefsten über. Es ist zu bemerken, dass Brahms hier die letzte Stimmgruppe von derjenigen der entsprechenden Stelle zuvor (T. 16) verändert. Darum kann der Zuhörer kaum vorwegnehmen, welche Stimme als nächstes das Motiv vorträgt. Ein solch freier Stimmeneinsatz ist in op. 18 selten.

Einerseits wird hier der maßgebliche Unterschied zu op. 18 deutlich, welcher Brahms' späteren Stil des Klangbaus gleichsam prophezeit, doch andererseits sind eben genau diese Merkmale seiner frühen Technik auch in op. 36 zu finden. Denn solch eine kontrapunktische Technik in op. 36 stellt auch ein übergeordnetes Stilmerkmal von Brahms' frühen Werken dar: Bei imitatorischen sowie kontrapunktischen Sätzen in op. 36 sind die Einsätze der Stimmen fast überall regelmäßig. Zu Beginn der Durchführung zum Beispiel tritt jede Stimme im Abstand von zwei Takten in den Satz ein. Der erste Abschnitt der Durchführung wird mit einer klaren Kadenz in T. 229 abgeschlossen, wo die Stimmkonstellation hörbar wechselt und der Abstand des Einsatzes um einen Takt verkürzt wird. Andere imitatorische sowie kontrapunktische Sätze in op. 36 sind großteils regelmäßig aufgebaut, so wie das eben angeführte Beispiel.²⁹ Diese Tatsache wird anhand der vergleichenden Analyse zwischen den Sextetten und den späten Quintetten deutlich, die in dieser Arbeit an späterer Stelle folgt.

28 Siehe z. B. T. 13–16. Die Einsätze der imitierenden Stimmen stehen jeweils im Abstand von einem Takt. Am Ende des zweiten Satzes (ab T. 359) ändert sich die Stimmkonstellation wegen der imitatorischen Satzstruktur zu „fließend“. Der Wechsel ist jedoch ebenfalls eintaktig, also regelmäßig. In den diesem Satzende entsprechenden Takten ab dem Auftakt zu T. 109 wechselt die Stimmkonstellation ebenfalls überwiegend eintaktig. T. 110 stellt eine Ausnahme dar, in der die Va2 mit einem halbtaktigen Abstand eintritt.

29 Die wenigen Ausnahmen finden sich z. B. in T. 90–94 (auch in der Reprise, ab T. 430). Das aus den fallenden Vierteln bestehende Motiv tritt hier in unregelmäßigen Abständen ein. Die Unregelmäßig-

Aufgrund der bisherigen Beobachtungen ist Brahms' Stimmbehandlung in seinen frühen Streichsextetten mehr oder weniger als formelhaft zu bezeichnen. Der Wendepunkt der Stimmkonstellation fällt größtenteils mit dem Wendepunkt eines Themas, Motives und/oder eines strukturell mehr oder weniger geschlossenen formalen Abschnitts wie Vordersatz und Nachsatz zusammen. Das Auftreten des regelmäßigen Wechsels ist vor allem in op. 18, dem ersten Streichsextett, auffällig. Auch im nächsten Sextett, op. 36, sind diese festzustellen. Ausnahmen hierfür finden sich eher selten und sind zumeist auf das Ende von Passagen wie einer Kadenz oder auf Verbindungsstellen nebeneinanderstehender formaler Abschnitte beschränkt.³⁰ Im Vergleich zu op. 18 ist jedoch die Stimmbehandlung flexibler geworden. Der fließende Stimmkonstellationswechsel, der einen ebenso fließenden Klangwandel erzeugt, kommt häufiger zum Einsatz als in op. 18. Die Unregelmäßigkeit der Satzstruktur, Überlappung der Taktgruppen und zunehmende imitatorische bzw. kontrapunktische Technik liegen dem lockeren Stimmkonstellationswechsel zugrunde. Darin ist bereits eine spätere Tendenz Brahms' vorauszusehen. Op. 36 kann daher durchaus als Werk einer Übergangsphase angesehen werden, in dem frühere Stilmerkmale zwar noch überwiegend vorkommen, aber gleichzeitig bereits spätere Charakteristika des Komponisten hervortreten.

Die späten Streichquintette. Freie Stimmbehandlung und fließender Klangwechsel

Brahms' späte Streichquintette zeigen verglichen mit seinen frühen Sextetten einen deutlichen Wandel auf: In letzteren wird eine Stimmkonstellation üblicherweise innerhalb eines formalen Abschnitts (wie eines Themas, einer Taktgruppe) durchgehalten und mit einem blockhaften Wechsel der Stimmkonstellation eindeutig eine formale Gliederung markiert.³¹ Während Brahms in den späten Quintetten die zuvor ausgeführten Stimmkonstellationswechsel der frühen Sextette zwar ebenfalls verwendet, kommen diese jedoch in kürzeren Abständen vor. Es erweist sich häufig als schwierig, eine formale Zäsur anhand des Stimmkonstellationswechsels zu erfassen, die in Wechselbeziehung zu der unregelmäßig aufgebauten Satzstruktur zu stehen scheint. Dies lässt sich anhand des Satzanfangs der beiden Werke exemplifizieren:

Der 21-taktige erste Themenkomplex von op. 88 beginnt mit einer achttaktigen Periode, deren Vorder- und Nachsatz zwischendrin durch einen Stimmkonstellationswechsel (von vier- zu vollstimmig) gegliedert ist. Daran schließt eine vierstimmige Zweitaktgruppe an, die sofort vollstimmig wiederholt wird (T. 8–12). Von hier an wechselt der Klang unregelmäßig ab: Die Melodiestimme der beiden Violinen verdoppelt Va1 (Vc nimmt auch rhythmisch an der Stimmgruppe teil), danach lösen sich V2 und Vc sofort in der Begleitung auf (T. 14). Va1 trennt sich ebenfalls einen Takt später von der Violine, wird jedoch in

keit verstärkt die Spannung, die durch den rhythmischen Konflikt zwischen dem 3/4-Takt der beiden Violoncelli, der Synkope und dem latenten 4/4-Takt der abfallenden Viertel hervorgerufen wird. Allerdings geschieht dies am Ende einer Einheit, an dem die Stimmkonstellation häufig gelockert wird.

30 Kube bemerkt auch, dass an der Kadenz im Hauptthemenbereich der Exposition des 1. Satzes aus op. 36 die geläufige Stimmkonstellation aufgebrochen wird (Kube, „Brahms' Streichsextette und ihr gattungsgeschichtlicher Kontext“, S. 170).

31 Gruber weist auf die deutlich voneinander abgehobene vier-, eventuell auch fünfteilige Formstruktur der Exposition des Kopfsatzes aus op. 111 hin, in dem jeder Teil ein Satzbild mit unterschiedlichem Charakter aufweist. Solche kontrastierenden Satzbilder, aus denen sicherlich auch der ebenso kontrastierende Klang resultiert, beweisen wohl die Gliederungsfunktion des Klanges. Vgl. Gruber, „Streichquintett Op. 111“, S. 264f.

T. 16 rhythmisch wieder mit ihr zusammengeführt. Auf diese Weise entsteht der unregelmäßige Klangwechsel, welcher mit der Lockerung der Satzstruktur zusammenhängt: Der Satz besteht bis T. 12 aus Zweitaktgruppen, wird aber ab T. 13 zur ungeraden Taktgruppe (1+3). Außerdem kommt hier eine formale Unklarheit und Takterstickung vor: Während das Motiv in der letzten Dreitaktgruppe sowohl melodisch als auch harmonisch in T. 16 (d^2 in der V1) zu enden scheint, beginnt inmitten dieser Melodie die Wiederkehr jener Zweitaktgruppe, die mit der letzten Note in T. 2 beginnt (der Abstieg der V1 ausgehend von g^1 ; in T. 15 wird g^2 begonnen). Die Artikulation unterstreicht diese Doppelbedeutung von Melodieschluss bis T. 16 und wiederkehrendem Melodiebeginn ab T. 15: Am Satzbeginn erstreckt sich der Legato-Bogen vom Auftakt in T. 2 bis zu den letzten Noten in T. 3, aber an diesem Punkt verläuft er vom Beginn des Taktes nur bis zur nächsten Achtelnote (T. 17). Somit nimmt er gleichzeitig die Melodie des nächsten Abschnitts, welche mit dem Auftakt zu T. 22 mit derselben Artikulation beginnt, vorweg. An der entsprechenden Stelle in der Reprise (T. 148ff.) stellt sich der Wechsel der Stimmkonstellation als noch komplexer dar.³²

In ähnlicher Weise wird der erste Themenkomplex in op. 111 konstruiert – zwar mit der früheren Technik, aber in einer noch unregelmäßigeren Struktur. Von Anfang an wird die Hauptstimme vom Violoncello allein getragen und von allen anderen Stimmen begleitet (T. 1–7). Die Stimmkonstellation wechselt zugleich mit dem Beginn der vom Themenmotiv gestalteten neuen Passage, und dann imitieren die beiden Violinen die Hauptmelodie des Cellos (T. 8–9). Hierbei ist die Stimmkombination wie folgt: V1 und V2; Vc; Va1 und Va2 pausieren. Wie in den frühen Sextetten wechselt die Kombination wieder, wenn das Cello die vom Thema (T. 7) stammende absteigende Skala beginnt (T. 9). Die neue Kombination ist V1; V2, Va1 und Va2; Vc. Bei der Wiederholung von T. 8–9 wird die Stimmenzahl vermehrt und es entsteht eine neue Gruppierung (T. 10–11): Dabei nehmen die beiden Violinen von Anfang an am Satz teil und die erste Violine tauscht ihre Stimmführung mit dem Violoncello. Die Sechzehntel-Begleitstimmen in T. 11, die in T. 9 in drei Mittelstimmen eingeteilt wurden, werden nun zweistimmig – von V2 und Va1 – ausgeführt. Va2 und Vc werden durch den gemeinsamen Rhythmus gruppiert. So wechselt die Stimmkonstellation zwar gemäß dem Wechsel der Satzbauelemente wie in den frühen Werken, aufgrund der gebrochenen Syntax passiert dies jedoch auf komplexere Art und Weise: Der Wechsel erfolgt nicht taktweise, da das Metrum ab T. 8 vom ursprünglichen 9/8-Takt nun zwischen 3/8 und 6/8 wechselt.³³

In op. 36 tritt Ähnliches auf: Am Anfang des Finales (T. 1–6) treten die Stimmen ohne klare Gliederung nacheinander ein und ändern demnach den Klang kontinuierlich. Andere Stellen mit dem gleichen Tonwiederholungsmotiv (T. 30ff.) werden ebenfalls von einer ähnlichen Unregelmäßigkeit geprägt, was zur Vortragsanweisung „agitato“ passt,³⁴ aber ein

32 Es ist interessant, dass hier der weitere Verlauf bereits vorweggenommen wird. Das Stimmpaar V2 und Va1 stellt schon in T. 151 das rhythmische Motiv der Überleitung (T. 157ff.) dar. Es ist gleichzeitig als Vorbereitung ihres Klangs anzusehen, weil das Instrumentenpaar bestehend aus Violine und Viola dasselbe der betreffenden Überleitung ist.

33 Das Metrum der Melodiestimme setzt sich von T. 8 bis zum ersten Taktteil in T. 9 aus jeweils drei Achteln und in den restlichen zwei Schlägen des neunten Taktes aus sechs Achteln zusammen. Dieser Wechsel wird danach wiederholt. Das Metrum der Nebenstimme (Viertelnoten bei V1 in T. 9 und bei Va2 und Vc in T. 11) kann als 3/4-Takt interpretiert werden. Dies erschwert es zu sagen, welche Taktart für diesen Abschnitt letztendlich zutrifft.

34 Dies gilt jedoch nicht für alle Stellen mit diesem Motiv. Ab T. 61 und T. 64 wechselt die Stimmkonstellation, gegen das Taktmetrum am zweiten Taktteil. Dies steht der Satzstruktur nicht völlig

solch stetiger Wechsel scheint – mit Ausnahme des Endes eines formalen Abschnitts oder der Kadenz – eher als Ausnahme zu gelten. In den Quintetten finden sich im Gegenteil zu den frühen Sextetten mehrere Beispiele für diesen stetigen Wechsel.

Auf diese Weise verwendet Brahms einerseits die für frühe Werke typischen Techniken in den späten Quintetten noch immer, andererseits ist ihre Anwendungsweise aber flexibler geworden, was vermutlich mit Brahms' komplizierten formalen bzw. satzstrukturellen Satzbauweisen zusammenhängt. Dazu sind in den späten Quintetten weitere Techniken auffällig, die den fließenden, unregelmäßigen Klangwechsel eines Satzes prägen. Techniken dieser Art tauchen nicht erst in den späten Werken, sondern bereits – wie schon ausgeführt wurde – in früheren, insbesondere in op. 36, auf. Was Brahms' Stilwandel von seinen frühen hin zu seinen späten Werken charakterisiert ist nämlich, wie oft oder wie stark der Satz bzw. der Klangwechsel von der Komplexität oder Unregelmäßigkeit geprägt ist.

Die unterbrochene Gruppierung

Ein fließender Wechsel der Stimmkonstellation entsteht dadurch, dass vor einer musikalischen Zäsur die Stimmen entweder nur teilweise oder unterbrochen gekoppelt werden. Es handelt sich dabei um eine Art der oben dargestellten fließenden, unregelmäßigen (Um-) Gruppierung der Stimmen bzw. des Stimmkonstellationswechsels. Der im Folgenden diskutierte Typ des Stimmkonstellationswechsels findet jedoch vor allem innerhalb eines kurzen Motivs statt und lässt sich besonders häufig in den Quintetten finden.

Im Hauptthema des Kopfsatzes von op. 88 beispielsweise verdoppelt Va1 in der Exposition (T. 1–10; in T. 5–8 nimmt V2 auch an der Melodiestimme teil) und V2 in der Reprise (T. 137–144.) nur einen Teil der Melodie der V1, oder die Stimmgruppierung wird, wie es im imitatorischen Satz der Durchführung der Fall ist, inmitten des Satzes abgebrochen. Als Grund für diese nur teilweise vorgenommene Koppelung ist im letzteren Fall wohl die Imitation anzuführen. Dennoch ist es bemerkenswert, dass eine Stimme auch unabhängig von der Imitation nur teilweise mit der anderen Stimme zusammengeführt wird: In der Durchführung wird die Triolen-Figur von drei Stimmen imitiert (T. 85–91). Die zweite Violine und die zweite Bratsche nehmen als Nebenstimmen nicht an der Imitation teil. V2 verdoppelt jedoch immer die letzten drei Noten des imitierten Motivs (Terz-Abstieg in T. 86–87, Sekundschrift in T. 88, wobei der letzte Sekundschrift zur Va1 gegenläuft). Auch in den anderen Sätzen dieses Opus nutzt Brahms eine ähnliche Technik, wie unter anderem anhand des zweiten Satzes ersichtlich wird: Ab T. 94 wird das Violoncello ab und zu mit den Violinen zusammengeführt (die beiden Violinen sind ebenfalls teilweise getrennt).³⁵ Anders als der dargelegte unregelmäßige Wechsel in seinen frühen Werken, die meist mit einer satzstrukturellen Änderung zusammenhängen, ist dies jedoch nicht der Struktur zuzuschreiben.

entgegen: Der Wechsellpunkt der Stimmkonstellation entspricht dem Motiv des Vc. Ab T. 72 wird die Melodiestimme in den zwei Takten von V2 und Va1, dann in einem nächsten Takt von den beiden Violinen ausgeführt. Da diese drei Takte mit derselben Stimmkonstellation wiederholt werden, ist alles zusammen als Dreitaktgruppe anzusehen.

35 Siehe auch die drei Oberstimmen ab T. 106ff.

145

sf sempre

p

p dolce

p

dolce

Detailed description: This system contains measures 145-148. It features five staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a triplet of eighth notes. The second and third staves have treble clefs and the same key signature. The fourth and fifth staves have bass clefs and the same key signature. Dynamics include *sf sempre* in the lower staves and *p* and *p dolce* in the upper staves. A repeat sign is present at the end of the system.

149

cresc. poco a poco

p dolce

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

Detailed description: This system contains measures 149-153. It features five staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a treble clef and the same key signature. The third, fourth, and fifth staves have bass clefs and the same key signature. The marking *cresc. poco a poco* is repeated across all staves. The first staff also has *p dolce* marking. The music shows a gradual increase in volume and intensity.

154

f

f

f

f

f

Detailed description: This system contains measures 154-158. It features five staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second and third staves have treble clefs and the same key signature. The fourth and fifth staves have bass clefs and the same key signature. The dynamic *f* (forte) is marked in all staves. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and a strong sense of forward motion.

Notenbeispiel 2: Brahms, op. 111, 1. Satz, Reprise
(Abbildung mit freundlicher Genehmigung des Henle-Verlags)³⁶

In op. 111 ist eine durch Pausen unterbrochene Kombination der Stimmen zu finden (1. Satz, T. 148, Notenbsp. 2). Bemerkenswert ist vor allem die Stimmführung der V2 und Va1. Die beiden Stimmen formen durch Oktavierung in T. 150–155 ein Paar.³⁷ In T. 154–155 führt Brahms V2 mit einer Pause nur teilweise mit Va1 zusammen, während Va1 durchgeführt wird. Dann führt er Va1 und V1 ab dem zweiten Taktteil in T. 155 zusammen. Die formale Struktur von T. 148–155 ist sechs Takte (2+2+2) plus drei Takte (T. 154–156). Das heißt, dass die ersten drei Zweitaktgruppen zwar eine regelmäßige Gruppierung beibehalten, doch dass in der letzten Dreitaktgruppe, welche die strukturelle zweitaktige Regelmäßigkeit durchbricht, gleichzeitig die Stimmgruppierung durchbrochen wird.

Auch Unterbrechungen innerhalb eines kurzen Motivs finden in op. 111 statt. Obwohl ihre Häufigkeit nicht so hoch ist, kann ihr Auftreten im Vergleich zu Brahms' frühen Werken nicht übersehen werden. In T. 159 gibt es ein Beispiel dafür: Das aus vier Tönen bestehende Abstiegsmotiv stammt aus der vorangegangenen Melodie (der zweiten Hälfte in T. 157–158, wo das Motiv aus Ab- und Aufstieg besteht) und wird von den Stimmen in verschiedenen Kombinationen imitiert. Bemerkenswert ist, dass einige Stimmen nicht alle vier Töne des absteigenden Motivs, sondern nur einen Teil davon vortragen: In den Takten 157–158 führen die drei Oberstimmen die Melodiestimme bis zum T. 159 zusammen aus. Anschließend beginnt die Imitation des absteigenden Motivs. Aber nur zwei von drei Stimmen (V1 und Va2) tragen das Motiv vollständig vor, während V2 nur zwei von vier Tönen vorstellt und sofort mit Va2 ein Paar bildet. Die Parallelführung von V1 und Va1 bricht die Paarung gleichermaßen ab. Va1 setzt bis T. 161 das Abstiegsmotiv, auf zwei Töne verkürzt, fort. Dagegen bricht V1 mit dem letzten Ton (*g*) die paarweise Führung in T. 160 ab, obwohl ihr letzter Ton, ein Viertel auf *g*, immer noch Terzparallelen mit Va1 formt (vgl. Notenbsp. 2). Ein weiteres Beispiel hierfür findet sich in T. 42–43.

36 Die Notenbeispiele 2–4 werden folgender Ausgabe entnommen: Johannes Brahms, *Streichquintette und Klarinettenquintett*, hrsg. von Kathrin Kirsch (= Johannes Brahms, Neue Ausgabe Sämtlicher Werke II/2), München 2019.

37 Ab T. 157 bewegen sich die zwei Stimmen wieder in Terzparallelen.

Wie an dem eben ausgeführten Beispiel zu sehen ist, kombiniert Brahms hie und da die Stimmen nur teilweise, oder bricht inmitten des Motivs die Stimmkombination ab, so dass sich der Klang bereits innerhalb dieses Motivs verändert. Des Weiteren sind die Stellen, an denen eine Gruppierung nur teilweise stattfindet, nicht immer auf das Ende eines formalen Abschnittes – beispielsweise durch eine Kadenz – begrenzt, was sich von der in Brahms früheren Werken angewandten Kombinationstechnik unterscheidet.

Der fließende Übergang des Motivs

Wenn in den frühen Sextetten ein Motiv von einer Stimme zu einer anderen übergeht, findet der Übergang meistens im gleichen Abstand statt. Unregelmäßige Übergänge sind zwar ebenso zu finden, vor allem in op. 36, allerdings erfolgen die Stimmkonstellationswechsel dabei überwiegend taktweise. Demgegenüber geht in den späteren Werken ein Motiv eher fließend von einer Stimme in die andere über, ohne den Punkt, an dem die das Motiv tragende Stimme zur nächsten wechselt, deutlich erkennbar zu machen. Eine derartige Satztechnik ist als eine Variante der oben dargelegten unterbrochenen Gruppierung zu verstehen. Dass dabei jedoch die Gestalt eines kleinen Motivs beibehalten wird, zeigt den Unterschied zur unterbrochenen Gruppierung auf.

Diesbezüglich ist das Ende des Kopfsatzes von op. 88 bemerkenswert. In T. 218 setzt V1 mit dem Motiv des vorhergehenden Satzes (Achtelnoten *a-g-f-c-f-c*) in augmentierter Gestalt ein. Schon bei der dritten Note der V1 beginnt V2 mit demselben Motiv – diesmal in Vierteln –, welches die zweite Viola begleitet. Bei der dritten Note der V2 wird das Motiv zunächst von Va2, danach von Va1 mit der begleitenden V2 (die Stimmlagen der beiden Instrumente werden getauscht) dargestellt. Das Stimmenpaar wird schließlich von der zweiten Violine und dem Violoncello übernommen (T. 221). Der Abstand des Motivübergangs ist zunächst ein halber Takt und letztlich ein Takt.

Obwohl sich der vorliegende Aufsatz hauptsächlich auf den Kopfsatz dieser Werke konzentriert, darf man das Finale aus op. 88 hier nicht unerwähnt lassen. Da dieses mit einem Fugato beginnt und stark vom imitatorischen Satz geprägt ist, kann die freie Stimmbehandlung in diesem Satz zum Teil auf die imitatorische Satztechnik zurückgeführt werden. Beispielsweise wird ab T. 100 der Wechsel der Stimmkonstellationen deshalb als so fließend wahrgenommen, weil das Motiv des Oktavsprungs sehr schnell imitiert wird. (Die Einsatzordnung der imitierenden Stimmen ist wie folgt: Das imitierte Motiv erklingt zunächst in Va2 und Vc, dann in V2 und Va1, danach in T. 101 in V1 und letztlich in V2 und Va1; ab T. 104 erscheint die Imitation mit anderer Einsatzordnung erneut.) Wie dieses Beispiel zeigt, ergeben die im ganzen Satz häufig eingewobenen Imitationen der kleinen Motive den fließenden Klangwechsel.

Der fließende Motivübergang und der sich dementsprechend ergebende Klangwechsel entstehen jedoch auch unabhängig von der Imitation. In T. 21–29 des Finales ist dies der Fall: Nach der aufsteigenden Skala beginnen alle Stimmen mit der motivischen Arbeit am Fugenthema und seiner Gegenstimme. Das punktierte rhythmische Motiv findet sich immer in den Außenstimmen, in den meisten Takten (außer in T. 28) zusätzlich noch in V2 oder einer der zwei Violen. Demgegenüber wechseln die zwei bzw. drei Mittelstimmen, welche Motive aus dem Fugenthema (die linear auf- oder absteigende dreitönige Skala bzw. das „gezackte“ Motiv mit Terz, auf- oder absteigend [z. B. T. 23, Va2, *a-b-g*]) vortragen, ihre Stimmführung: Zum Beispiel geht das aufsteigende Skalenmotiv in T. 23–24 von Va1

(T. 23, ZZ 1) über V2 (ZZ 2) zum Stimmenpaar von V2 und Va1 (T. 24, ZZ 1) und schließlich zu den beiden Violen (ZZ 2) über. Entsprechend des Übergangs dieses Motivs wandelt sich die Stimmkombination des punktierten Rhythmus. Auf den letzten drei Achteln jedes Taktes spielen alle fünf Stimmen das Motiv gemeinsam, was ebenso für die weiteren Takte gilt. Durch einen derart fließenden Motivübergang und den dadurch verwirklichten Stimmkonstellationswechsel entsteht ein schneller und vielfältiger Klangwechsel.

Notenbeispiel 3: Brahms, op. 111, 1. Satz, T. 16ff.
(Abbildung mit freundlicher Genehmigung des Henle-Verlags)

In op. 111 ist eine ähnliche Technik – wie bereits in T. 17–20 der Exposition ersichtlich – zu finden (Notenbsp. 3). Die Stimmgruppierung am Beginn des Themenkopfmotives (von d^1 bei V1 in T. 17, rhythmisch mit Va2 gekoppelt) ist so zu beschreiben: V1, Va2; V2, Va1; Vc. Aber gleich danach wird die Gruppierung abgebrochen. Die Unterbrechung wird hauptsächlich durch den schnellen Übergang des Motivs verursacht. Das Motiv des Kopftemas der V1 (ab d^3 in T. 17 bis zum ersten Ton in T. 18) wird zuerst von V2, danach von Va2 übernommen, wobei die Abstände des imitatorischen Einsatzes nicht gleich sind. Auch das aus drei Tönen bestehende Motiv (in Notenbsp. 3 mit □ markiert) pendelt zuerst zwischen Va2 und Vc, ehe es von V2 übernommen und anschließend von den verschiedenen Stimmen oder Stimmgruppen ausgeführt wird.

Die Stimmkombinationen werden durch diese fließenden motivischen Übergänge stets abgebrochen und verändert: Das Stimmenpaar von V2 und Va1 wird am Anfang durch die Übernahme des melodischen Motivs von V1 zur V2 unterbrochen. Auch Va2 und Vc, die durch den Tausch des dreitönigen Motivs mit dem folgenden Terzsprung imitatorisch ein Paar bilden, kommen durch die Übernahme des Themenmotivs von Va2 zum Schluss ihrer paarweisen Führung.

Anders als in den frühen Werken, vor allem in op. 18, pendelt das Motiv weder stets zwischen denselben Stimmen noch folgt eine Änderung der regelmäßigen Formstruktur. Infolgedessen geht das Motiv fließend über, ohne den Zuhörer die nächste Stimme voraus hören zu lassen.

Es ist auch zu erwähnen, dass in diesem Beispiel nicht nur eine motivische Verflechtung, sondern auch eine Verschmelzung der Klangfarbe in folgender Weise stattfindet: Das Hauptthemenmotiv klingt zunächst deutlich in der höchsten Stimme (V1 in T. 17), geht

dann aber in die Mittelstimmen über und wird dort fortgesetzt. Währenddessen steigt das Begleitmotiv (mit □ markiert) von der tiefen Tonlage zur Oberstimme hinauf; gleichzeitig nimmt die Stimmenanzahl innerhalb des ganzen Ensembles zu. Infolgedessen wird die Melodiestimme in den Hintergrund gedrängt, und das Nebenmotiv dominiert den Satz sowohl hinsichtlich der Tonlage als auch der Lautstärke. Eine andere, gleichartige motivische Verflechtung und klangliche Verschmelzung ist in T. 94–99 bemerkbar, wo die Stimmen des gebrochenen Akkordes und des Terzaufstiegs (zunächst in Va2 $c^1-d^1-e^1$ in T. 94–95) stets verändert werden und der Abstand des Wechsels sich verkürzt. Die Tonlage der beiden Motive wird ebenfalls getauscht.³⁸

Diesem fließenden Wechsel der Stimmkonstellation kann einerseits die gesteigerte strukturelle Unregelmäßigkeit zugrunde liegen: Im Vergleich zu Brahms frühen Sextetten ist der imitatorische Einsatz oder die Umgruppierung der imitierenden Stimmen in den späten Quintetten in unregelmäßigerem bzw. kürzerem Abstand anzutreffen. Dadurch ist der Wendepunkt der Stimmkonstellation undeutlicher als in den Sextetten.

Andererseits hängt der fließende Wechsel von der freieren motivischen Behandlung ab. In den gerade dargestellten Beispielen spaltet Brahms die Themenmelodie in kleine Teile und weist diese verschiedenen Stimmen zu. Im Notenbeispiel 3 wechselt das Motiv sogar ungeachtet von seiner ursprünglichen Begleitfunktion zum dominierenden Hauptmotiv. Diese „reife“ motivische Arbeit Brahms' lässt seine Behandlung der Stimmen freier werden, was sich in seinen späten Streichquintetten reflektiert.

Darüber hinaus trägt der freiere Stimmkonstellationswechsel zu weiteren musikalischen Aspekten bei: Dies wird anhand der dynamischen Schattierungen im Kopfsatz von op. 111 (Notenbsp. 2) ersichtlich: Wie oben ausgeführt, bricht V1 die Zusammenführung mit Va1 mit dem vorletzten Ton des aus vier Tönen bestehenden Abstiegs-Motivs ab. Der Abbruch geschieht exakt dort, wo ein Diminuendo vorgeschrieben ist. Das Diminuendo der Hauptmelodie wird somit durch eine Verringerung der Stimmenzahl unterstützt. Mithilfe der instrumentalen Dynamik kann folglich eine raffinierte dynamische Nuancierung vorgenommen werden.

Zudem trägt die freiere Stimmbehandlung zur allmählichen Verschiebung des Motivs innerhalb des Klangraums bei. Das Absprungmotiv in T. 92–93 im Kopfsatz von op. 111 beispielsweise verschiebt sich von einer hohen Tonlage zu einer tiefen. Das Motiv wird stets von zwei Stimmen vorgetragen, aber die Stimmkombination wandelt ohne Regelmäßigkeit umher: von V1, V2 (sechs Achtel) über V2, Va1 (drei Achtel) und schließlich zu Va1, Va2 (sechs Achtel). Jeweils eine der beiden Stimmen führt das Motiv in der nächsten Kombination fort. Die eigene Klangfarbe der jeweils fortsetzenden Stimme verbindet die nebeneinanderstehenden Stimmenpaare miteinander, wodurch eine langsame und fließende Verschiebung des Motivs von oben nach unten gelingt (Notenbsp. 4).

38 In den übrigen Sätzen, vgl. beispielsweise T. 164ff. im Finale, findet sich die gleichartige Technik: Die Stimme des Sechzehntel-Motivs wird in unregelmäßigem Abstand umgruppiert.

Notenbeispiel 4: Brahms, op. 111, 1. Satz, T. 91ff.
(Abbildung mit freundlicher Genehmigung des Henle-Verlags)

Diese Art der Motivverschiebung fungiert in den späten Quintetten oft als Verbindung zweier formaler Abschnitte bzw. kleinerer Taktgruppen, wodurch sie sich von den frühen Sextetten, in denen diese mit unregelmäßiger bzw. nur teilweise vorgenommener Stimmen-Umgruppierung kaum verbindend wirkt, unterscheidet.³⁹ In den späten Quintetten sind mehrere Beispiele hierfür zu finden.⁴⁰

Streichquartette. Die Klangbauweise und das kompositorische Ideal der Gattung

Da die Streicherkammermusik im Mittelpunkt vorliegender Analyse steht, soll auch ein kurzer Blick auf Brahms' Streichquartette geworfen werden. Die Art und Weise, wie die Quartette von denselben stilistischen Merkmalen der Klangbauweise seiner Sextette und Quintette geprägt wurden, gibt uns einige Hinweise zur Beziehung der Klangbauweise mit der spezifischen kompositorischen Konzeption dieser Gattung.

39 Das Ende der ersten Variation des zweiten Satzes von op. 18 stellt eine Ausnahme dar. Wenn in den Sextetten eine schnelle Motivverschiebung stattfindet, so passiert die Umgruppierung der Stimmen überwiegend regelmäßig bzw. wird dieselbe Gruppierung bis zum Motivende beibehalten, wie es in T. 161–163 oder T. 368–374 aus dem Finale von op. 18 der Fall ist. T. 146ff. im Finale von op. 36 ähnelt den angeführten Beispielen aus den späten Quintetten. Jedoch akkumuliert im genannten Finale von op. 36 das Motiv der Tonwiederholung. In diesem Fall ist es fraglich, ob die vermehrte Verwendung des Motives als „Umgruppierung“ zu bezeichnen ist. In anderen Fällen, wie beispielsweise in den frühen Sextetten, wird das Motiv von einer Stimme an die nächste übergeben und nicht von mehreren Stimmen zugleich übernommen, was unter anderem in T. 229ff. im Kopfsatz aus op. 36 ersichtlich wird. Diese Tatsache beweist möglicherweise, dass Brahms' technische Änderungen nicht nur sein gesteigertes Interesse an der Kontrapunktik und der motivischen Arbeit sowie eine ausgereifere Behandlung der Stimmen zeigen, sondern auch die Änderung seiner Klangkonzeption als strukturelle Komponente betreffen.

40 Vgl. aus op. 88, im 2. Satz T. 51–53 und T. 182ff.; im 4. Satz T. 62ff.; in op. 111, T. 45ff. (in der Reprise T. 140ff.). An diesen Stellen überlappt das Motiv meistens mit dem Anfang der nachfolgenden Taktgruppe.

An zahlreichen Stellen in Brahms' Streichquartetten fällt der Stimmkonstellationswechsel mit den strukturellen Gliederungen zusammen. In den Quartetten – ähnlich wie in den Quintetten und Sextetten – fungiert also die Wiederholung bzw. der Wechsel der Satzbaukomponenten als typischer Wendepunkt. Dies wird beispielsweise im ersten Satz des Streichquartetts op. 51, Nr. 1 ersichtlich: in T. 11–14 und der darauffolgenden Wiederholung mit einem vorgenommenen Rollentausch aller Stimmen (T. 15–18). Ein anderes Beispiel findet sich auch in op. 67, 1. Satz, T. 149–152 mit anschließender Wiederholung in T. 153–156. Dass der Stimmkonstellationswechsel mit der Struktur in Beziehung steht, ist ebenfalls an den meisten Stellen nachzuvollziehen: Am Satzanfang von op. 51, Nr. 1, 1. Satz wechseln beispielsweise die zwei Violinen von einer teilweise vorgenommenen Oktavierung (nur an ein punktiertes Motiv gekoppelt) hin zu einer durchgehenden. Als die zweite Violine durchgehend oktaviert (ab T. 4), besteht die Melodie nur mehr aus dem punktierten Motiv, das die zweite Violine bereits zuvor teilweise oktaviert hat. Diese teilweise vorgenommene Oktavierung der Violine scheint die nachfolgende, durchgehende Oktavierung vorwegzunehmen. Der Stimmkonstellationswechsel trägt im letzten Quartett (op. 67) weiterhin oft zur Satzstruktur bei, wie bisherige Studien bereits vermerkt haben. Bereits zu Beginn des Werkes kann eine harmonische Grundstufe durch die Wendung von der Zweistimmigkeit zur Vollstimmigkeit festgestellt werden.⁴¹ Dass sich die vorläufige Stimmkonstellation am Ende eines Abschnitts auflöst, ist ebenfalls typisch für die Quartette (z. B. op. 51, Nr. 2, Finale T. 11–12, in denen alle Stimmen vor der Wiederholung des Kopfstimmas mit der Bratsche als Melodiestimme in einer Oktavierung vereint werden). Im Vergleich zu Brahms' Sextetten und Quintetten findet der Wechsel allerdings öfter in kürzeren Abständen statt und geschieht meist zweitaktig. Ebenso ist der taktweise Wechsel häufig vorzufinden (z. B. op. 51, Nr. 1, 1. Satz, T. 163–166). Brahms' Quartette stimmen dahingehend technisch mit den Sextetten und Quintetten überein, dass sie einen Wechsel der Stimmkonstellation zumeist an einer musikalischen Zäsur vornehmen. Was den stilistischen Vergleich betrifft, so bleibt es jedoch fraglich, ob die Klangbauweise seiner Quartette mit seinen anderen Streicherkammermusik-Kompositionen gleichrangig behandeln werden darf.

Gründe hierfür sind, dass in den Quartetten, im Vergleich zu den Sextetten und Quintetten, alle Stimmen größtenteils selbständig geführt werden. Verglichen mit den anderen Streicherkammermusikwerken wird die Stimmverdoppelung bzw. -gruppierung dagegen auf einen viel kleineren Part des gesamten Werkes beschränkt. Ein größeres Gewicht liegt somit offenbar auf der Gleichberechtigung aller vier Stimmen, was einen Vergleich mit den Sextetten und Quintetten erschwert. Denn in diesen muss sich immer damit auseinandergesetzt werden, mit welcher der Stimmen die „überflüssige“ fünfte bzw. sechste Stimme kombiniert und wie der dadurch erzeugte, vermischte Klang mit der Klangfarbe der anderen Stimmen balancieren wird. Es gilt zu beachten, dass in den Quintetten und Sextetten die „Umgruppierung“ der Stimmen, also die Anordnung und Zusammenfassung verschiedener instrumentaler Klangfarben, als unentbehrliche Aufgabe in den Vordergrund tritt. Anders ausgedrückt: Eine Umgruppierung ist unbedingt erforderlich, was in den Quartetten weniger dringlich verlangt wird.

Zudem gibt es auch Stellen, an denen aufgrund der geringen Stimmenanzahl die Stimmgruppierung reduziert wird. Die Takte 232–235 in op. 51, Nr. 1, 1. Satz dienen hierfür als Beispiel: Nur das Aufwärtsmotiv wird oktaviert und zwischen dem Ober- und

41 Friedhelm Krummacher, *Das Streichquartett*, Teilband 2: Von Mendelssohn bis zur Gegenwart (= Handbuch der musikalischen Gattungen 6.2), Laaber 2003, S. 74.

Unterstimmenpaar wechselweise vorgetragen. In den Quintetten oder Sextetten könnten das Abwärtsmotiv, das zwischen Violine und Cello wechselt, sowie Tonwiederholungen auch von zwei Stimmen verdoppelt werden, anstatt durch Doppelgriffe vorgetragen zu werden. Die technische Begrenzung, die offenbar von der geringen Stimmenanzahl verursacht wird, ist auch an anderen Stellen ersichtlich: In op. 51, Nr. 1, 2. Satz, ab T. 87 fungiert die Viola mittels der Doppelgriffe sowohl als harmonische Unterstützung in Verbindung mit dem Violoncello als auch als punktiertes Motiv. Auch an anderen Stellen findet man diese Vorgehensweise, die möglicherweise durch die geringe Stimmenanzahl nötig wird: Ab T. 29 im 4. Satz von op. 67 wiederholt Brahms die vorausgehenden vier Takte. Die Hauptstimme wandert an dieser Stelle von Va zu V1. Bei der Wiederholung wird die Hauptstimme nur bei ihrem Einsatzmotiv durch Va verdoppelt. Demzufolge spielt Va in T. 29–32 teils mit V1, teils mit den anderen zwei Stimmen. Die Verdoppelung des Einsatzmotivs dient wohl der Betonung des Hauptstimmeneinsatzes. In den Quintetten hingegen könnte dies durch die Va2 einfacher erledigt werden und Va1 mit V2 und Vc durchgehend zusammengeführt werden. Derartige Beispiele in Betracht ziehend, ist es schwierig zu beurteilen, ob die teilweise vorgenommene Gruppierung, welche in Brahms' Quintetten hervorzuheben ist (siehe oben), in seinen Quartetten aus einem Kompromiss heraus zustande kam oder ob er hierbei rein auf den klanglichen Effekt zielte.

Auf Grundlage der oben dargestellten Beobachtungen sollte besser Abstand davon genommen werden, die Stimmkonstellation bzw. Klangbauweise der Quartette mit denen der Sextette sowie Quintette auf gleicher Ebene stilistisch miteinander zu vergleichen. Während für erstere die freie Stimmführung gattungstraditionell als ideale Satzbauweise gilt, sind für die letzteren zwei Gattungen Stimmverdoppelung, -gruppierung und -umgruppierung als konventionelle Satztechniken geläufig. Die Untersuchung von Brahms' Technik des Stimmkonstellationswechsels in seinen Quartetten bleibt daher weiteren Forschungen vorbehalten.

Conclusio. Die Fähigkeiten in der Klangkonstruktion

Anders als in Brahms' Quartetten nimmt die Stimmgruppierung offenbar das größere Gewicht in seinen Sextetten und Quintetten ein, in denen die freiere, viel lockerere Stimmbehandlung einen hohen Anteil ausmacht. Auf Grundlage dieses Unterschieds wurden in dieser Arbeit die Sextette und Quintette behandelt. Von dieser analytischen Betrachtung ausgehend, wird Brahms' Technik der Klangkonstellation und ihre stilistische Änderung in diesen folgendermaßen diskutiert:

Brahms tendiert in seinen frühen Sextetten dazu, innerhalb eines formal bzw. melodisch geschlossenen Abschnitts eine einheitliche Stimmkonstellation beizubehalten. Wenn die Stimmkonstellation vor einer Zäsur wechselt, geschieht dieser Wechsel regelmäßig. Gleichfalls ist der imitatorische Einsatz aller Stimmen großteils im regelmäßigen Abstand gehalten. Im Ganzen betrachtet, entspricht der Stimmkonstellationswechsel auf diese Weise der formalen Gliederung oder dem satzstrukturellen Wechsel. Die neue Stimmkonstellation trägt somit dazu bei, formale bzw. strukturelle Wendepunkte deutlich zu markieren. Eine Auflösung der Einheitlichkeit bleibt meistens auf Kadenzen oder Verbindungsstellen zwischen formalen Abschnitten begrenzt. Eine solche Auflösung bereitet ab und zu die nächste Stimmkonstellation vor, wodurch der Übergang in den nächsten Abschnitt nahtlos vollzogen wird. Folglich fungiert die einheitliche Stimmkonstellation als formale Markierung, denn die Auflösung der bis dahin fixen Stimmkonstellation lässt bereits erahnen, dass der

laufende Abschnitt bald zu einem Schluss kommt. Sobald wieder eine Art der Stimmkonstellation fixiert wird, signalisiert dies den Beginn eines neuen Abschnitts.

In der Gattung Streichsextett scheint es – aufgrund seiner vermehrten Stimmenanzahl im Vergleich zum Quintett – sinnvoll, die Stimmkonstellation freier zu variieren. Trotzdem werden Brahms' frühe Sextette vom blockhaften Klangwechsel dominiert, der durch den regelmäßigen Stimmkonstellationswechsel erfolgt, während in den späten Quintetten der Wendepunkt oft in kleinen Abständen, manchmal sogar innerhalb eines Motivs, zu finden ist. Eine daraus erzeugte kaleidoskopische Klangvielfalt lässt die strukturellen Zäsuren verschwimmen, so dass sich die Musik ohne deutliche Absätze weiterführen lässt.

Die seit Brahms' frühen Zeiten verwendete Technik, die Stimmkonstellation regelmäßig zu verändern, lässt sich auch noch in den späten Quintetten finden. Der mithilfe dieser Technik erzeugte Klangkontrast macht die motivische sowie formale Gliederung so markant klar, dass der Hörer die Satzstruktur einfach erfassen kann. Bedeutend für die Kompositionsweise ist wohl die Zusammensetzung zweier Satztechniken: Der regelmäßige, gemäß der formalen bzw. motivischen Gliederung stattfindende Stimmkonstellationswechsel ist vorteilhaft für die rhythmische Lebhaftigkeit – wie etwa in der Coda ab T. 169 im Kopfsatz aus op. 111, in welcher der regelmäßige Wechsel das Metrum meist klar erkennbar werden lässt. Das gezielte Einsetzen einer solchen metrischen Klarheit kann eine Komposition oder einzelne Sätze bzw. Abschnitte daraus rhythmischer und lebhafter erscheinen lassen; sollte sie allerdings von solcher Regelmäßigkeit beherrscht werden, würde das Stück schnell eintönig wirken. Brahms versteht dies jedoch zu vermeiden: Zusätzlich zu dieser deutlichen Zäsur setzt er in seinen späten Quintetten einen wesentlich kaleidoskopischeren Stimmkonstellationswechsel ein, der den Stücken zu einem „musikalischen Fluss“ verhelfen kann. Die Zusammenstellung der beiden Techniken in einem einzigen Satz ermöglicht, dass dieser nicht in Monotonie gerät und zugleich die klare formale Gliederung nicht verloren geht.

Zum Abschluss gilt es noch über die Frage nachzudenken, was Brahms' Stilwandel in der Klangbauweise zwischen den frühen und späten Streicherkammermusikwerken verursacht hat. Die Antworten sind lediglich Vermutungen: Brahms könnte sich z. B. durch seine lang andauernde kompositorische Tätigkeit an die „reife“ motivische Arbeit gewöhnt haben,⁴² gleichzeitig wurde eventuell sein Interesse für die kontrapunktische Technik gesteigert.⁴³ Dazu versuchte er in den späten Quintetten, die Satzstruktur freier zu konstruieren. Dieser Umgang mit der Komposition resultierte in einem unregelmäßigen Klangwechsel.

Der unregelmäßige Klangwechsel kann jedoch nicht lediglich das Resultat einer komplizierteren Satzstruktur sein: Mithilfe der vielen Aufführungen seiner eigenen Kompositionen und dem interessierten, neugierigen Hören der Stücke anderer Komponisten war Brahms in der Lage, seinen Erfahrungshorizont entscheidend zu erweitern. Somit wusste er auch besser, wie mit verschiedenen Möglichkeiten der Stimmkombinationen umzugehen ist

42 Es ist ebenfalls denkbar, dass Brahms anhand der Streichquartettkompositionen, in der die freie Stimmführung aller Stimmen als bedeutende Satzbaukonzeption eine große Rolle spielt, einiges an Erfahrung hinsichtlich der freien Stimmbehandlung sammeln und diese merklich zur lockeren Stimmbehandlung in den späten Quintetten anwenden konnte.

43 Auf die Relevanz der Kontrapunktik in Brahms' Werken, vor allem in der späten Periode, weist Ulrich Krämer ausdrücklicher hin. Ulrich Krämer, „Schönbergs Bach oder Latenter Kontrapunkt in Brahms' Spätwerk“, in: *Spätphase(n)? Johannes Brahms' Werke der 1880er und 1890er Jahre. Internationales musikwissenschaftliches Symposium. Meiningen 2008*, hrsg. v. Maren Goltz / Wolfgang Sandberger / Christiane Wiesenfeldt, München 2010, S. 268–279, insbes. S. 275.

und verstand, welchen Klang eine bestimmte Stimmkombination verursacht. Er nutzte verschiedenartige Stimmkombinationen effektiv, um die komplizierten Sätze durch Klangverschmelzungen eindrucksvoller zu machen oder die Beweglichkeit des musikalischen Verlaufs durch den fließenden Klangwechsel zu unterstützen.

Die Geschicklichkeit im Umgang mit all diesen Faktoren – der reifen motivischen Arbeit, der freien Behandlung der Satzstruktur und der gesammelten Kenntnis über den Klang – gewinnen die Komponisten durch vermehrte musikalische Erfahrung. Die Kenntnisse, die durch Umgang mit Klang und Satzbau etabliert wurden, ermöglichen eine Flüssigkeit und gesteigerte Vielfalt in Brahms' Musik. In dieser Hinsicht sind die Merkmale der Klangbauweise in Brahms' Quintetten nicht als „früher“, sondern als „später“ Stil zu bezeichnen.

Abstract

Without doubt the sound-color of a certain instrument or group of instruments is an essential musical component, yet its realization in compositions is rarely the subject of analytical studies. This paper explores Brahms' treatment of *Klangfarbe* (sound-color or instrumental timbre) in his string chamber works and argues that it is strongly related to the musical structure and the development of Brahms's compositional technique over time. In his early sextets, regrouping and repositioning of instrumental parts occurs mostly at structural turning points, causing a regular change of the sound. In contrast, his late quintets are characterized by more fluent, irregular changes of instrumental combinations. On one hand, this is a result of the flexible part-writing realized through sophisticated counterpoint and motivic development. On the other, it may reflect his mature imagination of sound-color cultivated through his musical activities and experience, as such flexible treatment of instrumental timbre supports the structural complexity.

Besprechungen

JOHANNES LOHMANN (1895–1983): *Musiké und Lógos. Mit einem Vorwort von Jakob ULLMANN. Hrsg. von Michael GORMANN-THELEN und Liselotte RUTISHAUSER. Würzburg: Königshausen & Neumann 2021. 372 S. (Schriften. Band 3.)*

In seinem Buch *Über den psychologischen Ursprung der Raumvorstellungen* prägte der Philosoph Carl Stumpf 1873 den Begriff der „Veränderungsreihe“. An einem in der Beobachtung einheitlichen Gegenstand können verschiedene Eigenschaften unterschieden werden, wenn der Gegenstand sich auf mehrere Weisen verändern kann. So kann ein roter Gegenstand sich nach seiner Helligkeit verändern, ohne dabei aus seiner Rotfärbung herauszutreten. Andererseits ist ein Wechsel der Farbe bei gleichbleibender Helligkeit denkbar. Helligkeit und Farbe sind demnach selbständige Eigenschaften des Gegenstandes. Was Stumpf für die Analyse von Wahrnehmungsinhalten nutzbar machte, war die Verfahrensweise aus dem ersten Buch der aristotelischen Topik, Begriffe mit mehreren Bedeutungen dadurch in sich zu differenzieren, dass man ihre Gegenbegriffe bestimmt. So finden sich zu dem Begriff *oxys* die Gegensätze *barys* und *amblys*. Im ersten Fall benennt der Begriff die Qualität einer akustischen Wahrnehmung, im zweiten Fall die Form eines soliden Gegenstandes. Wir übersetzen einmal mit „hoch“ (im Gegensatz zu „tief“), einmal mit „spitz“ (im Gegensatz zu „stumpf“).

Auch Johannes Lohmann hat über die Begriffe *oxys* und *barys* nachgedacht; er knüpft aber nicht an die Bestimmung des Aristoteles an, sondern analysiert deren innere Bedingungen: „Diese beiden Adjektiva, die, ins Lateinische übersetzt, dann zu *acutus* bzw. *gravis* werden, sind an sich nicht präzise auf einander bezogen (‚scharf‘ und ‚schwer‘ ist

kein Gegensatz-Paar) – sie werden dieses aber durch die Einbeziehung in eine systematische Betrachtungsweise“ (S. 101).

Die Rekonstruktion „systematischer Betrachtungsweisen“ und ihres historischen Wandels war seit den 1950er Jahren Lohmanns Forschungsprogramm. Dabei stand ihm ein „logisches Schema“ vor Augen: „Es handelt sich immer um drei Fälle, die sich von einer als Norm gesetzten Mitte aus bestimmen“ (S. 100). Den Ausgangspunkt dieser Forschungen bildete der Aufsatz „Vom ursprünglichen Sinn der aristotelischen Syllogistik (Der Wesenswandel der Wahrheit im griechischen Denken)“ (1951). Lohmann zufolge betrachtete Aristoteles seine Syllogistik als die verbesserte platonische Dihärese, also die Differenzierung eines Begriffs durch Auseinanderlegung seiner Aspekte. Durch die Beziehung auf den normativen Ausgangsbegriff ergeben sich verschiedene Verhältnisse zwischen diesen Begriffen – zu denen nur ein Verhältnis nicht gehört, nämlich die Disjunktion, das Zerschneiden der Beziehung.

So blickte Lohmann auf den stumpfen und den spitzen Winkel als die Abweichungen vom rechten Winkel; er blickte auf das Zuviel und das Zuwenig als die Abweichungen von der rechten Mitte in den aristotelischen Ethiken; er blickte auf das Früher, das Später und das Jetzt in der aristotelischen Lehre von der Zeit. Er blickte auf die Temperatur als die gemäßigte Mischung des Warmen und Kalten. Es konnte nicht ausbleiben, dass Lohmanns Blick auf das Höher und Tiefer in der Musik fiel. Hier fand Lohmann ein weiteres, ganz einzigartiges Verhältnis: die Konsonanz. Ihr gegenüber verhielt Lohmann sich anders als die Aristoteliker der beiden Generationen vor ihm. Lohmann folgte weder Franz Brentano, der alle Relationen in der Wahrnehmung auf „Besonderheiten der Kollokation“ reduzierte und deshalb die Konsonanz als eine „unwahrscheinliche Hypothese“ anzweifelte, noch Brentanos Schüler Stumpf, der das Oktavverhältnis zwischen Tönen als

disjunktiv – als Verhältnis zweier verschiedener Töne – interpretierte. Vielmehr identifizierte Lohmann solche Auffassungen als Konsequenzen eines „neuzeitlichen Bewußtseins“, das er 1979 auf Descartes' Subsumierung aller Tonverhältnisse unter den Begriff der *differentia* zurückführte. Zunächst, mehr als zwanzig Jahre früher, begann Lohmann, die Harmonik des Klaudios Ptolemaios zu studieren. Das Ergebnis dieses Studiums, der Aufsatz „Der Ursprung der Musik“ (1959), enthält die ausformulierte Lohmann'sche Lehre von der „systematischen Betrachtungsweise“. Zu ihrer Erläuterung zitiert Lohmann eine Bemerkung Ingemar Dürings, des Herausgebers der Ptolemäischen Harmonik: „die zweioktavige Grundskala ... stellt sich Ptolemaios vollkommen abstrakt vor“ (S. 119). Was bedeutet das? Was ist, wie Lohmann den Inhalt einer solchen „vollkommen abstrakten“ Vorstellung an herausgehobenen Stellen nennt (vgl. S. 128, 153 und 250), ein „ideales System“?

Lohmann schrieb seine Aufsätze zur Musik in einer Zeit, in der Termini wie „Ringmodulator“ und Konzepte wie „wissenschaftliches Komponieren“ keinen Zweifel daran ließen, dass physikalische Objekte den Gegenstand der Musik ausmachten und dass freie Axiomsetzung die Zierde kompositorischen Handelns sei. Ganz fraglos wurde von den „Parametern“ des Tons gesprochen. Von solchem Physikalismus unberührt, beschreibt Lohmann die altgriechische Musik nicht „wie eine Art von vorhandenem Ding“ (S. 110), sondern als ein intentionales Objekt, das mit der Vorstellung einer Tonleiter aus weißen und schwarzen Tasten nichts zu tun hat. In diesem Sinn hat Lohmann den ersten Satz des Düring'schen Ptolemaios-Kommentars interpretiert: „Die griechische Musik ist eine Spielerei mit Tatsachen“ (vgl. S. 131). „Eine Spielerei“, weil sie unendlicher Realisierungen fähig ist; „mit Tatsachen“, weil die Quinte die Quarte unveränderlich um denselben Ganzton überragt, der übrigbleibt, wenn man zwei Quartan in den Raum einer

Oktave legt (vgl. S. 132f.). Eine solche Spielerei ist auch die mathematische Darstellung etwa der Spielarten des Diatonischen durch Ptolemaios (vgl. S. 128).

In Lohmanns Konzept eines „Wesenswandels der Wahrheit“ (1951, siehe oben) dokumentiert der Aufsatz „Descartes' ‚Compendium musicae‘ und die Entstehung des neuzeitlichen Bewußtseins“ (1979) jene Veränderung der Denkform in der europäischen Philosophiegeschichte, die wir oben bei Gelegenheit von Brentano und Stumpf beobachteten. Lohmann zitiert die Bestimmung des Descartes, dass die Musik als Mittel (*media*) zur Erzielung ihres Ziels (*finis*) Unterschiede (*differentiae*) verwende, und setzt fort: „Was ist das für ein Bild der Musik? Geschichtlich gesehen erscheint die Musik hier gewissermaßen ‚kastriert‘, oder, um es dezenter auszudrücken: derjenige Begriff, der seit den Griechen im Zentrum von Musik und Musiktheorie steht, d. i. der Begriff der ‚Harmonie‘, [...] welchem einer der schönsten griechischen Mythen gewidmet ist, der von der Hochzeit von Kadmos (das steht hier für Kosmos) und Harmonia, der Tochter von Ares und Aphrodite – deren Beilager eine der bemerkenswertesten Geschichten der Odyssee besingt – diese ‚Harmonie‘ scheint hier auf dem Altare der ‚Präzision‘ geopfert zu sein!“ (*AfMw* 36, 1979, S. 88f.) Unter *praecise intueri* versteht Descartes die Einbettung des Objekts in einen vollständig durchgeklärten, also gänzlich unmythischen Darstellungsraum (vgl. ebd., S. 85). Deutlicher kann man den Unterschied des griechischen und des lateinischen Weltalters nicht formulieren. (Lohmann verschweigt, ob die Legende von der *praecisio genitalium* bei Apuleius, met. I, 9 ihn zur seiner drastischen Ausdrucksweise inspiriert hat.)

Wie man sieht, haben die Herausgeber durch ihre Neuauflage in drei neu gesetzten Bänden die Schriften eines interessanten Autors wieder zugänglich gemacht. Die Texte Lohmanns sind typographisch äußerst anspruchsvoll; schon deshalb handelt es sich

bei dem hier vorliegenden Neusatz um eine großartige Leistung. Dem Rezensenten liegt allerdings, da der Verlag sparen muss, nur der dritte Band vor. Er trägt den Titel von Lohmanns erstem Aufsatz zur Musik, *Musiké und Logos* (1956/57), und folgt zunächst der Sammlung von Lohmann'schen Schriften, die 1970 unter diesem Titel erschienen ist. Von den fünf weiteren Aufsätzen zur Musik, die Lohmann zwischen 1970 und 1980 publizierte (siehe die vollständige Liste in: Albrecht Riethmüller, „Vom Logos in Sprache und Musik“, in: *Sprache und Musik. Perspektiven einer Beziehung*, hrsg. von A. Riethmüller, Laaber 1999, S. 123f.), enthält der Band nur zwei, ohne dass – etwa durch Beigabe eines Gesamtinhaltsverzeichnisses – ersichtlich würde, ob und an welcher Stelle die anderen Aufsätze zu finden sind. Lediglich Hinweise im Text (S. 255, 258 und S. 306, Anm. 12) informieren darüber, dass der Descartes-Aufsatz im ersten Band zu finden ist. Die Herausgeber machen zwischen Lohmanns Fußnoten und ihren eigenen Anmerkungen keinen Unterschied. Zu der auf S. 123, Anm. 28 geäußerten Vermutung: Lohmann zitiert Marcus Meibom, *Antiquae musicae auctores*, Amsterdam 1652, S. 18 nach Albert Jahn, *Aristidis Quintiliani de musica libri III*, Berlin 1882, S. 11, Zeile 14–17; dieser Stelle ist ja auch der zweite „Nachtrag“ gewidmet (vgl. S. 168 mit Anm. 29). Warum manche, aber nicht alle der Herausgeberfußnoten mit Initialen versehen sind, wird im Band nicht erläutert.

(November 2021) Franz Michael Maier

FELIX DIERGARTEN: Komponieren in den Zeiten Machauts. Die Liedsätze des Codex Ivrea. Würzburg: Königshausen & Neumann 2021. 257 S., Nbsp., Tab. (Würzburger Beiträge zur Musikforschung, Band 7.)

As so often in such matters, the unnamed contributors to Wikipedia get it right (last seen 20 October 2021). With no need to

profile themselves academically, they report that opinions on the origin of the Ivrea codex include the papal court at Avignon, the south-west French courts of Gaston Phébus and the small north Italian cathedral town of Ivrea, but add stonily that ‘None of these three interpretations has become universally accepted’. Felix Diergarten takes no position on this, probably because he finds it irrelevant to his main theme (though one could disagree). On the matter of its date, though, he does lay out the case. Received views range from the 1360s to the 1390s. With most musical manuscripts of the fourteenth century there is little agreement apart from the beautifully illustrated sources in the Bibliothèque nationale de France, as a result of the marvellous research of François Avril and his colleagues. For the Ivrea codex the only basis for dating is that it includes Machaut’s rondeau “Dix et sept cinq”, which one of his letters states that he composed in September and October 1363. Diergarten (pp. 47–48) favours the 1360s or 1370s, perhaps because it fits with his aim of exploring the style of songwriters in Machaut’s time.

Central to the strategy here is the well known fact that Machaut’s music is almost never found outside the famous manuscripts devoted to his work. Diergarten states that only fifteen Machaut songs appear outside the Machaut manuscripts, and only four of them with ascriptions. Without the Machaut manuscripts he would disappear almost completely. And the book’s theme is to see what fourteenth-century song would look like if we knew nothing of Machaut.

But the main point must be that he counts the songs in the Ivrea codex as only eleven in number. He never mentions the three chaces which many of us would think among the most interesting songs of the century and certainly among the most influential. Nor does he mention the two textless pieces on the last page: the second could be anything but the first looks very much like a normal rondeau that simply had not yet had its text added. He

throws in “De ce que fol pensé” by Pierre des Molins, perhaps because many of the Ivrea songs are so thin and he wants a solid piece to start the book. But his approach is obviously to explore each song in as much detail as possible and to explain how they could not have been composed by Machaut. This he does with true virtuosity, going to work on the texts, the counterpoint, the dissonance treatment and the phraseology in each case. Quite apart from new editions of all the music at the end of the book, his discussions are full of most helpful musical examples, mostly analytical diagrams, which surely set the direction for future studies of this repertory.

For most pieces Diergarten has well-taken observations about the earlier editions of Willi Apel, Margaret Hasselman (unpublished Berkeley dissertation, 1970) and Gordon K. Greene. These are always musically illuminating and often lead to seriously better versions of the music. But they draw one inevitably to reflect, fifty years on, about the stunning achievement of Apel. In his three volumes of *French Secular Music of the Fourteenth Century* (1970–72), almost all of the 304 songs were previously unpublished, except in his own path-breaking *French Secular Music of the Late Fourteenth Century* (1950). The later editions of the same music by Gordon K. Greene in the series *Polyphonic Music of the Fourteenth Century* (1981–89) came perhaps too soon after. They were more elegantly presented and easier to read, partly because they used the transposing treble clef, as introduced in that series by Leo Schrade (1956) and by Manfred Bukofzer in his Dunstable edition for *Musica Britannica* (1953), whereas Apel and almost all other editors for *Corpus Mensurabilis Musicae* in those years confined themselves to treble and bass clefs for the presentation of music mostly in C1, C3 and C4 clefs, with what one must now state were disastrous results. And Greene underlaid every word of text to the notes he thought appropriate, whereas Apel confined later stanzas to a ‘graveyard’ of texts before

the edition proper. But otherwise Greene far too often simply copied what Apel had and far too often ignored the research of the intervening years. The literature is peppered with snide remarks about Apel’s work (not from Diergarten, I am happy to report); but his achievement in this area (not to mention so many others) is literally unparalleled. It is high time we saluted his major contribution to the topic.

In his last chapter Diergarten turns to the famous fragments in Cambrai, mostly collected in Ms. B 1328 but in 1976 expanded by eleven new leaves plus clarifying offsets of a further ten of the otherwise illegible pages in the original set. The leaves containing motets were explored in the dissertation of Irmgard Lerch (1987). But the songs have yet to be studied: in fact most of them have not yet been retrieved from the bindings where I first saw them in 1972. And the scans provided by the Oxford website of DIAMM offer a very incomplete account of what is there. My own estimate was that, apart from two leaves of chant and one leaf containing songs by Adam de la Halle, they are all on parchment of a consistent quality and therefore all from a single parent manuscript, despite significant variants in ruling on the various leaves. I take comfort in knowing that the great Friedrich Ludwig reached the same conclusion about the leaves of Ms. B 1328 that were available to him.

Inevitably, Diergarten discusses these fragments in far less detail. He kindly credits me with identifying the ballade “J’aim. Qui? Vous. Moi?”; but it was correctly identified by Gilbert Reaney in his 1969 RISM catalogue of fourteenth-century polyphony (B IV 2, p. 124) – a book that Diergarten never cites despite its beautiful cataloguing of the entire repertory, including the Ivrea codex and the Cambrai fragments. I never let it be far from my elbow as I was preparing this review. But the presence of that ballade raises quite a few questions. It recurs in the Oxford manuscript Canon. Misc. 213 with an ascription to ‘Paul-

let'. As Paula Higgins eloquently demonstrated in 1987, Poullet must be the Mathieu Poullet or Macé de Saint-Pol who was a chaplain at the Sainte Chapelle in Bourges, 1405–14. Those dates work for the style of the song, in tempus perfectum with rocking trochee/iamb homorhythmic exchanges and sudden repeated semiminims. The dates also work well in terms of the surrounding pieces in the Oxford manuscript, even though my guess for the first copying in that manuscript is ca. 1428. (Others disagree, among them Christian Berger, when reviewing my facsimile of the manuscript in these pages.)

Now there are three details that need to be added. First, the contratenor in Cambrai breaks off after about three bars, but up to that point it is definitely quite different from the one in Oxford, so we are clearly dealing with an earlier version of the song. Second, Diergarten finds (p. 223) a different version of the tenor at the 'open' ending in the middle of the song: I simply cannot see the notes that he prints, and unless he has a separate set of scans I am inclined to ignore that, if only because such a substantial variant at that point in the tenor would be a unique case in this repertory. Third, though, this is a most unusual song, with its entire text a dialogue between the man and the woman, often, as in the first line, just one word each, but sometimes as much as a whole line. At the same time there are passages in which the two lower voices imitate the discantus and have text underlaid to them in the Oxford manuscript. Quite how it would be performed is a tricky question best left for another day. But obviously the main question is how early the piece can be. Diergarten (p. 213) cites Haselmann as proposing that the fragments are 'before 1360', cites me (1976) as saying that they were before Machaut's death in 1377, and cites Lerch as saying 'before 1380' but never offers his own view. I find it hard to believe that "J'aim. Qui? Vous. Moi?" even in its earlier Cambrai version, could be before 1390. And that in its turn would mean that

the Cambrai fragments contain music with a date-range of at least eighty years. The fuller study of this material, based on the latest information, is now seriously overdue.

(November 2021)

David Fallows

CHRISTINE ROTH: Kirchenmusik, Reformation und Traditionsbindung. Überlieferung in Lünebeck, Lüneburg und Schwerin. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2020. 394 S., Abb., Nbsp., Tab. (Catalogus Musicus. Band XX.)

Um es gleich vorwegzunehmen: Die hier vorliegende Studie von Christine Roth ist definitiv originell und Maßstab setzend für die Annäherung an die Kirchenmusik des 16. und frühen 17. Jahrhunderts im Spannungsfeld von Reformation und Tradition.

Die drei großen Schlagworte „Kirchenmusik, Reformation und Traditionsbindung“ könnten qua terminologischer Breite zunächst zu definitiven Ausschweifungen führen. Diese umgeht Roth jedoch geschickt, indem die Autorin bereits in der Einleitung die „konfessionelle Perspektive“ seit den „Anfänge[n] der musikwissenschaftlichen Fachrichtung“ (S. 9) anhand des maßgeblichen Schrifttums dazu aufflistet. Ebenso verzichtet sie auf eine unnötig lange und fruchtlose Diskussion des historischen Ereignisses „Reformation“; das Unterkapitel „Musik als Bestandteil einer lutherischen Konfessionskultur – Terminologische Grundlegung“ (S. 16ff.) liefert eine für diesen Arbeitsbereich ausreichende terminologische Schärfung. Weitaus ausgeprägter und für die Thematik interessanter – und hier liegt eine Stärke von Roths Dissertationsschrift – ist die Diskussion des Traditionsbegriffes. Der grundlegende Unterschied in der Auffassung von Musik als immaterieller Kunst und von Musikalien etc. als materieller Grundlage von Musik spiegelt sich genau in diesem Punkt, nämlich dem Verständnis von Traditionsbildung, wider. Besonders

aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang das Unterkapitel „Der lutherische Traditionsbegriff“ (S. 33ff.), da hier der Unterschied zwischen „traditio“ und „traditiones“ – wechselnd belegt als Bibel- und schriftbasierte oder mündliche, menschengemachte Weitergabe – expliziert wird.

Einer „menschengemachten“ Weitergabe entspricht eine immer wiederkehrende Nennung von Komponistennamen, wodurch „Musikalische Klassiker“ (S. 40ff.) und ein musikalischer Kanon etabliert werden. Die im Folgenden ausgeführten „Diskursiven Strategien zur Historisierung von Musik“ bezieht die Autorin ausschließlich auf das 16. und 17. Jahrhundert; ihre Überlegungen zu „Narrative[n] Formen der Diskursivierung von Musikgeschichte“ (S. 45ff.) ließen sich durchaus transdisziplinär lesen und auf die Geschichte anderer geisteswissenschaftlicher Fachgebiete transferieren.

Die lokale Eingrenzung der Untersuchung auf die Region Norddeutschland, der gewählte Zeitraum von „circa 1550–1630“ und schließlich das untersuchte Repertoire der „Musikpflege dreier Städte und verschiedener Akteure – Kirche, Schule, Hof“ ist schlüssig durch die Quellenlage definiert. Die Quellensituation führte zur gezielten Auswahl dreier Institutionen: „In Lübeck haben sich zahlreiche Archivalien zur kirchlichen, keine aber zur schulischen Musikpflege erhalten. In Lüneburg ist es umgekehrt. Die Schweriner Sammlung schließlich ist ihrerseits gut dokumentiert und teilweise erhalten“ (S. 23).

Nach einer ausführlichen Beschreibung und Kontextualisierung der Sammelhandschrift D-LÜh Mus. A 203 a-d kommt Christine Roth zu dem Schluss, dass darin „das überwiegend zeitgenössische Repertoire der Musikbibliothek um eine ältere Schicht ergänzt“ wird (S. 123), die aber „neben eine[r] Vielzahl zeitgenössischer Werke sowie Kompositionen aus dem näheren lokalen Umfeld der Stadt“ nur eine geringe Zahl einnimmt. „In der Zusammenstellung älterer

und neuerer Werke oder Stile [...] kommuniziert sich ein Bewusstsein für unterschiedliche Stilrichtungen und damit auch für Tradition und Geschichtlichkeit in der Musik“, folgert die Autorin. Ein weiterer wichtiger Ort der kirchlichen Musikpflege waren die protestantischen Lateinschulen; konkretisiert werden die anschließenden Ausführungen dazu an der 1406 gegründeten und 1531 zur lutherischen Schule umgeformten Lüneburger Schule Johanneum. Die im Johanneum vermittelte „musikalische Allgemeinbildung“ lässt sich aus der „im Kontext der Musikpflege am Geistlichen Ministerium“ zu verortenden Sammelhandschrift Mus. ant. pract. K.N.150 ablesen, da viele der Mitglieder des Geistlichen Ministeriums „zu Beginn ihrer Laufbahn am Johanneum tätig [waren], sodass hier eine direkte personelle Fortsetzung der dortigen Musikpflege zu sehen ist“ (S. 161). Roth interpretiert diese Handschrift als „musikalisches Gruppenstammbuch“ der dem Geistlichen Ministerium angehörigen Pastoren. Dem darin zu findenden Repertoire schreibt die Autorin „autorisierende Strategien“ zu, wodurch ein Traditionsverhalten entsteht, „das ältere Musik ebenso wie prestigereiche Kompositionen bevorzugt und sich damit deren autoritative Kraft zu Nutzen macht“ (S. 185).

Dagegen steht bei der Musiksammlung der Schweriner Fürstenbibliothek Herzog Johann Albrechts I. – der sich Kapitel V widmet –, anders als bei einer Sammlung für Kirche oder Schule, „der praktische Nutzungskontext im Hintergrund“ (S. 186). In dieser Sammlung, im Gegensatz zu den betrachteten Sammlungen in Lübeck und Lüneburg, scheint es, „dass der Herzog eine grundlegende, überregionale Zusammenstellung anerkannten protestantischen Repertoires aus kirchlichem und höfischen Umfeld zu geben versuchte, bei dem er auf jegliche lokale Charakteristik verzichtete“ (S. 205). Die in dieser Handschrift (D-ROu-Mus. saec. XVI-49) zu findende „Widmungsvorrede des Jacob Praetorius“ ist im Anhang V

transkribiert und in Anhang VI übersetzt, wodurch eine solide und einladende Basis für weiterführende kulturwissenschaftliche und musikästhetische Forschungen geschaffen wurde.

Das „Fazit“ (S. 261ff.) von Roths verdienstreichen Ausführungen ist kurz, aber bedeutungsschwer und lässt sich aus Sätzen wie den folgenden herauslesen: „Weder im Bereich der Musik noch in demjenigen der Theologie oder Geschichte wurde ein totaler Bruch mit der Vergangenheit vollzogen.“ Und später (S. 262f.): „Eine Tradition lutherischer Kirchenmusik anzustoßen gelang damit also weniger über das für seine Zeit überwiegend typische Repertoire als über das kulturelle Verständnis desselben.“ Auch hier öffnet die Autorin die Thematik für eine weiterführende Beschäftigung, die den Fokus von einer historiographischen bzw. historisch-philologischen Betrachtung mehr in die Richtung der Kulturwissenschaft rückt.

Das von Christine Roth akribisch in Breite und Tiefe aufgearbeitete Thema repräsentiert umfassend den momentanen Forschungsstand, bietet aber auch eine gute Grundlage für eine weitere Beschäftigung mit der Musik des 16. Jahrhunderts im Spannungsfeld von Reformation und Traditionsbindung. So wäre etwa weiterführend, neben einer verstärkten kulturwissenschaftlichen Annäherung an die Musik dieser Zeit, ein Blick auf die zunehmend auch in der Musikwissenschaft geführte Diskussion um das Kulturerbe sehr willkommen, zumal damit ein aktuelles und innovatives Konzept zur Traditionsbindung und -pflege neue Aspekte zu Tage fördern könnte, die ebenfalls für den in der Studie behandelten Zeitraum Gültigkeit besitzen und diesen komplementieren würden. So ließen sich beispielsweise die ab S. 40 diskutierten „Generationenmodelle“ („Musikalische Klassiker – Von Generationenmodellen und musikalischen Zeitaltern“) gewinnbringend mit dem Kulturerbe-Modell der *intergenerational transmission* in Dialog setzen – gerade deshalb, weil in diesem Modell auch die Ver-

mittlung und Weitergabe von außermusikalischen (nicht zuletzt auch religiösen und spirituellen) Inhalten und Fertigkeiten mittels musikalischer Praxis thematisiert wird und somit durchaus Relevanz für die behandelte Fragestellung besäße.

Das gehaltvolle Werk ist blitzsauber lektoriert; die wenigen Rest-Fehler (etwa in den Fußnoten 227, 236 oder 1242 und die damit verbundenen Schreibfehler in der Bibliographie) schränken die Verständlichkeit und Stringenz der Ausführungen und Argumentation in keiner Weise ein. Das lässt darauf vertrauen, dass die umfangreichen Anhänge (speziell „Anhang I: Inventar der Sammelhandschrift D-LÜh Mus. A 203 a-d, Anhang II: Inventar der Sammelhandschrift D-Lr K.N. ant. pract. 150, Anhang III: Inventar der Sammelhandschrift D-ROu Mus. saec. XVI-49, Anhang IV: Inventar der Sammelhandschrift D-W Cod. Guelf. 322 Mus. Hdschr.“) und besonders die darin zu findenden Konkordanz-Nummern, die nicht im Detail von Außenstehenden überprüfbar sind, mit derselben akribischen Sorgfalt erstellt und verifiziert wurden. Jeder an der Musik des 16. Jahrhunderts Interessierte sollte diesen wichtigen Beitrag zur Grundlagenforschung in diesem Bereich zur Kenntnis nehmen.

(November 2021)

Eva-Maria de Oliveira Pinto

MORITZ HEFFTER: Die „Plejades Musicae“ des Henricus Baryphonus. Edition, Übersetzung und Kommentar. Bd. 1: Editionsband; Bd. 2: Kommentarband. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2020. 468 / 373 S. Abb., Nbsp., Tab. (Schriften der Hochschule für Musik Freiburg. Band 7, I und II.)

Die in der Schriftenreihe der Hochschule für Musik Freiburg erschienene Edition mit Kommentar von Moritz Heffter stellt die Druckfassung seiner ebendort ver-

fassten Dissertation zu den *Plejades Musicae* des Quedlinburger Kantors und Lehrers Heinrich Pypgrop alias Henricus Baryphonus dar. Dieser wählt die Plejaden und deren Siebenzahl als Ordnungs- und Schutzmacht für seinen Traktat, was er in einer dreißigseitigen *Praefatio* umfassend begründet. Wie die Zuordnung der einzelnen Plejaden mit den Inhalten der Kapitel zusammenhängt, lässt sich allerdings nicht schlüssig erklären. Methodisch bedient sich Baryphonus der aus dem universitären Schrifttum bekannten Form der *quaestiones*, die im Frage- und Antwortmodus die Inhalte systematisch erschließen.

Die Beschäftigung mit Baryphonus setzt in der Musikwissenschaft in den 1890er Jahren u. a. mit Philipp Spitta ein, er fand aber gegenüber prominenteren Autoren wie Lippius seither vergleichsweise wenig Beachtung. Nach der englischen Übersetzung mit Kommentar von Benjamin Dobbs im Rahmen seiner Dissertation (2015) liegt nun erstmals eine Edition mit deutscher Übersetzung und Kommentierung vor.

Der Editionsanspruch besteht dabei darin, neben den Varianten der beiden Ausgaben von 1615 und 1630 auch die von Baryphonus nicht selbst kenntlich gemachten textlichen Anleihen und Übernahmen aus anderen Traktaten aufzuspüren. Eingelöst wird dies durch umfangreiche und bis in kleine Details gehende Apparate bei der eigentlichen Edition und durch den ebenso kenntnisreichen Kommentarband sowie die dortigen Schaubilder zur Rezeption antiker und zeitgenössischer Autoren (u. a. de Pareja, Glarean, Zarlino, Calvisius, Grimm).

Eine umfangreiche Quellenbeschreibung macht die Unterschiede zwischen den verschiedenen erhaltenen Ausgaben von 1615 und 1630, bei letzterer insbesondere der Kompilation von Heinrich Grimm, transparent. Die Edition nimmt die Ausgabe von 1630 als Grundlage und verdeutlicht die Unterschiede durch verschiedene Drucktypen. Dieses Vorgehen lässt sich zugunsten

einer Entlastung der bereits umfangreichen Apparate gut verteidigen. Zu begrüßen ist auch die Entscheidung, die lateinischen und griechischen Fachtermini weitestgehend in den deutschen Text zu übernehmen und dadurch ihre Ambivalenz nicht durch tendenziöse Übersetzungen vorschnell überdecken zu wollen.

Die Ausgabe von 1630 wurde von Heinrich Grimm zusammen mit der *Melopoia* von Seth Calvisius veröffentlicht, was Heffter zu weiterführenden und erhellenden Untersuchungen zum breiteren Kontext der *Plejades* angeregt hat. Spuren der Rezeption kann er denn auch konkret etwa bei Michael Praetorius, der einen vierten, von Baryphonus herausgegebenen Band seines *Syntagma Musicum* ankündigt, im *Phrynis Mitilenaeus* von Wolfgang Caspar Printz und später bei Werckmeister und noch 1721 bei Mattheson ausmachen.

Die große Neuerung der jüngeren gegenüber der älteren Ausgabe der *Plejades* in musiktheoretischer Hinsicht ist die Einfügung des Konzepts der *Triga harmonica*. Zu Recht warnt Heffter davor, dieses vorschnell mit modernen Vorstellungen von Dreiklang gleichzusetzen. Vielmehr sollte es primär als grundlegendes Konzept einer vertikalen Klangbeziehung dreier Töne verstanden werden, das so ähnlich, wenn auch nicht identisch, bereits 1612 von Lippius in seiner *Synopsis* als *Trias harmonica* vorgestellt wurde. Die *Triga harmonica* muss weiterhin vor dem Hintergrund der ebenfalls von Baryphonus neu eingeführten Klassifizierung vertikaler Klänge, den sogenannten *syzygiae*, gesehen werden.

Gerne folgen möchte man Heffters Argumentation, dass das *Triga harmonica*-Konzept entgegen der Annahme von Dobbs nicht von Heinrich Grimm als Kompilator der Ausgabe von 1630 eingefügt wurde, sondern aufgrund der Quellenlage zu den einzelnen Fassungen von Baryphonus selbst stammt.

Ebenfalls gegenüber Dobbs kann Heffter den möglichen Adressaten-, zumindest

aber Rezipientenkreis der *Plejades* anhand der Benutzer (etwa des Mathematikprofessors und Rektors der Universität zu Königsberg Albrecht Linemann) der verschiedenen Druckexemplare vom reinen Gebrauch in einer mitteldeutschen Lateinschule auf das Kantorat und den universitären Bereich hin erweitern.

In seinen Untersuchungen zum *scientia*-Begriff zeigt Heffter überzeugend, dass Baryphonus z.B. in der *Pleias Septima* zur Monochordmessung zwar noch auf den antiken Autoritäten und besonders auf Boethius fußt, sich aber auch von ihnen emanzipiert, indem er Anteile der *musica theoretica* und *poetical practica* miteinander verbindet. Damit sind die *Plejades* auch und gerade als Satz- und Kompositionslehre zu lesen.

Über die Edition und Kommentierung hinaus soll die Publikation deshalb auch „den heutigen aktiven Umgang mit der Musik des 17. Jahrhunderts“ (S. 58) befördern. Ein Anliegen, das nicht nur durch die Edition zweier Kompositionen von Baryphonus, sondern auch durch immer wieder mit in die Überlegungen einbezogene musikpraktische Aspekte (etwa Intonation/Stimmung, Ton-satz) als gelungen bezeichnet werden muss.

Der Editionsband enthält neben Editionsrichtlinien und Quellenbeschreibung mehrere Anhänge zu den verschiedenen Ausgaben, Register, Literaturverzeichnis und Glossar. Dem Kommentar sind ein Vorwort zur Benutzung der Bände und eine umfangreiche Einleitung zu Entstehung und Aufbau, zur historischen Einordnung, zum Forschungsstand, zur Methodik des Kommentars, zum wissenschaftstheoretischen Kontext und zu den Quellen der *Plejades* vorangestellt. Ergänzt wird der Kommentar durch einen Ausblick auf die Rezeptionsgeschichte im 17. Jahrhundert und die Edition der beiden erhaltenen Kompositionen von Baryphonus, dem geistlichen Konzert *Wir gläuben all an einen Gott* (gedruckt 1638) und der als *Melos genethliacum* oder *Weihnacht Gesang* bezeichneten sechsstimmigen

Motette *Ein Engel schon vons Himmels Thron* (1608/09). Abkürzungs-, Sigla-, Literatur- und Abbildungsverzeichnis sowie Anhänge mit fünfstimmigen Ergänzungen zur *Pleias Sexta*, zur Biographie von Baryphonus und seinen Werken runden den Kommentarband ab. Zahlreiche sehr aufwendig gestaltete Notenbeispiele, Schaubilder und Tabellen tragen zur Verdeutlichung des komplexen Inhalts bei.

Imponierend ist auf jeden Fall die Leistung, einen solch umfangreichen und in seinem Latein nicht gerade einfachen Theorie-traktat komplett zu übersetzen. Neben den zahlreichen spezifisch musikalischen Termini, oft auch in Griechisch, nötigt allein schon die minutiöse Übersetzung des in typisch frühbarocker, überbordender Rhetorik verfassten Vorworts der *Plejades* großen Respekt ab. So tief in die lateinische Traktatliteratur eingetaucht, hat Heffter dem Kommentar gleich selbst eine eigene lateinische *Praefatio* vorangestellt.

Die zahlreichen Exkurse und Nebengedanken stehen einer stringenten Lektüre des Kommentarbandes manchmal etwas im Weg, sind aber sicher der Textgattung Dissertation geschuldet (über eine Umarbeitung vor der Drucklegung finden sich keine Aussagen). Das synoptische Schriftbild erleichtert die vergleichende Lektüre. Die große Drucktype erstaunt zunächst, hat aber aufgrund der umfangreichen Apparate ebenfalls zugunsten leichter Lesbarkeit ihre Berechtigung.

Kleinere Fehler scheinen nur bei den mathematischen ersten Kapiteln vorzukommen (so muss es auf S. 251 beim „Kleinen Halbton“ wohl „25“ und „24“ und beim „Großen Ganzton“ „9“ und „8“ heißen). Inkonsequent erscheint auch, warum nur beim Notenbeispiel auf S. 291 die Intervallschritte ins Deutsche übersetzt wurden und diese auf S. 295 ganz fehlen.

Da die beiden Hauptquellen als Digitalisate online verfügbar sind, hätte auch eine digitale Edition nahe gelegen, zumal ein Blick auf die Website des Autors seine Kompetenz

auf diesem Gebiet offenbart. Vielleicht ist damit einmal in Zukunft zu rechnen.

Gelungen ist Heffter eine tiefgehende Einordnung der *Plejades* und ihres Autors in den geistigen, historischen und wissenschaftstheoretischen Horizont ihrer Zeit und darüber hinaus.

Und als großes Verdienst ist es ihm anzurechnen, ein wichtiges Zeugnis für das musiktheoretische Denken des 17. Jahrhunderts samt seinen Bezügen zur Praxis neu zugänglich gemacht und für die weitere Forschung aufbereitet zu haben.

Man mag der vorgelegten Arbeit, um die Schluss-Sentenz von Baryphonus am Ende seines Geleitwortes aufzugreifen, viele wohlwollende Leser wünschen, die sich weder darüber totlachen, noch heulen, sondern sie mit großem Gewinn studieren.

(November 2021)

Stefan Morent

ESMA CERKOVNIK: „... et nos immutabimur“ – Music and Conversion in Rome in the First Half of the 17th Century. Berlin, Kassel: Merseburger 2020. 524 S., Abb., Nbsp. (Musik und Adel im Rom des Sei- und Settecento. Bd. 5.)

Die Begeisterung für das 17. Jahrhundert hält sich in der deutschsprachigen Musikwissenschaft schon seit einer Weile in bescheidenen Grenzen. Jahrbücher bzw. Publikationsreihen gibt es lediglich zu Schütz und, seit 2015, Buxtehude. Ansonsten bleiben Aufsätze und Monographien meist punktuell und folglich ohne nachhaltige Resonanz. Warum das so ist, nachdem noch vor ein, zwei Generationen deutschsprachige Musikwissenschaftler und Musikwissenschaftlerinnen die deutsch-österreichische, aber auch italienische und französische Barockmusik intensiv und perspektivenreich untersucht haben, wäre interessant zu diskutieren. Ausgeforscht ist die Musik dieser ebenso fundamentalen wie aufregenden Umbruchszeit jedenfalls weder in ihren ästhetischen Erscheinungs-

weisen noch in ihren vielfältigen Verflechtungen mit dem kulturellen, religiösen, politischen und intellektuellen Leben. Das zeigt nicht zuletzt die durchaus rege Forschungstätigkeit in Italien, v. a. aber im angloamerikanischen Raum.

Immerhin: Hier gilt es, eine Ausnahme von der traurigen Regel anzuzeigen. Esma Cerkovniks Arbeit entstand als Dissertation am musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich und ist in der von ihrem Doktorvater Laurenz Lütteken sowie Klaus Pietschmann herausgegebenen Reihe *MARS (Musik und Adel im Rom des Sei- und Settecento)* erschienen. Damit ergänzt sie den bislang auf der Zeit um 1700 liegenden Fokus der vier früheren Reihenbeiträge um die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts und damit um genau den Zeitraum, in dem sich das Komponieren, das Gattungsspektrum und die musikalische Ästhetik auf geradezu dramatische Weise änderten. Diese Veränderungen spielen denn auch eine zentrale Rolle in der vorliegenden Arbeit, erfahren allerdings durch deren eigentliches Hauptthema – das Verhältnis von Musik und Konversion – eine besondere, ausgesprochen perspektivenreiche und anregende Beleuchtung.

Cerkovnik führt in ihrem Buch in überzeugender argumentativer wie formaler Stringenz die These durch, dass Konversion von zentraler Bedeutung für die mit Rom verbundenen Herausbildungsprozesse der musikdramatischen Gattungen Dialogo, Oratorium, *Sacra rappresentazione* und Oper war, nicht zuletzt auch für viele nicht-geistliche Stoffe. Den Begriff von Konversion, den sie zugrunde legt, gewinnt sie aus den zeitgenössischen theologischen und geistlichen Debatten im Kontext von Reformation und katholischer Reform: Konversion als Änderung der Religion oder Konfession, aber v. a. auch als lebenslanger Prozess der individuellen geistlichen Umkehr und beständigen Neuausrichtung hin auf Gott und das Gute und Abkehr von der Welt und der Sünde. Cerkovnik identifiziert ferner konzeptuelle Bezüge zu ande-

ren Begrifflichkeiten für substantielle Veränderungen wie Metamorphose, Apotheose, Katharsis oder Purgatio und macht diese im Verlauf der Arbeit auf oft überraschende Weise fruchtbar. Sie streicht die Bedeutung der Temporalität heraus und greift Überlegungen des Kunsthistorikers Klaus Krüger zur Liminalität künstlerischer Medien auf, da Konversionen als zeitliche Prozesse verlaufen und zwischen einem „Davor“ und einem qualitativ anderen „Danach“ vermitteln. Von hier aus ergibt sich dann ihre leitende Frage, ob und inwiefern sich Musik besonders gut als Medium der Repräsentation, Reflexion und Hervorbringung von Konversion eigne, gleichsam von selbst.

Die Arbeit ist formal geradezu streng in vier Hauptkapitel mit jeweils vier (einmal auch nur drei) Teilkapiteln gegliedert, die „Contemplating conversion“, „Sensing conversion“, „Dramatising conversion“ und „Musicalising conversion“ heißen. Alle Teilkapitel beginnen mit einem oder mehreren musikalischen Fallbeispielen, von denen ausgehend die Autorin das jeweilige Thema entfaltet. So ist der Bezug zur Musik auch bei den Abschnitten, die davon scheinbar weit entfernt sind, gewährleistet. Da viele der besprochenen Werke wenig bekannt oder gar unediert sind, wäre eine tabellarische Übersicht über das herangezogene Repertoire hilfreich gewesen. Untersucht werden Dialoghi von Giovanni Francesco Anerio und Virgilio Mazzocchi, Intermedi spirituali von Pietro Paolo Sabbatini, Sacre rappresentazioni von Emilio de' Cavalieri und Giovanni Battista Andreini, Oratorien von Giacomo Carissimi sowie mythologische und geistliche Opern von Stefano Landi, Virgilio und Domenico Mazzocchi, Marco Marazzoli, Agostino Agazzari, Antonio Maria Abbatini u. a.

Im ersten Kapitel fächert Cerkovnik zunächst ein ideen- und kulturgeschichtliches Panorama der Bedeutungsebenen von Konversion im gegenreformatorischen Rom Urbans VIII. Barberini und Clemens' IX. Rospigliosi auf: Dieses reicht vom (Selbst-)

Bild der Papststadt als konvertiertes antikes Rom über die in ihrer jeweiligen Spiritualität ganz auf Konversion setzenden neu gegründeten Orden der Jesuiten und Oratorianer bis hin zu kosmologischen Debatten um die Zeit und die Himmelsordnung bei Giordano Bruno und Tommaso Campanella.

Im zweiten Kapitel geht es um verschiedene ästhetische Kontexte und Konzepte von Konversion. Cerkovnik untersucht hier zunächst zwei Aspekte der zeitgenössischen Dramatik, die dann auch für Opern- und Oratorienstoffe relevant werden: die gleichsam christianisierten Auffassungen der Katharsis etwa in den jesuitischen Märtyrertagödien sowie moralisierende und allegorische Verwandlungen von aus Ovids *Metamorphosen* gewonnenen Stoffen, nicht zuletzt des Orpheus-Stoffes. Es folgen Ausführungen zur fundamentalen Bedeutung der Sinnlichkeit für auf Konversion abzielende geistliche Praktiken, etwa die ignatianischen Exerzitien oder die Andachten der Oratorianer, wobei die Autorin zugleich v. a. bildliche Darstellungen religiöser Ekstasen mit musikalischem Bezug (etwa bei Cäcilia und Franziskus) als höhere, gleichsam vorletzte Form der geistlichen Verwandlung diskutiert. Der letzte Abschnitt ist Athanasius Kircher als Zentralgestalt der musiktheoretischen und -ästhetischen Debatte im Rom der Zeit gewidmet. Die *Musurgia universalis* mit ihrer musikalischen Psychologie und Kosmologie, aber auch Kirchers *Iter extaticum*, dessen Rahmenhandlung mit einer wohl durch chromatisch-enharmonische Instrumentalmusik ausgelösten Verzückung beginnt, werden gelesen als repräsentative Formulierungen und Begründungen der Auffassung, dass Musik Konversion ob ihrer harmonisch-affektiven Doppelnatur nicht nur darzustellen, sondern auch auszulösen vermag.

Die zweite Hälfte des Buches untersucht dann die inhaltlichen und ästhetischen Strategien der Konversionsdarstellung in den musikdramatischen Gattungen. Im dritten Kapitel stehen die dramaturgischen Ele-

mente im Mittelpunkt: die jeweils um einen Konversionsplot herum entworfenen Märtyreroperen Giulio Rospigliosis, des späteren Papstes Clemens IX.; die drei Grundmuster von Konversion als punktuell Ereignis (Modell Paulus), als geistlicher Prozess der Einkehr, des Gebets und der Betrachtung (Modell Augustinus) sowie als Mix von beidem unter Hinzukommen von Emotionen der Trauer und Reue (Modell Maria Magdalena) und ihr Vorkommen im untersuchten Corpus; sowie der Umdeutung der Metamorphose von der Strafe zu einem Preis der Tugend in frühen Mythenoperen. Besonders sticht unter den besprochenen Werken das späteste heraus, die Oper *La comica del cielo ovvero La Baltasara* von Giulio Rospigliosi und Antonio Maria Abbatini aus dem Jahre 1668; ein bislang leider weder ediertes noch eingespieltes Werk. Hier wird die Konversion einer Schauspielerin zum Thema gemacht, die sich ereignet, während sie die Konversion von Tassos Clorinda spielt und dabei eine Arie des Stücks im Stück als Ruf Gottes wahrnimmt: ein selbstreflexives Spiel mit den Transformationskräften von Theater und Musik.

Die Passagen bis hierhin zeugen allesamt von breiter und profunder Quellenkenntnis der Autorin, ihrer großen Belesenheit – denn außerhalb der Musikwissenschaft ist zur Thematik und den Verästelungen der Konversion in der frühen Neuzeit, zum Theater und zur bildenden Kunst sowie zu den anderen hier aufgegriffenen Themen jede Menge geforscht worden – sowie von ihrer Gabe, die unterschiedlichsten disziplinären Forschungsstände aufschlussreich aufeinander und auf das interessierende musikalische Phänomen beziehen zu können. Wirklich Aufsehen erregend und innovativ gelingt ihr dann aber das vierte Kapitel, das in die vertiefte Diskussion der musikalischen Elemente der Konversionsrepräsentation und -reflexion einsteigt. Hier finden auch in einer beeindruckenden Syntheseleistung sämtliche bisher behandelten Aspekte zusammen, insofern sie allesamt

wieder aufgegriffen und für die Werkdeutungen fruchtbar gemacht werden.

Das erste Teilkapitel widmet sich den zwei Opern Stefano Landis – *La morte d'Orfeo* und *San Alessio* –, versucht, die scheinbaren Unterschiede zwischen dem paganen und dem christlichen Stoff durch das Herausstreichen ihrer ästhetischen Gemeinsamkeiten aufzuheben und liefert ein überzeugendes Plädoyer dafür, den von der Forschung oft kritisierten letzten *Orfeo*-Akt als zentral für die Werkaussage zu verstehen. Das zweite Kapitel ist eine Kontemplation über die Aria als musikalischer Ort der Konversion – ausgehend von der Beobachtung, dass in der Mehrzahl der primär durch Rezitative charakterisierten Werke der Moment der Konversion in einer geschlossenen Form repräsentiert wird, oft genug in Kombination mit Veränderungen anderer musikalischer Parameter wie dem Metrum, dem Modus, der Satzart und der instrumentalen Besetzung. Was eine relativ banale analytische Beobachtung sein könnte, gewinnt durch die hergestellten Bezüge zur Diskussion um die (Affekt-)Macht der Musik, den *stile espressivo* als Ausdruck subjektiver Innerlichkeit und die Zeitenthobenheit einer geschlossenen Form eine Brisanz, die ganz neue Perspektiven auf die frühe Aria und das dialektische Verhältnis der verschiedenen monodischen Formen zueinander entwirft.

Der nächste Abschnitt nimmt auf ähnliche Weise die ebenfalls um das Konversionsgeschehen gehäuft auftretenden Instrumentalpassagen, etwa in Form von Ritornellen, in den Blick und deutet sie, unterstützt von den jeweiligen Handlungserläuterungen, als Evokationen von himmlischer Engelsmusik im Moment, wo die endgültige Konversion der Protagonisten diese (beinahe schon) in die himmlische Seligkeit entrückt – weshalb denn auch Violinen eine besondere Rolle dabei spielen. Im vierten Teilkapitel geht es dann um die oft am Ende der besprochenen Werke stehenden Chorsätze und ihre Rolle bei der Repräsentation von Konversion. Hier

bringt Cerkovnik die Idee der Apotheose und der Memoria, der Bekräftigung und Bezeugung endgültiger Konversion durch ein Kollektiv in Anschlag.

Die Autorin will aber nicht nur darstellen, weshalb Musik an sich und die genannten musikalischen Formen im Besonderen geeignet sind, das temporale und zugleich genuin subjektiv-innerliche Ereignis einer geistlichen und wesenhaften Veränderung zu repräsentieren, sondern führt zudem jeweils aus, dass diese musikalischen Mittel auch dazu dienen sollten, durch ihren affektiv-ästhetischen Doppelcharakter Konversionen im Publikum auszulösen. Ein kurzes Schlusskapitel schließlich dient nicht einfach nur der Zusammenfassung, sondern reißt noch ein paar weitere Kontexte an, die für einen Vergleich und zur Validierung und Profilierung der Ergebnisse geeignet wären, v. a. die zeitgleichen Entwicklungen in Florenz und Venedig. Hier liest man insbesondere die Passagen zu Monteverdis *Combattimento* und *Poppea* mit Gewinn.

Dass gerade ihre spannendsten Deutungen der Konversionsspezifika von Aria, Instrumentalritornell und Chorsatz nicht immer wasserdicht sind, weiß Cerkovnik nur allzu gut und diskutiert die damit verbundenen Vorbehalte auch. Die üblichen Probleme von Hermeneutik und Semiotik werden in Bezug auf ein Repertoire, das formale und semantische Standards und Topoi erst ausbildet und insofern noch keine Kohärenz aufweist, nicht kleiner. Umgekehrt läßt aber der frühneuzeitliche Zeitgeist mit seiner Haltung der ständigen Analogiebildungen und des „omnia in omnibus“ zu durchaus weitreichenden Interpretationen und Beziehungsbildungen ein. Vielleicht hätte die Autorin angesichts dieser Problemlage doch noch über weitere Prüfkriterien oder geeignete Ergänzungen ihrer historisch-hermeneutischen Methode nachdenken können, um ihre Ergebnisse zu bekräftigen. Ein Knackpunkt ist zweifellos, ob der Einsatz musikalischer Veränderungsmarker an den Konver-

sionsstellen tatsächlich dramaturgisch spezifisch ist, sich also quantitativ und/oder qualitativ vom Einsatz von Arien, Ritornellen und Chören an anderen Stellen innerhalb der Dramaturgie unterscheidet. Vereinzelt finden sich zwar entsprechende Hinweise, zur Methode ausgebaut werden sie indes nicht. Auch die Tatsache, dass die besprochenen Gattungen und Formen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts eben alle erst entstehen, Librettisten und Komponisten folglich noch auf der Suche nach angemessenen und wirksamen Darstellungsmöglichkeiten sind, hätte bisweilen etwas mehr mitreflektiert werden können. Aber auch so ergibt sich aus Cerkovniks Arbeit mehr als deutlich die Erkenntnis, wie entscheidend die Debatten und Praktiken der Konversion und verwandter Konzepte für die Herausbildung der Gattungen des solistischen, dramatischen Singens und damit letztlich die Entstehung einer musikalischen Sprachfähigkeit für Subjektivität waren.

Bei der Lektüre dieses ebenso beeindruckenden wie anregenden Buches wünschte man sich nicht nur immer wieder, dass viel mehr dieses teilweise spektakulären Repertoires eingespielt oder inszeniert würde, sondern eben auch, dass die Forschung zum 17. Jahrhundert den hier angebotenen Impuls produktiv aufnimmt und weiterführt – gerade auch im deutschsprachigen Raum.
(November 2021) *Melanie Wald-Fuhrmann*

JOCHEN LEBELT: Robert Schumann als Redakteur 1834–1844. Eine Studie über Robert Schumanns Tätigkeit als Redakteur der „Neuen Zeitschrift für Musik“. Würzburg: Königshausen & Neumann 2021. 356 S., Abb., Tab. (Schumann-Studien. Sonderband 8.)

Die vom Autor 1987/88 an der (seit 2001 nicht mehr bestehenden) Pädagogischen Hochschule Zwickau „Ernst Schneller“ eingereichte und bislang nur als Typoskript ver-

fügbare Dissertation liegt mit der vorliegenden Publikation in einer überarbeiteten Fassung vor. Zwischenzeitlich erschienene Forschungsliteratur wurde eingearbeitet, zitierte Brieftexte folgen der aktuellen Schumann-Briefedition, Redundanzen und Nebensächliches wurden ebenso getilgt wie die zu DDR-Zeiten unvermeidbaren ideologischen Unter- und Zwischentöne. Aus guten Gründen preist der Reihen-Herausgeber Gerd Nauhaus das Buch als Standardwerk, denn es fokussiert erstmals und umfassend Schumanns zehnjährige Redaktionstätigkeit. Ausgehend von den frühen schriftstellerischen Arbeiten (die u. a. in einer chronologischen Übersicht zusammengefasst werden, S. 338–341), zeigt Lebelt, wie sich Schumanns musikkritisches Konzept im semi-fiktionalen Gewand der Davidsbündlerschaft allmählich herauskristallisiert. So wird deutlich, weshalb der 24-jährige Mitgründer der *Leipziger Neuen Zeitschrift für Musik* eine erstaunlich klare und selbstbewusst vertretene Vorstellung über die „Tendenz“ der Zeitschrift besaß, was nahezu zwangsläufig zu Konflikten mit seinen drei Redaktionskollegen führen musste. Bereits im ersten Jahr schrumpft das Redaktionsteam (durch den frühen Tod Louis Schunckes und den Rückzug Friedrich Wiecks). Schumann und vor allem sein Mitstreiter Julius Knorr rivalisieren in organisatorischen und konzeptionellen Fragen, der Verleger Chr. H. F. Hartmann versucht seinerseits, gegenüber den Redakteuren eigene Interessen durchzusetzen. Juristische Auseinandersetzungen folgen, die schließlich zu einem publizistischen Neustart führen. 1835 wird Schumann Besitzer und wichtiger noch, allein verantwortlicher Redakteur der Zeitschrift, die nunmehr auf den Titelsatz *Leipziger* verzichtet. Schumann zeigt sich als geschickter, auch juristisch versierter Geschäftsmann, auch gegenüber dem neuen Verleger J. A. Barth, der sich ebenfalls als schwieriger Partner erweist. Schumann baut ein umfangreiches Korrespondenten-Netz auf (die Hauptakteure und ihre Wirkungs-

stätten hat Lebelt auf S. 259f. und die Ressortspezialisten auf S. 249–255 zusammengestellt). Er lenkt und bildet deren musikkritische Diktion und gibt damit der Zeitschrift ein Profil, das sie von konkurrierenden Blättern deutlich abgrenzt.

Lebelt verzichtet auf eine Kontextualisierung der Verlegerquerelen innerhalb der zeitgenössischen Musikpublizistik. Aber erst dadurch zeigt sich ein wesentliches Alleinstellungsmerkmal der *NZfM*. Im 19. Jahrhundert erscheinen große, überregional einflussreiche Musikzeitschriften in Musikverlagen. Sie fungieren u. a. als deren „Hauszeitschriften“ und dienen mithin Musikverlagsinteressen. Das gilt für alle namhaften Journale: *Allgemeine musikalische Zeitung* (Breitkopf & Härtel, Leipzig 1798ff.), *Caecilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt* (Schott, Mainz 1824ff.), *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* (Schlesinger, Berlin 1824ff.), *Iris im Gebiete der Tonkunst* (Trautwein, Berlin 1830ff.), *Signale für die musikalische Welt* (B. Senff, Leipzig 1842ff.). Dass die *NZfM* diese interessengelenkte Musikverlagsbindung zwar anfänglich sucht, aber nicht erreicht (Härtel und Hofmeister lehnten den Verlag ab), ist aus historischer Sicht als Glücksfall zu bewerten, denn die Bindung der *NZfM* an Buchverleger (C. H. F. Hartmann: 1834/35, J. H. Barth: 1835, R. Friese: 1837ff.) ermöglichte eine von Musikverlagsinteressen unabhängige Musikkritik. Der von Schumann höchst willkommen geheißen (und mutmaßlich sogar veranlasste) Beschluss des Verlegers Robert Frieses, ab 1838 (Bd. 8) die Zeitschrift mit musikalischen Beilagen zu versehen (S. 217), war ein Versuch, den Buchverlag zum Musikverlag zu erweitern. Dass diese Verlagerweiterung letztlich misslang und die Musikbeilagen bald aufgegeben worden sind, dürfte der liberalen Tendenz der *NZfM* zugutegekommen sein.

Lebelts Abhandlung ist eng auf die Gründungsphase und Frühgeschichte der *NZfM* fokussiert und beschreibt detailliert deren

Planung, Organisation, Rechtsprobleme und vor allem die Zielsetzung unter Schumanns Ägide. Sie leistet damit einen wichtigen Beitrag zur Biographie des Komponisten. Und wer eine historisch-kritische Edition der musikkritischen Schriften Robert Schumanns planen wollte, dem wird Lebelts Arbeit das Ausmaß der damit verbundenen philologischen Probleme aufzeigen. Denn der Schriftsteller Schumann ist in den ersten zehn Jahrgängen der Zeitschrift nicht nur mit eigenen Beiträgen vertreten, sondern in redaktionellen Brückentexten, Kommentaren, „Editorials“ und auch in der Auswahl der jeder Hefnummer vorangestellten Mottos präsent, ohne dass dies deutlich erkennbar und abgrenzbar ist. (Einen statistischen, an Themenkomplexen bzw. Gattungen und Genres orientierten Überblick über Schumanns Beiträge und die Beiträge anderer Autoren bieten die Tabellen S. 210f.) Überdies greift Schumann erstaunlich robust in fremde Artikel ein, was dem zeitgenössischen Leser verborgen bleiben musste und dem heutigen Leser erst durch mühevollen philologischen Arbeit, vor allem im Rückgriff auf die in Krakau überlieferte umfangreiche „Correspondenz“ aufgezeigt werden müsste. Die Zeitschrift ist nicht nur ein musikkritisches Organ, sondern zugleich auch Kommunikationsmedium, über das der Redakteur Schumann einen Teil der Zusammenarbeit mit den Korrespondenten regelt: In den kryptisch anmutenden Geschäftsnotizen (die Lebelt ohne nachvollziehbaren Erkenntniswert auf S. 196f. in der Megafußnote 92 auflistet) findet ein erheblicher Teil der Korrespondenz statt. In diesen stenographischen Notizen spiegelt sich Schumanns arbeitsökonomisch klug geregelte Redaktionsregie und mithin auch seine „kulturpolitische“ Strategie, die freilich philologisch erst noch erschlossen werden müsste. Lebelts offenkundiges Faible für Tabellen und statistische Übersichten liefert hilfreiche Instrumente, um die komplexe Redakteurstätigkeit unter verschiedenen thematischen Aspekten zu erhellen.

Da Schumanns eigene Artikel und die seiner Mitstreiter variant chiffriert oder mit wechselnden Pseudonymen veröffentlicht worden sind, ist eine unmittelbare Zuordnung der Beiträge zu den jeweiligen Autoren meist nicht möglich. Hier leistet Lebelts Chiffren- bzw. Pseudonymenliste (S. 263–266) willkommene Aufklärung, zumal dort jeweils auch gleich die Quellengrundlage benannt wird, auf der die Dechiffrierung gründet. Ebenso verdienstvoll ist das Verzeichnis der ermittelten Mitarbeiter der Zeitschrift (S. 334–337). Es sind mehr als 200. Dies alles aufzuzeigen ist ein großes Verdienst des Buches.

Standardwerke bedürfen der konstruktiven Kritik, gerade weil sie die zukünftige Forschung lenken und beeinflussen. Über die leider hölzerne, mit zahlreichen Stilblüten durchsetzte Sprache des Autors schweigt der Rezensent Höflichkeit. Auf das sperrig betitelte, langatmige Unterkapitel „2.6. Das Streben nach gesellschaftlicher Anerkennung und Ruhm als ein Motiv Schumanns für die *Neue Zeitschrift für Musik*“ (S. 78–90), das sich an einer spekulativen historischen Psychologie abarbeitet, kann man getrost verzichten, weil es keinen Erkenntnisgewinn erzeugt und es neben Redundanzen auch peinliche Statements enthält: „Damit wird klar, Schumanns Wille, das Maximale in seinem Leben zu erreichen, war sowohl Ausdruck einer steten inneren persönlichen Unzufriedenheit, zugleich Triebkraft für sein Schöpfungstum“ (S. 81). Stattdessen wünschte man sich andere Aspekte ausführlicher beleuchtet: Schumanns gescheiterten Versuch etwa (1838/39), die *Neue Zeitschrift für Musik* in Wien zu etablieren, sowie die Russlandreise Clara und Robert Schumanns (1844). Beides erforderte den Einsatz eines redaktionellen Stellvertreters und führte zur temporären Abschwächung der redaktionellen Arbeit Schumanns. Lebelt behandelt lediglich die organisatorische und statistische Oberfläche dieser Zäsuren, Schumanns reduzierten Output, ohne auf die biographischen

Verflechtungen, die diese Zäsuren ausgelöst haben, tiefer einzugehen. Gleiches gilt für die Jenaer Promotion Schumanns, die ohne die durch die Zeitschriftenredaktion erworbene Reputation kaum hätte vollzogen werden können.

Leider haben sich in das Buch viele, manchmal sinnentstellende Schreib-, Zitierfehler und auch andere Pannen eingeschlichen, die durch ein fachkundiges Lektorat leicht hätten verhindert werden können.

Adolphe Adams Opéra Comique „La Main de Fer ou un Mariage secret“ (1842) zitiert Lebelt nicht nur unzulässig verkürzt als „Main de Fer“, sondern bietet hierzu auch noch die kuriose Übersetzung „Die einzelne Hand“ an (S. 276). Dieses Fallbeispiel steht für ein merkwürdiges Desinteresse des Autors für Personen, deren Biographien, zeitgenössischen Rang und ihr Schaffen und gesellschaftliche Stellung. So verzieht Lebelt (S. 233) beispielsweise die der *NZfM* entnommene Quellenangabe „Wiener Zeitschrift v. Schickh.“ mit einem ratlosen (?). Gemeint ist Johann Schickh, der Redakteur der *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* (1816ff.). Ein mit Kurzbiographien versehenes Personenregister (wofür die mustergültige Edition der Schumann'schen Tagebücher ein Vorbild lieferten) hätte nicht nur den Nutzwert der Abhandlung erhöht, sondern zugleich Registerpannen verhindert.

Denn das Personenregister ist bestürzend miserabel. Die meisten der (nachfolgend nur in Auswahl angegebenen) Fehler vermag der kundige Leser konjunktural zu berichtigen: Einer der Vornamen Aubers lautet François (statt: Francoir) und Frau von „Chezy“ schreibt sich korrekt „Chézy“. Schumanns Lieblingsdichter Jean Paul (Pseudonym für Johann Paul Friedrich Richter) wird unter „Paul, Jean“ erfasst und im Haupttext (S. 75) auch schon mal als J. Paul abgekürzt. Der Leipziger Verleger Senff nannte sich Bartholf (nicht Barthold); Simonin de Sire hat nichts mit „Simonie“ zu tun. Irreführend und ärger-

lich sind aber jene Fehler, die nicht auf Versehen, sondern auf offenkundiger Ignoranz, mangelnder Recherche oder gar Unkenntnis beruhen. Sie stellen nicht nur das Personenregister unter den Generalverdacht der Schlamperei, sondern verdunkeln erheblich den Blick auf den Haupttext. Bei „Bakemann, Pianist aus Bremen“ (derselbe Fehler findet sich auch im Zitat an der Referenzstelle S. 91) handelt es sich um „Rakemann, Louis Christian“. Schumanns ominöser Korrespondenzpartner „Kerszerling“ (S. 173), mutiert im Register zu „Kesselring, J.“. „Julie Baronin von Cavalcabo“ (recte: Cavalcabò) ist identisch mit der getrennt, aber ohne Querverweis registrierten „Julie von Webenau“. „Pauline Garcia“ ist identisch mit der ebenfalls getrennt verzeichneten „Viardot, Lousie (!), Pauline Marie“ (recte: Viardot-García, Michèle (!) Ferdinande, genannt „Pauline“). Hinter dem Pseudonym „Lasekk, Charles“ verbirgt sich der ebenfalls getrennt gelistete Baron Carl von Kaskel. Mit „Pucci, Graf François“ (ebenso an der Referenzstelle S. 280) ist „Ludwig Evarist Alexander Graf von Poggi“ gemeint, dessen Stammesname im zweiten Referenznachweis (S. 293) allerdings korrekt geschrieben ist. Dass sich „Lebelt, Jochen“ selbst noch ins Personenregister (mit 17 Stellennachweisen) einbringt, verwundert kaum mehr.

Man wünscht dem sachlich und thematisch willkommenen Buch wenn nicht eine überarbeitete Neuauflage, so doch wenigstens ein neugefasstes, mit Kurzbiographien versehenes Personenregister.

(November 2021)

Bernhard R. Appel

Oktoberrevolution. Ereignis, Rezeption, künstlerische Deutung. Hrsg. von Felicitas FISCHER VON WEIKERSTHAL, Tanja PENTER und Dorothea REDEPENNING. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2020. 285 S., Abb., Nbsp., Tab. (Heidelberger Abhandlungen zur mittleren und neuen Geschichte. Band 25.)

Es führt heute kaum ein Weg daran vorbei, vor dem Verfassen der eigenen Rezension sich die längst im Netz publizierten Meinungen der anderen zu Gemüte zu führen. Dort kommt der 2020 im Heidelberger Universitätsverlag Winter erschienene Band denkbar schlecht weg: „Trotz einiger interessanter Beiträge“, heißt es beispielsweise in Fabian Thunemanns Besprechung für die *Historische Zeitschrift* (Jg. 313, H. 1), sei „der Band insgesamt leider nur bedingt zu empfehlen“ (DOI: <https://doi.org/10.1515/hzhz-2021-1275>). Es mag also den Eindruck mangelnder Originalität erwecken, wenn dieses Urteil hier nur bestärkt werden kann. Wieso Rezensionen aber originell sein sollten, leuchtet nicht ein und wenn eine ernsthafte Auseinandersetzung mit den Texten schlussendlich zu keinem anderen Ergebnis gekommen ist als die vorliegende, darf dies gerne als wissenschaftliche Konsensbildung verbucht werden, die nichts mit dem Rezensionswesen *per se*, sondern mit der Qualität des Rezensierten zu tun hat.

Hervorgegangen sind die dreizehn Beiträge dieser Publikation aus einer 2017 in Heidelberg veranstalteten Ringvorlesung ähnlichen Titels (*Oktoberrevolution 1917. Ereignis, Symbole, kulturgeschichtliche Rezeption*), weshalb sie der schier unüberblickbaren Masse an Literatur zugerechnet werden können, die weltweit anlässlich des 100. Jahrestags der russischen Ereignisse entstanden sind. Wie Felicitas Fischer von Weikersthal, Tanja Penter und Dorothea Redepenning als Herausgeberinnen des Sammelbands in ihrer Einleitung bemerken, hat es allerdings lange gedauert, bis aus lokalen Vorgängen in Petro-

grad das große Ereignis von 1917 geworden ist, das „in der Geschichte des 20. Jahrhunderts eine tiefe Spur hinterlassen“ hat (S. 7). Sieht man einmal von Gerd Koenens Text „Der ‚rote Oktober‘ 1917 und das Jahrhundert des Kommunismus ab“, der die Nachbeben dieser Revolution offenbar lapidar unter einer komparatistischen Perspektive bis zum Ende des Staatssozialismus nach 1989 verfolgen will, sind die Beiträge in dieser Publikation vor allem als Lokalstudien einzelner Entwicklungen oder Aspekte zu verstehen, aus denen sich dann vermutlich ein facettenreicheres Gesamtbild formen soll.

Dramaturgisch entschied man sich deshalb dazu, nach der Einleitung und Koenens Text die restlichen Kapitel in vier Abschnitte zusammenzufassen: „Vorspiel“, „Ereignis“, „Rezeption“ und „künstlerische Deutung“. Tatsächlich ist es dann aber gerade die Musikforschung, die aus diesem Band noch Anregungen ziehen könnte, zumal die fünf kunst-, kultur- und musikwissenschaftlichen Beiträge von anderen Rezensenten völlig vernachlässigt wurden (vgl. Riccardo Altieri in der *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*, Jg. 69, 2021, H. 3, S. 288f.). So stellt Joachim Steinheuer mit *Les soirées de Pétrougrad* einen ebenso kuriosen wie bezeichnenden Liederzyklus von Darius Milhaud über Gedichte René Chalupts vor, der 1919 entstand und dessen Abhängigkeit von der frühen französischen Berichterstattung über die Ereignisse in Russland von Steinheuer minutiös nachzeichnet. Im interdisziplinären Kontext der Veröffentlichung bleibt dennoch zu bemängeln, dass der eingeschobene Analyseabschnitt zu Milhauds Vertonungen durch die reine Nacherzählung einiger hervorstechender Merkmale der Stücke kaum zu überzeugen weiß (S. 72–75).

Steht Milhauds Komposition noch ganz am Anfang der Nachwirkungen von 1917, so widmet sich Mauro Fosco Bertola der Filmmusik zu Vsevolod Pudovkins Stummfilm *Das Ende von Sankt Petersburg* aus dem Jahr 1927, die Alfred Schnittke erst 1992 dazu

beigesteuert hat. Wie Bertola zeigt, stand man seitens des ZDF als Auftraggeber ratlos vor Schnittkes Partitur, weil die Komposition ein klares Verhältnis zum Bildmaterial nicht erkennen ließ. Mutig, weil der Verfasser sich nicht scheut, die Frage nach einem quasi-sozialistischen gesellschaftlichen Miteinander nach dem Sozialismus zu stellen, und anregend ist Bertolas Vorgehensweise, der mit Gilles Deleuze' Idee einer *synthèse disjonctive* zeigen möchte, wie Schnittke die Sowjetunion „nach dem endgültigen Versagen ihres einstigen Versprechens aufgearbeitet und memorialisiert“ hat (S. 234).

Ein nachhaltiger Einfluss wenigstens auf den deutschen Fachdiskurs scheint wiederum Dorothea Redepenning's Beitrag „Der Sound der Oktoberrevolution 1917 bis 1927“ bevorzuzustehen. Nach den Arbeiten von Günther Mende und verschiedenen englischsprachigen Publikationen dürfte die Erkenntnis mittlerweile im musikwissenschaftlichen Mainstream angekommen sein, dass das musikgeschichtliche Ereignis von 1917 die Grenzen eng kompositionsgeschichtlich definierter Musikbegriffe weit überstiegen hat, führte doch die Anreicherung der Materialbasis durch allerlei außermusikalische Mittel zu einer wirklichen Klangkunst der frühen Sowjetunion. Diese Einsicht ist an sich – wie gesagt – nicht neu. Vergleicht man jedoch Redepenning's ältere *Geschichte der russischen und sowjetischen Musik*, die längst zum Standardwerk geworden ist, mit diesem Text, darf der neuere Beitrag als wichtige Weiterentwicklung genommen werden, die zahlreiche Anknüpfungspunkte und Impulse bietet. Anstatt die auseinanderstrebenden Teildisziplinen der Sound Studies und Historischen Musikwissenschaft in ihrer vermeintlichen Andersartigkeit zu zementieren, fordert die bloße Verfasstheit des Gegenstands selbst einen solchen Blick ohne Scheuklappen, wie Redepenning bemerkt: „Eine neue Klanglichkeit, die der Idee der Revolution entspricht, musste geschaffen werden,

und diese Idee selbst bot dafür eine Inspirationsquelle“ (S. 251).

Schließlich sei über die einzelnen musikwissenschaftlichen Beiträge hinausgehend ein – vielleicht nebensächlicher – Punkt angemerkt: Natürlich konnten die Herausgeberinnen zum Zeitpunkt der Veröffentlichung noch nicht wissen, dass mit J. P. E. Harper-Scotts *The Event of Music History* 2021 bei Boydell & Brewer eine musikhistoriographische Selbstreflexion erscheinen sollte, die ihren emphatischen Ereignisbegriff schon im Titel trägt, wie auch die vorliegende Publikation die Oktoberrevolution dezidiert als Ereignis begreift. Dass die Theorie der Geschichtsschreibung aber über ein weitaus elaborierteres Verständnis dieses Begriffes verfügt, als seine unreflektierte Verwendung in diesem Band suggeriert, dürfte schon seit Boris Groys' Arbeiten über „Die postkommunistische Situation“ (2005) und *Das postkommunistische Postskriptum* (Ffm. 2006) unter Russlandforschenden allgemein bekannt sein und hätte angesichts der wachsenden Bedeutung von Ansätzen wie Alain Badiou's Philosophie zu anregenden Auseinandersetzungen führen können. Gerade Badiou's Philosophie, die wesentlich von seiner Erfahrung der Ereignisse um 1968 zehrt, hat in der jüngsten Musikforschung wie beispielsweise bei Harper-Scotts *The Event of Music History* oder vermittelt über Slavoj Žižek's Ideologiekritik in *Did Somebody Say Totalitarianism?* interessante Weiterentwicklungen erfahren, die auch in Zukunft musikhistoriographisch fruchtbar gemacht werden können. Insgesamt fällt das Urteil zu dieser Veröffentlichung also verhalten aus. Es müsste aber schlechter lauten, wären nicht die musikwissenschaftlichen Beiträge.

(November 2021) Patrick Becker-Naydenov

CHRISTIAN CÖSTER: *Richard Strauss als Komödiant, Hermann Bahr und Hans Sommer. Studien zur Entstehung und Werkgestalt von „Intermezzo“*. Köln: Verlag Dohr 2020. 296 S., Nbsp., Tab.

Richard Strauss im Briefwechsel mit Hans Sommer, Hermann Bahr und Willy Levin. Mit ergänzenden Korrespondenzen von Pauline de Abna-Strauss, Antonie Sommer, Anna Bahr-Mildenburg und Franz Strauss. Hrsg. von Christian CÖSTER. Mainz u. a.: Schott Music 2019. 432 S., Abb., Nbsp. (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft. Band 22.)

Eine umfassende Studie zu Richard Strauss' *Intermezzo* ist in Fachkreisen schon lange ein dringendes Desiderat. Schließlich gilt die autobiographisch motivierte, 1924 in Dresden uraufgeführte Konversationsoper als entscheidende Wegbereiterin der Zeitoper der 1920er-Jahre. Insofern ist es nur zu begrüßen, dass Christian Cöster mit seiner Dissertation eine längere Abhandlung über dieses spannende Bühnenwerk vorgelegt hat. Und nicht nur das: Seiner 2020 im Dohr-Verlag erschienenen Monographie schickte Cöster als Herausgeber einen vom Schott-Verlag besorgten Dokumentenband voraus und publizierte 2019 die Korrespondenz von Richard Strauss mit Hans Sommer, Hermann Bahr und Willy Levin. Beide Titel präsentieren sich in seriösem Hardcover. Der Diskurs um *Intermezzo*, der – von wenigen Ausnahmen abgesehen – noch immer schleppend, randständig oder im Rekurs auf Anekdoten verläuft, bekommt durch Cösters Doppelpublikation einen neuen, wissenschaftlichen Impuls.

Im Dissertationsband folgen auf die 17-seitige Einleitung drei Großkapitel mit diverser Untergliederung. Diese verhandeln in angenehm unpräzisiertem Ton die Aspekte „Hermann Bahr und seine Entwürfe zu *Intermezzo*“, „Richard Strauss und seine dramaturgische Weiterentwicklung des Librettos“ und „Die Vertonung“. Im Anhang

finden sich zudem die Transkriptionen jener Briefe, die vom Ehepaar Strauss zwischen dem 17. Mai und dem 7. Juni 1902 gewechselt wurden. Thema dieses Korrespondenzausschnitts ist die sogenannte Mieke-Mücke-Affäre, die später zum autobiographischen Kern von *Intermezzo* werden sollte.

Ziel der Arbeit sei es, so Cöster, „die jeweiligen ästhetischen Standpunkte bei Hermann Bahr und Richard Strauss zu beschreiben, das kompositorische Selbstbildnis des Komponisten in der Zeit der Entstehung des Werkes [*Intermezzo*] in der ihn umgebenden Gesellschaft zu rekonstruieren, die ästhetischen Prinzipien herauszuarbeiten, zeitgenössische Analogien und Bezüge offenzulegen und diese schließlich in einer Gesamtbetrachtung des Werkes münden zu lassen“ (S. 12). Vieles davon löst seine Studie ein. So gehört es sicher zu den Stärken des Buches, dass es Bahr nicht auf seine Rolle als designierten *Intermezzo*-Librettisten reduziert, sondern ihn als Person, Theaterkritiker und Dramatiker näher kontextualisiert. Cösters Ausführungen zeigen Bahr als einen Schriftsteller, der sich vom liberalen Pionier der Moderne zum konservativen Katholiken wandelte, ablesbar nicht zuletzt am veränderten Frauen- und Ehebild in seinen Theaterstücken.

Zum *Intermezzo*-Libretto findet sich eine chronologische Übersicht von Bahrs und Strauss' ersten Entwürfen (S. 34). Diese reichen von Oktober 1916 bis Juli 1917, als sich Strauss – von Bahr ermuntert – dazu entschloss, das Textbuch selbst zu schreiben. Deutlich wird, woran die Zusammenarbeit scheiterte: „Bahr, gewohnt, sich an einer geordneten, zuweilen gar symmetrischen Werkstruktur festzuhalten, konnte in den *Intermezzo*-Entwürfen offensichtlich nicht – wie Richard Strauss zugesagt – von ordnenden und verbindenden Strukturelementen loslassen [...]“ (S. 42). In der Tat bedauerte Strauss, dass sein Mitarbeiter vom allerersten Konzept abgegangen war: Bahr habe „viel zu viel geschlossene Szenen aufgebaut“, anstatt „das Ganze in einzelne Charakterbilder auf-

zulösen“ (Strauss an Bahr am 21. Oktober 1916). Anknüpfend an einschlägige Vorgängerstudien, gelingt es Cöster im Weiteren, Strauss' eigenes Konzept zu verdeutlichen: Das noch an Bahr orientierte Szenentableau wird von allzu stringenter Handlungslogik befreit und einer „offene[n] Dramaturgie kleiner Augenblicke“ (S. 85ff.) unterworfen, woraus echte Einzelbilder entstehen, die dann musikalisch-symphonisch verknüpft werden.

Um diesen zwar nicht ganz neuen, jedoch schlüssig dargelegten Zentralbefund gruppiert Cöster eine Fülle an Kontextinformationen. So wird „Die Thematisierung der Ehe“ in Strauss' Leben und Opernschaffen ebenso breit besprochen (S. 101ff.) wie die „Biographische[n] Bezugnahmen“ innerhalb von *Intermezzo* (S. 137ff.). Ob das in dieser Ausführlichkeit nötig ist, sei dahingestellt, zumal der Autor selbst wiederholt und mit Recht darauf hinweist, „dass die Betrachtung des Librettos auch ohne den steten Bezug auf Richard und Pauline Strauss als Vorbilder für die beiden Protagonisten der Oper auskommen können muss“ (S. 81; in ähnlichem Sinn schon auf S. 35). Das Gleiche gilt natürlich für die anderen vermuteten oder bekannten Personenbezüge, etwa für Willy Levin als Vorbild für die Figur des Kommerzienrats. Immerhin bleibt Cösters Darstellung in dieser Hinsicht abwägend und sachlich, ohne tendenziöse oder gar reißerische Interpretationen insbesondere der Strauss'schen Familienverhältnisse.

Was die Musik betrifft, wirken die gebotenen Analysen insgesamt solide, wenngleich die (im Druckbild durch verschiedene Farben unterstützte) Darstellung der Tonartendramaturgie etwas schematisch gerät (S. 188ff.). Ein eigener Abschnitt zum Thema „Musikalische Konversation“ versteht sich bei *Intermezzo* fast von selbst (S. 224ff.). Bekanntlich äußerte sich Strauss dazu ausführlich, sowohl im offiziellen, gedruckten Vorwort von Partitur und Klavierauszug als auch im inoffiziellen Pendant, das später von Willi Schuh

publiziert wurde. Cösters Querverweis auf Mozart überrascht hier nicht, schon eher dagegen die Bezugnahme auf den mit Strauss befreundeten Mathematikprofessor und Komponisten Hans Sommer (der auch im Haupttitel des Buches genannt wird). Cöster thematisiert insbesondere Sommers Opern-einakter *Saint Foix* – ein 1894 uraufgeführtes Bühnenspiel, dessen Sujet Strauss zuvor in die Nähe von Rossinis *Barbier von Sevilla* und Mozarts *Le nozze di Figaro* gerückt hatte. Im Anhang bietet Cöster sogar einen kleinen Partiturausschnitt. Nun ist es sicher immer verdienstvoll, heute nahezu vergessene Werke wieder ins Bewusstsein zu heben und nach dem Einfluss der Gestaltungsmittel auf das Schaffen der Zeitgenossen zu fragen. Allerdings bleiben die Hinweise doch recht vage, inwieweit das bei *Intermezzo* (und zuvor beim *Rosenkavalier*) tatsächlich der Fall gewesen sein könnte. Soweit bislang bekannt, erwähnte Strauss den Einakter (in der Korrespondenz mit Max von Schillings) letztmals im Oktober 1908, also eine knappe Dekade bevor von *Intermezzo* überhaupt die Rede ist. Ob Cösters These näherer Überprüfung standhält, werden somit weitere Studien zeigen müssen.

Ähnliches gilt für den – zweifellos interessanten – Vorschlag, im zweiaktigen *Intermezzo* eine verborgene fünftaktige Form zu sehen (S. 206ff.). Demnach lasse sich der I. Akt mit den Szenen 1–3, 4–6 und 7–8 in drei Untereinheiten und der II. Akt mit den Szenen 1, 3 und 2, 4–6 in zwei Untereinheiten gliedern. Im Umfang freilich differieren diese Einheiten teils erheblich; auch die nach hinten verschobene Szene II/2 irritiert. Und dass Strauss die Anregung seines Intimus Clemens Krauss zurückwies, *Intermezzo* dreiaktig umzuarbeiten, weil nach Cöster sonst „wesentliche formale Zusammenhänge auseinandergerissen worden wären“ (S. 224), ist hier noch kein Beweis, sondern allenfalls ein vorläufiges Indiz.

So sehr Cösters Buch den Forschungsstand zu *Intermezzo* verbessert, vermisst man

darin doch die nähere Beleuchtung des Kompositionsprozesses (lediglich S. 181–185), umso mehr, als es gemäß Untertitel um „Studien zur Entstehung und Werkgestalt“ geht. Vom Beginn der Textniederschrift im Sommer 1917 bis zur Vollendung der Partitur dauerte es volle sechs Jahre. Offensichtlich ging Strauss die „Komposition meiner kleinen Eheoper“ später doch nicht mehr so „ausgezeichnet von der Hand“, wie er das im Brief an Hugo von Hofmannsthal vom 6. Juni 1918 noch bekundet hatte. Vor allem der II. Akt stockte, wobei Strauss das Particell (als Vorstufe zur Partiturausschrift) wiederholt überarbeitete. Sehr schade, dass Cöster den Ursachen dafür nicht weiter nachspürt. Dabei wären entsprechende Quellen durchaus vorhanden. Allein im Richard-Strauss-Archiv Garmisch finden sich mehrere (im Übrigen seit längerem vollständig digitalisierte) Skizzenbücher, und auch die erhaltenen Particell-Versionen sind (zumindest in Reproduktion) ohne größere Schwierigkeiten zugänglich.

Den leider zu knapp gefassten Abschnitt über den Kompositionsprozess wiegt in gewisser Weise die umfangreiche Dokumentation des Strauss'schen Korrespondenzumfelds auf. Im begleitenden Briefband bietet Cöster in voller Breite den Schriftwechsel von Strauss mit Hans Sommer, Hermann Bahr und Willy Levin, einschließlich einiger ergänzender Briefe aus dem unmittelbaren Familienumkreis der Beteiligten; auch die Korrespondenz zwischen Bahr und Levin ist enthalten. Innerhalb des Bandes folgen Strauss' Briefpartner chronologisch aufeinander: erst Sommer, dann Bahr, dann Levin, jeweils eingeleitet von einem biographischen Abriss und einem Verzeichnis der Briefe.

Im Vorwort verweist Cöster auf die „intensiv[e] redaktionell[e] Betreuung des Bandes durch Jürgen May“ (S. 7), und tatsächlich orientiert sich die Publikation erkennbar an dem Standard, den Marion Beyer, Jürgen May und Walter Werbeck 2016 mit Richard Strauss' *Späten Aufzeich-*

nungen, dem Vorgängerband der Reihe, gesetzt haben. Die Editionsprinzipien und Quellennachweise sind gleichermaßen transparent, die Kommentierung der Briefe ist angemessen. Eine Handvoll kleinerer Schwächen wurde an anderer Stelle bereits benannt (vgl. Walter Werbecks Rezension des Bandes in: *Die Tonkunst* 15 [2021], H. 1, S. 100–102, insbes. S. 102).

Was die Entstehung von *Intermezzo* angeht, spielten die drei Briefpartner von Strauss sehr unterschiedliche Rollen: Bahr als Beinahe-Librettist in den Anfängen, Levin als Vorbild für die Figur des Kommerzienrats innerhalb der Oper und Sommer als Komponistenkollege, sofern man bereit ist, den heiteren Einakter *Saint Foix* als Einflussgröße gelten zu lassen. Insoweit kann man durchaus bezweifeln, dass der Briefband durch *Intermezzo* oder, wie Cöster selbst schreibt, „durch Strauss' Entwicklung hin zu einem Komponisten komischer Opern“ (S. 9) zusammengehalten wird. Das schmälert jedoch nicht den Gewinn, den die Edition in anderer Hinsicht bedeutet. Bei Sommer und Levin ist es zunächst die schlichte Tatsache, dass bislang weitgehend unveröffentlichte Schriftwechsel nun publiziert zur Verfügung stehen. Überdies werden abseits von *Intermezzo* ganz andere thematische Schwerpunkte deutlich: etwa bei Strauss/Sommer die gemeinsame Bemühung um 1900, das Urheberrecht zu reformieren, oder bei Strauss/Levin die Vorbereitungen, die für die Uraufführungen des *Rosenkavalier* (in Dresden) und der *Ariadne*-Erstfassung (in Stuttgart) getroffen wurden. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit sei angemerkt, dass sich in Hans Schneiders Antiquariatskatalog 194 (1975) noch 18 weitere Strauss-Schreiben an Levin genannt finden (Katalogeinträge Nr. 41–47, 51, 52, 54, 55, 64–66 und 130), die nicht in Cösters Sammlung enthalten sind. Vereinzelt als Faksimile abgebildet, sind manche dort in Auszügen transkribiert.

Im Rahmen des vorliegenden Bandes ist der Briefwechsel Strauss/Bahr für *Intermezzo*

sicherlich der wichtigste. Hier gab es zwar schon Joseph Gregors Ausgabe von 1947, doch wollte sich Cöster auf diese zu Recht nicht verlassen. Schließlich hatte der Herausgeber Gregor dem Komponisten Strauss vorausweisend zugesichert, dass er bei der Edition „alles weglassen werde, was irgend von unliebsamer Bedeutung sein könnte“ (Brief vom 19. Oktober 1946). Folgerichtig ergänzt und erweitert Cöster den bereits bekannten Bestand um etwa ein Drittel, darunter auch um manches zusätzliche Schreiben zu *Intermezzo*, jedoch ohne grundlegend neue Informationen zu dessen Entstehung.

Abschließend zu wünschen wäre, dass ein so aufwendig gearbeiteter Briefband künftig auch online oder als Hybridpublikation geboten würde – wenn nicht im Volltext, so doch zumindest in Form der Korrespondenz-Metadaten (Absender, Empfänger, Datum etc.). Präsentationsmöglichkeiten auf Plattformen wie Kalliope oder correspSearch trügen so zur angemessenen Verbreitung vor allem der neu erschlossenen Dokumente bei. (November 2021) Adrian Kech

„Man müsste nach Rom gehen“. Bernd Alois Zimmermann und Italien. Hrsg. von Sabine EHRMANN-HERFORT, Adrian KUHL, Matthias PASDZIERNY und Dörte SCHMIDT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2020. 351 S., Abb., Nbsp. (*Analecta musicologica*. Band 55.)

„Man müsste nach Rom gehen“ ist ein Tagungsband zu einer internationalen Konferenz, die das Team der Bernd Alois Zimmermann-Gesamtausgabe in Kooperation mit dem Deutschen Historischen Institut in Rom (DHI) sowie der Deutschen Akademie Villa Massimo 2018 in Rom ausgerichtet hat. Vier der fünfzehn Beiträge sind italienischsprachig. Der Band ist gut ausgestattet und sehr sorgfältig ediert. Über eng am Thema „Zimmermann und Italien“ gehaltene Beiträge hinaus bietet er auch einiges Interessan-

tes aus einem erweiterten thematischen Feld.

Der erste von vier Schwerpunkten lautet „Deutsch-italienischer Künftlerausaustausch in der Nachkriegszeit“. Sabine Ehrmann-Herfort beleuchtet anhand von Briefen und anderen Quellen die für Zimmermann überragende Bedeutung seiner beiden Aufenthalte als Stipendiat in Italien in den Jahren 1957 und 1963/64. Er verstand sie als Anerkennung seiner Arbeit und sie schufen ihm praktische Freiräume zum Komponieren. Über den Stipendienzweck hinaus verstand er sich auch als Botschafter der deutschen Kultur. So konzipierte er gleich zu Beginn seines ersten Aufenthaltes eine Konzertreihe, um, wie er in einem Brief schreibt, „die an avantgardistische Kost nicht gewöhnten Römer“ mittels einer „Diätmethode“ an die Neue Musik heranzuführen (S. 45). Ehrmann-Herfort analysiert die politischen und die persönlichen Gründe, warum das Vorhaben letztlich weitgehend unrealisiert blieb.

Dörte Schmidt arbeitet in ihrem Beitrag die Entstehungs- und frühe Aufführungsgeschichte von *Das Gelb und das Grün* (1952) auf, Zimmermanns Musik für ein abstraktes Puppentheaterstück von Fred Schneckeburger. Der Komponist sammelte in diesem Projekt erste Erfahrungen mit Tonbandmusik und kam außerdem in Kontakt mit Ideen der russischen Avantgarde der 1920er Jahre. Schmidt erkennt hier den Anfang zweier zentraler Stränge im Zimmermann'schen Schaffen, die sich bis in seine Hauptwerke der 1960er Jahre weiterverfolgen lassen.

Antonio Rostagno richtet den Fokus auf das Verhältnis der Poetiken von Bernd Alois Zimmermann und seinem Schüler Luca Lombardi. Lombardi attestiert er „eine autonome, kritische und persönliche Entwicklung, ausgehend von einigen gemeinsamen Punkten“ (S. 97). Einer dieser Anknüpfungspunkte ist Zimmermanns pluralistische Technik, mit der er heterogenes musikalisches Material an eine wohlorganisierte Struktur proportionaler Zeitschichten rückbindet. Rostagno sieht vergleichbares Den-

ken in Lombardis zugleich ex- und inklusivem kompositorischen Vorgehen. Lombardi schreibt: „If it is necessary to organize reduced material, then it is even more necessary with a multiplicity of materials which, by their nature, develop centrifugally“ (S. 99).

Silke Hilger ist seit ihrer Dissertation als Spezialistin für Zimmermanns Hörspielkompositionen bekannt. In ihrem Beitrag untersucht sie Zitate von Musik des 15. bis 17. Jahrhunderts in seinen frühen Hörspielmusiken und den Weg einiger dieser Materialien hinüber in seine autonomen „Hauptwerke“. Sie bietet interessante Einblicke in Zimmermanns Kompositionspraxis im Bereich des Hörspiels, allerdings gerät ihr die Analyse der späteren Werke etwas zu kurz und disparat.

Der zweite Schwerpunkt lautet: „Als Komponist in Rom“. Adrian Kuhl thematisiert die Rolle der Sängerin Magda László bei der Entstehung der Kantate *Omnia tempus habent*. Zimmermann lernte die namhafte Sopranistin in Rom kennen; sie signalisierte ihm Bereitschaft, den Solopart in seiner neuen Komposition zu übernehmen. Wahrscheinlich, so führt Kuhl anhand von Briefstellen und anderen Quellen aus, spielte die Aussicht, eine prestigeträchtige Uraufführung mit László zu bekommen, eine Rolle bei Zimmermanns Entscheidung, die Kantate *Omnia tempus habent* aus seinem „Oratorienprojekt“ auszukoppeln. Kuhl zeigt, wie Zimmermann den bereits fertiggestellten ersten Teil an Lászlós Tessitur anpasste. Überraschenderweise ließ er aber einige zu hohe Noten stehen, worüber sich die Sängerin zurecht beklagte – und schließlich von der Uraufführung Abstand nahm.

Hemma Jäger befasst sich mit Briefen, die Zimmermann während der Komposition der *Monologe* aus Italien an den Pianisten Aloys Kontarsky sandte. Zimmermann hat hier verschriftlicht, was er sonst eher im direkten Gespräch mit seinen Interpretinnen und Interpreten klärte. Jäger arbeitet heraus, „welche Aspekte der Komposition von Zim-

mermann offen gehandhabt wurden und in welche er eine Einmischung von außen strikt ablehnte“ (S. 192), und sie untersucht, welche Motive der privaten Kommunikation schließlich den Weg in seine öffentlichen Werkkommentare fanden.

Andreas Dorfner nimmt in seinem lesenswerten Beitrag Zimmermanns unrealisiertes Opernprojekt *Les Rondeaux* unter die Lupe. 1954/55 arbeitete der Musiksoziologe Alphons Silbermann die Komödie *Volpone* von Stefan Zweig (bei der es sich ihrerseits um eine Ben Jonson-Bearbeitung handelt) zu einem Libretto um. Zimmermann war begeistert und es drängte ihn zur Komposition. Das Projekt kam jedoch nicht recht in Fahrt, nicht zuletzt aufgrund der Befürchtung des Verlages, er werde sich mit der Vertonung „kompromittieren“ (S. 201). Erst bei seinem Rom-Aufenthalt 1957 fand Zimmermann die nötige Distanz zu *Les Rondeaux*, als er Lenz' Drama *Die Soldaten* für sich entdeckte. Dorfner arbeitet heraus, wie *Les Rondeaux* bei aller Verschiedenheit der Sujets doch zentrale Aspekte von Zimmermanns pluralistischem Musiktheater vorwegnimmt: „Simultaneität verschiedener Epochen, Stile und Ausdrucksmittel, die Idee einer ‚ewigen Wiederkehr des Gleichen‘, [...] die Ausweglosigkeit der Situation, in der sich die Protagonisten befinden, [...] in die [...] Unschuldige wie Schuldige gleichermaßen geraten, [...] nicht zuletzt die Zertrümmerung des Spiegels, das Einbrechen einer außermusikalischen Realität in die Realität des Bühnenraumes, als gewaltsames Beenden eines aus den Fugen geratenen ‚Spiel des Lebens‘“ (S. 212). Der Artikel zeigt exemplarisch, wie ein bedeutendes Werk aus dem Ferment eines ‚Fehlversuchs‘ herausreifen kann.

Der dritte thematische Block steht unter der Überschrift „Bernd Alois Zimmermann und die italienische Nachkriegsmoderne“. Alessandro Mastropietro sichtet Quellen zur bereits recht früh, nämlich 1972 beim Festival *Maggio Musicale Fiorentino*, erfolgten italienischen Erstaufführung der *Soldaten*. Er

diskutiert die Programmierung der Oper im Kontext des Festival-Schwerpunktes zum Zweiten Weltkrieg und wertet die Pressereaktionen aus. Gemessen an der künstlerischen Qualität des Werkes wie der Produktion, dem Rang des Aufführungsortes und dem reichhaltigen Presseecho und vor dem Hintergrund eines damals in Italien allgemein großen Interesses an einer Erneuerung des Musiktheaters überrascht es, so Mastropietro, dass das Ereignis in Italien kaum nachhaltige Folgen gezeitigt habe.

Giovanni Guanti hebt in seinem Beitrag die Poetik Zimmermanns von der Forderung nach radikaler Abstraktion, wie sie in der Nachkriegs-Avantgarde weit verbreitet war, ab. Guanti sieht in Zimmermanns Zeitauffassung eine Verknüpfung von Walter Benjamins ‚Jetztzeit‘ mit Ernst Blochs ‚Multiversum‘ und der ‚distensio animi‘ des Augustinus. So sei sein Materialumgang mehr noch von ethischen als nur von strikt künstlerischen Prinzipien geleitet.

Der vierte und letzte thematische Schwerpunkt lautet: „Herausforderungen bei der Edition elektroakustischer Musik am Beispiel von Luigi Nono und Bernd Alois Zimmermann“. Luca Cossettini berichtet von der Arbeit des *MIRAGE Lab* der Universität in Udine, welches mit der Erhaltung, Restaurierung und kritischen Edition von Nonos Tonbandmusik befasst ist. Er diskutiert an konkreten Beispielen die Probleme einer kritischen Edition. Sie reichen von differierenden Bandgeschwindigkeiten in allen Phasen der Komposition, Produktion und Aufführung über Inkongruenzen zwischen Partitur und Bändern bis hin zur Frage, wieviel „patina acustica“ bei einer Digitalisierung der Bänder erhalten bleiben müsse.

Matthias Pasdzierny diskutiert ganz ähnlich gelagerte Probleme bei der Aufführung, Sendung oder Edition von Zimmermanns Musik mit Tonbandanteilen. Neben Zimmermanns ‚klassischen‘ Werken für oder mit Tonband (*Die Soldaten*, *Tratto*, *Requiem für einen jungen Dichter*) berücksichtigt der

Autor auch frühere Quellen: die erhaltenen Dokumente zu den verschollenen Bändern der Bühnenmusiken *Sam Egos Haus* (1954) und *Der Graf von Ratzeburg* (1955) sowie einen aufschlussreichen Ankündigungstext zu einem Seminar Zimmermanns für Rundfunk- und Filmmusik an der Musikhochschule in Köln.

Neben den wissenschaftlichen Beiträgen bietet der Band Transkriptionen dreier Künstlergespräche. Der Komponist Luca Lombardi spricht von seiner Kölner Zeit als Schüler Stockhausens und Zimmermanns. Joachim Steinheuer, der Leiter der Marionettenoper im Säulensaal des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Heidelberg, berichtet vom Rekonstruktionsprozess des Figurentheaterstückes *Das Grün und das Gelb* von Fred Schneckenburger (welche auch im Rahmen der Konferenz zur Aufführung kam) und der Pianist Björn Lehmann vom Duo Takahashi/Lehmann erklärt die sehr spezifischen Herausforderungen bei der Interpretation von *Perspektiven* und *Mono-loge* für Klavierduo (auch diese beiden Werke erklangen im Rahmen des Kongresses). Als schöne atmosphärische Bereicherung hat Bettina Zimmermann eine Reihe von dreizehn Familienfotos zusammengestellt, die ihr Vater in Italien geknipst hat. Sie transportieren in sehr unmittelbarer und persönlicher Weise etwas von Zimmermanns Italien-Begeisterung.

Der Tagungsband „Man müsste nach Rom gehen“ bietet der Zimmermann-Forschung ebenso wie Leserinnen und Lesern, die in Grundzügen mit Zimmermanns Werk vertraut sind, wertvolle vertiefende Einblicke in sein Schaffen.

(November 2021)

Oliver Korte

FRANK SCHNEIDER: *Form und Klang. Essays und Analysen zur Musik von Friedrich Goldmann*. Hrsg. von Reiner KONTRESSOWITZ und Gisela SCHNEIDER. Neumünster: von Bockel Verlag 2021. 399 S., Abb., Nbsp.

Eine wunderbare Vielfalt an Werkanalysen und Texten von Frank Schneider haben die Herausgeber Reiner Kontressowitz und Gisela Schneider über Friedrich Goldmann zusammengetragen und unter einem besonders ganzheitlichen Aspekt für die Leser*innen bearbeitet und geordnet. Der vorliegende Band macht es sich zur Aufgabe, exemplarisch und repräsentativ durch das Werk Goldmanns zu führen. Dabei werden auch ältere und bisher schwer zugängliche sowie neuere Werkbetrachtungen Schneiders herangezogen.

Frank Schneider und Friedrich Goldmann lernten sich während des gemeinsamen Musikwissenschaftsstudiums an der Humboldt-Universität in Berlin kennen. Es ist sicherlich nicht der Regelfall, dass sich aus so einer Bekanntschaft eine über Jahrzehnte andauernde Freundschaft entwickelte, die ein Zeugnis von allen Schaffensphasen des Komponisten gibt. Goldmanns kompositorisches Werk, das circa zweihundert Titel umfasst, wird in 37 detaillierten Analysen beispielhaft dargestellt. Bezogen auf das Gesamtwerk Goldmanns bilden sinfonische beziehungsweise konzertante Orchester- und instrumentale Kammermusik für Ensembles oder Solisten, mit einem Umfang von annähernd siebzig Werken, eindeutige Schwerpunkte, deren Verhältnis auch in der Auswahl des vorliegenden Bandes berücksichtigt wurde. Vokale, dramatische oder filmische Kompositionen sind dabei im Gesamtwerk eine Ausnahme. Die Vielfalt der Themen zu Goldmann ist so groß und inhaltsreich, dass ein Projekt, das es sich zur Aufgabe macht, eine Auswahl an exemplarischen Texten in einer einzigen Monographie zusammenzustellen, eine Mammutaufgabe ist. Die Werk-

analysen sind chronologisch geordnet und bieten den Leser*innen so die Möglichkeit, einen adäquaten Einblick in den kompositorischen Reifeprozess Goldmanns zu erhalten. Eine Besonderheit stellen die Besprechungen von drei Auftragskompositionen des Komponisten für das Konzerthaus am Berliner Gendarmenmarkt dar, die speziell für dieses Buch neu geschrieben wurden (vgl. S. 10).

Die erste Abteilung enthält unter anderem Essays zur Biographie, der kompositorischen Entwicklung des Künstlers und seinen vielfältigen Tätigkeiten als Lehrer und Dirigent. Analysen von Werk zu Werk finden sich in der zweiten Abteilung des Buches, die den thematischen Schwerpunkt der Monographie bildet – von *Essay I* (1963–1967) bis zum Orchesterwerk *quasi una sinfonia* (2009). Beschlossen wird der Band mit Gesprächen und Interviews mit Goldmann, die das Lesevergnügen umso lebendiger gestalten. Der zu Recht einprägsame Titel „Form und Klang“ gibt einen konstitutiven Hinweis auf eine grundlegende Problematik, mit der sich Goldmann zeit seines Lebens beschäftigte. Von der Möglichkeit fasziniert, neue musikalische Welten aufzubauen, war die Auseinandersetzung mit musikalischer Form ein wesentlicher Aspekt für Friedrich Goldmann: „[I]ch selbst habe immer noch das merkwürdige Bedürfnis ein Kunstwerk hören zu wollen, das geformt ist.“ (Reiner Kontressowitz, *Annäherungen II. Zur Biographie und den Sinfonien von Friedrich Goldmann*, Altenburg 2020, S. 5.)

Insbesondere die Werkanalysen demonstrieren paradigmatisch, wie facettenreich und komplex Formbildung im Schaffen des Komponisten ist. Akustisches Material bedarf, um Informationsträger werden zu können, systematischer Ordnung und Selektion: „[I]ch gehe planvoll und durchaus deduktiv zu Werke. Ich habe eine Gesamtvorstellung, ja vielleicht sogar formale Gliederungsgesichtspunkte, sagen wir, eine Dramaturgie vor mir und fange an, sie aufzuschlüsseln bis hin zum Detail“ (Frank Schneider, „Friedrich Gold-

mann. Probleme der Kompositionstechnik“, in: *Komponieren zur Zeit. Gespräche mit Komponisten der DDR*, hrsg. von Mathias Hansen, Leipzig 1988, S. 100). Für Goldmann stehen die Begriffe Material und Technik in einem Abhängigkeitsverhältnis. Tonmassen und Klangballungen korrelieren mit klanglichen Massenergebnissen. Material wird als Dingliches und Zu-Formendes zum Möglichkeits-träger und Gestaltungsprinzipien allgemein ästhetischer Art sind bei Goldmann größtenteils semantisch konnotiert, ohne dass er den Anspruch erhob, seinen Personalstil im Sinne einer „Figurenlehre“ systematisieren zu wollen. Ausgewogenheit kann sich in Klangfarben manifestieren, Kontrast und Abwechslung in Einzel- und Massenergebnissen oder seriell determinierten und aleatorischen Abschnitten. Das Studium soziologischer und philosophischer Fragestellungen, die den Gedanken einer Codierung auf musikalischer Ebene nahelegen, führte Goldmann zu Fragen der Gruppendynamik und des Kontingenzbegriffes, wie es insbesondere die Analyse des *Konzertes für Posaune und drei Instrumentalgruppen* (1976/77) aufzeigt (vgl. S. 137). Dieses soziologische Moment kann als außer-musikalische Quelle der Inspiration und Formbildung auf inhaltlicher Ebene aufgefasst werden und die Idee der Codierung sozialer Strukturen, das heißt des Komponierens nach Art sozialer Modelle, wird als Inhalt im Goldmann'schen Kunstwerk vollständig sublimiert und manifestiert sich in letzter Konsequenz als musikalische Form. Einer der wichtigsten Gesichtspunkte wirkt in beinahe allen Beiträgen: das Zurückgreifen Goldmanns auf tradierte Gattungen und Formen wie die der Sinfonie oder des Sonatenhauptsatzes. Die Starrheit von Formparadigmen und Formfunktionen, wie sie in der Sonatenhauptsatzform oder der Gattung der Sinfonie leben, war Goldmann in jeder Beziehung bewusst, weshalb er es sich auch zur Aufgabe machte, kritische Beiträge zu liefern.

Die Komplexität der Thematik, die sich in den heterogenen Essays, Werkanalysen sowie

Gesprächen und Interviews mit Goldmann spiegelt, findet nicht zuletzt in den Analysen einen verdienstvollen Schwerpunkt. In gleicher Weise wird deutlich, wie dringend es einer Aufarbeitung des musikalischen Erbes der Komponist*innen in der DDR bedarf. Dieses Buch ist nicht nur ein wertvoller und umfassender Beitrag zum Œuvre Friedrich Goldmanns. Viel mehr noch ist es Zeitzeugnis und Würdigung und – darüber hinaus – eine Einladung an alle Kolleg*innen, sich mit diesem überragenden Komponisten zu befassen: „Dieses Buch möchte nicht nur Wissen vermitteln, sondern auch Anstöße für eigene Untersuchungen geben“ (S. 10).

(Oktober 2021)

Dominik Dungal

PETER MOORMANN: Gustavo Dudamel. Repertoire – Interpretation – Rezeption. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2019. 544 S., Abb., Nbsp., Tab.

Diese erste monographische Untersuchung des dirigentischen Wirkens von Gustavo Dudamel ist keine Biographie, ihr Autor somit nicht der erste Dudamel-Biograph. Fernab des oft unhinterfragt angewandten Schemas „Leben und Werk“ zur Darstellung einer Musikerpersönlichkeit und ihres kreativen Outputs, findet Peter Moormann einen in seiner synthetischen Gesamtschau diverser aktueller Forschungsströmungen einzigartig umfassenden und dem breiten Feld der musikwissenschaftlichen Performance Studies neue Impulse verleihenden Zugang.

Erklärtes Ziel der 2018 an der Universität zu Köln als Habilitationsschrift angenommenen Studie ist es, „Dudamels musikalisches, performatives und mediales Wirken innerhalb des kommunikativen Handlungsfelds ‚klassische Musik‘ aus unterschiedlichen Perspektiven heraus zu betrachten“ (S. 8). Der derzeit weltweit höchst prominent hervortretende Dirigent gerät zum Anschauungsobjekt gegenwärtiger Möglichkeiten der

Interpretationsforschung, deren Motivation nicht die schwärmerische Verehrung ihres Gegenstands ist, sondern der Wille, auf möglichst objektive, d. h. datenbasierte Weise die Fragen zu beantworten, „welche ästhetischen Erfahrungsangebote Dudamel [...] liefert und inwiefern er dabei zu einer Aktualisierung von klassischer Musik und deren Rezeption beiträgt“ (ebd.). Mit seiner Studie gelingt Moormann ein Lehrstück in empirischer Musikwissenschaft, die zudem die Ergebnisse im Kontext des aktuellen „Klassik-Markts“ reflektiert, ohne Interpretation in Spekulation, Darstellung und Beschreibung in Wertung umschlagen zu lassen.

Die Biographie darf im Geflecht der Herangehensweisen freilich nicht fehlen. Was die mit rund 30 Seiten angenehm knappe und prägnante Lebensdarstellung auszeichnet, ist die Konzentration auf diejenigen Aspekte des Dudamel'schen Werdegangs, die sein „Musikverständnis hinsichtlich des favorisierten Genres (klassische Musik), Repertoires und Interpretationsstils“ (S. 23) prägen, und das Ausbleiben von ideologisierten Narrationen, sei es als Heldenverehrung, sei es als Herabwürdigung, was angesichts der mit aller Neutralität referierten Dokumente rund um das umstrittene musikpädagogische Projekt *El Sistema* in Dudamels Herkunftsland Venezuela eine wohlthuende Leistung ist.

Im Lichte der Sozialisation werden anschließend wesentliche Aspekte der musikalischen Tätigkeit Dudamels dokumentiert, beschrieben und analysiert. Dazu gehören die Bildung und Entwicklung des Repertoires an dirigierten Stücken und Orchestern, die Art und Weise der Produktion von Einspielungen inklusive des Designs ihrer äußeren Erscheinung (durch Cover, Plakate etc.), die Strategien der Kommunikation in Social Media sowie die Rezeption durch Rezensent*innen und Kritiker*innen. Dem multimedialen Erscheinen Dudamels entsprechend bedient sich Moormann eines interdisziplinären und -medialen Zugangs. Grundlage der Darstellung sind jeweils große Mengen an Daten,

namentlich 1249 Konzertaufführungen und Einspielungen samt visueller und kommunikativer Promotion während eines Zeitraums von 17 Jahren (1999 bis 2016), die Moormann akribisch in Tabellen und Graphiken zusammenfasst und veranschaulicht. Wo keine Daten zu sammeln waren, bezieht sich Moormann auf qualitativ ausgewertete Interviews, die er mit wesentlichen Akteur*innen und Verantwortlichen der Branche führen konnte – Dudamel selbst stand dafür leider nicht zur Verfügung.

Spätestens in diesen Kapiteln wird der artifizielle Charakter des Produkts „Dudamel“ deutlich; wir haben es mit einer „musical persona“ (Philip Auslander) zu tun, deren Auftreten eine Inszenierung ist, hinter der kommerzielle Interessen der Musikindustrie stehen. Diesem nicht weiter bewerteten Befund lässt Moormann nun eine Synopse der Reaktionen durch Musikkritiker*innen folgen. Sie zeigt u. a., dass es dem sorgfältigen hergestellten Image (etwa der Entwicklung vom „leidenschaftlich-lateinamerikanischen“ Jungspund, der auszog, um die verstaubte Klassikwelt zu erneuern, zum seriösen, gereiften Maestro) sehr häufig gelingt, die publizistische Wahrnehmung zu steuern. So loben Kritiker*innen ganz dem (Latein-)Amerika-Klischee entsprechend entweder die Frische, Leidenschaft und Jugendlichkeit des Dudamel'schen Musizierens oder diagnostizieren aversiv das Fehlen von Tiefe, tieferem Sinn, signifikantem Gehalt, also eine Vordergründigkeit und effekthascherische Beliebigkeit; all dies freilich, ohne die Grundlage der stereotypen und latent chauvinistischen Bewertung offenzulegen.

Um dem Geflecht an Imagekonstruktionen und deren wortreicher Kommentierung durch Rezensent*innen eine verbindliche Quellen- und Datenlage gegenüber zu stellen und dadurch implizit deren Angemessenheit zu überprüfen, analysiert Moormann im Herzstück der Studie auf rund hundert Seiten Dudamels Interpretationen zweier Sinfonien, die zugleich „Hauptwerke des klassi-

schen Konzertkanons“ bilden und „innerhalb von Dudamels Konzertrepertoire von Beginn an eine zentrale Rolle einnehmen“ (S. 294), nämlich Beethovens 5. und Mahlers 1. Sinfonie. Durch die Analyse der Zeitgestaltung – mit Lars Laubhold verstanden als „wichtigste Komponente musikalischer Interpretation, die sich durch quantitative Bestimmung durch Dauern und Tempo vergleichsweise einfach objektivieren“ (S. 297) lässt – kann Moormann mit Hilfe der Software Sonic Visualizer letztlich zeigen, dass Dudamel entgegen der Imagekonstruktion und ihrer publizistischen Bestätigung „keinen grundsätzlich ‚neuen‘ oder ‚frischen‘ Zugang“ bietet, sondern seine „Leistung“ vielmehr darin besteht, „die interpretatorischen Konzepte gleich mehrerer Dirigenten [seiner Vorbilder und Lehrer Bernstein, Abbado, Rattle] schlüssig zusammen“ zu ziehen, „die allesamt einer ‚expressiven‘ Tradition verpflichtet sind“ (S. 382). Auch die Wandlung vom fast schon rockstar-artigen Reformer der Klassik-Welt zum gereiften Maestro korrespondiere nicht mit der Art des Musizierens, wie der Vergleich seiner Beethoven-Einspielungen zeigt. Hier sticht insbesondere die Konstanz der Zeitgestaltung über viele Jahre hinweg hervor. Es verhält sich also eher umgekehrt, dass die ehemals reformerische Promotion der Marke „Dudamel“ mit der Zeit dem immer schon traditionellen interpretatorischen Ansatz angeglichen wurde: „Angeworben im ‚Olymp der klassischen Musik‘ ist die einst verändernde dynamische Kraft in die audiovisuelle Formensprache der Tradition überführt worden und lebt dort weiter nach den Gesetzmäßigkeiten eines ausgesprochen traditionsbewussten Handlungsfeldes“ (S. 388). Eine Bestandsaufnahme des gegenwärtigen Klassik-Markts insgesamt?

Ein luxuriös ausführlicher Anhang, der neben Literatur und Register auch vollständige Listen von Aufführungen, Repertoire, Presseartikeln und Diskographie bietet, rundet diesen anregenden, sprachlich klar, unpräzeden und wohl formulierten, im

besten Sinne neutral und „objektiv“ darstellenden sowie gerade dadurch an vielen Stellen nachdenklich stimmenden, dabei aber zu weiteren solcher Performance- und Interpretationsstudien einladenden Band ab.

(November 2021)

Gregor Herzfeld

PHILIP AUSLANDER: In Concert. Performing Musical Persona. Ann Arbor: The University of Michigan Press 2021. 304 S., Abb.

Die Musiker*innen unserer zeitgenössischen Kulturlandschaft, die viele verschiedene Strömungen und Stile vereint, sind denkbar unterschiedlich und doch eint sie eine Sache: Sie sind Performer*innen und treten mit einem wie auch immer gearteten Publikum im Rahmen eines Konzerts in Interaktion, sei es nun bei einem Liederabend, in einem Jazzclub oder in der ekstatischen Atmosphäre eines Popkonzerts. Gerade wenn Popsänger*innen wie Lady Gaga oder Madonna auf der Bühne stehen, fragt man sich unweigerlich, ob sie privat auch so exzentrisch, energiegeladen und vielleicht ein bisschen exaltiert sind oder ob es nur eine Rolle ist, in die sie für die Zeit auf der Bühne kurz schlüpfen, um danach alleine im Hotelzimmer zu sitzen. Die meisten Musiker*innen nehmen zwar nicht die Identität einer fiktionalen Figur an, wenn sie auf der Bühne stehen, allerdings stellen sie sich als Privatperson oder in jüngerer Zeit auch Social Media-Star anders dar als innerhalb des Performance-Kontextes auf der Bühne.

Weder die Musikwissenschaft noch die eher in der Theaterwissenschaft angesiedelten Performance Studies untersuchen jedoch die Art und Weise, in der Musiker*innen als Performer*innen, also als aktive Klangerzeuger*innen mit ihrem Publikum kommunizieren – so zumindest postulierte es der Professor für Performance und Media Studies und Popular Music am Geor-

gia Institute of Technology (USA), Philip Auslander, in seiner mittlerweile klassischen Studie *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* von 1999. Das Konzept „Liveness“ und die verwandten Themen, zu denen er im Laufe der letzten Jahre publiziert hat, greift er nun mit seinem neuen Buch *In Concert – Performing Musical Persona* nochmals auf.

Auch wenn sich in den letzten Jahren viele Wissenschaftler*innen mit der Verbindung von Musik und Performance beschäftigt haben, sind Auslanders Werke zu diesen Themen, insbesondere hinsichtlich der Diskurse zu Authentizität und Performance, neben Simon Friths *Performing Rites* (1996) tonangebend. Auslander legt den Fokus, auch im Vergleich zu seinen ganz frühen Schriften, sehr stark auf die Rolle von Musiker*innen als mit den Augen und Ohren ihres Publikums kommunizierenden Akteur*innen und weniger auf die im engeren Sinn musikalische Performance. Ob bei einem Rockstar oder einer Orchestermusikerin, bei einer musikalischen Performance geht es laut Auslander in erster Linie um die Darstellung einer sozialen Identität als Musiker und die durch den Kontext des Konzerts verbundene Beziehung zwischen Interpreten und Publikum. Dabei ist eben nicht nur der Klang und alles, was damit zusammenhängt, wie Virtuosität oder Emotionalität, entscheidend, sondern insbesondere auch der visuelle Aspekt in Form von Auftritt, Körperhaltung, Gestik und die dadurch ermöglichte Interaktion mit dem Publikum.

Nun hat Auslander im Rahmen dieses Buches einige Essays, die zwischen 2003 und 2015 entstanden sind, nochmals überarbeitet und aktualisiert, neue Aspekte und Beispiele hinzugefügt. Eine Performance der Beatles (einer der Aufsätze, die eher in geringerem Maß überarbeitet wurden), funktioniert nun einmal nach anderen Parametern und Gesetzen als ein Konzert von Lady Gaga und Nicki Minaj, die Auslander, neben den Laptop-Konzerten von DJs, als neuere Beispiele heranzieht; und diese wiederum ent-

wickeln eine ganz andere musical persona als beispielsweise Elvis Presley.

Zentral ist bei Auslander die Einteilung in recht starr erscheinende musikalische Genres, die seiner Ansicht nach je eigenen Regeln bezüglich der Performance und Publikums-erwartung folgen. Doch schickt der Autor eine kluge Reflexion über die immer stärkere Ausdifferenzierung von Genres und Stilrichtungen in der Gegenwart am Beispiel von Billie Eilish und Lil Nas X vorweg. Genrebegriffe, so kritisch sie auch zu sehen sind und so ungenau sie manchmal sein mögen, sind vonnöten, um über bestimmte Musik und auch über Konventionen und Erwartungen in Konzerten überhaupt sprechen zu können. Trotzdem geht es in diesem Buch, und das ist für einige musikwissenschaftliche Leser*innen vielleicht ein wenig unbefriedigend, weniger um Livemusik im musikalischen Sinne, beispielsweise in Abgrenzung zur Studioaufnahme oder im Sinne von Sound und Produktion, sondern vorwiegend um (primär visuell-auditive) Kommunikation mit dem Publikum, den sozialen Rahmen der Konzertsituation im musiksoziologischen Sinne (vor allem mit Referenz auf die „Frames“ von Erving Goffman) und um die musical persona als musikalische Identität, die Performer*innen auf der Bühne annehmen. Ebenso liegt der Fokus eher auf Pop und verwandten Genres als auf „klassischer“ Musik. Die ständigen Verhandlungen, man könnte sie auch einen Konflikt nennen, zwischen sich weiterentwickelnden Künstler*innen und den oftmals gleichbleibenden Erwartungen des Publikums bilden den größeren Rahmen für Auslanders Ausführungen an vielen Beispielen im Kapitel „Musical Persona“ und darüber hinaus.

Dem Paradigma der „medialisierten“ (mediatized) Kultur als Teil der Postmoderne, das Auslander 1989 erstmals postulierte, bleibt er treu, denn diese Einschätzung erscheint ihm in Zeiten permanenter medialer Dauerberieselung nach wie vor höchst aktuell. Insbesondere im letzten Kapitel

„Barbie in a meat dress (...)“ legt er das plausibel dar mit Reflexionen über die abnehmende Wichtigkeit des Mediums Fernsehen, das heute durch Smartphones, die einen konstanten ungefilterten Strom an Nachrichten, Bildern und Eindrücken zugänglich machen, ersetzt werde. Zudem analysiert er in diesem Kapitel, wie die Musikerinnen Nicki Minaj und Lady Gaga heutzutage beispielsweise mit Identitäten spielen – insbesondere zu Beginn ihrer Karriere zeichnete sich Gaga durch multiple personas aus, wechselte oft Haarfarbe und Look, zeigte oftmals ihr Gesicht kaum und präsentierte sich als galaktisch-androgyne Alienfigur im Konzert oder im berühmten „Fleischkleid“ im Rahmen der MTV Music Video Awards – weshalb sie als Meisterin des Wechsels zwischen Identitäten, personas und Charakteren bekannt ist.

Die Frage nach Integrität, Archetypen und Authentizität zieht sich durch alle Kapitel des Buches, denn darin steckt das Geheimnis erfolgreicher Popstars: die Vermischung von echter Authentizität und Illusion, das Spiel mit imaginierte Nähe, die vielleicht auch echte Nähe sein kann, wobei das wirkliche „Kennen“ des Stars immer eine parasoziale Konstruktion bleibt. Ausländers Paradigmen sind dabei vielfältig gewählt, reichen von Beatles über Country bis Rap und haben die für die heutige Popmusikszene nötige Aktualisierung erhalten. Es war eine sinnvolle Strategie des Autors, das eigene Werk gewissermaßen einem Update zu unterwerfen, wo sonst nur durch die Rezeption in der Forschung eine Aktualisierung und Neukontextualisierung von Texten und Ideen geschieht. Aber natürlich behält man durch diesen Weg auch die Deutungshoheit über das eigene Schaffen – oder zumindest scheint es so, als wolle man diese um jeden Preis behalten.

(November 2021)

Marina Forell

Eingegangene Schriften

JÜRGEN ARNDT: *Caterina Valente, Wolfgang Lauth, Jazz und Schlager. Facetten der 1950er Jahre und darüber hinaus*. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2021. 464 S., (Mannheimer Manieren. Musik und Forschung, Band 10.)

Ausdruck in der Musik. Theorien und Formationen. Hrsg. von Jürgen STOLZENBERG. München: edition text + kritik 2021, 624 S., Abb., Nbsp., Tab.

Beethoven-Aspekte. Spezifika und Tangenten in Literatur, Aufführungspraxis, Komposition. Hrsg. von Claus BOCKMAIER. München: Allitera 2021. 217 S., Abb. (Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München, Band 17.)

WOLFGANG BÖHMER: *Versuche machen, verbessern, wagen. Kompositionsstrategien und musikalisches Denken bei Joseph Haydn. Eine Studie zu den Kopfsätzen sämtlicher Klaviersonaten*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2021. 278 S., Nbsp., Tab. (Klangfiguren. Studien zur Historischen Musikwissenschaft, Band 8.)

Brahms-Studien. Band 19. Hrsg. von Beatrix BORCHARD und Kerstin SCHÜSSLER-BACH. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2021. 440 S., Abb., Nbsp., Tab.

Das linke Ohr. Der Komponist Jacques Wildberger. Hrsg. von Michael KUNKEL. Friedberg: Pfau-Verlag 2021. 555 S., Abb.

Die Kunst und die Krise. Analysen und Perspektiven. Hrsg. von Clara BLESSING und Christoph HENZEL. Würzburg: Königshausen & Neumann 2021. 204 S., Abb.

Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Dritter Teil. Frankreich, Belgien, Italien. Hrsg. von Stefan KEYM. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2021. VIII, 443 S., Abb., Nbsp., Tab. (Geschichte der Musiktheorie, Band 12.)

- PHILIP FELDHORDT: Czerny und das Fantasieren. Eine Untersuchung zum schrittweisen Verschwinden der Klavierimprovisation im 19. Jahrhundert. 2 Bde. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2021. 556 S., 551 S., Nbsp. (Folkwang Studien. Band 22, 1 und 2.)
- SONIA GONZALO DELGADO: Santiago Kastner and the Programming of Early Iberian Keyboard Music. Kassel: Edition Reichenberger 2021. XX, 310 S., Abb., Nbsp.
- TILO HÄHNEL: Wie Körper Schule macht. Eine Studie zur Gesangstechnik im Körperdiskurs an ausgewählten Gesangsschulen um 1900. München: Allitera 2021. 211 S. (Technologien des Singens. Band 2.)
- Handbuch Konservatorien. Institutionelle Musikausbildung im deutschsprachigen Raum des 19. Jahrhunderts. Hrsg. von Freia HOFFMANN. 3 Bde. Lilienthal: Laaber 2021. 310 S., 306 S., 255 S., Abb., Tab. (Handbuch Konservatorien. Band 1, 2 und 3.)
- THERESA HENKEL: Carl Banck und die Musikkritik in Dresden 1846–1889. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 2021. 313 S., Abb., Tab. (Regensburger Studien zur Musikgeschichte. Band 16.)
- WOLFGANG HERING: Die Mozartin – Mutter und Sohn. Ein Beitrag zur Biographie des Komponisten. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag 2021. 276 S., Abb.
- DENIS HERLIN: Claude Debussy. Portraits et Études. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2021. 532 S., Abb. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 49.)
- GEORG HÖGL: Wald – Weber – Wagner. Studien zur Waldthematik in der musikalischen Öffentlichkeit des 19. Jahrhunderts. Würzburg: Königshausen & Neumann 2021. 556 S. (Würzburger Beiträge zur Musikforschung. Band 8.)
- WILL HUMBURG: Wagners Rheingold. Eine Deutung von Leitmotivik und Orchestration. Würzburg: Königshausen & Neumann 2021. 179 S., Nbsp., 1 Notenblatt.
- JAN KAMPMEIER: Kammermusik der Moderne 1900–1940. Zeitgemäßes Komponieren abseits der Neuen Musik bei Paul Juon und anderen. Osnabrück: Electronic Publishing 2021. VIII, 210 S., Nbsp. (Osnabrücker Schriften zur Musikgeschichte. Band 2.)
- Konservatoriumsausbildung von 1795 bis 1945. Beiträge zur Bremer Tagung im Februar 2019. Hrsg. von Annkatrin BABBE und Volker TIMMERMANN. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2021. 300 S., Abb. (Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts. Band 17.)
- JOACHIM KREMER: Der Komponist Christian Fink (1831–1911). Musikalische Originalität und Akademismus am Lehrerseminar in Esslingen – mit einem Werkverzeichnis von Rainer Bayreuther. Neumünster: Bockel Verlag 2021. 384 S., Abb., Nbsp.
- Kunst und Alltag. Der Briefwechsel von Clara und Robert Schumann. Hrsg. von Thomas SYNOFZIK und Michael HEINEMANN. Würzburg: Königshausen & Neumann 2021. 319 S., Abb., Nbsp., Tab. (Schumann-Studien. Band 13.)
- MARKUS LEPPER: De Linguis Musicam Notare. Beiträge zur Bestimmung von Semantik und Stilistik moderner Musiknotation durch mathematische Remodellierung. Osnabrück: Electronic Publishing 2021. XVI, 617 S., Abb., Nbsp., Tab. (Beiträge zur Medienästhetik der Musik. Band 17.)
- ANNETTE LOSE: Peter-Hacks-Vertonungen. Geordnet nach Komponisten, Titeln und Aufzeichnungen. 1949 bis 2020. Berlin: Aurora 2021. 256 S.
- HANS JOACHIM MARX: By Heaven Inspired. Die Bildnisse von Georg Friedrich Händel. Lilienthal: Laaber 2021. 400 S., Abb. (Das Händel-Handbuch. Supplement.)
- FREDERIKE MÖLLER: Wahn-Sinn im Musiktheater Wolfgang Rihms. Würzburg: Königshausen & Neumann 2021. 156 S., Abb., Nbsp.

- STEFAN MORENT: Die Musik der Antike und des Mittelalters. Lilienthal: Laaber 2021. 310 S., Abb., Nbsp. (Epochen der Musik. Band 1.)
- Music in the Body – The Body in Music. Körper an der Schnittstelle von musikalischer Praxis und Diskurs. Hrsg. von Christine HOPPE und Sarah AVISCHAG MÜLLER. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2021. 304 S., Abb. (Göttinger Studien zur Musikwissenschaft. Band 11.)
- »Music is different« – isn't it? Bedeutungen und Bedingungen musikalischer Autonomie. Festschrift für Siegfried Oechsle zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Kathrin KIRSCH und Alexander LOTZOW. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2021. 638 S., Abb., Nbsp. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band 57.)
- Musicología en web. Patrimonio musical y Humanidades Digitales. Hrsg. von María GEMBERO-USTÁRROZ und Emilio ROS-FÁBREGAS. Kassel: Edition Reichenberger 2021. XVIII, 543 S., Abb.
- Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig. Heft 23. Hrsg. von Helmut LOOS, Klaus-Peter KOCH und Stefan KEYM. Leipzig: Gudrun Schröder 2021. 244 S., Abb., Nbsp.
- Musikpädagogik und Musikwissenschaft. Renaissance einer Wechselbeziehung verwandter Disziplinen. Hrsg. von Claudia BREITFELD, Ute JUNG-KAISER und Brigitte VEDDER. Lilienthal: Laaber 2021. 386 S., Abb. (Kompendien Musik. Band 11.)
- Carl Orff – Günther Rennert. Ein Briefwechsel. Hrsg. von Andreas BACKOEFER. Mainz u. a.: Schott Music 2021. 238 S., Abb., Nbsp. (Publikationen des Orff-Zentrums München. Band I/2.)
- MARTIN PENSA: »Ich sehe alles in einem so neuen Lichte«. Gustav Mahlers Neunte Sinfonie. München: edition text + kritik 2021. 256 S., Nbsp., Tab.
- ANDRÉ PIRRO: Dietrich Buxtehude. (Paris, Fischbacher 1913). Ins Deutsche übersetzt von Klaus BECKMANN. Mainz: Schott 2021. 520 S., Abb., Nbsp.
- HANS-HERBERT RÄKEL: Das Gewissen der Sprache oder Abschied von der Versmelodie. Waldkirch: Edition Gorz 2021. 198 S., Tab.
- Raum – Hof – Musik. Topologisch-kulturwissenschaftliche Studien zu Residenzkulturen. Hrsg. von Panja MÜCKE und Stefanie ACQUAVELLA-RAUCH. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2021. 350 S., Abb., Nbsp., Tab. (Mannheimer Manieren. Musik + Musikforschung. Band 9.)
- Religiöse Friedensmusik von der Antike bis zur Gegenwart. Hrsg. von Dominik HÖINK. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2021. 345 S., Abb., Nbsp., Tab. (Folkwang Studien. Band 21.)
- ANNA-CHRISTINE RHODE-JÜCHTERN: Maria Leo (1873–1942). Pionierin einer neuen Musikpädagogik. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2021. 446 S., Abb., Tab. (Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts. Band 18.)
- ANNA RICKE: Smaragda Eger-Berg (1886–1954). Bohemienne – Musikerin – Schwester. Bedingungen künstlerischer Emanzipation in der Wiener Moderne. Würzburg: Königshausen & Neumann 2021. 337 S., Abb., Nbsp., Tab. (Musik – Kultur – Geschichte. Band 14.)
- Schenkerian Analysis. Analyse nach Heinrich Schenker. Band 1: Texte. Band 2: Notenbeispiele und Diagramme. Hrsg. von Oliver SCHWAB-FELISCH, Michael POLTH und Hartmut FLADT. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2021. 494 S., 131 S., Abb., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 112.1. und 2.)
- MANFRED HERMANN SCHMID: Beethovens Streichquartette. Auf der Spur musi-

kalischer Gedanken. Ein Werkführer. Kassel u. a.: Bärenreiter, Metzler 2021. 291 S.

Schumann und die Neudeutschen. Hrsg. von Thomas SYNOFZIK und Ute SCHOLZ. Würzburg: Studio Punkt Verlag 2021. 392 S., Abb., Nbsp. (Schumann-Studien. Band 12.)

WOLFGANG SKRANDIES: Das Hören des Menschen. Physik – Psychologie – Physiologie. Würzburg: Königshausen & Neumann 2021. 166 S.

Solmisation, Improvisation, Generalbass. Historische Lehrmethoden für das heutige Musiklernen. Hrsg. von Marcus AYDINTAN, Laura KRÄMER und Tanja SPATZ. Hildesheim u. a.: Georg Olms 2021. 212 S., Abb., Nbsp.

TINA VOGEL: Libres en el sonido. Zeitgenössische Musik gegen die Militärdiktaturen in Argentinien, Chile und Uruguay. Esslingen u. a.: Helbling 2021. 202 S., Abb., Nbsp., Tab., CD.

DAVID VONDRÁČEK: Jaroslav Ježek zwischen Avantgarde und Jazz. München: Allitera Verlag 2021. 284 S., Abb., Nbsp. (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 81.)

BURKHARD WIND: Zur Aufführung der Orgelwerke Felix Mendelssohn Bartholdys. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2021. 277 S., Abb., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 110.)

Eingegangene Notenausgaben

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Halbische Händel-Ausgabe. Serie I: Oratorien und große Kantaten. Band 15. Song for St Cecilia's Day HWV 76. Hrsg. von Stephan BLAUT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2020. XLII, 195 S.

PAUL HINDEMITH: Sämtliche Werke. Band VI, 2. Klavierlieder II. Das Marienleben. Verworfen Liedfassungen. Hrsg. von Luitgard SCHADER. Mainz: Schott 2021. LXXII, 239 S., 82 S.

HENRY LAWES: Sacred Music. Early English Church Music. Band 61. Hrsg. von Jonathan P. WAINWRIGHT. London: Stainer & Bell 2020. xxxviii, 175 S. (The British Academy. Early English Church Music Committee.)

HENRY PURCELL: Continuo Anthems. Part I. Hrsg. von Robert THOMPSON. London: Stainer & Bell 2020. xli, 198 S. (The Works of Henry Purcell. Volume 28. Sacred Music Part IV.)

JEAN-PHILIPPE RAMEAU: Opera Omnia. OOR IV.28. Les Paladins. Comédie-ballet en trois actes. Livret de Pierre-Jaques DUPLAT DE MONTICOURT. Urtext. Gesamtausgabe. Partitur. Hrsg. von Thomas SOURY. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2020. LXIX, 468 S.

ANDREAS ROMBERG: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis [ARWV]. Serie III: Ausgewählte Werke. Band 2. Hrsg. von Klaus G. WERNER und Wolfgang MECHSNER. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag »Ars Musica« 2021. XXVIII, 383 S., Nbsp.

DOMENICO SCARLATTI: Authentische und zugeschriebene Clavierwerke aus der Appendix Scarlattiana Heft 1 / Heft 2. Hrsg. von Carsten WOLLIN. Beeskow: Ortus Musikverlag 2021. XXIII, 26 S.; XXIV, 30 S. (ortus organum 13 und 14.)

GEORG PHILIPP TELEMANN: Musik zum Konvivialium der Hamburger Bürgerkapitane 1755. TVWV 15:20. Oratorio und Serenata. Musikalische Werke. Band 63. Werkausgabe. Urtext. Partitur. Hrsg. von Bernhard JAHN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2021. XLIX, 235 S.

Mitteilungen

Es verstarben:

Dr. Rüdiger PFEIFFER am 21. Dezember 2021 in Groß Ammensleben,

Prof. Dr. Volker SCHERLIESS am 5. Januar 2022 in Lübeck.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Gösta NEUWIRTH zum 85. Geburtstag am 6. Januar 2022,

Prof. Dr. Albrecht RIETHMÜLLER zum 75. Geburtstag am 21. Januar 2022,

Dr. Adalbert GROTE zum 65. Geburtstag am 24. Januar 2022,

Prof. Dr. Walter WERBECK zum 70. Geburtstag am 28. Januar 2022,

Paula HYSON zum 70. Geburtstag am 26. Februar 2022,

Prof. Dr. Hans-Günter OTTENBERG zum 75. Geburtstag am 2. März 2022,

Dr. Frieder REMPP zum 80. Geburtstag am 10. März 2022,

Dr. Günther WAGNER zum 80. Geburtstag am 17. März 2022,

Prof. Dr. Nicole SCHWINDT zum 65. Geburtstag am 29. März 2022,

Dr. Ulrich SCHMITT zum 65. Geburtstag am 30. März 2022.

Die Deutsche Forschungsgemeinschaft fördert ab 2022 ein *Langzeitprojekt zum Komponisten Franz Liszt*. Sämtliche Quellen und Werke des Komponisten in einem digitalen Verzeichnis zu erfassen und online frei verfügbar zu machen, ist Ziel des Projekts unter der Leitung von Prof. Dr. Christiane Wiesenfeldt vom Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Heidelberg. Damit soll, wie die Heidelberger Wissenschaftlerin betont, „eine zentrale Lücke in der Musikforschung zum 19. Jahrhundert geschlossen werden“. Beteiligt sind die Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (SLUB) in Dresden sowie das Goethe- und Schiller-Archiv Weimar. Die

Deutsche Forschungsgemeinschaft fördert das Vorhaben „Digitales Liszt Quellen- und Werkverzeichnis (LisztQWV)“ für maximal zwölf Jahre. Bewilligt wurde nun die erste, dreijährige Projektphase mit einer Förder-summe in Höhe von rund 1,2 Millionen Euro.

Das Ben-Haim-Forschungszentrum der Hochschule für Musik und Theater München (HMTM) erhält durch eine Kooperation mit der National Library of Israel in Jerusalem einen digitalisierten *Teilnachlass Paul Ben-Haims*. Der Nachlass enthält vor allem Notenmanuskripte, Konzertprogramme und persönliche Aufzeichnungen und wird in den kommenden Monaten um Briefe und Photographien ergänzt. Er erweitert die bereits bestehende Sammlung „Unerhörte Musik“, die am Ben-Haim-Forschungszentrum beheimatet ist und laufend erweitert wird. Dieses Quellenkonvolut enthält biographische Rechercheunterlagen zu mehr als 100 ehemaligen Studierenden der Hochschule für Musik und Theater München sowie von Münchner Künstlerinnen und Künstlern, die zur Zeit des Nationalsozialismus verfolgt wurden. Beide Bestände sind nach vorheriger Anmeldung (musikwissenschaft@hmtm.de) einsehbar.

Die Datenbank *Musikalische Preisausschreiben 1820–1870. Grundriss, Datenbank und Bibliografie auf Grundlage von Musikperiodika* erschließt musikbezogene Preisausschreiben des 19. Jahrhunderts für die Forschung. Sie stellt Material für die Geschichte und Soziologie des ästhetischen (musikalischen) Urteils zur Verfügung und rückt musikalische Praktiken, Inhalte, Werke und Objekte in den Fokus, die in den herkömmlichen Meistererzählungen keine oder keine nennenswerte Rolle gespielt haben, für eine kulturwissenschaftliche Betrachtung der Musik aber substantiell sein können. Ergänzt wird sie von einer Bibliographie theoretischer Aufsätze und Kommentare über Preisausschreiben aus demselben Zeitraum sowie

einem begleitenden historischen Grundriss.

Die Einträge zu 1.340 musikbezogenen Preisausschreiben des 19. Jahrhunderts können umfangreich durchsucht werden (nach Aufgabenstellungen, Schlagwörtern, Formalia, Quellen, Kompositionen, Performances, Texten u. a.). Sie basiert auf der Auswertung musikbezogener Zeitungen und Zeitschriften Europas und Nord-Amerikas.

Die Erstellung der Datenbank wurde durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) ermöglicht. Das Projekt wurde von Prof. Dr. Frank Hentschel gemeinsam mit Dr. Andreas Domann geleitet. MitarbeiterInnen waren Dr. Carola Bebermeier, Clemens Kreuzfeldt, Aleksander Marcic und Dr. Jonas Traudes. Die Datenbank ist über folgende URL aufzurufen: <https://doi.org/10.18716/MUS.PREIS.1820-70>

<https://musical-competitions.uni-koeln.de/app/index.html>

Prof. Dr. Werner BREIG erhielt im Oktober 2021 den Internationalen Heinrich-Schütz-Preis 2021. Er begründete 1979 das *Schütz-Jahrbuch* und war bis 1996 dessen Herausgeber. Zudem edierte er mehrere Bände der *Neuen Schütz-Ausgabe*. Zum Festjahr 2022 anlässlich des 350. Todestags des Komponisten wird er das Großprojekt eines thematischen *Schütz-Werkverzeichnis* zum Abschluss bringen.

Im Oktober 2021 wurde Dr. Benedikt LESSMANN an der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien mit der Arbeit *Übersetzung als Debatte: Französische Musikästhetik in Deutschland zur Zeit der Aufklärung* im Fach Musikwissenschaft habilitiert.

Tagungsberichte

abrufbar unter www.musikforschung.de (Zeitschrift „Die Musikforschung“ – Aktuell – Tagungsberichte)

Newcastle, 14.–16.09.2021

Royal Musical Association, 57th Annual Conference

von Patrick Becker-Naydenov, Leipzig

Rom, 3.–9.10.2021

Musikstadt Rom – Topographie, Geschichte, Ausstrahlung

von Adele Jakumeit und Ina Rupprecht, Münster

Heidelberg, 6.–8.10.2021

Translation, Interpretation, Adaptation. Music Between Latin America and Europe 1920 to 2020

von Gracia Llorca Llinares und Tim Reichert, Tübingen

Graz, 26.–27.11.2021

Textmaterial im zeitgenössischen Musiktheater
von Léa Moullet, Graz

Wroclaw/Breslau, 1.–2.12.2021

Analiza dzieła muzycznego. Historia – Theoria – Praxis / Musical Analysis. Historia – Theoria – Praxis

von Gesine Schröder, Leipzig/Wien

Schwerin, 08.–09.10.2021

Jüdisches Leben: Musik und Kultur im Wandel der Zeit

von Josephina Strößner, Rostock

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge

MICHAEL CHIZZALI, geb. in Freiburg im Breisgau, studierte Klavier-Konzertfach am Konservatorium Bozen sowie Musikwissenschaft, Geschichte und Romanistik an der Universität Innsbruck. 2012 promovierte er in Innsbruck mit einer Arbeit über den Tiroler Komponisten Josef Gasser (1873–1957). Sein Promotionsstudium wurde mit mehreren Stipendien sowie mit dem Druckkostenzuschuss für hervorragende Dissertationen der Universität Innsbruck gefördert. Von 2014 bis 2018 forschte er im Rahmen einer von der DFG geförderten „Eigenen Stelle“ zum Thema *Italienische Spuren in der wettinischen Musikpflege des 16. Jahrhunderts* am Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena, seit 2018 ist er mit einer von der Fritz Thyssen Stiftung geförderten „Eigenen Stelle“ am musikwissenschaftlichen Institut der Universität Mainz angesiedelt (Projekttitle: *Deutsche Musiker an oberitalienischen Höfen um 1600*). Forschungsschwerpunkte: Musik des 16. und 17. Jahrhunderts mit Fokus Italien, musikalischer Transfer, Musikgeschichte Thüringens, Tiroler Musikgeschichte 1800–1950. Derzeit Fertigstellung des Buchprojekts *In Harmoniam Cantionum Italogermanicarum*. *Italienische Musik als Modell im mitteldeutschen Raum des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts* (als Habilitationsschrift in Begutachtung).

HIROMI HOSHINO, geb. 1967 in Kumamoto (Japan). Professorin an der Rikkyo Universität, Tokyo. Studium der Musikwissenschaft an der Tokyo Universität der Künste, an der FU Berlin (International Rotary Scholarship) und an der Universität Kiel (DAAD Stipendium). 2000 Promotion mit einer Arbeit über die Entstehung der *Schottischen Sinfonie* Felix Mendelssohn Bartholdys (publiziert in japanischer Sprache 2003). Seit 2001 Lehrstuhl an der Rikkyo Universität. 2007/08 Gastforscherin an der TU Berlin (gefördert von der A. v. Humboldt-Stiftung), 2014/15 sowie 2021/22 an der UdK Berlin. Zahlreiche Publikationen in japanischer Sprache, aber auch in englischer und deutscher Sprache wie *Mendelssohn, Die erste Walpurgisnacht: A Full-Color Facsimile of the Autograph Piano-Vocal Score held at Tamagawa University* (Tokyo 2005); *Mendelssohn, Sämtliche Sonaten für Violine und Klavier* (Kassel 2009); „Mendelssohn-Quellen in Japan“, in: *Vortragssammlung zum Mendelssohn-Symposium 2009 am Goethe-Institut Tokyo* (2016); „Der zeichnende Mendelssohn: Eine ‚dilettantische‘ Leidenschaft des Komponisten am Beispiel seiner Schweizer Reisen“, in: *Journal of the College of Intercultural Communication, Rikkyo University* (2019).

YOKO MARUYAMA studierte Musikwissenschaft, Ästhetik und Kunstwissenschaft an der Keio Universität Tokyo. 2017 Promotion an der Universität Wien (Diss.: *Beethovens Streichquartette op. 59 im Kontext der Wiener Streichquartette des frühen 19. Jahrhunderts. Komposition und Bedeutung*, betreut von Birgit Lodes). Seit 2017 ist sie als Lehrbeauftragte in Japan tätig. 2018–2021 erhielt sie Research Fellowships der Japan Society for the Promotion of Science (JSPS). Ihr Forschungsinteresse richtet sich v. a. auf die kompositionstechnische bzw. musiksosiale Interaktion zwischen Beethoven und den Zeitgenossen, die Klangbauweise als struktureller Komponente für Musikwerke sowie Funktionen von Bearbeitungen für die Rezeption.

Hinweise für Autorinnen und Autoren

1. Jeder für die Musikforschung eingereichte Aufsatz und kleine Beitrag wird anonymisiert begutachtet. Die Gutachterinnen und Gutachter werden nach fachlichen Gesichtspunkten ausgewählt, über die Veröffentlichung wird auf der Grundlage der Gutachten durch den zuständigen Herausgeber und den Wissenschaftlichen Beirat entschieden. Wir gehen davon aus, dass uns zur Publikation vorgelegte Texte nicht zeitgleich auch noch an anderer Stelle angeboten worden sind oder bereits andernorts publiziert wurden.

2. Es gelten die orthographischen Regeln des Duden (neueste Auflage). Bei Varianten gelten die Schreibungen, die vor der Rechtschreibreform gültig waren. Bitte senden Sie uns Ihren Text per E-Mail als Anhang (docx-Format, keine weiteren Formatierungen außer den unten angegebenen).

3. Manuskripte bitte im anderthalbfachen Zeilenabstand ohne Einzüge und ohne Tabulatoren zu Beginn eines Absatzes, ohne Silbentrennungen schreiben; grundsätzlich doppelte (typographische) Anführungsstriche („“) verwenden; wörtliche Zitate nicht einrücken; nur innerhalb von Zitaten stehen einfache Anführungsstriche (‘ ’); kursiver Satz nur bei Werktiteln sowie bei Tonbuchstaben (z. B.: *cis*, *fis*), nicht bei Tonarten: E-Dur, f-Moll; Hervorhebungen gesperrt (ohne Unterstreichen). Nach Abkürzungen (S., z. B., u. a. etc.) folgt ein Leerzeichen, nicht jedoch bei Daten (23.9.2014). Bitte zwischen kurzen und langen Strichen unterscheiden: lange Striche (MS-Word-Tastaturkommando: Strg + Num -) als Gedankenstriche und für „bis“ (2012–2013), kurze Striche als Bindestriche und für Auslassungen (Ganz- und Halbtöne). Alle weiteren Auszeichnungen werden von der Redaktion durchgeführt.

4. Notenbeispiele und Abbildungen müssen getrennt durchnummeriert und in jeweils gesonderten jpg- oder tiff-Dateien mitgeliefert werden. Bitte im Text die Positionierung der Abbildungen und Notenbeispiele eindeutig kennzeichnen.

5. Bei erstmaliger Nennung von Namen bitte stets die Vornamen ausgeschrieben dazusetzen (nach Haupttext und Fußnoten getrennt), auch bei Berichten und Besprechungen.

6. Literaturangaben werden in den Fußnoten bei erstmaliger Nennung stets vollständig gemacht und zwar nach folgendem Muster:

- Anon., „Tractatus de contrapuncto: Cum notum sit“, CS 3, 60a–68b.
- Henricus Loritus Glareanus, *Dodekachordon*, Basel 1547, Faks.-Nachdr. Hildesheim 1969.
- Carl Dahlhaus, „Eine wenig beachtete Formidee. Zur Interpretation einiger Beethoven-Sonaten“, in: *Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens. Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Werner Breig u. a. (= BzAfMw 23), Stuttgart 1984, S. 248–256, hier S. 250.
- Carl Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte* (= Musik-Taschenbücher Theoretica 15), Köln 1977, S. 56f.
- Silke Leopold, *Claudio Monteverdi und seine Zeit* (= Große Komponisten und ihre Zeit, Laaber²1993, S. 47.
- Bernhard Meier, „Zum Gebrauch der Modi bei Marenzio. Tradition und Neuerung“, in: *AfMw* 38 (1981), S. 57–75, hier S. 58.
- Thomas Schipperges, Art. „Partita“, in: *MGG2*, Sachteil 7, Sp. 1416–1423, hier Sp. 1417.
- Wolfgang Amadeus Mozart, „Konzert in G-Dur für Violine und Orchester KV 216“, in: *Violinkonzerte und Einzelsätze*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke [NMA] V/14, 1), Kassel 1983, S. 95–150.

Bei wiederholter Nennung eines Titels:

- Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, S. 58.
 - Dahlhaus, „Eine wenig beachtete Formidee“, S. 250.
 - Meier, S. 60ff.
 - Ebd., S. 59.
 - Standardreihen und -zeitschriften sollten möglichst nach *MGG2*, Sachteil 1, Kassel 1994, S. XIIIff. abgekürzt werden, nach der Form: Name, arab. Jahrgangsnummer (Jahr). Ebenso sollen Handschriften mit den dort aufgeführten RISM-Bibliothekssigeln bezeichnet werden:
 - „Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. frç. nouv. acq. 6771 [Codex Reina]“ wird zu: „F-Pn frç. n. a. 6771“.
 - „Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Ms. Guelf 1099 Helmst. [W2]“ wird zu „D-WGuel. 1099 Helmst. [W2]“.
- Internet-Adresse: Name, Titel, <URL>, ISSN, Datum der Revision/Version/Zitation:
- Adolf Nowak, „Augustinus. Die Bedeutung Augustins in Geschichte, Theorie und Ästhetik der Musik“, in: *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft* 2 (1999), S. 55–77, <<http://www.rz.uni-frankfurt.de/FB/fb09/muwi/FZMw.html>>, ISSN 1438-857X, 31.10.1999.

7. Bitte klären Sie die Abdruckrechte für Notenbeispiele und Abbildungen selbst.

8. Bitte fügen Sie stets eine eigene Kurzbiographie in einer separaten Word-Datei bei. Sie soll enthalten: den vollen Namen, Geburtsjahr und -ort; Studienorte, Art, Ort und Jahr der akademischen Abschlüsse; die wichtigsten beruflichen Tätigkeiten; jüngere Buchveröffentlichungen. Daneben ist die derzeitige institutionelle Anbindung sowie die Autorenadresse anzugeben.

9. Dem Text ist ein Abstract in englischer Sprache im Umfang von 1.000–1.200 Zeichen beizufügen. Bitte orientieren Sie sich hierbei an den Guidelines von RILM <https://www.rilm.org/submissions/pdf/Abstracts.English.pdf>.