

Wir brechen an diesem Punkte ab, um zu einigen abschließenden Überlegungen zu kommen.

In der Spezialliteratur zur Requiem-Frage wird die Existenz oder Nicht-Existenz authentischer Skizzen Mozarts nicht um ihrer selbst willen, sondern mit dem Ziel diskutiert, die Ergänzungsarbeit Süßmayrs entweder als „weisungsgebunden“ im Sinne Mozarts oder aber als biedere, dabei im einzelnen höchst anfechtbare Eigenleistung zu charakterisieren. Angesichts dieser Problemstellung berechtigen uns die hier vorgelegten Skizzenfunde zu einigen Schlüssen:

1. Es gibt authentische Requiem-Skizzen, und ganz selbstverständlich muß es über die zwei exakt nachweisbaren hinaus noch mehr solcher Skizzen geben oder doch gegeben haben. Weitere glückliche Funde sind nicht ausgeschlossen.
2. Angenommen, daß Süßmayrs Ergänzungen, vor allem vom Sanctus ab, ganz aus Eigenem stammen, so besteht allen Ernstes die Möglichkeit, daß es dennoch auch zu diesen von Mozart nicht mehr (oder nicht zu Ende) komponierten Sätzen authentische Skizzen Mozarts gibt – nur: sie würden sich aller Wahrscheinlichkeit nach mit exakten Methoden niemals nachweisen oder gar identifizieren lassen. Man denke an unsere Skizze III, die 16taktige Fugenexposition: trüge diese Skizze keine Textmarken, stünde sie auf einem anderen, nicht so genau datierbaren Blatt, wäre sie endlich gar nur abschriftlich überliefert: so würde es wohl niemand wagen dürfen, eine solche Skizze in Beziehung zum Requiem zu setzen! Vielleicht also besitzen wir schon jetzt mehr Requiem-Skizzen, als wir z. Z. wissen und möglicherweise jemals wissen werden.
3. Angenommen endlich, daß sich unter den auf Mozarts Schreibtisch herumliegenden losen „Zettelchen“, die Süßmayr von Constanze erhalten hatte, wirklich auch Skizzen zum Requiem befanden: so ist doch sehr wahrscheinlich, daß sich diese Skizzenblätter nicht wesentlich von dem uns neuerdings bekannten Blatt unterschieden haben. Das bedeutet aber, daß Süßmayr vor einer schwierigen Aufgabe stand. Er mußte aus einem kaum überschaubaren, dazu noch flüchtig hingekritzelteten Durcheinander von Skizzen zur Zauberflöte, zum Titus usw. die sicherlich nicht als solche eigens bezeichneten Skizzen zum Requiem hervorsuchen, sie identifizieren und entziffern. Selbst heute, wo man in einer Mozart-Gesamtausgabe nachschlagen kann, ist so etwas nicht leicht. Ob Süßmayr dazu ohne Hilfsmittel imstande gewesen ist? Es ist eine tragikomische Vorstellung, die aber jede Wahrscheinlichkeit für sich hat: Süßmayr im Besitz von Requiem-Skizzen, mit denen er nichts anzufangen weiß, weil er sie weder erkennen noch lesen kann!

ALBERT PALM / SCHRAMBERG

Mozart und Haydn in der Interpretation Momignys

Unter den vielfältigen Fragen, die die klassische Epoche für die Forschung bereithält, hat die nach dem zeitgenössischen Verständnis der Instrumentalmusik besonderes Gewicht. Daher sind alle zeitgenössischen Dokumente willkommen, die auf diesen Fragenbereich Licht zu werfen vermögen. Dazu zählen Momignys *poetische Analysen* klassischer Instrumentalwerke. In seinen Musiktheorien und in unmittelbarem Zusammenhang mit seiner Lehre vom musikalischen Vortrag bilden sie ein Kernstück des *Cours complet d'harmonie et de composition*, dem Hauptwerke Momignys aus dem Jahre 1806¹.

¹ Paris, chez de Momigny, 1806, 307 ff., 371 ff., 586 ff.

Beachtung verdienen besonders die Analysen jeweils des ersten Satzes von Mozarts Streichquartett d-moll, KV 421, vom Jahre 1783 und Haydns Symphonie Es-dur mit dem Paukenwirbel, Nr. 103, aus dem Jahre 1795. In beiden Fällen handelt es sich um eine Deutung der Instrumentalkomposition im Sinne einer dramatischen Szene, wobei dem Quartettsatz ein dichterischer Text unmittelbar unterlegt, Haydns Symphonie dagegen lediglich beschrieben ist. Obwohl diese Experimente Momignys in vieler Hinsicht aufschlußreich sind, wurden sie von der Wissenschaft kaum bemerkt und gewürdigt. Sogar Arnold Schering², dem sie bei seinen Deutungen Beethovenscher Instrumentalwerke und den Untersuchungen über das *redende Prinzip in der Musik* gewiß in hohem Maße willkommen gewesen wären, scheint sie nicht gekannt zu haben.

Den Text zu dem Mozart-Quartett gewinnt Momigny aus dem Sagenkreis um Dido. Er greift den Augenblick auf, da Äneas, dem Ruf des Schicksals folgend, Dido verläßt³. Momigny selbst ist Verfasser des Dialogs in Reimform zwischen Dido und Äneas. Didos Worte sind der ersten Violine unterlegt, die des Äneas dem Cello; der Notentext selbst bleibt dabei unangetastet. Das ganze ist als Szene konzipiert, deren Handlungsverlauf sich an den Tonbewegungen der Komposition und ihrer Expressivkraft orientiert. Der im Quartettsatz verwirklichten Dreiteiligkeit des klassischen Sonatenprinzips folgt auch die Textgliederung: der Musikreprise entspricht eine Wortreprise.

Feingühlig bemüht sich Momigny um die psychologische Auslegung der Komposition, um die Verdeutlichung ihres Sinn- und Ausdrucksgehalts. „*J'ai cru*“, heißt es wörtlich, „*que la meilleure manière d'en faire connaître la véritable expression, à mes lecteurs, était d'y joindre des paroles.*“ Den Charakter des Stückes bezeichnet er als „*noble et pathétique*“. Zum Textinhalt bemerkt er ausdrücklich: „*J'ai cru démêler que les sentiments exprimés par le compositeur étaient ceux d'une amante qui est sur le point d'être abandonnée par le héros qu'elle adore.*“ Dido, fährt er fort, sei ihm sogleich in den Sinn gekommen. Die Höhe ihres Standes, ihre leidenschaftliche Liebe und die Größe ihres Unglücks hätten ihn bestimmt, sie zur Hauptperson seiner „*analyse du style musical*“ zu machen.

Den Bereich des Hauptthemas (d-moll) beherrscht Didos leidenschaftlicher Ausbruch über die Untreue des Äneas. Ihre Entrüstung gipfelt in dem Wort „*fuis!*“, womit Momigny einen im Forte erklingenden Quintsextakkord (T. 14) ausdeutet. Der in den Worten „*non reste, ou je vais mourir*“ sich abzeichnende Stimmungsumschwung Didos von der Empörung zur Hoffnung und dem Verlangen, Äneas zurückzuhalten, ist abgeleitet vorwiegend aus der musikalischen Dynamik, die hier unvermittelt vom Forte ins Piano umschlägt. Mit des Äneas Ausruf „*Que je suis malheureux!*“ und seiner Klage über die „*unselige Pflicht*“ („*fatal devoir*“), womit er Didos Flehen, zu bleiben, beantwortet, wird der Korrespondenzbezug zwischen Cello und erster Violine szenisch-dramatisch verstanden. Das Seitenthema (Durparallele) erhält eine kontrastierende Deutung insoweit, als Didos Worte („*Ah, si jamais Didon . . .*“), um Äneas umzustimmen, nur von Liebe, weiblichem Charme und dem Flehen um Mitgefühl getragen sind. Die in die Form der einfältigen Bitte gekleideten Worte „*sois sensible à mes malheurs*“ spiegeln den ruhigeren Ausdruck der Schlußgruppe wieder. Darauf entspricht die rasche und charakteristische Bewegung der in mehrfacher Wiederholung auftretenden Codafigur zusammen mit dem Dominantschluß der Frage „*Quoi! tu ne répons rien?*“, womit die Exposition schließt. Die im wesentlichen vom Hauptthema und der Codafigur bestrittene Durchführung ist den Parallelstellen der Exposition folgend textiert. In der Reprise wird die Codafigur, die zunächst wie in der Exposition textiert ist, getreu dem psychologischen Handlungsverlauf nunmehr als Ausdruck der Verzweigung und des tragischen Endes interpretiert.

² Vgl. A. Schering, *Beethoven und die Dichtung*, Bln. 1936; ders., *Carl Philipp Emanuel Bach und das redende Prinzip in der Musik*, in JbP 1938, 45. Jg., 13—29.

³ Vgl. Vergil, *Aeneis* 4. — Ovid, *Heroides* 7, Fasten 3, 545 ff.

Was bei Momignys Analyse auffällt, ist in erster Linie ihre interpretatorische Tendenz und die Berufung auf eine dichterische Szene. Nicht zu übersehen ist dabei das Bemühen, die im Text enthüllten psychologischen Vorgänge der Handlungsträger soviel als möglich an der Statik und Dynamik der Tonbewegungen zu rechtfertigen, die als Widerspiel affektiver Verhaltensweisen verstanden werden. Entwicklung und Handlungsverlauf der Szene bestätigen, daß dem Versuch die Auffassung zugrunde liegt, die musikalische und dichterische Formung folge den gleichen Gesetzen, oder — anders ausgedrückt —, die musikalische Logik sei von der Logik des Denkens im Grunde nicht verschieden.

Eine Prüfung der historischen Voraussetzungen wird alsbald das Phänomen der Parodie bemerken, doch entbehrt Momignys Verfahren der für die Parodie charakteristischen umformenden Nachahmung. Auch von einer Metaplasie, d. h. einer prinzipiellen Umdeutung instrumentaler in vokale Melodik kann nicht die Rede sein, vermerkt doch Momigny ausdrücklich, daß der Satz für den Gesang in f-moll stehen müßte und mehrere Melodiephrasen, die entschieden instrumental sind, vokalen Charakter erhalten müßten. Nicht Umformung und Sinnänderung war daher das Ziel, sondern Sinnverstärkung und Sinnverdeutlichung. Dabei sucht er seine subjektivistischen Analogien nicht auf jene „urpersönlichen Erlebnisgrundlagen“ des Komponisten zurückzuführen, die Schering für den „Schlüssel“ seines „esoterischen Programms“ irrigerweise in Anspruch nimmt.

Befragt man jenes halbe Säkulum der nachbarocken Zeit, an dessen Ende Momignys Versuch steht, nach den historischen Voraussetzungen, die ein solches Unternehmen verständlich werden lassen, so läßt sich unschwer zeigen, daß dieser Versuch aus der Zeitsituation herauswächst. Mit der allgemeinen Literarisierung der Musik, vor allem aber mit der erstarkenden Sprachkraft der Instrumentalmusik hatten sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entscheidende Wandlungen in der Auffassung und künstlerischen Haltung gerade der Instrumentalmusik gegenüber vollzogen. Hand in Hand damit waren Bestrebungen zutage getreten, die ähnliche ästhetische Probleme umkreisen, wie sie in Momignys Analyse in Erscheinung treten.

Zuerst ist hier die Überwindung jener Auffassung zu nennen, wonach eine Musik ohne Worte nichts auszudrücken vermöge. Dem Satze Gottscheds, „daß die Musik ohne Text gar nichts ausdrücke und unverständlich sei, folglich auch keine Leidenschaften erregen könne . . .“ wird 1755 von Friedrich Nicolai energisch widersprochen⁴. In Frankreich sind vor allem Charles Batteux⁵ und d'Alembert⁶ für die Ausdrucksfähigkeit der reinen Instrumentalmusik eingetreten. Da jedoch die begriffliche und gegenständliche Unbestimmtheit der Instrumentalmusik vielfach auch als Mangel an Klarheit empfunden und beklagt wird, entsteht ein Bedürfnis zu erklären und zu deuten. Am bekanntesten ist der Versuch des Dichters Heinrich Wilhelm von Gerstenberg. Aus der Klavierfantasie in c-moll von C. Ph. E. Bach löst Gerstenberg bekanntlich zwei verschiedene Gesangslinien heraus, deren eine er mit Hamlets Monolog über den Selbstmord, die andere mit Sokrates' Giftbecherszene textiert⁷. Ähnliche Ideen beschäftigen Herder und Klopstock⁸.

⁴ F. Nicolai, *Briefe über den jetzigen Zustand der Schönen Wissenschaften in Deutschland*, Bln. 1755, Neudr. Bln. 1894, 15.

⁵ Ch. Batteux, *Les beaux arts réduits à un même principe*, Paris 1747.

⁶ *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, in *Mélange de Littérature, d'Histoire et de Philosophie I*, Amsterdam 1759, 64.

⁷ Vgl. hierzu C. F. Cramer, *Magazin der Musik*, Hamburg 1783, I, 1252 ff.; ders. in der *Flora*, I. Slg., Kiel und Hamburg 1787. Ferner Fr. Chryander, *Eine Klavier-Phantasie von Karl Philipp Emanuel Bach* . . ., in *VfMw VII*, Lpz. 1891, 1—25; G. Schünemann, *Friedrich Bachs Briefwechsel mit Gerstenberg und Breitkopf*, in *BJ* 1916, 24; W. Steinecke, *Das Parodieverfahren in der Musik*, Kiel 1934, 179 f.

⁸ Vgl. G. Schünemann, a. a. O., 27.

In der Klassik befestigt sich die Auffassung, die Konzeption eines Instrumentalwerkes sei häufig mit einer bestimmten poetischen Vorstellung verbunden. Schließlich ist es nur noch ein kleiner Schritt zu der Ansicht, jeder wertvollen Instrumentalmusik müsse eine rational faßbare Idee zugrunde liegen. Es ist die Zeit der *Eroica*, aber auch die Momignys, die solche Ideen fördert. Sie vollzieht den Schritt auf zwiefacher Ebene, auf künstlerisch-schöpferischer dort, d. h. im Kunstwerk selbst, auf theoretisch-spekulativer hier, im Deutungsversuch. So gesehen führen die Spekulationen des Theoretikers, wenn wir sie ins rechte, nämlich historische Licht rücken, näher heran an die zeitgenössische Kunstvorstellung sowie an das Verständnis des Kunstwerks selbst.

WILHELM PFANNKUCH / KIEL

Sonatenform und Sonatenzyklus in den Streichquartetten von Joseph Martin Kraus

Das Instrumentalwerk Joseph Martin Kraus' ¹ umfaßt u. a. auch eine Reihe von Streichquartetten, auf deren Bedeutung als Vorstufe zum musikdramatischen Schaffen des Komponisten Richard Engländer bereits vor rund zwei Jahrzehnten aufmerksam gemacht hat ². Trotz dieses Hinweises ist eine eingehendere Untersuchung der Quartette bis heute unterblieben ³. Die Erörterung der formalen Werkstrukturen sei als ein Teilaspekt dieser Aufgabe herausgegriffen.

Überliefert sind neun Streichquartette ⁴, entstanden in den Jahren 1773—1784. Nach einem Göttinger Brief des Komponisten ⁵ waren 1777 sechs Quartette fertig und noch ungedruckt; in einem Tagebucheintrag vom Dezember 1782 heißt es: „*Hummel versprach ich das restierende sechste Quartett*“ ⁶. Der 1784 erschienene Hummel-Druck ⁷ enthält die (im folgenden als H [= Hummel] 1—6 bezeichneten) Quartette A-dur, B-dur, g-moll, D-dur, C-dur und G-dur; drei Quartette (c-moll, C-dur, E-dur) blieben zu Kraus' Lebzeiten unveröffentlicht ⁸. Aus den genannten Mitteilungen muß geschlossen werden, daß zwischen 1773 und 1777 sechs und zwischen 1777 und 1782 zwei Quartette entstanden sind, während eines 1783/84 datiert. Die Werke unterscheiden sich zunächst nach Satzzahl (zweisätzlich: c; dreisätzlich: C, E, H 1—5; viersätzlich: H 6) und Satzfolge: bei Ausklammerung des zweisätzigen c-moll-Quartetts liegt fünf von acht Quartetten die Folge Sonatensatz—Liedsatz—Rondosatz zugrunde (C, E, H 1, H 2, H 5), die in drei Fällen aufgegeben ist (H 3: Doppelfuge — rondohafte Romanze —

¹ Vgl. R. Engländer, *J. M. Kraus*, in: MGG VII, 1711—1716, und K. F. Schreiber, *Verzeichnis der musikalischen Werke von J. M. Kraus*, in: AfMw VII (1925), 477—494.

² R. Engländer, *J. M. Kraus und die Gustavianische Oper*, Uppsala-Leipzig 1943, besonders 93—99 (*Instrumentale Voraussetzungen von Kraus' musikdramatischem Stil*).

³ Vgl. jedoch die knappen Analysen der Instrumentalwerke bei B. Anrep-Nordin (*Studier över J. M. Kraus*, in: STMF V/VI [1923/24], passim; VI, 49—93: III. *Instrumentalmusik i cyklisk form*).

⁴ Schreiber nennt (a. a. O., 494) außerdem verlorengegangene „*kleine Streichquartette und Sinfonien*...“, entstanden „*Mannheim 1771 oder 1772*“.

⁵ Vgl. K. Meyer, *Ein Musiker des Göttinger Hainbundes*, in: ZfMw IX (1926/27), 461—480, hier 471.

⁶ Vgl. R. Engländers Rezension der Neuausgabe der Quartette (s. Anm. 8), in: Mf 15 (1962), 302—304.

⁷ *Six quatuors concertans ... par J. Kraus ... Opus 1. Chez J. J. Hummel à Berlin (1784)*, Stimmen.

⁸ NA der Quartette H 1—6 und des C-dur-Quartetts hrsg. von A. Hoffmann, Wolfenbüttel (1960/61), Mösel-Verlag.