

Komponisten und ihr Gedächtnis – Spuren in Biographien und Werkstattzeugnissen

Ulrich Konrad

Zusammenfassung

Dass musikalische Tätigkeit gleich welcher Art auf angeeignetem Wissen basiert, das sich permanent verändert und dessen zentrale Gehalte gleichwohl im Gedächtnis gespeichert werden, gehört zu den allgemeinen Einsichten nicht nur des musikpsychologischen, sondern auch des musikhistorischen Forschers. Namentlich Studien zur „Werkstatt“ von Komponisten haben Erkenntnisse darüber gebracht, wie schöpferisch arbeitende Musiker Schaffensstrategien entwickeln – Verfahren, die Komplexität größerer musikalischer Verläufe auf überschaubare Elemente zu reduzieren, diese schriftlich zu fixieren und somit eine Interaktion zwischen Niederschrift und Gedächtnis zu eröffnen, spielen dabei eine wichtige Rolle. Skizzen beispielsweise können als kontinuierliche Protokolle von Denkvorgängen fungieren, um den mentalen Speicher zu entlasten, oder aber als Markierungspunkte für die Erinnerung, wenn das knappe schriftliche Notat beim Wiederlesen einen größeren gedachten Kontext zu aktivieren vermag. In autographen Partituren von Instrumentalkonzerten können die Solopartien lückenhaft aufgeschrieben sein oder zeitweilig ganz fehlen, wenn der Komponist selbst der Spieler ist und seinen Part entweder memoriert oder bei einer Aufführung jeweils neu improvisiert. Hier scheint ein „haptisches Gedächtnis“ mit am Werke zu sein, das freilich auch in umgekehrter Richtung tätig werden kann: Das Spielen von Musik aus der Erinnerung dient Komponisten gelegentlich dazu, den Weg zu neuen Einfällen zu bahnen. Ganz anders laufen offensichtlich die Bahnen des Gedächtnisses, wenn über bestimmte Zeiträume hinweg Komponisten bestimmte engräumige „Musikvokabeln“, also melodische, rhythmische oder harmonische Wendungen, offenbar unbewusst zu unterlaufen scheinen. Auf solche und andere Fälle vermag quellenorientierte und analytische Forschung hinzuweisen und damit methodisch anders ausgerichteten psychologischen Fragestellungen Material zu liefern – nicht zuletzt für einen fruchtbaren Austausch über die Teilgebiete der Disziplin hinweg.

Abstract

It is part of the universal insights of music-psychological as well as music-historical scientists that every musical activity is based on acquired knowledge that permanently changes. But nevertheless the central contents of it

are stored in memory. Studies on composers' „workshops“ in particular have provided an insight into how musicians involved in creative work develop strategies to aid production. An important role is played in this by procedures which reduce the complexity of larger musical structures to manageable elements, enable their retention in written form and thus initiate an interaction between notation and memory. Sketches for example may act as continuous records of mental processes, in order to release the mental memory, or they may act as markers for remembrance, if the short reread writing activates a greater commemorated context. In autographical scores of instrumental concerts the solo may be written down incompletely or occasionally be completely absent, if the composer himself is the acting musician and he has either memorized his part or newly improvises it at each performance. In this case a „haptical memory“ seems to be of concern that certainly may take action in reverse direction: Playing music from memory sometimes helps composers to pave the way for new ideas. The memory apparently works different if over specific periods composers seem to unconsciously circumvent certain compact „musical vocabulary“, i. e., melodic, rhythmical or harmonical phrases. Source based and analytical research may point to that kind of cases and with this it may provide material for methodological different oriented psychological questions not least for a reproductively exchange across the sections of the discipline.

1 Einleitung

Am 10. November 1789 schrieb der in seinem ersten Jahr an der Universität Jena lehrende Friedrich Schiller an seinen Jugendfreund Christian Gottfried Körner, er habe unbändig viel zu tun, da er „alle Tage eine ganze Vorlesung machen und wörtlich niederschreiben“ müsse. Dazu heißt es in dem Brief weiter: „Du wirst sagen, ich mache mir die Arbeit unnötig schwer, aber mein äußerst schwaches Gedächtniß nöthigt mich dazu.“ (Geiger, 1892, S. 94). Schiller sah sich demnach außerstande, seinen akademischen Vortrag frei oder nur mit einem Stichwortkonzept ausgerüstet zu halten, da es ihm nach eigener, auch sonst bezeugter Aussage am erforderlichen Erinnerungsvermögen für frisch angelesene Fakten und mental entwickelte Gedankengänge mangelte. Nicht diese eher lästigen als substantiellen Schwierigkeiten des noch unerfahrenen dreißigjährigen Professors sollen uns interessieren, sondern eine ältere Bewertung des Begriffs „Gedächtnis“, wie er hier gebraucht wird. Im tiefdringenden Artikel zu diesem Lemma im *Deutschen Wörterbuch* der Brüder Grimm stellt dessen Autor nicht ganz ohne bedauernden Unterton fest, dass das Wort Gedächtnis heute vornehmlich im engeren Sinne verstanden werde, „wesentlich im festhalten von gesehenem, gehörtem, erfahrenem, besonders von gelerntem, gelesenem, im allgemeinen mehr ein nichtvergessen, als ein lebhaftes vorstellen, gedenken.“ (Grimm & Grimm, 1878, Sp. 1934). Wenn es der so begriffenen „Gabe des Fassens und Festhaltens“ an Kraft gebreche, dann sei die Rede vom „schwachen Gedächtnis“, und als Beleg für

dieses neuere und verkürzende Verständnis des einst viel weiter gefassten Begriffs wird eben jene Stelle aus Schillers Brief zitiert.

An diesem heute noch umgangssprachlich üblichen Gebrauch des Wortes „Gedächtnis“ soll unsere kursorische Umschau in biographischen und Werkstattzeugnissen von Komponisten orientiert sein. Weder werden wir systematisch zu erkunden versuchen, was alles in Geschichte und Gegenwart unter Gedächtnis im Allgemeinen und musikalischem Gedächtnis im Besonderen verstanden worden ist und wird, noch ist es unsere Absicht, das weite Feld der hirnpfysiologischen, neurobiologischen oder psychologischen Forschung zu betreten, auf dem nach den Grundlagen des Gedächtnisses gesucht wird. Lediglich eine kleine Auswahl von charakteristischen Beispielen unterschiedlichster Art mag im folgenden als Anregung dafür dienen, den Dialog zwischen Musikpsychologen und Musikhistorikern zu beleben, streben doch beide nach Einsichten in die Vorgänge musikalischen Denkens, Tuns und Erinnerns.

2 Frühe Zeugnisse musikalischer Gedächtnisleistungen

Nach dem Befund der historischen Überlieferung kommt der Betrachter zunächst um den Befund nicht herum, dass Phänomene des Gedächtnisses bei Musikern Jahrhunderte hindurch keiner besonderen Beachtung wert waren, jedenfalls nicht in signifikanter Weise registriert wurden. Den historiographisch bedeutendsten Fall stellt die Erklärung des St. Galler Mönchs Notker Balbulus im 9. Jahrhundert dar, er habe als Junge Schwierigkeiten gehabt, sich sehr lange, textlose Melodien – „melodiae longissimae“ – zu merken, habe diese Probleme aber überwunden, indem er zu den rein musikalischen Gebilden Verse geschrieben, folglich Töne mit Silben verbunden habe.¹ Die Erfahrung, dass sich eine Verbindung von Musik und Text leichter im Gedächtnis festsetzt als die musikalischen und textlichen Elemente je für sich, ist demnach früh gemacht, im übrigen auch pädagogisch genutzt worden.²

1 „Cum adhuc iuvenulus essem et melodiae longissimae sepius memoriae commendatae instabile corculum aufugerent, coepi tacitus mecum volvere, quonam modo eas potuerim colligare.

Interim vero contigit, ut prespiter quidam de Gimedia nuper a Nortmannis vastata veniret ad nos, antiphonarium suum deferens secum, in quo aliqui versus ad sequentias erant modulati, sed iam tunc nimium viciati. Quorum ut visu delectatus, ita sum gustu amaricatus. Ad imitationem tamen eorundem coepi scribere: ‚Laudes Deo concinat orbis universus, qui gratis est [redemptus]‘. Et infra: ‚Coluber Adae deceptor‘.“ (Zitiert nach Duft, 1991, S. 138–139; zur Deutung des Notker-Textes vgl. Haug, 2008).

2 Dabei könnte man auch an die auf Guido von Arezzo zurückgehende Praxis denken, die Anfangssilben der Halbzeilen aus der ersten Strophe des Johannes-Hymnus „Ut queant laxis, resonare fibris“ mit ihrer aufsteigenden Sechstonfolge zu verbinden und beim so genannten Solmisieren zu verwenden. Dazu tritt mit der „Guidonischen Hand“ noch eine visuelle Gedächtnishilfe (vgl. Ruhnke, 1998, Sp. 1561–1569).

So kannte beispielsweise die frühneuzeitliche Lateinschule die so genannte Humanistenode, mit deren Hilfe sich klassische Versfüße und Strophenformen in Schülerköpfe eingeprägen ließen (zur Humanistenode vgl. Liliencron, 1887, S. 26–91; Weber, 1974, S. 178–184; Stachelin, 1981, S. 195–217; Draheim, 1981 besonders S. 42–44). Zu diesem Zweck wurde das Metrum einer Strophe musikalisch in der Art umgesetzt, dass ganz konsequent Längen mit dreizeitigen Notenwerten, Kürzen mit zweizeitigen vertont wurden. So erschienen 1507 die *Melopoiae sive harmoniae tetracenticae* von Petrus Tritonius, musikalische Adaptationen von Carmina des Horaz³. Dessen Verse werden hier unter genauer Beachtung der metrischen Ordnung in einen strikt homophonen Tonsatz gebracht, wie es das Beispiel der Carmen 1, 9 „Vides ut alta stet nive candidum“ („Siehst du, wie auf da ragt, im hohen Schnee hellweiß“) mit seiner alkäischen Strophe zeigt (s. Abb. 1, S. 212).

3 Musikalische Gedächtnisleistungen ab dem 18. Jahrhundert

3.1 Musikalische Kopien aus dem Gedächtnis

Abgesehen von Notker Balbulus und seinen Sequenzdichtungen sowie der Humanistenode, die beide auch unter lernpsychologischen Aspekten vielleicht einmal stärkere Aufmerksamkeit verdient hätten, treten Erscheinungen musikalischen Gedächtnisses lange Zeit, wie gesagt, kaum in den Vordergrund. Das ändert sich erst seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und dürfte zu der These Anlass geben, dass die nun beobachtbare stärkere öffentliche Wahrnehmung von Gedächtnisleistungen bei Musikern in direktem Zusammenhang mit der Entwicklung des Gniegedankens steht.

Pointiert formuliert: Außergewöhnliche, ja extreme Fähigkeiten des Gedächtnisses gehören in beinahe mythischer Überhöhung unabdingbar zur geistigen Grundausrüstung des Genies (oder umgekehrt gesagt: Wer sich nicht rasch alles zu merken vermag, kann schwerlich ein Genie sein). So häufen sich die gerne als Wunder bezeichneten Begebenheiten bei Musikern, die nach einmaligem Hören ganze Kompositionen nachspielen oder aufschreiben. Die spektakuläre Nachricht von der Niederschrift des Allegri-schen *Miserere*, vorgenommen von dem vierzehnjährigen Mozart nach dem Besuch der Karliturgie in der Capella Sistina, fehlt bis heute in keiner Biographie des Komponisten (die entsprechende Handschrift ist bekanntlich nicht überliefert, so dass keine Aussagen über Art und Anlage von Mozarts Gedäch-

3 MELOPOIAE SIVE HARMONIAE TETRACENTICAЕ | super xxii genera carminum Heroicorū Elegiacorū Lyri | corum [...] per Petrum | Tritonium [...] secundū natu | ras & tempora syllabarū et pe | dum compositae et regu | late [...]. Augsburg: Erhard Oeglin, 1507. – (zu Tritonius vgl. Bobeth, 2006, Sp. 1053 f.; Berquist & Keyl, 2001, S. 749 f.).

Alcäische Strophe.

Buch I, Ode 9.

Tritonius.

Vi-des ut al - ta stet ni - ve can - di - dum So - ra -

cte, nec jam su - sti - ne - ant o - nus syl - vae la - bo - ran -

tes, ge - lu - que flu - mi - na con - sti - te - rint a - cu - to.

Abb. 1:

Notenbeispiel 1: Horaz, *Carminum libri*, liber primus, carmen IX „Vides ut alta stet nive candidum“, in der metrischen Vertonung von Petrus Tritonius, *Melopoiae sive harmoniae tetracenticae*, Augsburg 1507 (zit. nach Liliencron, 1887).

nisaufzeichnung möglich sind; zum Miserere allgemein: Amann, 1935; zu Mozarts Gedächtniskopie: Plath, 1985; Vetter, 1998, S. 144–147). Aber auch im 20. Jahrhundert werden Gedächtnisleistungen als Ausweis von höchster musikalischer Begabung ins Feld geführt, wie etwa ein Ausschnitt aus den Memoiren von Dmitrij Šostakovič belegt. Dort wird über Aleksandr Glazunov wie folgt berichtet (Volkow, 1979, S. 96):

„Noch etwas anderes erstaunte uns an Glasunow: sein Gedächtnis. Sein musikalisches Gedächtnis. Darüber gibt es zahlreiche Histörchen. Einige seiner musikalischen Tricks versuchte ich sogar zu imitieren.

Zu seinen berühmtesten Nummern gehörte folgende: Tanejew war aus Moskau nach Petersburg gekommen, um seine neue Symphonie vorzuspielen. Der Herr des Hauses, in dem Tanejew spielte, hatte im Nebenzimmer den jungen Glasunow versteckt. Als Tanejew geendet hatte und vom Klavier aufstand, wurde er von allen Seiten umringt und beglückwünscht. Nach gehörigen Komplimenten fügte der Hausherr hinzu: ‚Ich möchte Sie mit einem sehr begabten jungen Menschen bekannt machen. Er hat kürzlich auch eine Symphonie geschrieben.‘ Was war das?

Glasunow wurde hereingeführt. ‚Sascha, spiel doch deine Symphonie für unseren teuren Gast‘, bat der Hausherr. Glasunow setzt sich ans Klavier und wiederholt Tanejews Symphonie, von Anfang bis zu Ende. Dabei hatte er sie zum erstenmal gehört, noch dazu hinter der Tür.“

Nachdem Šostakovič dazu bemerkt hat, Igor Stravinskij und, erst recht, Sergej Prokof’ev seien zu solchen Leistungen nicht fähig gewesen, fährt er über sich fort (Volkow, 1979, S. 96–97):

„Auch ein paar kleinere Gaukeleien gelangen mir. Ich war bei einem Dirigenten zu Gast. Damals war ich knapp über zwanzig. Man kurbelte das Grammophon an und spielte einen Foxtrott. Der Foxtrott gefiel mir, aber nicht die Ausführung. Ich sagte es dem Gastgeber, und der erwiderte: ‚Ach, dir paßt nicht, wie er gespielt wird? Schreib doch einfach das Stück noch mal aus dem Gedächtnis und orchestrier es auch. Aber nicht einfach so, sondern auf Zeit. ich gebe dir eine Stunde. Wenn du ein Genie bist, sollte eine Stunde genügen.‘ Ich schaffte es in 45 Minuten.“

3.2 Fertige Kompositionen aus dem Gedächtnis

In den Zusammenhang solcher Berichte gehören Mitteilungen, Komponisten hätten sich in Probensituationen rasch Musik ausgedacht und den Ausführenden aus dem Gedächtnis in die Noten geschrieben oder gar diktiert. Wieder kann Mozart mit der Anekdote als Beispiel dienen, er habe, als sich das bei einer Bühnenprobe des zweiten Aufzugs seiner Oper *Die Zauberflöte* als nötig erwies, den 28-taktigen Priestermarsch spontan in das Orchestermaterial eingetragen (die Anekdote erscheint erstmals in Castelli, 1861, Band 1, S. 233). Eine vergleichbare Gedächtnisleistung ist von Hanns Eisler überliefert, der einmal bei Filmaufnahmen den Orchestermusikern aus dem Stegreif etwa eine halbe Minute Musik in die Stimmen diktiert hat (Guhl, 1974, S. 190).

Bei solchen Vorkommnissen spielt das Vermögen, Musik produzieren und sogleich unverlierbar im Gedächtnis speichern zu können, die entscheidende

Rolle. Mehr noch: Bereits komponierte Musik aus dem Kopfspeicher abzurufen oder nach einer Vorlage zu kopieren, gleichzeitig aber neue Musik ausdenken, verlangt eine gesteigerte Gedächtnistätigkeit. Von Mozart ist ein solcher Fall glaubwürdig bezeugt: In einem Brief vom 20. April 1782 entschuldigt er sich dafür, dass das Präludium zur Fuge KV 394 (383^a) auf dem Manuskript hinter statt vor dieser stehe: „die ursache aber war, weil ich die fuge schon gemacht hatte, und sie, unterdessen daß ich das Praeludium ausdachte, abgeschrieben.“ (Bauer & Deutsch, 1963, S. 202)

Dass Komponisten vom Range Mozarts auch einmal Musik vergessen können, sollte freilich über derartigen Berichten nicht ausgeschlossen werden. Mozart hatte im Juli 1782 in großer Eile die Haffner-Sinfonie KV 385 geschrieben und das Manuskript verschickt. Als er sieben Monate später die Partitur zurückerhielt, war er ganz erstaunt: „die Neue Hafner Sinfonie hat mich ganz surprenirt – dann ich wusste kein Wort mehr davon.“ (Bauer & Deutsch, 1963, S. 257; Ausgabe des Stücks in: Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV: Orchesterwerke. Werkgruppe 11: Sinfonien. Band 6 vorgelegt von Christoph-Hellmuth Mahling und Friedrich Schnapp, Kassel: Bärenreiter 1970, S. 113–164. Vgl. auch dort das Vorwort S. IX–X).

Weiterhin führt die Fähigkeit, umfangreiche Kompositionen im Gedächtnis festhalten zu können, keineswegs zu einer Fixierung auf einen einmal gefundenen und gemerkten musikalischen Verlauf – dessen Integrität steht fallweise durchaus zur Disposition. Das beweist etwa Felix Mendelssohn Bartholdys produktiver Umgang mit der Partitur seiner so genannten Italienischen Symphonie (s. Abb. 2, S. 215). Nach den ersten Aufführungen des Werks im Frühjahr 1833 in London hatte der Komponist die einzige Niederschrift, also sein Partiturautograph, bei Ignaz Moscheles zurückgelassen. Am 26. Juni 1834 heißt es dann in einem Brief an diesen (Moscheles, 1888 (1976), S. 95–96):

„Dieser Tage kam der Dr. Franck, den Du kennst, nach Düsseldorf, und ich wünschte ihm einiges aus meiner A dur Sinfonie zeigen zu können, da ich sie nun nicht habe, so fing ich an das Andante wieder aufzuschreiben und kam dabei gleich an so viele errata, daß mich interessirte und ich auch den Menuett und das Finale aufschrieb, aber mit vielen sehr nöthigen Verbesserungen und wenn mir solch eine Stelle auffiel, so mußte ich immer an Dich denken, der Du mir niemals ein tadelndes Wort darüber gesagt, und das alles doch gewiß deutlicher und besser gewußt hast, als ich jetzt. Nur das erste Stück habe ich nicht dazu geschrieben denn wenn ich da mal drüber komme, so fürchte ich, ich muß vom 4ten Takt an das ganze Thema verändern, und somit ziemlich das ganze erste Stück, wozu ich jetzt keine Zeit habe.“

Mendelssohn kopierte demnach die Orchesterpartitur seiner Symphonie aus dem Gedächtnis. Dieser Vorgang war kein mechanischer, sondern ein schöpferischer: Beim Abschreiben aus der „virtuellen“ Vorlage im Kopf revidierte der Komponist sein Werk. Vergleicht man beide Manuskripte, das heißt Mendelssohns ursprüngliches Kompositionsautograph und die aus dem Gedächtnis niedergelegte Zweitschrift, so gibt gleich der Beginn des zuerst notierten Andante die Unterschiede zu erkennen, etwa der Wegfall der Verzierung im Themenkopf (T. 2) oder die Änderung der Melodieführung

a)

Handwritten musical score for the beginning of the 2nd movement of Mendelssohn's Symphony No. 2, 1830-1833 version. The tempo is marked "Andante con Moto". The score is written for a full orchestra, including Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Horns, Trumpets, and Tuba. The notation is in G major and 4/4 time. The first staff shows the Flute part, followed by Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet, and Tuba. The bottom staff shows the Cello and Double Bass parts.

b)

Handwritten musical score for the beginning of the 2nd movement of Mendelssohn's Symphony No. 2, 1834 revised version. The tempo is marked "Andante con moto". The score is written for a full orchestra, including Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Horns, Trumpets, and Tuba. The notation is in G major and 4/4 time. The first staff shows the Flute part, followed by Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet, and Tuba. The bottom staff shows the Cello and Double Bass parts. The score includes the annotation "(aus op. 90, Horn et. d. m.)" in the top right corner.

Abb. 2:
Notenbeispiel 2: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Symphonie A-Dur „Italianische“*.
a) Beginn des 2. Satzes im Autograph der 1. Fassung (1830–1833).
b) Beginn des 2. Satzes im Autograph der überarbeiteten Fassung (1834).

(ab T. 5).⁴ Inwieweit die Vereinfachung hier auf die spezielle Form der Überarbeitung allein über das Gedächtnis zurückgeht, lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen: Mendelssohns Revisionen insgesamt sind meist auf Reduktion von Komplexität hin zu größerer Klarheit und Durchsichtigkeit angelegt.

Von diesem Beispiel aus ließe sich nun das verwirrend vielfältige Wechselverhältnis zwischen internen und externen Speichern im Schaffensvorgang erörtern, also vor allem der Frage nachgehen, wie sich das Gedächtnis eines Komponisten zu schriftlichen Notaten aller Art verhält. Studien zur „Werkstatt“ von Komponisten haben Erkenntnisse darüber gebracht, wie schöpferisch arbeitende Musiker Schaffensstrategien entwickeln, um sicher ans Ziel eines abgeschlossenen Werks zu gelangen. Dabei sind Verfahren deutlich geworden, die Komplexität größerer musikalischer Verläufe auf überschaubare Elemente zu reduzieren, diese schriftlich zu fixieren und somit eine Interaktion zwischen Niederschrift und Gedächtnis zu eröffnen. Skizzen beispielsweise können als kontinuierliche Protokolle von Denkvorgängen fungieren, um den mentalen Speicher zu entlasten. Beethovens Werkstattüberlieferung bietet für diesen Schaffentyp reiches Anschauungsmaterial, zumal er es sich von früh an zur Gewohnheit gemacht hatte, jeden musikalischen Gedanken zu notieren (vgl. Beethovens Bemerkung in seinem Brief an Erzherzog Rudolph vom 23. Juli 1815 über „die üble Gewohnheit von Kindheit an meine ersten Einfälle gleich niederschreiben zu müssen“, in Brandenburg, 1996, Band 3, Nr. 824, S. 158. Zu Beethovens Schaffensprozess vgl. u. a. Cooper, 1990; Kinderman, 1991). Häufig fungieren solche für den Außenstehenden nicht selten kryptischen Niederschriften als Markierungspunkte für die Erinnerung, wenn das knappe schriftliche Notat beim Wiederlesen einen größeren gedachten Kontext zu aktivieren vermag (dazu ausführlich Konrad, 1992, S. 345 f., 366–372). Dem insgesamt nachzugehen verbietet sich hier wegen der übergroßen Vielfalt der bedeutsamen Erscheinungen – das einzige im folgenden präsentierte Beispiel steht denn auch bewusst an deren prosaischem Ende.

3.3 Musikalische Erinnerungshilfen

Jeder Komponist ist in ein Alltagsgeschehen eingebunden, das Arbeitsabläufe strukturiert, wobei die Anforderungen des Tages und die Neigung zur schöpferischen Tätigkeit nicht selten kollidieren. Da kommt es vor, dass die

4 Ein Vergleich ist leicht möglich, da das vollständige autographe Material (1. Fassung: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur: *Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy* 27; überarbeitete Fassung ebenda, Signatur: *Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy* 28) faksimiliert vorliegt: Felix Mendelssohn Bartholdy, Sinfonie A-dur op. 90 „Italienische“. Alle eigenhändigen Niederschriften im Faksimile. Partitur 1833, „Oxforder Fragmente“, Teil-Partitur 1834. Mit Kommentaren von John M. Cooper und Hans-Günter Klein, Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag 1997.



Abb. 3:

Notenbeispiel 3: Johann Sebastian Bach, „Ich habe genug“, Kantate zum Fest
Mariae Reinigung BWV 82 (1727), Autograph fol. 2^r (T. 76–111).

Niederschrift eines Gedankens bei einer Arbeitssitzung nicht mehr ganz zu Ende gebracht werden kann und nur noch Zeit für eine kleine Erinnerungshilfe bleibt.

So hat sich etwa Johann Sebastian Bach 1727 in der Entwurfspartitur seiner Kantate „Ich habe genug“ BWV 82 beholfen und am Ende der dritten Seite die Fortführung des Altparts in einer Tabulatur-Kurzschrift als Gedächtnisstütze fixiert, bevor er sein Manuskript aus welchem Grund auch immer verlassen musste (s. Abb. 3, S. 217; vgl. Dürr, 1984, Blatt 34; weitere Beispiele und ausführlich zu Bachs Schaffensweise siehe Marshall, 1972).

Beethoven wurde eben als ein Musiker genannt, der beim Komponieren potenziell alles aufschrieb, was ihm in den Kopf kam. Diese überspitzte und zu Missverständnissen reizende Formulierung ist zu relativieren, da gerade Beethoven ein außerordentlicher Gedächtniskünstler und die Skizzenflut keineswegs Ausfluss eines löchrigen Kopfspeichers war. Das erfuhr im Jahr 1801 sein Leipziger Verleger Franz Anton Hoffmeister, der das 2. Klavierkonzert op. 19 herausbringen wollte, dem Beethoven aber lediglich eine Orchesterpartitur ohne Solostimme übersandt hatte. Als entschuldigende Gründe für das Ausbleiben des Klavierparts nannte der Komponist in einem Schreiben vom 22. April 1801 zunächst Krankheit und Überarbeitung, fuhr dann aber fort (Brandenburg, 1996, Band 1, Brief 60, S. 72, auch S. 73, Anm. 3):⁵

„[...] dabey ist es vielleicht das einzige genie-mäßige, was an mir ist, daß meine Sachen sich nicht immer in der besten Ordnung befinden, und doch niemand im stande ist als ich selbst da zu helfen, so z. B. war zu dem Konzerte in der Partitur die Klawirstimme meiner Gewohnheit nach nicht geschrieben, und ich schrieb sie jezt erst, daher sie dieselbe wegen Beschleunigung von meiner eigenen nicht gar zu leßbaren Handschrift erhalten.“

Das besagte Konzert war zu diesem Zeitpunkt bereits uraufgeführt gewesen, doch hatte Beethoven bei dieser Produktion seine nur im Gedächtnis vorhandene Stimme, den Solopart, quasi improvisatorisch gespielt. Das war beileibe kein Einzelfall. In autographen Partituren von Instrumentalkonzerten finden sich häufig die Solopartien lückenhaft oder gar nicht aufgeschrieben, jedenfalls gerne dann, wenn der Komponist selbst der Spieler war und er seinen Part entweder memoriert oder bei einer Aufführung jeweils neu improvisiert hat. Hier scheint übrigens zusätzlich ein „haptisches Gedächtnis“ mit am Werke zu sein, das motorische Abläufe und Bewegungsmuster speichert. Im Falle des Beethoven-Konzerts ist es glücklicherweise schließlich zur Fixierung der solistischen Stimme gekommen, anders als etwa im so genannten Krönungskonzert KV 537 von Mozart, in dem es

⁵ vgl. auch Beethoven Werke. Gesamtausgabe begründet von Joseph Schmidt-Görg, herausgegeben von Martin Staehelin im Auftrag des Beethoven-Archivs Bonn. Abteilung III, Band 2: Klavierkonzerte I, hrsg. von Hans-Werner Küthen, München: G. Henle 1984, S. 93–164; Beschreibung der separaten Klavierstimme im dazugehörigen Kritischen Bericht, S. 29.

der Komponist bei der Niederschrift bloß des linearen Verlaufs in der Oberstimme belassen hat, folglich jeder Pianist heute entweder improvisieren müsste (was so gut wie keiner tut) oder eine erst 1794, nach Mozarts Tod, von fremder, wohl Julius Andrés Hand ergänzte Version spielt (was die meisten tun und das gespielte für echten Mozart halten; einen ähnlichen Fall stellt das Lied „Die Verschweigung“ KV 518 (= Fr 1787x) dar, vgl. dazu Konrad, 1990, S. 99–113).⁶



Abb. 4:

Notenbeispiel 4: Wolfgang Amadé Mozart, *Konzert für Klavier und Orchester D-Dur* KV 537 „*Krönungskonzert*“ (1788).

a) 2. Satz, T. 71–78 im Autograph fol. 4^v.

b) dieselbe Stelle nach NMA V/15/8, S. 52 f. (wohl von Julius André im Part der linken Hand ergänzte Noten im Kleinstich).

⁶ Faksimile: Wolfgang Amadeus Mozart, Piano Concerto No. 26 in D Major („Coronation“), K.537. The autograph score. With an introduction by Alan Tyson, New York: Dover Publications 1991 (= The Pierpont Morgan Library Music Manuscript Reprint Series). Ausgabe: Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V: Konzerte. Werkgruppe 15: Konzerte für ein oder mehrere Klaviere und Orchester mit Kadenzen. Band 8 vorgelegt von Wolfgang Rehm, Kassel: Bärenreiter. 1960, S. 3–92 (Ergänzungen dort im Kleinstich). Vgl. auch dort das Vorwort, S. XXII–XXIV.

In den Rang authentischer Begebenheiten sind vor diesem Hintergrund immer wieder anekdotische Erzählungen gerückt, die wundersame Gedächtnisleistungen im Beziehungsfeld von Komposition, Aufführung und Improvisation kolportieren. Sowohl im populären als auch – überflüssigerweise – gelegentlich im wissenschaftlichen Schrifttum werden Nachrichten dieser Art gerne unkritisch als Fakten akzeptiert, wobei die im Geniekult rezeptionshistorisch wirksame Kraft der Mythisierung von Schaffensvorgängen ausgeblendet wird (so beispielsweise in dem von Peter Ostwald und Leonard S. Zegans herausgegebenen Sammelband „The Pleasures and Perils of Genius: Mostly Mozart“ (1993; deutsche Version 1997); vgl. dazu Konrad, 1997). Die Anteile von Dichtung und Wahrheit lassen sich aber oft säuberlich trennen, wie am Beispiel einer seit 1799 weit verbreiteten, berühmten Anekdote zu Mozarts Violinsonate B-Dur KV 454 von 1784 zu zeigen ist. Zur Entstehungsgeschichte dieses Werks heißt es (Nissen, 1799, Sp. 290):⁷

„Er hatte der Strinasacchi [...] eine Sonate mit obligater Violon versprochen, aber weil ihm dergleichen kleine Arbeiten zuwider waren, aufgeschoben sie zu verfertigen, bis der vorletzte Tag des Konzerts kam, in welchem sie aufgeführt werden sollte. Es war im Hoftheater. Nun schrieb er ihre Partie, fand aber nicht die Zeit für die seinige. Kaiser Joseph, der von seiner Loge herab aufs Theater lorgnierte, glaubte zu sehen, daß er keine Noten vor sich hätte, ließ ihn kommen, um die Partitur zu sehen, und war verwundert, auf seinem Papier wirklich nichts als Taktstriche zu finden.“

Im Lichte der Quellen relativiert sich das Spektakuläre dieser Anekdote. Tatsächlich hat Mozart in der von der Geigerin und ihm benutzten Spielpartitur zuerst die Violinstimme für alle drei Sätze vollständig notiert, hat dabei aber den Klavierpart keineswegs völlig ausgespart. Vielmehr hat er hier durchschnittlich rund 50 % der relevanten Informationen eingetragen, allerdings unterschiedlich vollständig und nur in seiner typischen, für andere schwer lesbaren Skizzenschrift. Wohl erst später komplettierte Mozart die Partitur und überschrieb dabei zur Verdeutlichung die skizzenhaften Notate.

Ein genaues vergleichendes Studium des vollständigen Manuskripts und dessen Aufführungsgestalt, die man rekonstruieren kann, ermöglicht ahnungsvolle Einsichten in die faszinierende Interaktion zwischen schriftlicher Vorlage als Orientierungshilfe und im Gedächtnis gespeicherter Information, wie sie bei der Ausführung vonstatten gegangen sein muss (dazu Konrad, 1992, S. 45–47).

7 Faksimile: Sonat för cembalo och violin av A. A. Mozart Köchel nr 454. Faksimil av autograf i Stiftelsen Musikkulturens Främjande. Mit einem Vorwort von Eduard Melkus, Stockholm: Selbstverlag 1982. Ausgabe: Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VIII: Kammermusik. Werkgruppe 23: Sonaten und Variationen für Klavier und Violine. Band 2 vorgelegt von Eduard Reeser, Kassel usw.: Bärenreiter 1965, S. 64–81.

a)



b)

**Abb. 5:**

Notenbeispiel 5: Wolfgang Amadé Mozart, *Sonate* für Klavier und Violine
B-Dur KV 454 (1784).

a) Beginn des 1. Satzes im Autograph.

b) dieselbe Seite, rekonstruierter Zustand des Autographs
bei der Uraufführung am 29. April 1784.

3.4 Der Mythos vom Komponisten als „Gehirntier“

Mit der fortschreitenden „Genialisierung“ des Komponisten-Künstlers etablierte sich der Mythos vom unbegrenzt leistungsfähigen „Gehirntier“, wie Arno Schmidt es einmal ironisch charakterisiert hat (Schmidt, 1961 (1985), S. 114–178). Keiner pflegte ihn intensiver als die Musiker selbst. Das liest sich dann beispielsweise 1912 in einem Brief von Max Reger so (Müller von Asow & Müller von Asow, 1949, S. 222 (Brief vom 10. Mai 1912)):

„Auf der Eisenbahn komponiere ich; ich sitze stillvergnügt in meiner Koupéecke und komponiere; mein Gedächtnis ist so entwickelt, daß [ich] all das da komponierte behalte und dann sogleich oder nach Monaten zu Papier bringe ohne Entwurf. So ist z. B. das Concert im alten Styl größtentheils bei Eisenbahnfahrten entstanden, so daß ich die 83 Manuskriptseiten lange Partitur in nicht ganz drei Wochen aus dem Gedächtnis gleich ins Reine schreiben konnte; die ‚sog.‘ Skizze enthält vielleicht je ein bis zwei Noten pro Takt.“

Ein wenig untertreibt Reger zwar die Bedeutung seines Skizzierens, aber dass sein Gedächtnis über phänomenale Kapazitäten verfügte, bleibt unbestritten. Kurz vor seinem Tode arbeitete er an einem schließlich unvollendet



Abb. 6:

Notenbeispiel 6: Max Reger, *Andante und Rondo capriccioso* für Violine und kleines Orchester „op. 147“

a) S. 18 (Schluss) des fragmentarischen Partiturautographs.

zurückgelassenen zweiteiligen Konzertstück für Violine und kleines Orchester (Popp & Becker, 1998, S. 217–221).⁸

b1)



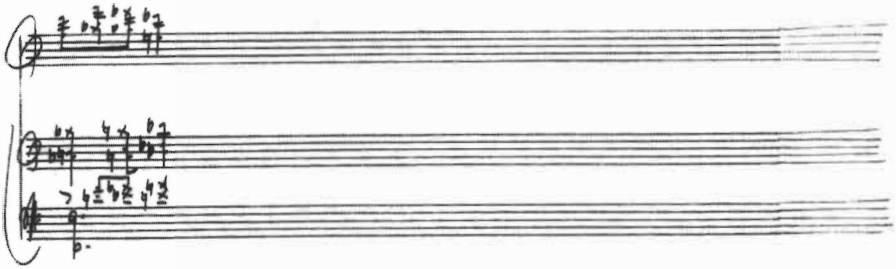
Abb. 6 (Fortsetzung):

Notenbeispiel 6: Max Reger, *Andante und Rondo capriccioso* für Violine und kleines Orchester „op. 147“

b1) S. 8 (Schluss) des fragmentarischen autographen Klavierauszugs.

⁸ Die beiden Autographe zu „op. 147“ gehören zur Sammlung des Max-Reger-Instituts Karlsruhe. – Für Auskünfte zu den hier und im folgenden herangezogenen Quellen Regers danke ich Frau Prof. Dr. Susanne Popp herzlich.

b2)



This is the piano score of the same work, which Reger was at work on simultaneously with the orchestral score. It breaks off at precisely the same place, and shows the last bars Reger ever wrote. Both manuscripts were found upon his writing-desk after his sudden death by heart-failure.

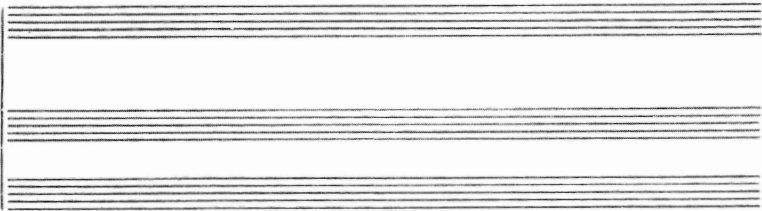
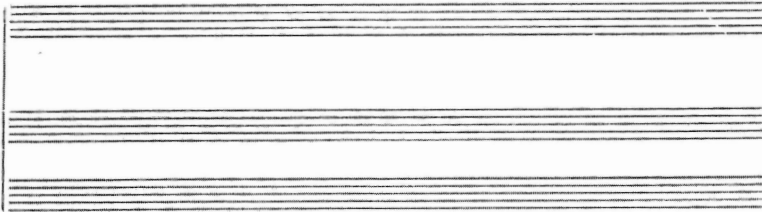


Abb. 6 (Fortsetzung):

Notenbeispiel 6: Max Reger, *Andante und Rondo capriccioso* für Violine und kleines Orchester „op. 147“

b2) S. 9 (Schluss) des fragmentarischen autographen Klavierauszugs.

Die letzte von ihm geschriebene Partiturseite bestätigt die gerade zitierte Briefaussage: Die Reinschrift erfolgte sogleich über alle dreizehn Systeme. Mehr noch: Wie nebenbei führte er parallel zur Partiturniederschrift noch den Klavierauszug aus, und dieser endet exakt mit demselben Takt wie das Orchestermanuskript.

Reger hat mit diesen Fähigkeiten gerne kokettiert. So überraschte er gelegentlich Konzertveranstalter oder Gastgeber mit komplizierten kontrapunktischen Eintragungen in Erinnerungsbüchern, mit kleinen Kabinettstückchen, die er scheinbar aus dem Stegreif aufs Papier warf. Was sich Zeugen wie ein meisterhaftes kompositorisches Extempore darstellte, war aber in Wirklichkeit Gedächtniskopie. Besonders geliebt zu haben scheint er etwa die kanonische Bearbeitung des berühmten Liedes „Letzte Rose“ aus Friedrich von Flotows Oper *Martha*.

a)

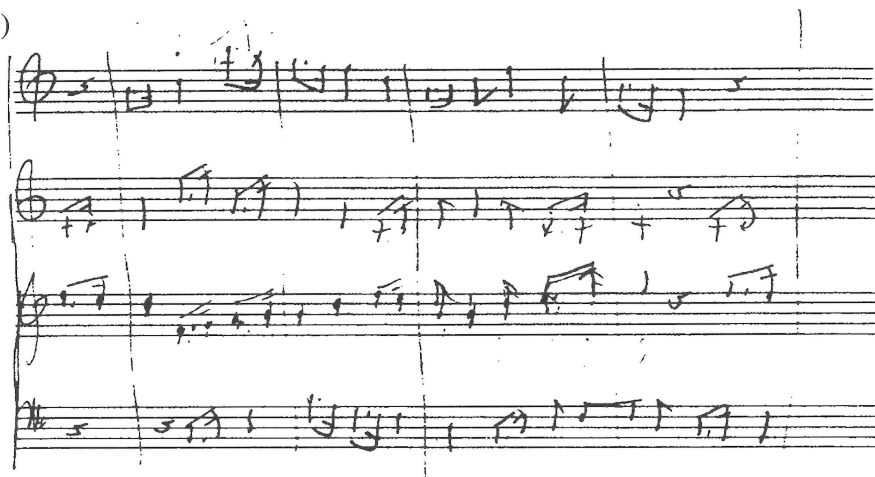
The image displays three staves of musical notation, each representing a different tempo and dynamic setting of the canon. The first staff, labeled 'Andante', is in a moderate tempo with a mezzo-forte (mf) dynamic. The second staff, labeled 'Andantino', is in a slightly faster tempo with a piano (p) dynamic and includes crescendo and decrescendo markings. The third staff, labeled 'Andantino (vierstimmig)', is in a four-part setting with a piano (p) dynamic and a legato marking. Each staff shows intricate contrapuntal textures with various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Abb. 7:

Notenbeispiel 7: Max Reger, Kanonische Bearbeitungen des Liedes „Letzte Rose“ aus der Oper *Martha* von Friedrich von Flotow

a) aus: *Canons für Pianoforte durch alle Dur- und Molltonarten* St.-V. S. 379 (1895), Heft I, Nr. 18 sowie Heft II, Nr. 14 und 14a, nach: Max Reger, *Sämtliche Werke*, Band 12: *Werke für Klavier zweihändig IV*, revidiert von Gerd Sievers, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1963, S. 18, 82 und 83.

b)



c)



Abb. 7 (Fortsetzung):

Notenbeispiel 7: Max Reger, Kanonische Bearbeitungen des Liedes „Letzte Rose“
aus der Oper *Martha* von Friedrich von Flotow

b) Originalentwurf zur Violinsonate C-Dur op. 72 (1903), S. 28 (1. Akkolade), nach:
Cadenbach, 1986, S. 85.

Original: Münchner Stadtbibliothek, Musikbibliothek.

c) Unterrichtsaufzeichnung (1904), nach: Unger, 1924, S. 35. Original: Münchner
Stadtbibliothek, Musikbibliothek.



Abb. 7 (Fortsetzung):

Notenbeispiel 7: Max Reger, Kanonische Bearbeitungen des Liedes „Letzte Rose“ aus der Oper *Martha* von Friedrich von Flotow

d) Eintragung in ein Gästebuch nach einem Konzert (1911), mit dem Zusatz „Um Vervollständigung bittet Max Reger“, nach: Cadenbach, 1986, S. 86.

Zuletzt nachgewiesen bei Annelie Meixner, Liste 63, 1986, Nr. 5879, zuvor J. A. Stargardt, Auktion Marburg 29./30. November 1983, Katalog 630, S. 281.

Der Vermerk „Baden 19. 3. 11“ stammt nicht von Regers Hand.

Bereits 1895 waren zwei- bis vierstimmige Ausführungen in einer gedruckten Sammlung von Kanons für Klavier erschienen. Acht Jahre später skizzierte Reger für sich eine vierstimmige Version. Die kam, auf drei Stimmen reduziert, 1904 beim Tonsatz-Unterricht zum Einsatz. 1911 und 1913 „brillierte“ er schließlich sowohl mit der drei- als auch der vierstimmigen Fassung bei Eintragungen in Gästebücher. Bemerkenswert ist dabei selbstverständlich weniger die augenzwinkernde Schwindelei der Spontaneität als vielmehr der lange Zeitraum, über den hinweg Regers Gedächtnis dieses marginale Beispiel seiner kanonischen Kombinationskunst mühelos festhielt (Cadenbach, 1986, S. 85–87).⁹

⁹ Bei den angeführten Bearbeitungen des Liedes *Letzte Rose* spielt die Kompositionstechnik des Kanons eine entscheidende Rolle: Ein solcher lässt sich dank der determinierten Struktur der Stimmenkombination in der Regel leichter merken als Kompositionen, deren Verläufe weniger stark vorherbestimmt sind.

e)



Abb. 7 (Fortsetzung):

Notenbeispiel 7: Max Reger, Kanonische Bearbeitungen des Liedes „Letzte Rose“
aus der Oper *Martha* von Friedrich von Flotow

e) Eintragung in das Gästebuch der Familie Stein (1913), nach: Stein, 1939
Max Reger, S. 29. Original verschollen, vermutlich noch
im Familienbesitz Stein, Düsseldorf.

4 Gedächtnisqualitäten innerhalb der Musik und über die Grenzen eines Werks hinaus

Unsere Umschau zum Thema „Komponisten und ihr Gedächtnis“ könnte, und damit erinnere ich an meine Eingangsfeststellung, in viele weitere Richtungen fortgesetzt werden, selbstverständlich auch über die Zeit hinaus, in denen schöpferische Musiker explizit zu Genies stilisiert wurden oder sich selbst stilisierten. Hier sollen jedoch nur einige Schlaglichter geworfen werden. Ein weiterführender Gedanke sei noch abschließend kurz in den Raum gestellt. Er zielt über das individuelle Gedächtnis hinaus auf die Tatsache, dass Komponisten ihrer Musik Gedächtnisqualitäten einschreiben, Musik also im Moment ihres Erklingens auf Vergangenes, in der Erinnerung von Komponist (und Hörer) aber Gespeichertes rekurriert. Am einfachsten lässt sich das Gemeinte an der sogenannten Leitmotiv-Technik Wagners demonstrieren, einem Verfahren, bei dem mit Personen, Situationen oder Affekten konnotierte musikalische Semanteme im Verlauf eines Werks zuvor immanent festgelegte und bei ihrem Erklingen immer wieder zu erinnernde Bedeutungen hervorrufen sollen. Wenn Hans Sachs im sogenannten Fliedermonolog des zweiten Aufzugs der Oper *Die Meistersinger von Nürnberg* über die geheimnisvolle Wirkung von Stolzings Lied nachsinnt und diese nicht zu fassen vermag, da weist der Orchesterkommentar mit einem vom Hörer bereits über 15-mal wahrgenommenen Motiv darauf hin, dass es wohl „Liebesnot“ war, die dem jungen fränkischen Ritter die ungewöhnlichen Töne in die Kehle getrieben hat – die Musik hat den an dieser Stelle gültigen Ausdruck dafür in ihrem, wenn man es einmal so nennen darf, „Gedächtnisschatz“, und der aufmerksame Hörer in seinem (s. Abb. 8, S. 230).¹⁰

Über die Grenzen eines Werks hinaus reicht das Gedächtnis, als Hans Sachs im dritten Aufzug der *Meistersinger* dem sitzenden Fräulein Eva gegenüber in einer kurzen Aufwallung die traurige Liebesgeschichte von Tristan und Isolde erwähnt. Welche emotionalen Dimensionen diese Bemerkung hat, erschließt sich aus dem plötzlichen Einbruch des „Sehnsuchtsmotivs“ und des Tristan-Akkordes aus Wagners eigenem Drama *Tristan und Isolde* – erschließt sich jedenfalls für jeden, der diesen bedeutungsschwangeren musikalischen Moment im Gedächtnis hat.¹¹

-
- 10 Partiturausgabe: Richard Wagner, *Sämtliche Werke*, Band 9: *Die Meistersinger von Nürnberg*, hrsg. von Egon Voss, Mainz: Schott 1979, Teilband II: Zweiter Aufzug, S. 35–36. Klavierauszug: Richard Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*. Oper in drei Aufzügen. Klavierauszug von Otto Singer. Motivangabe von Carl Waack, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1983 (= Edition Breitkopf Nr. 4506), S. 205. Eine Übersicht über die Motive und ihr Vorkommen im Notentext befindet sich auf S. [IV]–[V].
- 11 Partiturausgabe (wie Fußnote 10), Teilband III: Dritter Aufzug, S. 171. Klavierauszug (wie Fußnote 10), S. 450–451.

poco rallentando *Etwas müßiger.
Più moderato.*

Euch selbst, mein Mei-ster, wur-de bang.
E'en you, my Mas-ter, would re-gret.

dim. *più p* *pp*

SACHS.
SACHS.

Mein Kind, von Tri-stan und I-sol-de kenn' ich ein trau-rig
My child, of Tris-tan and I-sol-de the grievoustale I

p *p Str allein*

Stück: Hans Sachswarklug und woll-te nichts von Herrn Mar-kes Glück. 'swar
know; Hans Sachs was wise and would not through King Marke's tor-ments go. 'Twas

poco riten. *a tempo* *poco riten.* *a tempo*

*Sehr lebhaft.
Molto vivo.*

Zeit, daß ich den Rechten fand, wär'sonst am End' doch hinein ge-rannt!
time to find the proper groom, or I at last had met my rightful doom.

cresc. p *cresc.* *ff* *Str.*

Abb. 9:

Notenbeispiel 9: Richard Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*.
Dritter Aufzug, Vierte Szene (T. 1594–1610): „Sehnsuchtsmotiv“
und Tristan-Akkord T. 1597–1600.

Ganz anders laufen offensichtlich die Bahnen des Gedächtnisses, wenn über lange Zeiträume hinweg Komponisten bestimmte engräumige „Musikvokabeln“, also melodische, rhythmische oder harmonische Wendungen, bewusst

a) **Allegro ma non troppo**

b) **Allegro moderato**

c) **Allegro moderato**

d) **Sehr mäßige Viertel**

Abb. 10:

Notenbeispiel 10:

- a) Ludwig van Beethoven, *Symphonie Nr. 6* F-Dur op. 68 „*Pastorale*“ (1808), T. 1–4.
- b) Felix Mendelssohn Bartholdy, *Ouvertüre h-Moll „Die Hebriden oder Die Fingals-Höhle“* (1828, 1833/34), T. 1–4.
- c) Aleksandr Glazunov, *Symphonie Nr. 7* F-Dur op. 77 [„*Pastorale*“] (1902), T. 1–8.
- d) Alban Berg, *Wozzeck* op. 7 (1914–1922), 1. Akt, T. 1–6.

oder unbewusst und mehr im Sinne einer Allusion denn eines Zitats einsetzen, um historische Zusammengehörigkeit, Tradition und so etwas wie ein kollektives Gedächtnis zu bekunden und zu aktivieren. Zwingend zu beweisen ist die innere Kohärenz solcher Gedankenketten kaum. Doch nicht weniger schwierig ist es, den Konnex der vier „Musikvokabeln“ zu bestreiten, die am Schluss dieser Ausführungen stehen sollen.

Was sich dem musikhistorischen Gedächtnis mit Ludwig van Beethovens 6. Symphonie eingeprägt hat, ist ein stimmiges Tonbild für die Empfindungen des zivilisierten Kulturmenschen bei der Begegnung mit der unverfälschten Natur – ein Tonbild für das idealisierte Konstrukt des Pastoralen. Felix Mendelssohn Bartholdy nimmt in seiner Hebriden-Ouvertüre darauf Bezug, färbt das Bild aber ins Romantisch-Urwüchsige, auch Bedrohliche. Viel später appelliert Aleksandr Glazunov in seiner 7. Symphonie, die den Beinamen „Pastorale“ erhielt, mehr aus der Rückschau als aus unmittelbarem Erleben an das schon verlorene Naturidyll – eine Gedächtnismusik im doppelten Wortsinn. Zuletzt der Beginn von Alban Bergs Oper *Wozzeck*: Hier ist, so scheint es dem Gedächtnis, Beethovens *Pastorale* präsent und doch in jeder Hinsicht verborgen, verzerrt, kaputt – die traurige Seite des von unnatürlichen Lebensverhältnissen gequälten Menschen.

Literatur

- Amann, J. (1935). *Allegris Miserere und die Aufführungspraxis in der Sixtina nach Reiseberichten und Musikhandschriften*. Regensburg (= Freiburger Studien zur Musikwissenschaft 4).
- Bauer, W. A. & Deutsch, O. E. (Hrsg.). (1963). *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe. Band III: 1780–1786. Kassel: Bärenreiter.
- Bobeth, G. (2006). Art. Tritonius, Petrus, Beiname: Athesinus, eigentl. Peter Treibenreif, Traybenraiff). In L. Finscher (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil Bd. 16 (Sp. 1053 f.). Kassel: Bärenreiter.
- Berquist, P. & Keyl, S. (2001). Art. Tritonius, Petrus. In S. Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 25 (pp. 749 f.). London: MacMillan.
- Brandenburg, S. (Hrsg.). (1996). *Ludwig van Beethoven, Briefwechsel*. Gesamtausgabe. München.
- Cadenbach, R. (1986). „Das Werk will nur Musik sein“ – Zitate in Max Regers Kompositionen. In S. Shigihara (Hrsg.), *Reger-Studien 2. Neue Aspekte der Regerforschung* (S. 73–104), Wiesbaden (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn V).
- Castelli, I. (1861). *Memoiren meines Lebens*. Wien: Kober & Markgraf.
- Cooper, B. (1990). *Beethoven and the Creative Process*. Oxford: Clarendon Press.
- Draheim, J. (1981). *Vertonungen antiker Texte vom Barock bis zur Gegenwart (mit einer Bibliographie der Vertonungen für den Zeitraum von 1700 bis 1978)*. Amsterdam. (= Heuremata. Studien zur Literatur, Sprachen und Kultur der Antike 7).
- Duft, J. (1991). Der Dichter Notker Balbulus. In J. Duft. *Die Abtei St. Gallen. Ausgewählte Aufsätze in überarbeiteter Fassung. Band 2: Beiträge zur Kenntnis ihrer Persönlichkeiten* (S. 127–147). Sigmaringen: Jan Thorbecke.
- Dürr, A. (1984). *Johann Sebastian Bach. Seine Handschrift – Abbild seines Schaffens*. Revidierte Neuauflage des Bandes 44 aus der Gesamtausgabe der Bachgesellschaft. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

- Geiger, L. (Hrsg.). (1892). *Briefwechsel zwischen Schiller und Körner: Von 1784 bis zum Tode Schillers*. 2. Band. Leipzig: Verlag von Veit & Comp.
- Grimm, J. & Grimm, W. (1878). Art. Gedächtnis. In *Deutsches Wörterbuch*, Band 4 (Sp. 1927–1937). Leipzig: Hirzel (Nachdruck: 1984, München: Deutscher Taschenbuch Verlag).
- Guhl, A. F. (1974). Interview mit Interpreten. Adolf Fritz Guhl (im Gespräch mit Günter Lippmann). In M. Grabs (Hrsg.), *Hanns Eisler heute. Berichte – Probleme – Beobachtungen* (S. 189 f.). Berlin. (= Arbeitshefte/Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik 19: Sektion Musik).
- Haug, A. (2008). Re-Reading Notker's Preface. In D. Cannata, G. Currie, R. Mueller & I. Nadas (Eds.), *Quomodo cantabimus canticum? Studies in Honor of Edward H. Roesner* (S. 65–80). Middleton: Wis.: American Institute of Musicology.
- Kinderman W. (Ed.). (1991). *Beethoven's Compositional Process*. Lincoln: University of Nebraska Press. (= North American Beethoven Studies 1).
- Konrad, U. (1990). Zu Mozarts Lied „Die Verschweigung“ KV 518. In U. Konrad, S. Leopold, W.-D. Seiffert & C. Wolff (Hrsg.), *Mozart-Jahrbuch der Akademie für Mozart-Forschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg*, Band 1989/90 (S. 99–113). Kassel: Bärenreiter.
- Konrad, U. (1992). *Mozarts Schaffensweise. Studien zu den Skizzen und Entwürfen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (= Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-Historische Klasse. Dritte Folge 201).
- Konrad U. (1997). Rezension: The Pleasures and Perils of Genius: Mostly Mozart. In U. Konrad, S. Leopold, W.-D. Seiffert & C. Wolff (Hrsg.), *Mozart-Jahrbuch der Akademie für Mozart-Forschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg*, Band 1997 (S. 383–385). Kassel: Bärenreiter.
- Liliencron, R. v. (1887). Die Horazianischen Metren in deutschen Compositionen des 16. Jahrhunderts. *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 3, 26–91.
- Marshall, R. L. (1972). *The compositional process of J. S. Bach. A study of the autograph scores of the vocal works*. 2 Bde., Princeton: Princeton University Press (= Princeton Studies in Music 4).
- Moscheles, F. (Hrsg.). (1888). *Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy an Ignaz und Charlotte Moscheles*. Leipzig: Duncker & Humblot (Nachdruck 1976. Sändig: Nendeln).
- Müller von Asow, H. & Müller von Asow, E. H. (Hrsg.). (1949). *Max Reger. Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen*. Weimar: Verlag Hermann Boehlaus Nachfolger.
- Nissen, C. (1799). Einige Anekdoten aus Mozarts Leben, von seiner hinterlassenen Gattin uns mitgetheilt. *Allgemeine musikalische Zeitung* 1 (19), 6. Februar, Sp. 290.
- Ostwald, P. & Zegans, L. S. (Eds.). (1993). *The Pleasures and Perils of Genius: Mostly Mozart*. Madison, CT: International Universities Press (= Mental Health Library Series, Monograph 2).
- Ostwald, P. & Zegans, L. S. (Eds.). (1997). *Mozart – Freuden und Leiden des Genies*, Stuttgart: Kohlhammer.
- Plath, W. (1985). Kleine Mozartiana. II. Zu Mozarts Niederschrift des „Miserere“ von Gregorio Allegri. In E. Herttrich & H. Schneider (Hrsg.), *Festschrift Rudolf Elvers zum 60. Geburtstag* (S. 402–406). Tutzing: Schneider.
- Popp, S. & Becker, A. (Hrsg.). (1998). *Auf der Suche nach dem Werk. Max Reger – sein Schaffen – seine Sammlung. Eine Ausstellung des Max-Reger-Instituts Karlsruhe in der Badischen Landesbibliothek zum 125. Geburtstag Max Regers*. Karlsruhe: Selbstverlag der Badischen Landesbibliothek.

- Ruhnke, M. (1998). Solmisation. In L. Finscher (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil Bd. 8 (Sp. 1561–1569). Kassel: Bärenreiter.
- Schmidt, A. (1961). Müller oder Vom Gehirntier. In A. Schmidt. *Belphegor. Nachrichten von Büchern und Menschen* (S. 114–178). Karlsruhe: Stahlberg. (Neudruck: Frankfurt: Fischer 1985).
- Staehelin, M. (1981). Horaz in der Musik der Neuzeit. In W. Killy (Hrsg.), *Geschichte des Textverständnisses am Beispiel von Pindar und Horaz* (S. 195–217). München. (= Wolfenbütteler Forschungen 12).
- Stein, F. (1939). *Max Reger*. Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.
- Unger, H. (Hrsg.). *Max Reger*. Bielefeld usw.: Velhagen & Klasing.
- Vetter, I. (1998). Mozarts Nachschrift des Allegrischen Miserere: Ein Gedächtnis-, Wunder'? In H. Danuser & T. Plebich (Hrsg.), *Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993*, Band 2: Freie Referate (S. 144–147). Kassel: Bärenreiter.
- Volkow, S. (Hrsg.). (1979). *Zeugenaussage. Die Memoiren des Dmitrij Schostakowitsch. Aufgezeichnet und herausgegeben von Solomon Volkow*. Aus dem Russischen von Heddy Pross-Weerth. Hamburg: List TB.
- Weber, É. (1974). *La musique mesurée à l'antique en Allemagne*, Paris: Klincksieck.