

4 – Die musikkritische Werkanalyse um 1800

Bereits in der Anfangszeit des modernen Musikjournalismus sorgt das Verhältnis von Musikkritik und Analyse für Unklarheit über methodologische Fragen, ohne dass diese gesondert systematisch behandelt würden.³⁴⁷ Davon zeugt auch, wie zuvor gezeigt, dass zwar vereinzelt programmatische Aufsätze publiziert werden, etwa über die Methodologie der Analyse oder Kritik, insgesamt aber unklar ist, inwieweit diese in einem verbindlichen Verhältnis zu den eigentlichen Analysen stehen, die in den jeweiligen Journalen erscheinen. Das liegt an der prinzipiellen Offenheit von Analyse und Kritik zum einen und an ihrem schwer definierbaren Verhältnis zueinander zum anderen: Die Musikkritik als Werkkritik entwickelt sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts von einer mehrheitlich aus einem exklusiven Diskurs stammenden Tradition theoretischer und historiografischer Reflexion zu einer musikpublizistischen Rubrik, die den Anspruch erhebt, sich an ein breiteres bürgerliches Publikum zu richten. Die Analyse wiederum stammt aus einem zwar theoretischen, letztlich aber anwendungsbezogenen Bereich, nämlich der Kompositions- und Instrumentalpädagogik, findet aber auch bereits in der frühen Musikgeschichtsschreibung des 18. Jahrhunderts als Erkenntniswerkzeug Anwendung.³⁴⁸ Wie eng Musikgeschichte und Musikkritik zu dieser Zeit aufeinander bezogen sind, zeigt sich etwa an dem Schaffen Forkels. In den Werkkritiken der Musikzeitschriften bewegen sich Theorie und Kritik aus

347 Vgl. zu methodologischen Fragen der Werkanalyse, zum Beispiel bei Reichardt: Ewert, *Zergliederung als musikkritisches Instrument* (wie Anm. 40).

348 Vgl. Gernot Gruber, »Zur Geschichte der musikalischen Analyse und ihrer hermeneutischen Konzepte«, in: Christoph von Blumröder und Wolfram Steinbeck (Hrsg.), *Musik und Verstehen*, Laaber 2004, S. 29–36, hier: S. 33.

ihren je unterschiedlichen Richtungen aufeinander zu und ergeben ein dynamisches Gespann, das vielfältige analytisch-kritische Zugriffe auf (zumeist) neu erschienene Kompositionen hervorbringt. Gegenüber den Analysen zeitgenössischer Kompositionslehren, für die es primär um Modellbildung und -imitation geht, stellt das insofern ein Novum dar, als es diesen weder primär um Aktualität noch um ein ästhetisches Werturteil geht, sondern in erster Linie um Richtigkeit und Regelkonformität. Für beide, Analyse und Kritik, ist die Arbeit mit inhärenten Werkzusammenhängen, zeitgenössischen zumal, gleichermaßen relativ neu, sodass beide sich in jeweils unterschiedlicher Weise gegenseitig befruchten. Dabei scheint die Analyse von der Kritik zunächst abhängiger als umgekehrt. Kritik ohne – zumindest verschriftlichte – Analyse ist denkbar und auch musikpublizistischer Usus;³⁴⁹ die Analyse kommt in den Werkbesprechungen ohne die kritische Perspektive hingegen kaum aus, denn sonst würde sie sich von rein kompositionstheoretischen Feststellungen nicht unterscheiden (die sich jedoch, wie das Beispiel Kochs zeigt, um 1800 auch für ästhetische Einflüsse öffnen). Vielmehr dient sie gerade seit den 1760er-Jahren einem dezidiert musikkritischen Erkenntnisinteresse: Wenngleich musikalische Analyse als Methode technischer Aneignung von kompositorischen Sachverhalten – wie gezeigt – weit zurückreicht, ist es eigentlich die Musikkritik, die dieses Verfahren institutionalisiert und damit zu einer professionellen, mithin selbständigen Gattung aufsteigt, die Einzug in die sich formierende Disziplin der Musikwissenschaft hält. Analyse dient dazu, anhand ausgewählter Aspekte musikalischer Komposition Fragestellungen der Kritik zu demonstrieren: »[B]ei der Musikkritik und der Musikhistoriographie bzw. Musikwissenschaft [...] hat die Musikanalyse die Funktion, eine argumentative Absicherung von Werturteilen und Geschichtsbildern zu fördern.«³⁵⁰ Das gilt auch für ihre Rolle in den Kompositionslehren des späten 18. Jahrhunderts, wo es allerdings weniger explizit ästhetische oder historische Urteile sind, sondern vielmehr solche der satztechnischen Richtigkeit und kompositorischen Konvention. Insofern ist die Entwicklung der musikalischen Analyse als einer vom kompositionspraktischen Anwendungsbezug losgelösten literarischen Gattung so eng mit der Geschichte der Musikkritik verquickt, dass gerade im Zeitraum des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts eine separate Betrachtung der beiden wenn nicht gar unmöglich, so zumindest nicht als erstrebenswert gilt. Die bisher getrennten Fäden von Analyse und Kritik laufen nun mitunter programmatisch in dem Genre der musikkritischen

349 An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass die musikkritische Werkanalyse, die in dieser Arbeit diskutiert wird, nur einen Ausschnitt aus dem musikkritischen Schrifttum darstellt. Ebenso gibt es zahlreiche Werkkritiken, die keine Analysen beinhalten oder diese zumindest nicht in geschriebener Form darlegen.

350 Vgl. Gruber, »Zur Geschichte der musikalischen Analyse« (wie Anm. 348), S. 32.

Werkanalyse zusammen und lassen in dieser Zusammengehörigkeit einen historischen Prozess erkennbar werden: von der satztechnischen Qualitätsprüfung hin zur Analyse als vielgestaltiger hermeneutischer, historisch-kritischer Technik, die auch Aufschluss gibt über begriffs- und fachgeschichtliche Facetten der Musik um 1800, aber auch darüber, was sich als frühe Musikforschung bezeichnen ließe.

Die Gliederung der folgenden Überlegungen besteht aus zwei chronologisch aufgebauten Einzelteilen und folgt dem Interesse, die musikkritischen Texte des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts nicht nur als Momentaufnahmen zu verstehen, sondern als Kontinuität der Werkkritik als spezifisch literarischer Gattung. Aus der Lektüre zahlreicher Werkbesprechungen von 1766 bis 1830 ergibt sich ein breiter Fundus, in dem sich wichtige musikalische Diskurse der Zeit spiegeln. Fragen kompositionstechnischer Natur machen den konstitutiven Teil analytischer Werkbesprechungen aus. Gerade in den Arten und Weisen satztechnischer und formbezogener Kritik vollzieht sich ein Verschiebungsprozess von überwiegend regel- zu mehr autorpoetischen Interpretationsmustern: Sind Hiller, Forkel und Reichardt in ihren Werkbesprechungen noch bestrebt, die ihnen vorliegenden Kompositionen hauptsächlich nach den Kriterien eines kompositorischen Regelkatalogs zu überprüfen (was allerdings keinen von ihnen von bisweilen stark positiven wie negativen Werturteilen abhält), und stehen sie somit noch in relativer Nähe zu den zeitgenössischen Kompositionslehren – ohne diesen Bezugspunkt allerdings allzu explizit zu machen –, so gerät die Werkanalyse in den Besprechungen spätestens seit Gründung der *AmZ* zu einer literarisch vielschichtigen Textgattung, die zahlreiche, mitunter auch außermusikalische Deutungsangebote eröffnet, was nicht zuletzt mit einer Veränderung und Erweiterung sowohl der Autoren- als auch der Adressatenkreise zusammenhängt.

Die vorliegende Darstellung will vor allem die Kontinuität und Qualität analytischen Schreibens in jenen Jahrzehnten aufzeigen, die vor Hoffmanns zu ikonischem Status gelangter Beethoven-Besprechung liegen, als auch Entwicklungslinien nachzeichnen und verdeutlichen, dass dieser und andere Texte in ihrer analytischen und literarischen Qualität nicht aus dem Nichts entstanden sind, sondern in der Tradition einer engagierten Werkkritik stehen – mehr noch, dass Texte wie Hoffmanns Rezension der 5. Sinfonie nicht der Normalfall und auch nicht unbedingt ein von der zeitgenössischen Kritik flächendeckend angestrebtes, unverbrüchliches Ideal analytisch-kritischen Schreibens über Musik sind – wären sie dies, ließe sich das wohl an den Texten selbst ablesen; die Unterstellung eines Epigonentums jedenfalls greift bei Lichte besehen zu kurz. Die Darstellung ist chronologisch aufgebaut. Ihre Gliederung in zwei Abschnitte folgt den zwei nicht nur chronologisch, sondern auch sachlich gut unterscheidbaren Phasen musikkritisch-analytischen Schreibens: Die

erste (Kap. 4.1) betrifft den Zeitraum von 1766 bis 1792 und zeichnet den Entwicklungsgang kompositionstechnischer Kritik von Hillers *WNA* über Forkels *MKB* hin zu Reichardts *MKM* und dem *MWB* nach. In dieser ersten Phase der Werkanalyse in Musikzeitschriften ist eine regelpoetische, an satztechnischer Korrektheit orientierte Vorgehensweise der Kritik, deren analytische Kriterien aus dem kompositionsdidaktischen Normenkatalog des späten 18. Jahrhunderts stammen, sprichwörtlich tonangebend. Eine besondere Stellung kommt der Opernanalyse zu, die gegenüber den Betrachtungen von Instrumentalmusik – sei sie solistisch, kammermusikalisch oder sinfonisch besetzt – weitaus mehr Platz einnimmt und auch die analytisch detailreichsten Untersuchungen hervorbringt. Der zweite Teil (Kap. 4.2) nimmt das Rezensionswesen von 1798 bis 1830 in den Blick. Darin wird sich zeigen, dass die Analyse als Instrument der Musikkritik ihre Methoden und Erkenntnisapparate weiter auffächert und sich die Werkbesprechung inhaltlich und formal bis zur veritablen Exegese steigert. Beide Teile befassen sich mit den Zeitschriften in Einzelbetrachtungen. Das erscheint zum einen insofern sinnvoll, als nahezu jedes dieser Journale ein stark von seinen Herausgeberpersönlichkeiten und deren musikalischen Netzwerken geprägtes musikpublizistisches Phänomen ist und sich daher nicht verallgemeinernd über diese Zeitschriftenprojekte, zumal in einem solchen Zusammenhang, sprechen lässt. Zum anderen sind die Einzelbetrachtungen auch praktisch ohne Weiteres durchführbar, weil es nahezu keine zeitlichen Überschneidungen zwischen den einzelnen Periodika gibt.³⁵¹

4.1 Die Anfänge (1766–1792)

In dieser ersten Phase ist der regelpoetische Charakter ein elementares Kennzeichen der Werkbesprechungen, und das nicht ohne Grund: Konkrete Vorbilder gibt es nur wenige. Die theoretischen und epistemologischen Voraussetzungen sind noch ebenso wenig geklärt wie die Zielgruppen der Werkkritik oder die Erkenntnisziele musikalischer Zergliederung, insofern sie über die Kompositionsdidaktik hinausgehen. Die wenigen Musikzeitschriften, die in diesem Zeitraum entstehen (und jeweils nach kurzer Zeit auch wieder eingestellt werden), in denen es Werkbesprechungen im Sinne der vorliegenden Arbeit gibt, verfolgen zum Teil unterschiedliche Ansätze. Gemeinsam ist ihnen allen indes eine vermittelnde Intention, die jedoch je nach Grundhaltung der Herausgeber und Autoren verschiedene Zielrichtungen einschlägt. Von

351 Mit Ausnahme der Leipziger *AmZ*, die bis 1848 besteht, jedoch für den Zweck dieser Studie nur bis 1818 ausgewertet wurde, dem Jahr, in dem Rochlitz' Zeit als Redakteur endet.

besonderer Tragweite ist der kulturkritische Topos eines ›Verfalls‹ der Musik, der sich seit dem frühen 18. Jahrhundert durch das Musikschrifttum zieht und der häufig als Legitimation für die historisch-kritische und theoretische Beschäftigung mit Musik dient. Gleichzeitig mit der Entwicklung der Ästhetik zu einer philosophischen Disziplin eigenen Ranges,³⁵² in deren Folge sich Konzepte musikalischer Werkautonomie verfestigen,³⁵³ erweitert sich das literarische Spektrum der musikalischen Kritik merklich.

4.1.1 Vorrang des Vokalen – Hillers WNA

Als Einstieg in den kompositionstechnischen Erwartungshorizont in Hillers Zeitschrift seien einige negative Kritiken aus dem ersten Jahrgang gewählt: Wenngleich Stefan Menzel feststellt, dass rein negative Besprechungen kaum in Hillers Zeitschrift enthalten seien,³⁵⁴ so finden sich doch, obschon in der Unterzahl, einige veritable Verrisse darunter, aus denen sich gleichsam ex negativo ein Regelfundus ableiten lässt. Zu einem solchen sieht sich Hiller³⁵⁵ angesichts einer Sammlung von Cembalosonaten Vincenzo Manfredinis veranlasst. Geradezu pikiert dokumentiert er die kompositorischen Unzulänglichkeiten der Sonaten, von denen er zahlreiche ausfindig macht, und stellt damit zwischen den Zeilen einen Kriterienkatalog für die Kritik im Sinne einer regelpoetischen Kompositionstheorie auf: »Ihr armen Begriffe von Ordnung, Symmetrie, Rhythmus, Modulation, richtiger und reiner Harmonie! Herr Manfredini muß euch noch nicht seiner Bekanntschaft und Vertraulichkeit gewürdigt haben: oder er ist zu stolz euch bey seinen Arbeiten vor Augen zu haben.« Hiller moniert etwa »[u]nharmonisches Gepolter mit gebrochenen Accorden in der linken Hand, wodurch uns so oft schon die Claviersonaten der Italiäner zum Eckel geworden sind«, findet aber auch »bisweilen so etwas wie Melodie, das vielleicht gut wäre, wenn es nicht öfters durch den begleitenden

352 Siehe Astrid Wagner, »Die Entwicklung der Ästhetik zu einer eigenständigen Disziplin«, in: Helga de la Motte-Haber (Hrsg.), *Musikästhetik* (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 1), Laaber 2004, S. 163–182.

353 Siehe Heinz von Loesch, »Autonomie der Kunst und Autonomie des Werkes«, in: de la Motte-Haber (Hrsg.), *Musikästhetik* (wie Anm. 352), S. 183–200.

354 Vgl. Menzel, »Senatoren der musikalischen Republik« (wie Anm. 18), S. 18.

355 Auch wenn die Rezensionen in Hillers Zeitschrift anonym erscheinen, geht der Autor vorliegender Studie davon aus, dass Hiller selbst der Autor der in den WNA abgedruckten Kritiken ist. Ole Hass bezeichnet Hiller in seinem Überblick zu den WNA als »editor, initiator and almost sole contributor to the WNA«. Ole Hass, »Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend«, in: *RIPM* 2011, <<https://www.ripm.org/?page=JournalInfo&ABB=WNA&ID=47>> 05.06.2025.

Baß verdorben würde, und man es nicht schon hundertmal gehört hätte«. ³⁵⁶ Doch bleibt es nicht bei einer schlichten Aufzählung globaler Charakteristika des Tonsatzes. Vielmehr bemüht sich der Autor, seine Kritikpunkte am Notentext zu verdeutlichen:



Sieht das nicht holpricht genug aus? ³⁵⁷

Einem folgenden Andante-Satz gewinnt der Rezensent nichts Gutes ab, findet ihn vielmehr »alltäglich, leer, und kindisch«. ³⁵⁸ Zudem enthält er sich auch kritischer Kommentierung detaillierter satztechnischer Entscheidungen nicht: »Warum ist in den ersten beyden Tacten die Bewegung im Basse nicht wenigstens umgekehrt, und bey dem vierten Achtel im dritten Tacte anstatt der Terz d–b lieber der Einklang b–b genommen worden?« ³⁵⁹ Dass Hiller nicht nur die Satztechnik kritisiert, sondern auch Verbesserungsmöglichkeiten anzeigt, zeugt von seinem Selbstbewusstsein und seinen didaktischen Ambitionen. Auch über eine ihm wohl allzu uninspiriert anmutende Quintfallsequenz zeigt Hiller sich wenig erfreut:

356 Johann Adam Hiller, »Sei Sonate da Clavecimbalo, dedicate alla Sacra Maestà Imperiale di *Caterina Seconda* Imperatrice di tutte le Russie etc. da *Vincenzo Manfredini*, Maestro di Cimbalo di Sua Altezza Imperiale *Paul Petrowicz*, Gran Duca di tutte le Russie etc. a Pietroburgo, alla Stamperia dell'Academia Imperiale delle Scienze, l'Anno 1765«, in: *WNA* 1 (1766/67), S. 127–131, hier: 127, <<https://mdz-nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10271141-0>> 05.06.25.

357 Ebd., S. 128.

358 Ebd., S. 129.

359 Ebd.



Ey, die allerliebsten Quinten! doch der Herr Capellmeister hat einmal darauf geschworen seine gebrochenen Accorde in allen Sätzen anzubringen, ohne sich darum zu bekümmern, was dabei herauskommen möchte[.]³⁶⁰

Zu guter Letzt stellt der Rezensent auch Manfredinis harmonisches Geschick auf den Prüfstand und kommt angesichts einer Modulation von F-Dur nach A-Dur erneut zu einem ungnädigen Urteil:



»Pfuy! es ist uns nicht möglich weiter zu schreiben. Der Himmel bewahre uns vor allen manfredinischen Sonaten und Minueen.«³⁶¹ Der hitzige Tonfall und

³⁶⁰ Ebd., S. 130.

³⁶¹ Ebd., S. 131.

die geradezu vernichtende Kritik der gesamten Sammlung stehen in einem gewissen Widerspruch zu Hillers eigener Befürchtung, mit allzu negativer Kritik womöglich seine potenzielle Leserschaft zu verärgern.³⁶² Dass er indes keine Angst davor hat, einen Komponisten für schlechterdings inkompetent zu befinden, unterstreicht auch das abschließende Urteil: »Es kann seyn, daß Herr Manfredini ein guter Spieler, und sonst schätzbarer Mann ist; aber die Idee eines würdigen Componisten erfüllt er bey weiten nicht.«³⁶³ Hillers Analyse dient hier der Identifizierung regelpoetischer, satztechnischer Verstöße. Die Tatsache, dass er sich – ebenfalls kritischer – ästhetischer Umschreibung nicht vollends enthält, etwa, wenn er den Andante-Satz für »alltätlich, leer und kindisch« befindet, ändert wenig an seiner grundsätzlichen Haltung, bei der die satztechnische Qualitätsprüfung im Vordergrund steht.

Eine weitere, sehr viel kürzere, allerdings ebenso negative Rezension gilt einer Sammlung von Klaviersonaten Johann Christoph Walthers. Der Rezensent sieht darin vor allem »[v]iel Geschrey und wenig Wolle! Gerassele und Gekollere die Menge; aber wenig guter Gesang, wenig neue Gedanken, man müßte sie denn in dem unmelodischen, und mit der Harmonie sich schlecht vertragenden Gemische der halben Töne hinter einander suchen.«³⁶⁴ Sodann druckt er die ersten vier Takte eines Allegros ab. Allerdings deuten etliche kleine Notenwerte und eine rhythmisierte, absteigende Basslinie dem Autor, nun in einen sarkastischen Ton verfallend, offenbar einen langsamen Satz an:



362 Siehe oben, S. 31.

363 Hiller, »Sei Sonate« (wie Anm. 356), S. 131.

364 Johann Adam Hiller, »Sonates pour le Clavecin etc. par Jean Christoffle Walther, Directeur de la Musiquée et Organiste à l'église cathédrale d'Oulme«, in: WNA 1 (1766/67), S. 147 f., hier: S. 147.

»Gewiß ein Adagio, worinne Seufzen und Wehklagen aufs natürlichste ausgedrückt sind! Aber nein, es ist ein Allegro – –,«³⁶⁵ Hiller begründet seine Kritik mit der Diskrepanz zwischen der notierten Musik und dem interpretatorischen Zugang, den sie zu erfordern scheint. Auch an dieser Stelle ist es Hillers Intention, mithilfe der Analyse die kompositionstechnische Verfehlung offenzulegen. Eine Bemerkung, die dem oben zitierten Resümee der Manfredini-Sonaten ähnelt, beschließt die Kritik: »Ein starker Spieler kann dieser [Walther] vielleicht seyn, und wir muthmaßen es aus seinen Sonaten; aber zum Componisten wird etwas ganz anders erfordert.«³⁶⁶

Ein weiterer und an dieser Stelle auch letzter Verriss ist die kurze Anzeige einer von Johann Ulrich Haffner herausgegebenen Sammlung kürzerer italienischer Cembalostücke.³⁶⁷ Hiller zeigt sich amüsiert angesichts des in falschem Italienisch geschriebenen Titels, kann aber auch der musikalischen Qualität der Kompilation, in der sich nach seiner Ansicht »leider sehr wenig von guter, schmackhafter Composition« finde, kaum etwas abgewinnen. In jedem Fall sei die Sammlung für niemanden befriedigend, »der mehr auf Richtigkeit, Abwechslung und dem Instrumente gemäße Gedanken siehet.«³⁶⁸

Man sollte diese negativen Besprechungen nicht als missbilligende Kuriosa verbuchen, sondern sie im Rahmen ihrer kritischen Agenda, deren Referenzrahmen die Kompositionsnormen ihrer Zeit bilden, überaus ernst nehmen. Hillers Hauptkriterien der kompositorischen Richtigkeit sind, extrahiert man sie aus den obigen Negativbesprechungen, Ordnung und Symmetrie, Rhythmus, Harmonie und Modulation sowie Melodie. Von einer streng problemorientierten Vorgehensweise oder einer Analysesystematik, die ihre Voraussetzungen darlegt und methodisch nachvollziehbar vorgeht, kann indes nicht die Rede sein. Das wird auch daran ersichtlich, dass Hiller wie die meisten Musikkritiker seiner Zeit nicht nach einem standardisierten Verfahren analysiert, zumindest nicht, wenn es sich um Instrumentalmusik handelt. Ein Grund dafür mag sein, dass er und die von ihm angestoßene Musikkritik die in ihren Zeitschriften vorgestellten Methoden musikalischer Analyse nicht, wie es in den Kompositionslehren der Fall war, in erster Linie als Instrumentarium kompositorischer Ausbildung zu begreifen scheinen,³⁶⁹ sondern als

365 Ebd.

366 Ebd. S. 148.

367 Johann Adam Hiller, »Opere scielte d'alcune Sonate ed altre pezze die Galanteria per il Cembalo solo de Compositori tedeschi ed italiani«, in: WNA 2 (1767/68), S. 126, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10271142-5>> 05.06.25.

368 Ebd.

369 Gleichwohl richten sich viele der Kritiken mit bestimmten technischen Bemerkungen an die Komponisten selbst oder mit pädagogischem Fingerzeig an angehende Tonsetzer.

Möglichkeit, einem Publikum, das zum Teil auch aus Nicht-Fachleuten besteht, Grundbegriffe des Erfassens musikalischer Zusammenhänge zu vermitteln. Wie die Ausführungen in Kapitel 3 gezeigt haben, stellen jedoch auch die Kompositionslehren trotz ihres zum Teil ausgiebigen Gebrauchs musikalischer Analyse nur selten eine systematische Methode der Zergliederung vor, sondern operieren häufig punktuell; nur in wenigen Fällen finden sich Beispiele für die Erschließung von Werkzusammenhängen. Dennoch lässt sich beobachten, dass der Detailgrad der gezeigten Analyse häufig mit dem grundsätzlichen Werturteil über die Komposition oder den Komponisten zusammenhängt:³⁷⁰ Musik, die in ihrer kompositorischen Substanz für verfehlt befunden wird, wird im Vergleich zu Musik, die als gelungen wahrgenommen wird, selten in ausführlichen Analysen diskutiert. Insofern darf, und das ist für die Aussage vorliegender Studie wichtig zu beachten, das gezeigte Panorama analytischer Texte nicht für eine repräsentative Abbildung musikkritischer und -ästhetischer Werturteile gehalten werden: Die eingehende Analyse gilt nicht erst Robert Schumann, sondern schon Hiller und seinen Zeitgenossen als eine Form der Würdigung, während der Verzicht auf eine detaillierte Analyse, das exemplarische Herausgreifen als schlecht befundener Stellen häufig eine Geringschätzung der Komposition oder des Komponisten ausdrückt, im Grund der Musik den Rang abspricht, überhaupt einer technischen Betrachtung unterzogen zu werden. Das jedenfalls ist die Tendenz, die sich, abgesehen von einigen wenigen Fallbeispielen negativer Gesamturteile, bereits abzeichnet.

Gegenüber den negativen Kritiken weisen die positiven Besprechungen in Hillers WNA einen großen qualitativen Unterschied in der Herangehensweise auf; der Stellenwert von Vokal- gegenüber Formen der Instrumentalmusik zeigt sich darin besonders deutlich. »Sonate, que me veux-tu?«, so lautet ein zum regelrechten Bonmot gewordener Ausspruch, den Jean-Jacques Rousseau dem Aufklärungsschriftsteller Bernard le Bovier de Fontenelle in den Mund legt, mit dem dieser die semantische Sinnhaftigkeit von Instrumentalmusik infrage gestellt haben soll.³⁷¹ Der analysemethodische Status quo in der Musikkritik Hillers zeugt noch von dieser Skepsis. Insbesondere im ersten Jahrgang gilt sein verstärktes Interesse einigen Neuerscheinungen aus dem Bereich des Musikdramas. Die Opernrezensionen zu Johann Adolf Hasses *Romolo ed Ersilia* und *Achille in Sciro* von Johann Friedrich Agricola

370 Siehe dazu Kap. 3.2.

371 »Je n'oublierai jamais le mot du célèbre M. de Fontenelle, qui se trouvant à un concert, excédé de cette symphonie éternelle, s'écria tout haut dans un transport d'impatience, *sonate, que me veux-tu?*«, Jean-Jacques Rousseau, Art. »Sonate«, in: ders., *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Bd. 15, Paris 1751, S. 348.

stellen die längsten Musikkritiken aus Hillers Zeitschrift insgesamt dar und verbinden in ambitionierter Weise kompositionstechnische, dramaturgische und literarische Fragen. Unumwunden drückt Hiller seine Begeisterung für Hasses *Romolo ed Ersilia* aus, in der »man überall die Hand [sic] des Meisters gewahr wird und bewundern muß«. Zu den Vorzügen der Komposition zählt Hiller »Reichthum an Erfindung, schöne Melodie, Ausdruck, immer noch neue Wendungen, bis zur Bewunderung schön geführte Harmonie, kurz alles, was man von einem Hasse zu erwarten hat«. ³⁷² Stellt man die hier gefallen kompositionsspezifischen Vokabeln den Negativbeispielen vom Anfang gegenüber, so ergibt sich ein komplementäres Bild. Das zeigt zunächst einmal, dass es sich um mehr oder weniger fixierte, wenn auch in diesem Zusammenhang nicht weiter theoretisch kodifizierte oder definierte Kriterien handelt. Musikkritik und kompositorische Normvorstellung stehen in einem so engen Wechselverhältnis, dass Hiller sich nicht selten in belehrender Weise an die Komponisten selbst wendet. Die korrigierende, dem Komponisten Ratschläge erteilende Haltung ist in ihrem bisweilen pädagogischen Duktus ein Signum der Musikkritik dieser Zeit, die nicht nur bloße Beobachterin ästhetischer Gegenstände sein will, sondern vielmehr für sich auch die Rolle einer Vermittlerin technischen Wissens reklamiert und sich somit als Korrektiv versteht, sowohl für die Komponisten, die aus der Kritik lernen sollen, wie auch für das Publikum, dem eine kompositionskritische Urteilskraft beigebracht werden soll. Kraft dieser, so ist die verbreitete Hoffnung bei den Autoren des mittleren und späten 18. Jahrhunderts, sollte der vielbeschworene Verfall der Musik aufgehalten, der Abwärtskurs korrigiert werden können.

Nach einer Personenübersicht – ihre Existenz verweist schon auf die potenzielle inhaltliche Öffnung der Musikkritik über eine reine Strukturbeschreibung hinaus – wendet Hiller sich Hasses Komposition selbst zu. Den musikalischen Verlauf beschreibt er mit besonderer Rücksicht auf die Arien, deren Anfangstakte er stets mit abdruckt. Seine Beobachtungen teilt er dabei in Form ästhetischer Umschreibung und im Hinblick auf ihre Zweckmäßigkeit mit, also darauf, inwieweit die Musik dem Text angemessen ist. So liefert er sowohl einen interpretatorischen Schlüssel, der dem Publikum eine Sprache für ästhetisches Erleben vermittelt, als auch eine kompositionskritische, auf funktionale Zusammenhänge gerichtete Perspektive: »Die Modulation hat

372 Johann Adam Hiller, »Romolo ed Ersilia. Dramma per Musica, rappresentato in occasione delle felicissime nozze delle A. A. L. L. R. R. l'Arciduca Leopoldo d'Austria, e l'Infanta D. Maria Luisa di Borbon, celebrate in Inspruch, alla presenza degli Augustissimi Regnanti, l'Anno MDCCLXV«, in: *WNA* 1 (1766/67), S. [103]–107, 111–116, 119–123, hier: S. [103], <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10271141-0>> 05.06.25.

etwas fremdes, indem die erste Cadenz ins Fb gemacht wird. [...] Das Dacapo ist überhaupt kürzer zusammen gezogen, und folglich ganz angehängt.« Deutlich wird der didaktische Anspruch, den Hiller mit seiner Betrachtung kompositorischer Spezifika erhebt. Er wendet sich mit seinen Ausführungen (mindestens auch) an künftige Komponisten und gibt seiner Kritik den Charakter einer Beispielanalyse für angehende Tonsetzer: »Wenn uns mancher Componist fragte, warum dieses Herr Hasse gethan, so würden wir ihm antworten: damit sein Adagio nicht zu lange dauern, und durch eine allzugroße Länge ermüden sollte, *quod bene notandum*.«³⁷³ Gewiss versteht er seine Analyse nicht als Ersatzlektüre für die genuine Kompositionslehre. Dennoch eignet dem Ganzen ein pädagogischer Duktus, der dazu ermuntern möchte, sich ein Beispiel an den zeitgenössischen Vorbildern zu nehmen. Auch Aspekte der Melodiebildung hebt der Autor lobend hervor. Vom Schlussduett des ersten Aktes gibt er einige Takte zur Ansicht und kommentiert: »Man wird bemerken, wie aufmerksam der Componist gewesen, die Frage der ersten Stimme auszudrücken. Wie schön und ungewunden alsdann der Uebergang zur zweyten Stimme.«³⁷⁴

Eine Arie aus dem zweiten Akt erweckt Hillers besondere Aufmerksamkeit. Ihre Schönheiten seien »so frappant, daß es uns ärgert, daß wir nicht die ganze Arie hersetzen können.«³⁷⁵ Jedoch setzt er nach: »Wir wollen indeß doch ein übriges thun«, und räumt dem Anfang der melismatisch reichhaltigen Andantino-Arie immerhin eine ganze Druckseite ein.³⁷⁶ Seltener beschäftigt er sich indes mit Rezitativen, was einen Grund darin haben könnte, dass diese in der Regel weniger Aufmerksamkeit auf sich ziehen als affektgeladene Arien und mehr als Handlungsträger denn als musikalische Attraktionen fungieren. Wenn er dann doch auf eines aufmerksam macht, dann etwa, weil ihm »die Modulation besonders merkwürdig und schön scheint.«³⁷⁷

Hiller ist darauf bedacht, den Zusammenhang von kompositorischen Mitteln und ästhetischer Wirkung herauszustellen und diese Verbindung auch anhand einschlägiger Notenbeispiele zu visualisieren. So beschreibt er zum Beispiel den majestätischen Effekt der von Romulus gesungenen letzten Arie des zweiten Aktes und geht dabei auf den Gesamtcharakter, aber auch auf Aspekte der Instrumentierung ein: »Die feyerliche Pracht, und das Feuer, das in derselben herrscht, ist eines Erbauers der Stadt Rom würdig. Die Trompeten und Pauken, welche dieselbe begleiten, sind hier sehr am

373 Ebd., S. 104 f.

374 Ebd., S. 107.

375 Ebd., S. 112 f.

376 Ebd., S. 113.

377 Ebd., S. 115.

rechten Orte, und erheben den kriegerischen Muth, mit welchem Romulus singt[.]«³⁷⁸

Zum Ende seiner Betrachtung resümiert Hiller die Oper mit äußerst lobenden Worten, fasst einige der kompositorischen Leistungen Hasses zusammen und grenzt ihn explizit ab von den »seichten Componisten, die mit einer nothdürftigen Melodie zufrieden sind, die Harmonie aber mit so gleichgültigen Augen ansehen, daß es ihnen gleich viel ist, ob sie eine, zwey oder drei Stimmen haben«. Lobend hebt er etwa hervor, dass Hasse es vermeide, »eine magere und steife Melodie« mit arpeggierter Akkordbegleitung zu unterlegen, wodurch häufig »ein Geräusch und Getöse [entstehe], daß den Zuhörern Hören und Sehen vergehen möge«. Eingedenk all dessen sehe er in Hasse »den Componisten der gesunden Vernunft«.³⁷⁹

Die Besprechung von Agricolas Oper *Achille in Sciro* mutet gegenüber der vorangegangenen noch dichter in der Verquickung von technischer Betrachtung, dramaturgischer Beschreibung und ästhetischer Schilderung an.³⁸⁰ Der Grund dafür liegt womöglich darin, dass Hiller, wie er selbst andeutet, die zuvor abgedruckte Rezension von Hasses Oper zunächst als Experiment verstand. Dieser Text kam bei der Leserschaft offenbar so gut an, dass er sich ermutigt sah, das Format weiter zu verfolgen und gleichsam zum Prototypen auszubauen: »Wir sind versichert worden, daß die Art, wie wir neulich die Oper *Romolo ed Ersilia* bekannt gemacht, den Lesern nicht mißfalle, und wir wollen uns bemühen, ihnen dergleichen Nachrichten auch von andern berühmten Theatern zu verschaffen.«³⁸¹

Ehe er an die kompositorische Substanz geht, zählt Hiller zunächst allgemein auf, was ihn an der Komposition musikalisch überzeugt habe. Wieder begegnen jene Kriterien, die Hiller eindeutig für die Grundlagen guten Komponierens hält, ohne dass er explizit macht, wie jedes der Einzelkriterien nach allgemeiner Vorstellung beschaffen zu sein habe, nämlich »Erfindung, Feuer, Ausdruck, Melodie, Ordnung und Reinigkeit der Harmonie«, die bei Agricola »in einer freundschaftlichen Verbindung stehen«.³⁸²

378 Ebd. Im Original folgt an dieser Stelle ein Notenbeispiel.

379 Ebd., S. 122 f.

380 Johann Adam Hiller, »Achille in Sciro, Dramma per Musica e Festa teatrale rappresentata nel regio Teatro di Berlino par le nozze delle AA. LL. RR. il Principe di Prussia con la Principessa Elisabetta Christina Ulrica die Brunsvico, etc.«, in: WNA 1 (1766/67), S. 151–166, 170–174, 179–182, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10271141-0>> 05.06.25.

381 Ebd., S. 151.

382 Ebd., S. 152.

In die Rezension integriert Hiller sogar eine dreiseitige Musikbeilage, um seine Leser »nicht durch beständiges Lesen zu ermüden«.³⁸³ Der interaktive Charakter des Lesens tritt deutlich zum Vorschein genauso wie das Bewusstsein darüber, dass die intensive theoretische Darstellung musikalischer Sachverhalte einem interessierten Publikum nicht unbedingt immer entgegenkommt; nicht nur um das Referieren von Theorie geht es in einer Analyse wie dieser, sondern ebenso darum, auch denjenigen Lesenden ein klangvolles Bild von dem behandelten Werk zu vermitteln, die ansonsten mit der Kompositionstheorie nicht allzu vertraut sind. Erinnert sei in diesem Zusammenhang an Kosellecks Feststellung, dass die Künste »aktiv rezipiert, d. h. von den Gebildeten reproduziert« werden.³⁸⁴

An die Aufzählung, was ihn an der Komposition überzeugt habe, schließt Hiller in bereits erprobter Manier Kurzbeschreibungen vor allem der Arienstücke an. Anders aber als in voriger Kritik zu Hasses Oper lässt er es nicht bei einer schlichten chronologischen Darstellung der musikalischen Nummern bewenden, sondern flicht in die Beschreibung des kompositorischen Verlaufs die Erzählung der Dramenhandlung ein – die Transformation der Werkanalyse zu einem Verfahren, das möglichst viele Aspekte einer Komposition integral aufeinander bezieht, wird an diesem Beispiel besonders greifbar. Während er in der Analyse von Hasses Oper noch die Rezitative weitgehend übersprungen hat, kann er sie nun – wenngleich nach wie vor nicht mittels musikalischer Analyse – durch seine Handlungsbeschreibung ersetzen, was ihm eine noch stärker auf den Zusammenhang ausgerichtete Darstellung der Einzelaspekte der Oper ermöglicht:

Licomedes, Teagenes, Ulysses und Deidamia sitzen an der Tafel, und halten ein Gastmahl. Arcas und Achilles stehen darneben. Es wird ein Chor gesungen, das in der Musik voll Lebhaftigkeit und Annehmlichkeit ist. Das darauf folgende Recitativ kann als eine kurze Unterredung über der Tafel angesehen werden. Ulysses führt dabey das große Wort, und zwar immer in der Absicht, um hinter die Geheimnisse der Pyrrha zu kommen. Dieser wird zuletzt vom Licomedes befohlen, etwas auf der Zitter zu spielen, und dazu zu singen. Sie setzt sich, und singt folgendes Arioso, welches der Herr Verfasser von den Instrumenten *pizzicato* begleiten läßt.³⁸⁵

383 Ebd., S. 153.

384 Siehe oben, S. 30.

385 Hiller, »Achille in Sciro« (wie Anm. 380), S. 170. Editorische Anmerkung: Wenn ein Notenbeispiel am Ende eines Blockzitats steht, so hat der Autor dieser Arbeit sich aus technischen Gründen entschieden, die Fußnote vorzuziehen, um zu vermeiden, eine Fußnote an ein Bild zu hängen. Sofern nicht anders angegeben, bezieht die Fußnote immer unmittelbar auch das darunter stehende Notenbeispiel ein.

Andante

Se un co - rean - no - di, se un al - ma accendi, che
non pre - ten - di ti - ran - no a - mor?

Häufiger als zuvor treten in dieser Rezension direkte Charakterisierungen auf, die weniger kompositionstechnische Fragen behandeln als vielmehr Affekt und Effekt der jeweiligen Arie. Auch Ansätze von Kritik formuliert der Autor hier weitaus defensiver als in den oben besprochenen Rezensionen von Werken, die er für völlig verfehlt hält, etwa wenn er über den Charakter einer Arie der Deidamia zu bedenken gibt: »Diese Arie ist im klagenden Tone vortrefflich geschrieben, und durch eine eigene Art von Accompagnement verschönert. Dürfen wir aber sagen, daß wir Deidamien hier lieber ein wenig wüthend gesehen hätten?«³⁸⁶ Am Schluss der Besprechung von Agricolas Oper bringt Hiller auf den Punkt, was er von einer gelungenen Komposition erwartet, nämlich dass sie nicht »allein das Ohr entzückt, sondern auch den Verstand befriedigt, und das Herz zu Empfindungen hinreißt«. Dies unterscheide Agricola von den »meisten der heutigen Modecomponisten«. ³⁸⁷ Das Gleichgewicht von rational befriedigendem und emotional ansprechendem Tonsatz hatte Hiller bereits in seiner Apostrophierung Hasses als eines »Componisten der gesunden Vernunft«³⁸⁸ postuliert.

Vor allem die Kritiken von Instrumentalmusik in Hillers Zeitschrift orientieren sich an einem regelpoetischen Kriterienkatalog. Demgegenüber sind die Opernbesprechungen von weit stringenterem Charakter, was nicht zuletzt daran liegt, dass als Bewertungsmaßstab für die Musik der Text und die Dramaturgie der Oper fungieren. Ästhetische Charakterisierungen musikalischer Wendungen finden sich zwar auch in den Besprechungen von Instrumentalwerken, jedoch sind sie stets punktueller Natur und beziehen sich nicht auf die formale Geschlossenheit oder die dramaturgische Stringenz der jeweiligen Kompositionen.

³⁸⁶ Ebd., S. 173.

³⁸⁷ Ebd., S. 182.

³⁸⁸ Siehe oben, S. 93.

4.1.2 Theoretische Reflexe – Forkels *MKB*

In der *MBK* Johann Nikolaus Forkels finden sich ebenfalls umfassende Opernbesprechungen, die den oben besprochenen Texten aus Hillers Journal ähneln; gleichzeitig weisen sie aber, wie Forkels Werkbesprechungen insgesamt, ein engeres Verhältnis zu theoretischen Fragen auf. Zwei davon seien hier vorgestellt, beide befassen sich mit Musiktheaterkompositionen Georg Bendas: zum einen mit dessen Operette *Walder*, zum anderen in einer Doppelbesprechung mit *Ariadne auf Naxos* und *Medea*. Bei den Besprechungen handelt es sich jedoch eigentlich primär um Kritiken der jeweiligen Klavierauszüge, nicht der Opern selbst; von Interesse sind an diesen Besprechungen insbesondere die gattungstheoretischen Erörterungen, die den historiografischen und musikwissenschaftlichen Anspruch auch von Forkels mehr journalistischem Schreiben erkennbar werden lassen. Hinzu kommen eine Rezension von Trio-Sonaten Carl Philipp Emanuel Bachs, die für die Geschichte der Kompositions- und Gattungstheorie von Interesse ist, sowie eine Besprechung von Liedern Johann Gottlob Neefes. Von hohem Detailgrad, schlagen die Besprechungen Forkels noch mehr als die Hillers eine Brücke zwischen Kompositionstheorie, Opernästhetik und gegenwartsbezogener Kritik.

Die erste Analyse, die Forkel im ersten Jahrgang der *MKB* abdruckt, betrifft Neefes Vertonungen von Oden Friedrich Gottlieb Klopstocks.³⁸⁹ Dem Gegenstand steht er von Anbeginn an skeptisch gegenüber, weil er die Aufgabe, die Klopstock'sche Dichtung adäquat in Musik zu setzen, für sehr schwierig hält. Neefes Komposition findet er nicht zur Gänze gelungen, lastet es der Qualität der Musik selbst aber nur zu einem Teil an, zum andern Teil der Wahl des Textes: »Sein Dichter ist zu groß – und hat (man kann es ohne allen Nachtheil des großen Mannes ganz laut sagen; denn er bedarf nicht im geringsten einer musikalischen Verschönerung) zu wenig Rücksicht auf Musik genommen.«³⁹⁰ Potenzial sieht Forkel allenfalls in der rein instrumentalen Aufführung der Lieder, wendet jedoch einschränkend ein, dass es ihnen auch dazu eigentlich am »rhythmischen Verhalt« fehle, wenngleich sie stilistisch ansprechender seien als seine »bey Dutzenden herausgekommenen Claviersonaten«.³⁹¹ Doch wie gelangt Forkel zu seinem für Neefe wenig vorteilhaften Urteil? Er nimmt den kompositorischen Auftrag, Gedichte zu vertonen, ernst und stellt ins Zentrum seiner Beobachtung die Frage, inwieweit Neefes Tonsatz dem Text kompositorisch entspricht. Dazu greift er drei Aspekte auf, die er jeweils einer exemplarischen Diskussion unterzieht: zunächst

389 Johann Nikolaus Forkel, »Oden von Klopstock, mit Melodien von Christian Gottlob Neefe«, in: *Musikalisch-kritische Bibliothek* 1 (1778), S. 211–226, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10598551-4>> 05.06.25.

390 Ebd., S. 225 f.

391 Ebd.

die Textdeklamation, dann die Harmonik sowie schließlich die Rhythmik der Lieder. Solch ein schematisches Vorgehen, das seine eigenen Kriterien offenlegt, findet sich in den Kritiken der Zeit selten und spricht für Forkels Ambition, der Werkkritik wissenschaftlichen, methodischen Charakter zu verleihen.

Forkel moniert zunächst an Neefes Komposition den Mangel an »fließender, reiner Deklamation«. Anhand einiger Beispiele und des Notentextes will er dieses Urteil begründen:



Wir können nicht einsehen, aus welchem Grunde Herr Neefe diese lange Haltung angebracht haben mag; bisweilen zwingt zwar ein verfehelter rhythmischer Verhalt zu einer solchen Ausflucht – aber auch den finden wir nicht richtig. Das Wort **ausforschen** wird also noch der wahrscheinlichsten Vermuthung Anlaß dazu gegeben haben, und bey manchem möchte vielleicht ein solcher Einfall, durch Stillhalten und bedächtlich auf einem Tone verharren, das Wort **ausforschen** auszudrücken sehr sinnreich zu seyn scheinen; wir unserer Seits aber müssen aufrichtig gestehen, daß, wenn ja unsere Vermuthung gegründet seyn sollte, wir nichts sinnreiches darinn entdecken können, sondern vielmehr den Ausdruck dieses Worts sehr wider die gute, reine Deklamation, und wider den guten Geschmack finden.³⁹²

An einer weiteren Passage nimmt Forkel gar eigenhändig eine Korrektur vor.³⁹³ Die Heterogenität der Notenwerte in der vokalen Disposition von Neefes Komposition nimmt sich für ihn zudem unnatürlich aus. Besser sei eine gleichmäßige melodische Gestaltung statt abrupt wechselnder Zeitwerte, um eine adäquate Vertonung der zugrunde liegenden Worte zu gewährleisten.³⁹⁴ Mitunter sieht Forkel in Neefes Deklamation auch das Versmaß der Textgrundlage nicht korrekt umgesetzt:³⁹⁵



392 Ebd., S. 215 f. Hervorhebungen im Original.

393 Vgl. ebd., S. 216 ff.

394 Vgl. ebd., S. 218.

395 Ebd., S. 219.

Eine Reihe anderer melodischer Kritikpunkte an dem abgedruckten Beispiel übergehend, fragt er,

auf welche Weise er denn nach seiner Prosodie das Wort **ungeliebt** scandirt? So wie wir aus seiner Composition sehen, scandirt er **üñgëliebt** und macht einen **Dactylus** daraus, da es doch nichts weniger als ein **Dactylus**, sondern vielmehr ein wahrer **Anapästus** ist, und folglich **üñgëliebt** scandirt werden muß.³⁹⁶

Auch diesen Verstoß gegen die natürliche Deklamation korrigiert er eigenhändig.³⁹⁷ Wiederum zeigt sich, dass die Analyse aus einem kompositionstheoretischen Blickwinkel argumentiert und konkret der Aufdeckung satztechnischer Mängel – hier zusätzlich noch dem Beweis des Verstoßes gegen die Regeln der Sprache – dient; dass der Kritiker selbst in die Werksubstanz eingreift, kehrt die auf technische Realisierung ausgerichtete Arbeitsweise hervor. Anders als vielfach in der romantischen Kritik des 19. Jahrhunderts, für die die Ehrfurcht vor der Werksubstanz von entscheidendem Gewicht ist, nimmt der aufgeklärte und aufklärende Kritiker eine Position ein, die es ihm erlaubt, den Komponisten in technischen Fragen zu beraten, gegebenenfalls auch zu korrigieren.

Der zweite Aspekt der Kritik betrifft die Behandlung der Harmonik. Insbesondere fallen Forkel Inkongruenzen von Textbedeutung und harmonischer Syntax auf. So bemerkt er, »daß in einigen Melodien vollkommene Cadenzen entweder in die Dominante, oder in die Tonica vorkommen, wo im Text der Sinn noch nicht geendigt ist.«³⁹⁸

The image shows a musical score snippet with two staves. The top staff is the melody, and the bottom staff is the bass line. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The lyrics are written below the notes. The melody starts with a quarter note 'Die', followed by a half note 'sen', then a quarter note 'frö', followed by a half note 'li', then a quarter note 'chen', then a quarter note 'Lenz' (marked with an asterisk *), then a quarter note 'leh', followed by a half note 're', then a quarter note 'te', then a quarter note 'sorg', and finally a half note 'sam'. The bass line consists of whole notes: 'mich', 'mei', 'ne', 'Mut', 'ter', and 'und', followed by a half note 'sag' and a quarter note 'te:'. The asterisk (*) is placed above the note for 'Lenz'.

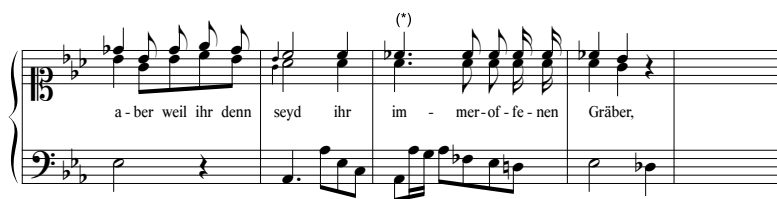
Forkel befindet, »[d]er mit dem (*) bezeichneten Fortschritt mangelt es auch etwas an dem ächten Gepräge der Schönheit; sie möchte inzwischen

396 Ebd. Hervorhebung im Original.

397 Vgl. ebd.

398 Ebd., S. 220.

immer durchgehen, wenn nur der Text im übrigen nicht so gewaltig litte«. ³⁹⁹ Zuletzt findet er auch kritische Worte zur Rhythmik der Lieder. In ihnen sei »so häufig [...] das Verhältniß der musikalischen Zeilen und Perioden unter sich so sehr verfehlt, daß wir nicht umhin können, den Herrn Neefe im Verdacht zu haben, er habe seine Melodien nur so, wie sie ihm eingefallen, niedergeschrieben«. ⁴⁰⁰ Ein konkretes Beispiel liefert er indes nicht, sondern geht sogleich zur Schlussbetrachtung über, für die er bisher ungenannte und zu keiner der oben genannten Kategorien in Verbindung stehende Dinge aus Neefes Komposition heranzieht. Zunächst bemängelt er einen »bösen unharmonischen Querstand«: ⁴⁰¹



Anschließend findet er einen »süße[n] modische[n] Schnirkel«, der »wohl für eine Schreibart, wie sie den Klopstockschen Oden gebührt, ebenfalls noch zu wenig Autorität« habe: ⁴⁰²



Forkels Kritik zielt einerseits darauf ab, bei Musikinteressierten den analytischen Blick für konkrete kompositorische Sachverhalte vor dem Hintergrund einer gattungsspezifischen Erwartungshaltung zu schärfen, andererseits ist sie auch an den Komponisten gerichtet, dessen Entscheidungen er infrage stellt und dem er im Einzelfall auch Verbesserungsvorschläge unterbreitet. Der handwerkliche Eingriff in die kompositorische Substanz macht deutlich,

399 Ebd., S. 220 f.

400 Ebd., S. 222.

401 Ebd., S. 223. »Querstand« bezeichnet das unerwünschte auf zwei Stimmen verteilte chromatische Fortschreiten einer Tonstufe. Im zitierten Beispiel handelt es sich um den Ton c, der im zweiten Takt zunächst als letzter Ton im Bass steht und unmittelbar im nächsten Takt in der Oberstimme um einen Halbton erniedrigt als ces erklingt (von Forkel mit einem Stern markiert).

402 Ebd., S. 224.

dass Forkels Ambition eine durchaus kompositionsdidaktische ist, wie ja auch schon Hiller sich mit seinen Anmerkungen bisweilen an Komponisten gerichtet hat. Sein systematisches Vorgehen in Form einer separaten Betrachtung dreier kompositionstechnischer Bereiche erlaubt dabei eine problemorientierte, eng an die jeweilige Fragestellung gebundene Beweisführung mittels konkreter und instruktiver Notenbeispiele. Dass er mitunter auch die Komensurabilität von Musik mit bestimmten Formen der Dichtung überhaupt problematisiert, zeigt, dass es ihm nicht um eine individuelle Werkkritik zu tun ist, sondern dass er ein ästhetisches Problembewusstsein darüber hinaus befördern will.

Im zweiten Band bespricht Forkel Georg Bendas Operette *Walder* sowie eine Sammlung von Triosonaten Carl Philipp Emanuel Bachs. Die *Walder*-Rezension beginnt mit einem Lamento auf den Verfall der gegenwärtigen Musik; Bendas Operette lobt er dagegen als ein »Kunstwerk, welches in dem entgegengesetzten Geschmacke ein Meisterstück ist«. ⁴⁰³ Hier wird neuerlich das Anliegen deutlich, durch Musikkritik in einem allgemeinen Sinne pädagogisch zu wirken. Der Autor ist überzeugt, dass ein wahres Meisterwerk wie diese Operette »in den Zuhörern tiefere Eindrücke von wahrer und ächter musikalischer Schönheit [hinterlasse], als ganze Folianten voll kritischer Raisonnements bewirken können«. ⁴⁰⁴ Insofern scheint die Musikkritik für Forkel wohl der ideale Brückenschlag zwischen Theorie und Praxis. Allerdings, das sei betont, ist seine Äußerung nicht als eine prinzipielle Skepsis gegenüber dem Erklärungsanspruch von Theorie insgesamt zu verstehen, schließlich ist er selber als Musiktheoretiker und -pädagoge in Erscheinung getreten. Die Aufgabe des Rezensenten einer derart gelungenen Komposition sei es, »die Ursachen dieser Schönheiten in der Beschaffenheit und Bearbeitung des Werks überhaupt aufzusuchen, und seinen Lesern zu erklären, oder wo dieses nicht nöthig ist, wenigstens anzuzeigen«. ⁴⁰⁵ Schönheit kann für Forkel klar benannt und in ihrer Wirkungsweise erklärt werden. Dadurch erhält die Musikkritik die Funktion eines Rezeptionsästhetischen Leitfadens.

Nach einer Inhaltsangabe des Stücks wendet er sich der Musik zu. Dabei wählt er, wie bereits Hiller, eine integrative Darstellung der Interaktion von Dramaturgie, Libretto und Komposition. Insbesondere untersucht er, inwieweit Benda mit seiner Musik Text und Handlung zu transportieren vermag.

403 Johann Nikolaus Forkel, »Walder, eine ernsthafte Operette in einem Akt, von Hr. Gotter, in Musik gesetzt von Georg Benda, Herzoglich-Sachsen-Gothaischen Capelldirektor. Ein Clavierauszug, nebst einigen begleitenden Instrumenten«, in: *MKB* 2 (1778), S. 230–274, hier: S. 230, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10598552-9>> 05.06.25.

404 Ebd., S. 231.

405 Ebd., S. 234.

Notenbeispiele dienen dazu, den Zusammenhang zu illustrieren; da der Autor – wie seinerzeit üblich – aus dem Klavierauszug heraus rezensiert, sind Lesende sicher angehalten, sich selbst einen Höreindruck von den angegebenen Stellen zu verschaffen und mit dem Urteil des Autors abzugleichen bzw. sich ein eigenes Urteil zu bilden. Auch Fragen der Tonartencharakteristik setzt Forkel seinen Lesern auseinander. In Bezug auf eine Arie, die »besonders des naiven Ausdrucks wegen merkwürdig« sei,⁴⁰⁶ beschäftigt ihn vor allem der Sachverhalt der gewählten Tonart C-Dur, die er in diesem Zusammenhang für »überaus günstig« hält.⁴⁰⁷ Um einen Eindruck von dem zu erzielenden Ausdruck zu geben, druckt er zunächst den Text der Arie ab, an den er sogleich die Beobachtung anschließt, dass die Kongruenz bestimmter Stimmungen und Tonarten zwar eigentlich unerklärlich, gleichwohl aber unumstößliches Faktum sei. So sieht er darin einen Beweis für das richtige Gefühl des Komponisten, »wenn er zu einem Stücke gerade eine solche Tonart gewählt hat, von welcher der Kenner glaubt, daß sie die einzige sey, deren innerer, zwar unnenbarer [sic], aber doch wirklich vorhandener Charakter, einen vorhabenden Ausdruck gehörig unterstützen und verstärken könne«.⁴⁰⁸ Forkel macht damit auf das Dilemma aufmerksam, von dem psychologischen Ausdruckspotenzial von Musik handeln zu müssen, ohne auf adäquate Beschreibungsmodi für das zu Vermittelnde zurückgreifen zu können. Während zahlreiche andere musikalische Parameter mit Worten beschreibbar sind, entzieht sich das Feld der Tonartencharakteristik einem objektivierbaren Zugang – ohne jedoch, wie Forkel betont, dadurch gänzlich ungültig zu sein. Das entspricht auch der Situation ihrer theoretischen Einordnung: Wolfgang Auhagen hat unterstrichen, dass die Tonartencharakteristik, wie sie in Traktaten des späten 17. und 18. Jahrhunderts dargestellt wird, auf Setzungen beruht, die von den Autoren weder hinreichend erklärt noch problematisiert werden.⁴⁰⁹ In gewisser, wenngleich überspitzter Weise zeigt sich an dieser Stelle, dass ein etwaiger – der terminologische Anachronismus sei gestattet – »Unsagbarkeitstopos«⁴¹⁰ nicht erst ein Problem der romantischen Musikästhetik ist, sondern dass die Herausforderung adäquater, verlustfreier Verbalisierung genuin musikalischer Sachverhalte auch schon die Kritik des 18. Jahrhunderts beschäftigt – wenngleich diese, und das ist ein gewichtiger Unterschied, es primär für ein methodisches

406 Ebd., S. 247.

407 Vgl. ebd., S. 248.

408 Ebd.

409 Vgl. Wolfgang Auhagen, »Dur/Moll und die Geschichte der Tonartencharakteristik«, in: Stefan Keym und Hans-Joachim Hinrichsen (Hrsg.), *Dur versus Moll. Zur Geschichte der Semantik eines musikalischen Elementarkontrasts*, Wien 2020, S. 41–50, hier: S. 41 f.

410 Vgl. Tadday, »Zur Aporie des Unsagbarkeitstopos« (wie Anm. 8).

Problem in der Vermittlung kompositionstechnischer Tatbestände hält und es nicht primär zur ästhetischen Agenda aufwertet.

Insbesondere überzeugt zeigt Forkel sich von einem Duett zwischen Sophie und Walder, das er nicht nur für einen musikalischen Höhepunkt der Operette hält, sondern für ein paradigmatisches Beispiel einer gelungenen Duettkomposition überhaupt. Die Setzung eines Ideals, so nebensächlich sie wirken mag, bezeugt den übergeordneten Anspruch, zeitgenössische Musik nicht lediglich einer kritischen Durchsicht zu unterziehen, sondern über diese zugleich die programmatische Agenda einer historischen Kritik zu verwirklichen. Zunächst stellt Forkel die grundsätzlichen kompositorischen Probleme heraus, die das Verfertigen eines Duetts mit sich bringe: Die Dynamik eines echten Zwiegesprächs einzufangen, sei »nur das Werk eines Mannes, welcher seiner Kunst vollkommen mächtig ist, und noch außerdem eine Empfindung besitzt, die ihm zum sichern Leitfaden dienen kann, aus dem gesamten Reichthum der Kunst, gerade die wirksamsten Mittel zu erwählen«. ⁴¹¹

Darauf folgend geht er durch den Verlauf des Duetts, betrachtet die stets im Wechsel vortragenden Personen und stattet seine kurzen Erläuterungen mit weitläufigen Notenbeispielen aus. Er schiebt immer wieder vollständige Textteile des Librettos ein; seine Darstellung zeichnet sich durch ihren vielschichtigen Ansatz aus. Zudem überwiegen in den Betrachtungen der Stücke, die Forkel für besonders gelungen hält, häufig die Notenbeispiele die verbale Erörterung. So auch in dem abschließenden Blick auf das Quartett, »womit Hr. Benda sein Werk gleichsam gekrönt hat.« ⁴¹² Dass Forkel an dieser und an vielen anderen Stellen mehr den Notentext als seine eigene Erörterung sprechen lässt, ist vielleicht ein weiterer Hinweis darauf, dass er sich der Begrenztheit theoretischer »Raisonnements«, wie er es selbst nannte, ⁴¹³ bewusst ist, vor allem vor dem Hintergrund der – bei aller journalistisch gesetzten Programmatik – zumindest potenziell heterogenen Leserschaft der *MKB*.

Forkels im gleichen Band abgedruckte Kritik und Analyse von Triosonaten Carl Philipp Emanuel Bachs ⁴¹⁴ ist in der Theoriegeschichte kein unbekannter Text. ⁴¹⁵

411 Forkel, »Walder« (wie Anm. 403), S. 256.

412 Ebd., S. 266.

413 Siehe oben, S. 108.

414 Johann Nikolaus Forkel, »Carl Philipp Emanuel Bachs Claviersonaten mit einer Violin und einem Violoncell zur Begleitung. Erste und zwote Sammlung«, in: *MKB* 2 (1778), S. 275–300, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10598552-9>> 05.06.25.

415 Siehe Ulrich Leisinger, »Rondo tres facile – Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Nikolaus Forkel und das Rondo KV 485 von Wolfgang Amadeus Mozart«, in: Michael Märker und Lothar Schmidt (Hrsg.), *Musikästhetik und Analyse. Festschrift Wilhelm Seidel zum 65. Geburtstag*, Laaber 2002, S. 227–243. Knapp befasst hat sich mit diesem Text auch Beck, *Methoden der Werkanalyse* (wie Anm. 4), S. 45 f.

Das Bemerkenswerte an dieser Besprechung ist, dass sie neben einer Kritik der Kompositionen eine Gattungstheorie des Rondos vorlegt und damit eine weitere Dimension von Musik- bzw. Werkkritik erschließt. Anschauungsgegenstand ist der Rondosatz der Triosonate in G-Dur Wq 90/2, »dessen Charakter, Einrichtung und Bearbeitung sich von andern Beyspielen dieser jetzt so herrschenden und beliebten Gattung sehr merklich unterscheidet, und daher einige besondere Anmerkungen verdient.«⁴¹⁶ Zunächst teilt Forkel gattungsgeschichtliche und -theoretische Überlegungen mit, ehe er seine Rondotheorie formuliert. Als erste Regel hält er fest, »daß das Rondeau einen Hauptgedanken haben müsse, der wie in dem poetischen Rundgesange mit darausfließenden Nebengedanken untermischt und abgewechselt, und von Zeit zu Zeit wiederholt wird.«⁴¹⁷ Dem lässt Forkel ein Beispiel aus Bachs Rondo folgen und lobt: »Wir halten diesen Satz für so schön, daß wir glauben, man könne sich desselben kaum satt hören.«⁴¹⁸ Daraufhin schreitet er zur zweiten Regel, die besagt, »daß er [der Hauptgedanke, A. F.] zergliedert und auf eine gute Art verändert werden könne.«⁴¹⁹ Auch diesen Grundsatz der Variation veranschaulicht er an Auszügen aus Bachs Komposition.

Ein weiteres wichtiges Kriterium sei der geschlossene motivisch-thematische Zusammenhang. Der Hauptgedanke müsse schlüssig sein und Gelegenheit zu mannigfaltiger Veränderung bieten; auch die Couplets seien aus ihm heraus zu generieren. Forkel führt einige Techniken an, etwa »Zergliederung einzelner Theile desselben [Hauptgedankens, A. F.], ähnliche mit ihm in Verbindung stehende Nebengedanken, Veränderungen desselben, Versetzungen desselben in verwandte, oder, wenn es auf eine gute Art geschehen kann, entfernte Tonarten.«⁴²⁰ Besonderes Augenmerk legt Forkel dabei auf die modulatorische Arbeit und stellt ausdrücklich heraus, »daß man sehr vorsichtig dabey verfahren müsse, um die Zwischenmodulationen so sanft wie möglich zu machen.«⁴²¹ Dies veranschaulicht er wiederum an einem aus Bachs Komposition gewonnenen Beispiel, bei dem Bach die Idee dominantischer Ambiguität nutzt, um von G-Dur nach B-Dur zu modulieren:

Die Haupttonart ist G dur. [...] Hier sieht der Compositor die Tonart D dur, für die Harmonie der Dominante von G moll an, und modulirt also vermittelt eines kleinen Nebengedankens einige Takte hindurch im G moll, bis er auf der Dominante desselben einen kleinen Ruhepunkt macht, und nach einer kurzen,

416 Forkel, »Carl Philipp Emanuel Bachs Claviersonaten« (wie Anm. 414), S. 281.

417 Ebd., S. 282.

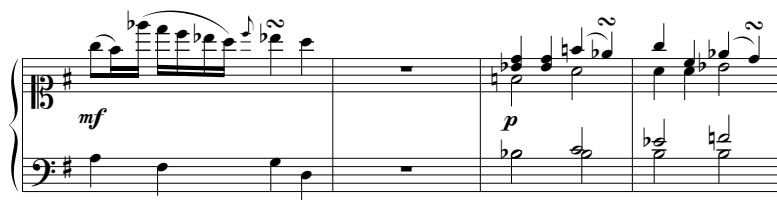
418 Ebd., S. 283.

419 Ebd., S. 284.

420 Ebd., S. 286.

421 Ebd.

allgemeinen Pause, welche das Gefühl dieser Dominante auszulöschen gerade hinreichend ist, den Hauptgedanken ins B dur versetzt. Man sehe selbst, wie die Einrichtung gemacht ist.⁴²²



Als weiteres Exempel präsentiert er eine Modulation, die über die vom übermäßigen Quartsextakkord initiierte enharmonische Verwechslung einen anderen Tonraum ansteuert, »indem eine übermäßige Sexte, nach einem kleinen darüber angebrachten Ruhepunkt, für eine kleine Septime genommen wird.«⁴²³



Gleichzeitig macht Forkel aber deutlich, dass er ein solches Vorgehen denjenigen Komponisten, »die sich am meisten mit dem Rondeau beschäftigen«, nicht zur Nachahmung empfiehlt, denn es sei »nicht genug, einen kühnen Schritt zu thun; man muß ihn mit Sicherheit thun können«.⁴²⁴

Dass Forkel die Rezension nun zum Anlass nimmt, einen veritablen kompositionstheoretischen Aufsatz vorzulegen, zeigt einerseits, wie offen das Genre Werkkritik im späten 18. Jahrhundert ist und zu wie vielfältigen methodischen Auseinandersetzungen es einlädt, sowie andererseits, wie eng das Verhältnis von Theorie und Kritik sich bisweilen gestaltet. Freilich muss Kritik auf Theorie rekurren, um ihre Argumente abzusichern; dass sie sich jedoch auch eignet, selbst Theorie zu formulieren, zeigt dieses Beispiel eindrücklich.

Einer Doppelrezension unterzieht Forkel die 1778 im Druck erschienenen Klavierauszüge der Duodramen *Ariadne auf Naxos* und *Medea* von Georg Benda.⁴²⁵ Er beginnt mit einer gattungsgeschichtlichen und -ästhetischen

422 Ebd., S. 287.

423 Ebd., S. 288.

424 Ebd.

425 Johann Nikolaus Forkel, »1. Ariadne auf Naxos. Ein Duodrama. In Musik gesetzt von Georg Benda. Clavierauszug. Leipzig, im Schwickertschen Verlage. 1778. 2. Medea.

Reflexion auf das Duodrama, eine seinerzeit populäre Untergattung des Singspiels,⁴²⁶ und stellt damit ein Aktualitäts- wie Geschichtsbewusstsein unter Beweis, mit dem er auch zeitgenössische kompositionstechnische Phänomene zu diskutieren bestrebt ist. Mit seiner Besprechung, schreibt Forkel, beabsichtige er zu zeigen, »worinn diese neue Musikgattung von gewöhnlichen theatralischen Singstücken unterschieden ist, – was sie für Vorzüge hat, – und wodurch denn eigentlich die erstaunlichen Wirkungen hervorgebracht werden, welche man so sehr gefühlt und bewundert hat«. ⁴²⁷ Gleichwohl sei es nicht sein Ziel, eine erschöpfende Gattungstheorie formulieren zu wollen, »[d]a indessen eine ausführliche Erörterung dieser angegebenen Punkte eine eigene Abhandlung erfordern würde«. ⁴²⁸ Dennoch fällt auf, dass er den einleitenden gattungsästhetischen Reflexionen programmatisches Gewicht beimisst. Werkbesprechung heißt für Forkel offenkundig, sich mit historischen, ästhetischen und theoretischen Implikationen des zu besprechenden Werks dergestalt zu beschäftigen, dass die Kritik über die isolierte Betrachtung einer Komposition hinaus einen Bildungsauftrag vor dem Hintergrund eines breiten »musikwissenschaftlichen« Horizonts erfüllt, dass Kritik also nicht Selbstzweck ist, sondern ihre Funktion in der differenzierenden Auseinandersetzung mit Musik als einem historisch komplexen Phänomen hat. Forkels Engagement für eine Musikgeschichtsschreibung ⁴²⁹ sowie seine weiter oben diskutierten pädagogischen Ambitionen bilden den ideellen Rahmen für sein Selbstverständnis als Musikkritiker, der nicht über musikalische Neuerscheinungen informiert, sondern eine von kulturkritischen Beobachtungen motivierte, umfassende Agenda verfolgt. Insofern bildet Forkels Ansatz eine andere Form der Musikkritik aus als Hiller, der den Kritikbegriff deutlich enger fasst. Dies führt zu einem anderen Verhältnis zur Analyse, die bei Forkel weitaus methodischere Züge trägt als bei Hiller, wo sie

Ebenfalls ein Duodrama, in eben dem Verlage, und auch im Clavierauszuge«, in: *MKB* 3 (1779), S. 250–285, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10598553-5>> 05.06.25.

426 Vgl. Monika Schwarz-Danuser, Art. »Melodram«, in: Laurenz Lütteken (Hrsg.), *MGG Online*, Kassel u. a. 2016 ff., veröffentlicht August 2016, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11676>> (05.06.2025).

427 Forkel, »1. Ariadne auf Naxos [...]. 2. Medea« (wie Anm. 425), S. 250 f.

428 Ebd., S. 251.

429 Vgl. zu Forkel als Musikhistoriker: Fischer, »Forkel« (wie Anm. 115). Oliver Wiener, *Apolls musikalische Reisen. Zum Verhältnis von System, Text und Narration in Johann Nikolaus Forkels Allgemeiner Geschichte der Musik (1788–1801)* (= *Structura & experientia musicae* 1), Mainz 2009; Christiane Marianne Vorster, *Versuche von Musikgeschichtsschreibung in Zeiten musikalischer Kanonbildung. Die Musikgeschichte von Sir John Hawkins, Charles Burney und Johann Nikolaus Forkel* (= Europäische Hochschulschriften 36), Frankfurt a. M. u. a. 2013.

viel mehr noch an das subjektive Urteil des Autors geknüpft erscheint, wenn auch unter Berufung auf mehr diffus als konkret explizierte kompositions-ästhetische Kriterien.

Als kennzeichnendes Merkmal des Duodramas stellt Forkel nun die Gleichwertigkeit von Text und Musik heraus. Während bei traditionellen musikdramatischen Werken der Text »sich also gewissermaßen (man kann es nicht läugnen,) unter den Wirkungen der Tonkunst [verliert], ohne eben besonders bemerkt zu werden, oder unter den anderen mitwirkenden Künsten hervorzuragen«, komme beim Duodrama dem Text dieselbe Bedeutung wie der Musik zu.⁴³⁰ Drei Punkte, »[d]em Anscheine nach [...] wesentliche Vorzüge«, sind ihm wichtig zur Beschreibung und Bewertung dieser jungen musikdramatischen Gattung: Erstens, »[w]eder Poesie noch Musik ist gebunden, wie in den gewöhnlichen Singspielen«. Das bedeute, dass beide Ausdrucksformen wesentlich freier in ihren Gestaltungsoptionen seien.⁴³¹ Zweitens, »Ideen und Empfindungen werden hier gleich stark erregt beschäftigt und unterhalten«. Durch die poetische Freiheit sei das Ausdrucksspektrum des Duodramas »ungleich stärker«, weil darin »eine Quelle mehr ist, aus welcher auf die Empfindungen gewirkt werden kann, nämlich: der freyere und uneingeschränkttere Gebrauch deutlicher Vorstellungen«. ⁴³² Drittens, »[s]ie ist der kurzen und öfters abgebrochenen Sätze wegen, deren sich die Musik hier bedienen muß, für den Zuhörer faßlicher«. ⁴³³ Während also konventionelle Singspiele und Opern eine gewisse Hörerfahrung vom Publikum verlangten, sei dessen Aufmerksamkeit durch die vergleichsweise kurzen Sektionen, die weder einen übergreifenden Zusammenhang stiften noch einen großen Bogen ziehen, deutlich weniger strapaziert.⁴³⁴ Nun schränkt Forkel aber ein, dass er diese Merkmale ganz bewusst nur als scheinbare Vorzüge ausgegeben habe: Die angeführten Punkte seien nämlich keine absoluten Vorteile gegenüber der üblichen Singspielpraxis, sondern lediglich insofern, als »sie den eingeschränkten Fähigkeiten der meisten Musikliebhaber angemessen sind, ohne jedoch in jene verächtliche Niedrigkeit herunter zu sinken, in welche gewöhnlich diejenigen gerathen, die sich in ihren Kunstwerken zu sehr nach solchen eingeschränkten Fähigkeiten bequemen wollen«. ⁴³⁵

Am kritischsten steht er dem dritten Aspekt gegenüber, der vermeintlich erleichterten Zugänglichkeit für unbedarfte Hörer, und fragt aufklärerisch: »Wenn unsere Zuhörer in der musikalischen Sprache so ungeübt sind [...],

430 Forkel, »1. Ariadne auf Naxos [...]. 2. Medea« (wie Anm. 425), S. 251.

431 Ebd., S. 252 f.

432 Ebd., S. 253.

433 Ebd.

434 Ebd., S. 253 f.

435 Ebd., S. 255.

wo liegt der Fehler, an der Gattung von Musik, oder an dem Zuhörer?«⁴³⁶ Eine Gattung wie das Duodrama sei demnach mehr ein Dienst am Publikum als am Fortschritt der Kunst; dennoch will Forkel seine Äußerungen nicht als Tadel verstanden wissen. Es gehe ihm lediglich darum, aufzuzeigen, »daß die größeren Wirkungen, welche die neue Musikgattung hervorzubringen im Stande ist, nicht eigentlich aus wesentlichen Kunstvorzügen entstehe«, sondern aus rezeptionsästhetischen Vorteilen für den Zuhörer.⁴³⁷

Nach dieser ausführlichen gattungs- und rezeptionsästhetischen Erörterung setzt Forkel mit der eigentlichen Rezension an. Statt jedoch die Komposition zu analysieren, wie man an dieser Stelle wohl erwarten würde, setzt er sich mit dem – wie er explizit betont: nicht von Benda selbst stammenden – Klavierauszug auseinander. Ein solcher habe gemeinhin die Aufgabe, eine Orchesterpartitur möglichst ohne Verlust der expressiven Qualitäten auf das Wesentliche zu reduzieren. »Dieß finden wir hier,« eröffnet Forkel seine Betrachtung, »besonders im Auszuge der Ariadne nicht immer beobachtet«. Er wolle im Folgenden nicht nur Übertragungsfehler markieren, sondern die eigentliche Intention Bendas durch eigene Veränderungen aufzeigen, die »die Gedanken des Componisten richtiger und wahrer darstellen«.⁴³⁸ Keine satztechnische Zergliederung also, noch weniger eine Werkanalyse oder -einführung, sondern eine Kritik des Arrangements will Forkel mit diesem Text geben. Um ihn mit Gewinn zu lesen, muss man folglich mit der Komposition selbst vertraut sein. Die Kritik wendet sich insofern eher an den nicht namentlich genannten Arrangeur, vielleicht auch an den Verlag als an eine allgemeine Leserschaft; diese wiederum dürfte sich von Forkels anfänglichen gattungsästhetischen Bemerkungen zum Duodrama angesprochen fühlen. Bemerkenswert an den einzelnen Punkten, die er nachfolgend aufzeigt, ist die stete Frage danach, inwieweit der Klavierauszug noch dem vom Komponisten vermeintlich intendierten Ausdrucksgehalt entspreche. Als Beispiel genüge eine Passage, in der Forkel seinen Unmut über die Klavierbearbeitung besonders vehement äußert:

Keine Stelle hat aber unserer Meynung nach so viel verloren, als die gleich folgende, wo Ariadne aus ihrer Raserey etwas zurückkömmt, und daran denkt, oder fühlt, daß sie den Theseus alles von ihm erlittenen Unrechts ungeachtet, doch noch liebe. Der schleunige Uebergang aus der Raserey in dieses sanftere Gefühl, wobey sie ausruft: »Halt! halt ein! ach, ich lieb ihn noch!« ist so rührend, und in der Musik des Hrn. Benda so bezaubernd schön ausgedrückt, daß diese Stelle dadurch eine der schönsten im ganzen Stücke ist. Aber durch die Veränderung, die sie hier im Auszuge erlitten hat, ist sie, obgleich das wesentliche

436 Ebd., S. 257 f.

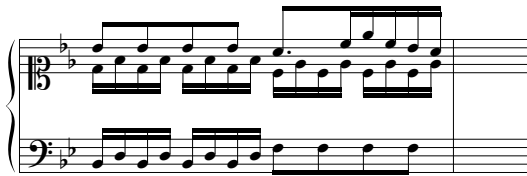
437 Ebd., S. 258 f.

438 Ebd., S. 260.

derselben beybehalten worden, bloß durch die Veränderung der Figur so stellt, daß man den schönen sanften Ausdruck nun vergeblich in ihr sucht. [...] Die Stelle muß daher hier, unserer Empfindung nach, durchaus so, und nicht anders seyn:



wer Lust hat, vergleiche sie nun mit der folgenden, die in dem vor uns liegenden Auszuge steht:



und sehe zu, ob das Brummen der Decimen, welches die Mittelstimme und der Baß gegeneinander machen, die Wirkung verstärkt oder vermindert.⁴³⁹

Dass die Musikkritik in ihren Gründungsjahren einen experimentellen Charakter hat, zeigt gerade dieser Text in dem auffälligen Verhältnis beider Teile zueinander: Die aufwendige gattungstheoretische Erörterung zu Beginn würde eine auf diese bezogene Kritik des eigentlichen Werks erwarten lassen und nicht eine Erörterung, die auf spezifische Probleme des Klavierauszugs gerichtet ist. Dass Forkel sich auf die Analyse musikdramatischer Kompositionen versteht, zeigte immerhin das vorangegangene Beispiel. Allerdings ist der pädagogische Charakter unübersehbar: Jede der bis hier diskutierten Analysen dient der Veranschaulichung ästhetischer, geschichtlicher oder kompositionstechnischer Fragen, und jede dieser Analysen sagt etwas über das einzelne Werk Hinausgehendes aus.

Das Verhältnis von Forkels Kritiken zu Aspekten seines theoretischen Systems hat Nicole Schwindt eingehend beleuchtet.⁴⁴⁰ Forkels musikpublizistisches Engagement steht im Zentrum einer pädagogischen Agenda, die durch die Professionalisierung des Diskurses über Musik ihren von ihm befürchteten historischen Niedergang abwenden soll. Das zeigt sich auch an den

439 Ebd., S. 273 f.

440 Nicole Schwindt, »Theorie und Praxis der Analyse bei Johann Nikolaus Forkel«, in: Gernot Gruber (Hrsg.), *Zur Geschichte der musikalischen Analyse* (wie Anm. 5), S. 63–84.

Analysen älterer Musik im zweiten Band der 1801 erschienen *Allgemeinen Geschichte der Musik*, worin, wie Schwindt herausstellt, Forkel »zu einer Darstellungsweise [gelangte], die das bisher vorherrschende kritische Referat theoretischer Quellen statt auf indifferente Exempel auf konkrete Kompositionen bezog und die Präsentation historischer und biographischer Daten mit Werken verknüpfte«.⁴⁴¹ Auch Gernot Gruber stellt heraus, dass Forkel in seiner Musikgeschichte Gebrauch von musikalischer Analyse mache, indes ohne konkrete Beispiele dafür zu benennen.⁴⁴² Der Hinweis darauf ist insofern von Bedeutung, als Forkel dieses Vorgehen der historisch-kritischen Analyse aus seiner oben dargestellten publizistischen Praxis der 1770er-Jahre übernommen haben könnte. Musikkritik hätte dadurch – was der Kernthese der vorliegenden Arbeit entspricht – zu einer methodologischen Schärfung von Analyse als vielgestaltigem und insbesondere auch historiografischem Erkenntniswerkzeug beigetragen.

4.1.3 Kritik und Kunstanspruch – Reichardts *MKM*

In seinem *MKM* veröffentlicht Johann Friedrich Reichardt eine Textreihe mit dem Titel *Merkwürdige Stücke großer Meister verschiedener Zeiten und Völker*. Darin setzt er sich mit einer Vielzahl historischer wie auch zeitgenössischer Kompositionen auseinander, um anhand dieser kompositionsgeschichtliche Transformationsprozesse zu veranschaulichen. Er stellt zunächst fest, »[d]aß die meisten unserer Tonkünstler [...] einseitig sind in ihrem Geschmack, Regelwesen und Urtheil«, was vornehmlich darin begründet liege, »daß unsre Künstler und unser Publikum so wenig die Werke fremder und einheimischer Tonkünstler verschiedener Zeiten kennen«.⁴⁴³ Reichardt nimmt demnach eine historisch-kritische Perspektive ein und will die Gegenwart durch die Vergangenheit reflektieren. Dazu arbeitet er sich ganz gezielt nicht nur an zeitgenössischem Repertoire ab, wie die Auswahl der Komponisten zeigt, darunter Reinhard Keiser, Leonardo Leo, Georg Friedrich Händel, Jean-Baptiste Lully, Jean-Philippe Rameau und einige andere mehr. Er will »künftig vorzüglich merkwürdige Stücke der besten deutschen, italienischen und französischen Komponisten« vorstellen, wohlgemerkt im Klavierauszug, »damit sie jedem Kunstfreunde anschaulich und faßlich sind«.⁴⁴⁴ Dabei wolle

441 Ebd., S. 72.

442 Vgl. Gruber, »Zur Geschichte der musikalischen Analyse« (wie Anm. 348), S. 33.

443 Johann Friedrich Reichardt, »Merkwürdige Stücke großer Meister verschiedener Zeiten und Völker«, in: *MKM* 1 (1781/82), S. 34, <<https://mdz-nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11134991-4>> 05.06.25.

444 Ebd.

er bei jedem Werk »auf seine hervorstechendsten Schönheiten und auf mancherley Eigenthümlichkeiten in Anmerkungen aufmerksam machen«. ⁴⁴⁵ Diese Werkbetrachtungen wiederum versteht Reichardt als Vorstudien zu umfangreicheren biografischen und historiografischen Arbeiten: »Dieß soll uns die Uebersicht der neuen Musikgeschichte erleichtern und vielleicht den Weg aufklären den deutsche Künstler gehn müssen, wenn sie groß seyn und würken wollen.« ⁴⁴⁶ Was schon Forkel mit seiner *MKB* intendiert hat, nämlich durch theoretisch informierte Analyse musikalischer Neuerscheinungen bei Komponisten und Publikum ein kritisches Bewusstsein über den musikalischen Einzelfall hinaus zu fördern, erweitert Reichardt nun durch eine bereits konzeptuell angelegte historische und sogar transnationale Perspektive. Auffallend ist, dass Reichardt die Musik in den Vordergrund rückt und dafür nicht an Platz spart: Er druckt die jeweiligen Kompositionen – wenn auch im Klavierauszug – zunächst in Gänze ab, um sie anschließend mit analytischen Anmerkungen und bisweilen zusätzlichen Notenbeispielen zu kommentieren. Anders als die Analysen Hillers und Forkels ermöglicht dieses Vorgehen einen genauen lesenden Nachvollzug.

Besonders ausführlich fällt Reichardts Beschäftigung mit einer Arie aus Reinhard Keisers Oper *Tomyris* aus, die gleich zu Beginn steht. ⁴⁴⁷ Einem einseitigen Abdruck des Klavierauszugs mitsamt Singstimme folgen drei Seiten Kommentar. Reichardt befasst sich darin primär mit Fragen der Textdeklamation. So stellt er zunächst allgemein »eine gar schöne Vereinigung der natürlichsten Deklamation und des leicht fließendsten Gesanges« ⁴⁴⁸ fest, befindet jedoch sogleich die Behandlung einiger Silben für verbesserungswürdig und empfiehlt einige Veränderungen zugunsten eines natürlicheren Sprachflusses. ⁴⁴⁹ Er fragt sodann: »Was giebt aber diesem Gesange die liebe edle Einfalt?«, und listet vier Aspekte auf, denen er sich im Folgenden etwas genauer widmet: »Wahrheit in der Akzentuation der Worte; Natürliche und angenehme Folge der Töne; Gleichheit der Rythmen [sic] und Ordnung in den Einschnitten; Einheit der natürlichen Harmonie.« ⁴⁵⁰ Zur Akzentuierung der Worte erklärt Reichardt, diese Arie stehe eigentlich im 3/8-Metrum und sei »nur zur Ersparung der vielen Taktstriche« im 6/8-Takt notiert, was bei den »alten Komponisten in allen Taktarten sehr häufig« der Fall gewesen sei.

445 Ebd.

446 Ebd.

447 Ebd., S. 35–38.

448 Ebd., S. 36.

449 Vgl. ebd.

450 Ebd., S. 37.

Dies vorausgesetzt hat jede lange Sylbe den vollen Niederschlag, jede kurze den Aufschlag.



Dann ist die Bedeutung der Worte und damit der oratorische oder leidenschaftliche Akzent durch Steigen und Fallen, Höhe und Tiefe der Töne vollkommen ausgedrückt.⁴⁵¹

Auch die drei weiteren Punkte erläutert er in ähnlicher Weise. Mit seiner Analyse beabsichtige er jedoch keine Kompositionslehre im engeren Sinne: »Nur aufmerksamer will ich machen, auf daß das schwächere unberichtigte Gefühl richtiger empfangen, was das feine richtige Gefühl [des Komponisten, A. F.] dargestellt hat, und so selbst berichtigt werde.«⁴⁵² Reichardt befasst sich in der Folge mit Arien und anderen Vokalkompositionen verschiedener Komponisten, doch auch Instrumentalkompositionen werden in den Blick genommen. Indessen fällt auf, dass die analytischen Anmerkungen mit der Zeit mehr und mehr kursorischen Charakter annehmen. Anscheinend stellt er fest, dass er nicht jedes ausgewählte Werk in der zunächst angedachten Ausführlichkeit untersuchen kann, will er seine Zeitschrift auch noch anderweitig füllen. So nehmen sich die Darstellungen insbesondere in dem 1791 erschienenen Band immer komprimierter aus. Reichardt druckt nur noch Noten ab und versieht sie im Anschluss mit wenigen allgemeinen Kommentaren historischer, biografischer und analytischer Art.⁴⁵³ Das ursprüngliche Versprechen, umfassende Analysen aller Werke mitsamt ästhetischer Beurteilung und historischer Einordnung zum Zwecke einer Musikgeschichte vorzulegen, löst er nicht ein, denn auch er ist sich des Problems einer prinzipiellen Irreduzibilität ästhetischer Erfahrung bewusst, wie Hansjörg Ewert im Zusammenhang mit Reichardts Analyse einer Arie aus Glucks *Alceste* herausstellt: Reichardt sehe einerseits in der Zergliederung die »Möglichkeit der Begründung eines ästhetischen Urteils«, gerate aber bei seinem Analyseversuch »in die Aporie, gerade von handwerklicher Qualitätsprüfung des Tonsatzes nicht zur Bewertung der künstlerischen Qualität des angezielten Werkes zu gelangen«.⁴⁵⁴

Gleichwohl ist das *Kunstmagazin* als Beitrag zu einer gleichermaßen kompositionstheoretisch wie musikhistorisch und ästhetisch begründeten

451 Ebd.

452 Ebd., S. 38.

453 Vgl. Johann Friedrich Reichardt, »Merkwürdige Stücke großer Meister aus verschiedenen Zeiten und Völkern«, in: *MKM* 2 (1792), S. 19–28, 42–57, 66–82, 94–123, <<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:14-db-id372516432-179102009>> 05.06.25.

454 Ewert, »Zergliederung als musikkritisches Instrument« (wie Anm. 40), S. 29.

Werkanalyse nicht zu unterschätzen. In dem Anspruch, durch Analyse die Komplexität nicht nur unmittelbarer musikalischer Erfahrung, sondern ästhetischer und kompositorischer Prinzipien in Geschichte und Gegenwart abzubilden, ist Reichardts Zeitschrift ein wichtiger Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Werkanalyse in den Musikzeitschriften des späten 18. Jahrhunderts, und dabei sind die von ihm zu Beginn formulierten Ambitionen weit aussagekräftiger als das letztlich auch dem Medium geschuldete Ergebnis.

4.1.4 *MWB/Musikalische Monatsschrift*

Auch im *MWB* finden sich Kritiken zeitgenössischer Musik mit zuweilen umfangreicheren analytischen Betrachtungen.⁴⁵⁵ Die Werkbetrachtungen machen dort jedoch so gut wie keinen Gebrauch von Notenbeispielen, viele Rezensionen sind zudem verhältnismäßig knapp. Einige der Texte weisen jedoch ein derartiges analytisches Gespür auf, dass die Aufnahme dieser Zeitschrift dem Autor vorliegender Arbeit sinnvoll erscheint. Es ließe sich auch zu Recht fragen, ob es sich im Falle dieser Texte überhaupt um Analysen im eigentlichen Sinne handelt, doch plädiert der Autor dieser Studie für einen offenen Begriff von Analyse, um das methodisch diversifizierte Instrumentarium, das die Autoren des späten 18. Jahrhunderts zur musikkritischen Urteilsfindung nutzen, in seiner historischen Situation zu diskutieren. An dieser Stelle sei erneut auf Bents Feststellung verwiesen, dass der Begriff der Analyse zu dieser Zeit in vielen anderen Termini aufgehoben ist, die dem musikkritischen Sprachgebrauch zuzuordnen sind.⁴⁵⁶

Neben einer Vielzahl kleiner Rezensionen, die – womöglich aus Platzgründen, damit mehrere Neuerscheinungen zugleich Erwähnung finden können – vor allem auf Allgemeinheiten abzielen, erscheinen im *MWB* auch einige groß angelegte Besprechungen, sei es in Form von Konzertkritiken oder Werkbesprechungen. In den Rezensionen von Instrumental- und Vokalcompositionen kleinerer Besetzung dominieren zumeist satztechnische Bemerkungen, Fragen der Melodiebildung und des allgemeinen Charakters. Dass Compositionen geringeren Umfangs und kleinerer Besetzung mit so umfassenden Besprechungen bedacht werden wie Opern, kommt – zeittypisch – relativ selten vor. Gleichzeitig ist auch nicht jede Oper Gegenstand einer langen und detaillierten Analyse. Eine allgemeingültige Regel, weshalb manche Instrumental- und Vokalwerke kurz oder lang und weshalb manche Opern lang

455 Vgl. ebd., S. 27 ff.

456 Siehe oben, S. 58.

oder kurz besprochen werden, lässt sich schwerlich formulieren, klar zu erkennen ist aber die Tendenz, dass Opern eher einer eingehenderen Untersuchung unterzogen werden als Instrumental- und kleinere Vokalwerke, sie findet sich immerhin auch bei Hiller und Forkel. Statistisch gesehen, belegen die Rezensionen dieser Zeit damit die Vorrangstellung der Vokal- gegenüber der Instrumentalmusik im ästhetischen Diskurs.

Carl Spazier schreibt in seiner Rezension eines Variationszyklus von Forkel, dieser sei zu Recht für seine ordentliche Arbeit bekannt, mache sich aber auch mancher Ungründlichkeit schuldig. Anhand punktueller satztechnischer Beobachtungen sucht Spazier diese Einschätzung zu untermauern:

Davon zeugen nun auch wieder diese Variationen; die einzige Stelle etwa in dem 2ten Theile der 11ten Variation, Takt 2, 4, 5 und 6 ausgenommen, wo das schnelle Aufeinanderfolgen der Gegenbewegung im Basse und Diskant, so richtig die Noten auch übereinander stehen, dennoch dem Gehöre falsche Oktavenklänge zu hören giebt. [...] Auch tritt im ersten Theile, Takt 4, das durchgehende *aïs* sehr zudringlich auf die Stufe von Einem Tone zum andern hin. Der Akkord ist viel zu gewichtig und chromatisch auf einer durchgehenden Achtelnote, als einem so kleinen Takttheile.⁴⁵⁷

Eine knapp über zwei Spalten reichende anonyme Rezension befasst sich mit drei Klaviersonaten Muzio Clementis. Auffallend an dieser Besprechung ist das quantitative Gleichgewicht von kompositions- und spieltechnischer Analyse, wobei letztere einen weitaus größeren Detailgrad aufweist. Die kompositionstechnischen Anmerkungen beschränken sich auf eine allgemeine Charakterisierung des Verhältnisses von Exposition und Durchführung in Clementis Sonaten sowie einige kritische Einwände dazu:

Es ist fast allgemein der Fall, dass der zweite Theil der Clementischen Sonaten dem Ersten nachstehen muss, indem demselben die mehrste Zeit das schöne Ganze, der Fluss von Ideen fehlt, der den Ersten auszeichnet. An deren Stelle häuft C. oft unnatürliche und erzwungene Fortschreitungen der Modulation, woran sich der Spieler freilich durch öftere Wiederholungen wohl gewöhnt, die aber dem Zuhörer immer ungeniessbar bleiben. Hiher rechne ich die Stellen der ersten Sonate Seite 3. Syst. 3. 4. 5. Ferner Seite 22. Syst. 1. Seite 23. Syst. 2. 3. 4.⁴⁵⁸

457 Carl Spazier, »Vier und zwanzig Veränderungen fürs Clavichord oder Fortepiano auf das engl. Volkslied: God save the King, von Joh. Nikolaus Forkel«, in: *MWB* 1 (1793), S. 35 f., hier: S. 35, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527771-6>> 05.06.25.

458 Anonym, »Tre Sonate per Clavicembalo o Pianoforte composte del Sigr. Muzio Clementi Op. XXIV«, in: *MWB* 1. 1791 (1793), S. 43 f., hier: S. 44, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527771-6>> 05.06.25.

Der Rezensent will jedoch die Stellen nicht unterschlagen, die ihm besonders zugesagt haben, und lässt daher eine weitere Aufzählung folgen. Dass diese Besprechung ihren Fokus aber klar auf die Analyse der spieltechnischen Anforderungen richtet, zeigt, dass die Fragestellungen der Musikkritik des späten 18. Jahrhunderts in hohem Maße genresensibel und zielgruppenspezifisch sind.

Anlässlich zweier »Liebhaberconcerte« widmet sich Carl Spazier der Aufführung und Komposition von Carl Ditters von Dittersdorfs Oratorium *Hiob*. Nach lobenden Worten über die Ausführenden des Konzerts wendet er sich der eigentlichen Arbeit des Komponisten zu. Insbesondere im ersten Teil findet er darin, bis auf wenige Ausnahmen, mehr Tadelns- als Lobenswertes. Insgesamt »zeugt sie [die Komposition] von einem versuchten und geübten Künstler, und es sind darin einzelne Stellen enthalten, die vortrefflich und meisterhaft sind.«⁴⁵⁹ Spazier bedient sich eines primär rezeptionsästhetischen Ansatzes zur Beurteilung der Komposition. Sein Urteil zielt nicht auf Details der satztechnischen Arbeit, sondern auf Fragen des ästhetischen Charakters. So stößt ihm insbesondere auf, dass Dittersdorf den sakralen Topos »durchgängig *opernmäßig*« vertont habe: »Statt dass man nur den Ausdruck einer in sich gebeugten, Gott ergebenen Seele hören sollte, muss man sich eine gemeine Opernarie mit scandaleusen Koloraturen vorjauchzen lassen. Wie abgeschmackt!«⁴⁶⁰ Spazier macht noch zahlreiche andere Aspekte ausfindig, die ihm an der Komposition missfallen haben: Er moniert schlechte Silbenbehandlung, die mithin »eine äusserst hässliche Wirkung thut«, befindet den Monolog des Ismael für »gänzlich vergriffen«, wenngleich er abmildernd einräumt, dass es »eine schwere Sache« sei, »darin nicht zu fehlen.«⁴⁶¹ Für misslungen hält Spazier auch die Schlussfuge des ersten Teils. Zwar sei gegen eine Fuge im Zusammenhang mit Kirchenmusik nichts einzuwenden. Jedoch müsste eine solche »vor allen Dingen *edel* seyn [...]; am wenigsten aber ein edles Wort verzerren.«⁴⁶² Damit indes habe sich Dittersdorf neuerlich am Thema versündigt: »Auf *signor* sind eine Menge zurückspringender, lebhafter Figuren in kurzen Noten gesetzt. Das ist nun höchst widerlich und heisst wohl, mit dem lieben Gott auf eine sehr weltliche Art umgesprungen.«⁴⁶³ Der Folgeartikel in der nächsten Ausgabe schließt mit der Besprechung des zweiten Oratorienteils, der inzwischen, »wiederum mit glücklichem Erfolg«,

459 Carl Spazier, »Über das Oratorium *Hiob*«, in: *MWB* 1. 1791 (1793), S. 41 ff., 49–52, hier: S. 41, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527771-6>> 05.06.25.

460 Ebd., S. 42.

461 Ebd.

462 Ebd.

463 Ebd., S. 43.

zur Aufführung gekommen war.⁴⁶⁴ Spazier hält zunächst fest, dass das Stück »einen guten Totaleindruck zurücklässt«.⁴⁶⁵ Allerdings sei es nicht frei von Fehlern, und getreu dem Motto, dass Kritik eine besonders edle Form der Würdigung sei,⁴⁶⁶ beginnt der Rezensent damit, seine Einwände vorzubringen. Im Unterschied zum ersten Teil formuliert er hier aber nicht nur, was ihm an der Komposition missfallen hat, sondern hebt auch lobend hervor, was ihm gelungen erscheint. So sagt ihm etwa der Bass in einem Rezitativ zu, »der, weil er fast isolirt ist, die Aufmerksamkeit ungemein spannt und Interesse erregt«, auch sieht er in einer darauffolgenden Szene »ungemein viel Lichtes und Klares«, und die kompositorische Arbeit bewaise »viel Ökonomie«.⁴⁶⁷ Nach einigen weiteren satztechnischen Kritikpunkten gelangt er schließlich zum Finalchor. In diesem nun sieht er »ein wahres Meisterstück. Grosser, hoher Ausdruck, künstliche und doch nicht überladene Verschlungenheit in den akkompagnirenden Stimmen, kühne und überraschende Modulation – heben es über viele andere, und über alle Chöre im Hiob weg.«⁴⁶⁸ Dieser Chor sei »ganz in *Händels* Geiste geschrieben«, lobt er, und resümiert: »Der Mann, welcher ein solches Werk aus sich selbst hervorzurufen vermag, der kann viel, wenn er – will.«⁴⁶⁹ Doch mit diesem süffisanten Seitenhieb endet Spaziers Aufsatz nicht: Dittersdorfs *Hiob* nimmt er zum Anlass für eine kleine Reflexion über die Gattungsgeschichte des Oratoriums. Man könne nämlich »an diesem Stücke ersehen, was die dramatische Form geistlicher Oratorien zur höheren Wirkung der Musik beizutragen vermag, und welch weites Feld dieselben der Kunst darbieten«.⁴⁷⁰ Zunächst merkt er an, dass die Bibel ausreichend Stoffe zur Vertonung liefere und bei heutiger »Freiheit in der Form« zu wünschen wäre, dass sich mehr zeitgenössische Librettisten und Komponisten um eine weitere Modernisierung der Gattung bemühten. Es folgt eine knappe Aufzählung von *Händels* Oratorien sowie von einigen anderen Komponisten. In der daran anschließenden Gegenüberstellung unterschiedlicher Forschungsmeinungen über die Frühgeschichte des Oratoriums geht es ihm letztlich aber gar nicht so sehr um eine historiografisch erschöpfende Gattungsgeschichte, sondern um die Verwirklichung eines aufklärerischen Ideals: Einerseits präsentiert er ein Narrativ musikalischer Fortschritts Geschichte, das es ihm erlaubt, die Geschichte einer Gattung mit »ärmlichen Versuchen« beginnen und in der gegenwärtigen »Freiheit in der Form« vorläufig enden

464 Ebd., S. 49 ff.

465 Ebd., S. 49.

466 Ebd.

467 Ebd., S. 50.

468 Ebd.

469 Ebd., S. 50 f.

470 Ebd., S. 51.

zu lassen.⁴⁷¹ Daraus ergibt sich andererseits die mehr oder minder implizite Forderung an zeitgenössische Komponisten, sich des aktuellen Standes der Musik bewusst zu sein und dessen Möglichkeiten zum Wohle einer weiter fortschreitenden Entwicklung der Musik auszuschöpfen. Spaziers Text ist keine Zergliederung im strengen Sinne. Er arbeitet sich nur an partikularen Aspekten der Komposition ab, die er überdies nicht mit Notenbeispielen illustriert, sondern vornehmlich rezeptionsästhetisch begründet. Bemerkenswert an diesem Text ist die historische und ästhetische Kontextualisierung, um die Spazier die Besprechung einer ihm gar nicht so sehr gefallenden Komposition ergänzt und die das historisch-kritische Selbstverständnis der Musikpublizistik des späten 18. Jahrhunderts unterstreicht.

In einem weiteren Artikel rezensiert Spazier das Passionsoratorium *Maria und Johannes* von Johann Abraham Peter Schulz.⁴⁷² Auch wenn er die Komposition mehrfach als »Meisterwerk« apostrophiert, verleitet ihn das nicht zu kritikloser Würdigung. Vielmehr kehrt er hervor, »wie lieb es ihm bei seinen eigenen späteren Werken ist, zu sehen wie ein anderer Künstler sein Werk sentirte.«⁴⁷³ Lobend hebt er hervor, dass das Werk, dem kirchlichen Gebrauch entsprechend, ohne Ouvertüre auskomme; diese Funktion erfülle das Ritornell des Eingangschors. Im Anschluss daran sieht er das Oratorium Satz für Satz durch. Neben Begeisterung für die handwerkliche Qualität des Werkes zeigt Spazier allerdings immer auch noch Verbesserungsmöglichkeiten auf, die er akribisch dokumentiert.

Vortrefflich hebt das folgende Recitativ an. Dass Hr. Schulz die Worte: *du Seligste ... Unseligste der Mütter*, nicht durch frappant kontrastirende Modulationen ausgedrückt hat, verräth die Meisterhand. In dem darauf folgenden kleinen Zwischenspiele hätte Rec. aber die Beimischung einer tiefeingreifenden Dissonanz vertragen können. Das: *ach sie morden ihn*, ist vortrefflich ausgedrückt. Das Ausmahlen auf dem Worte *Legionen* stört den Rec. auch etwas, ohnerachtet seiner eignen schönen musikalischen Wirkung. Zu den Worten: *Bald schwebt Verwesung*, ist für das Gefühl des Rec. im Vergleich mit dem übrigen Theile des Recitativs, die Harmonie nicht bedeutend genug. Aber nun der Schluß! Unnachahmlich stark und wahr! die Declamation wie wahr und schön zugleich! In der Harmonie die dreimahl vorgehaltne None, und am Ende das Steigen in allen Stimmen! – Unnachahmlich stark und wahr!⁴⁷⁴

471 Vgl. ebd.

472 Carl Spazier, »Partitur in Chiffren von Maria und Johannes, einem Passions-Oratorium, in Musik gesetzt von J. A. P. Schulz, Königl. Dän. Kapellmeister. Mit einem erklärenden Vorbericht. Kopenhagen 1791. Gedruckt und verlegt von S. Sönnichsen, Königl. privileg. Notendrucker«, in: *MWB* 1. 1791 (1793), S. 92 f. und S. 99f, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527771-6>> 05.06.25.

473 Ebd., S. 92.

474 Ebd., S. 93.

Die Schlusszeilen dieser Betrachtung nehmen geradezu apotheotischen Charakter an und streifen poetische Sphären: die doppelte Ausrufung »Unnachahmlich stark und wahr!« als Einrahmung hat literarischen Impetus. Über den folgenden Chor möchte Spazier am liebsten einen »bogenlange[n] belehrende[n] Commentar« verfassen, um dessen »Wahrheit, Kraft und Wirkung« zu erklären, doch überschreitet das offenbar die Grenze des Textgenres oder zumindest des vorliegenden Texts, weshalb sich Spazier mit einer ausdrücklich an aufstrebende Komponisten gerichteten kleinen Lehreinheit in Sachen Stimmdisposition begnügt.

Der imitierende zweistimmige Satz mit dem das [sic] Chor anhebt, würde nicht halb die Wirkung thun, wenn der Komponist ihn nicht zweistimmig gelassen, sondern noch den gewöhnlichen Bass hinzugefügt hätte. Itzt greifen die freiliegenden Nonen ganz gewaltig durch, und das eintretende vierstimmige Chor gewinnt gar sehr an Nachdruck.⁴⁷⁵

Zum Beschluss der Rezension in der nächsten Ausgabe evoziert Spazier noch einmal den Olymp der Oratorienkomponisten: »Bei dem schönen lieblichen sanftgehaltenen Chor: *Unschuldig warst du*, ist einem zu Muthe, als umschwebten die seligen Geister Händels, Kaisers und Grauns die Seele. Doch lebt vom Anfang bis zum Ende Schulz selbst darinnen.«⁴⁷⁶ Allerdings gibt es ungeachtet allen Lobes nach wie vor das eine oder andere zu bemängeln. So stört sich der Autor etwa bei einem Rezitativ an der mangelnden Kongruenz von Textbedeutung und modulatorischer und melodischer Bewegung.⁴⁷⁷

Spazier findet zahlreiche kritikwürdige Punkte an Schulz' Komposition. Sie beziehen sich meist auf geringfügig verfehlte Effekte bzw. Affekte, greifen aber nie die grundsätzliche handwerkliche Substanz an, die der Autor schließlich für meisterhaft befindet.⁴⁷⁸ Der Verzicht auf eine eingehende technische Analyse kündigt womöglich schon den Feuilletonisten Spazier an: Später wird sich Spazier um musikpublizistische Kontinuität in Berlin bemühen und 1793 und 1794 die *Berlinische musikalische Zeitung. Historischen und kritischen Inhalts* herausbringen. Die ohnehin kurzen Ausgaben dieser Zeitung beinhalten in der Besprechungsrubrik fast ausschließlich knappe Anzeigen, die selten mehr Raum als eine halbe Spalte umfassen. Sie seien an dieser Stelle somit vernachlässigt. Kurz nach der Jahrhundertwende tritt Spazier mit einem Journal in Erscheinung, das sein renommiertestes publizistisches Projekt werden sollte:

475 Ebd.

476 Ebd., S. 99.

477 Vgl. ebd.

478 Dies unterstreicht noch einmal den Aspekt von detaillierter Kritik als einer Art Nobilitierung.

Nahezu die ganze erste Hälfte des 19. Jahrhunderts über prägt seine feuilletonistische *Zeitung für die elegante Welt* die schöngeistige Journalkultur, deren bildungsbürgerliche Haltung hierbei schon angedeutet scheint.⁴⁷⁹

Im Jahr 1792 scheidet Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen aus dem Herausgeberstab des *MWB* aus. Reichardt übernimmt die Herausgabe der Zeitschrift vollständig und reduziert den Erscheinungsturnus von wöchentlich auf monatlich. Gleich zu Beginn steht die Besprechung eines Werks des vormaligen Mitherausgebers Kunzen auf dem Programm: Auf immerhin neun doppelspaltigen Seiten unterzieht der Rezensent Peter Grönland die Oper *Holger Danske oder Oberon* einer eingehenden Zergliederung mit kritisch-analytisch weitreichendem Anspruch.⁴⁸⁰ Ehe Grönland auf die Komposition selbst zu sprechen kommt, setzt er sich in einem »präliminarische[n]« Teil zunächst mit der Herausforderung dieser Kritik und der Textgrundlage auseinander.⁴⁸¹

Die Anlage der Ouvertüre schildert er folgendermaßen:

Die Ouvertüre besteht aus mehrern Theilen, deren Hauptsätze, aus nachher folgenden Stücken genommen, geschickt erweitert und zu einem Ganzen von großer Wirkung verbunden sind. Der erste Theil, Scherasmíns Tanz, worin die Flöte die ersten vierthalb Zeilen – im Presto für eine Flöte fast zu viel! – solo spielt, unterscheidet sich durch Aufmerksamkeit erregende Originalität, kündigt bestimmt den comischen Charakter der einen Partie an, und lässt, was die Ausführung des Thema betrifft, nichts zu verlangen übrig. Der folgende Theil, ernsten Characters, hebt mit dem schmelzenden Gesange an, durch den in der zweyten Scene des ersten Acts Oberons Erscheinung angekündigt wird. Von diesem geht's durch einen räthselhaften, sturmweissagenden Uebergang zu dem, nachher als Gewittersymfonie wiederkommenden, letzten Theil, worin Oberons klagende Stimme: »*Titania, Titania! Ach niemals, niemals kehrst du wieder!*« von abwechselnden Flöten und Oboen tönend, mit dem mächtigen Grausen gegen einander kämpfender Tonmassen einen Contrast hervorbringt, durch den sich dieses Stück seine individuelle Bedeutung sichert.⁴⁸²

Grönland verbindet hiermit verschiedene Beobachtungsebenen – er betont das antizipatorische Moment der auf die Oper vorausweisenden Themen der Ouvertüre, schildert deren Auftreten im Rahmen einer knappen formalen Verlaufsbeschreibung und formuliert auch eindrucksreiche ästhetische

479 Siehe dazu Tadday, *Die Anfänge des Musikfeuilletons* (wie Anm. 22), S. 68–73.

480 Peter Grönland, »Holger Danske oder Oberon. Eine Oper in drey Acten. Clavierauszug von Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen. Herausgegeben von C. F. Cramer. Copenhagen 1790. Gedruckt bey S. Sönnichsen«, in: *MWB* 2. 1792 (1793), S. 5–14, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527771-6>> 05.06.25.

481 Ebd., S. 5–8.

482 Ebd., S. 8.

Charakterisierungen der Musik. Er folgt dann dem Verlauf der Oper; nach einigen kompositionstechnischen Beobachtungen fasst er zum Schluss des ersten Akts die bisherige Handlung zusammen und unterzieht die abschließende Szene der Kritik. Im dortigen Rezitativ seien Instrumental- und Vokalpartien »so in einander geflochten, dass keins die Hauptpartie heissen kann«. Aus einer solchen Mischung entstehe »eine Mannigfaltigkeit, durch die ein solches Recitativ schon an sich reizend wird«. Dies sei umso besser, »wenn reizvoller Mischung der Formen geniereiche Erfindung der Materie entspricht. Ehre dem Tonkünstler, der, wie hier Herr K.[unzen] zu einer solchen Bemerkung Anlass giebt!«. ⁴⁸³ Grönland verbindet grobe formanalytische Beschreibung mit gattungsästhetischen Erwägungen, schiebt unterdessen noch ein, dass sich eigentlich keine Stelle isoliert betrachten lasse, weil alles an diesem Stück schön sei. ⁴⁸⁴ Schließlich zeigt er dann doch ein paar wenige Spezifika auf, etwa eine »Stelle, wo die Trompete, welche hinter der Scene einfallen soll, einen Accord vorfindet, der dadurch, dass er eine unbestimmte Zeit liegen bleibt, alle Schwürigkeiten des Eintretens und Tempohaltens entfernt«. ⁴⁸⁵ Grönlands Interesse gilt also nicht nur isolierten kompositorischen oder dramatischen Parametern, sondern ausdrücklich auch der Entsprechung von musikalischer Disposition und Bühnendramaturgie, die er in diesem Beispiel so trefflich erfüllt sieht. Dabei ist die Besprechung nicht frei von Kritik. So merkt er etwa im ersten Rezitativ an, dort sei

der Uebergang vom weichen Dreyklange auf *d* mit *f* im Bass, durch Sextquart-sexund auf *b*, nach Sextquart auf *h* mit dem Schluss in der Tonica *e*, – man kann nicht sagen zu rasch, denn eine weitschweifende Modulation würde die Sache nur noch schlechter machen, sondern – etwas gesucht oder gezwungen. Hat der Componist etwa die folgende Arie früher gemacht, als den Schluss des Recitativs? dass er deswegen nach *e* zu kommen genöthigt war? ⁴⁸⁶

Noch an einigen Stellen mehr stoßen ihm kompositorische Entscheidungen Kunzens auf, zumeist jedoch beschränken sich derlei Anmerkungen auf satztechnische Details und trüben den überaus positiven Gesamteindruck keineswegs. In der vorgestellten Weise fährt Grönland fort bis zum Ende der Oper – den dritten Akt kann er nur noch mit wenigen Worten sehr grob umreißen, weil er in der Beschreibung der ersten beiden Aufzüge derart ins Detail gegangen ist, dass zum Schluss kein Platz mehr ist. Schließlich stellt er noch eine kritische Reflexion über die Eignung von Wut, Rache und Zorn als

483 Ebd., S. 11.

484 Ebd.

485 Ebd., S. 11 f.

486 Ebd., S. 9.

Gegenstände vokalmusikalischer Komposition an und begründet seine Skepsis stimmphysiologisch und aufführungspraktisch.⁴⁸⁷

Wie schon die meisten bis hierhin untersuchten Opernbesprechungen betrachtet auch Grönland den Verlauf der Handlung Nummer für Nummer und interessiert sich vor allem für das Wort-Ton-Verhältnis und die dramaturgische Logik der kompositorischen Disposition. Dabei nutzt er Beschreibungsmodi von atmosphärischen und metaphorischen Charakterisierungen über illustrative Schilderungen modulatorischer Effekte bis hin zu strengeren satztechnischen Observationen, mitunter auch Kritik an einzelnen kompositorischen Entscheidungen und durchmischt seine Darstellung immer wieder mit anschaulichen Ausführungen zur Handlung des Dramas. Auf diese Weise greifen unterschiedliche Betrachtungsweisen ineinander und erzeugen einen Text, der den Charakter der Oper als integralen Zusammenhang aus Wort, Ton und auch Bild unterstreicht. Die Analyse konkret kompositorischer Sachverhalte steht dabei stets im Dienst eines die gesamtdramaturgische Konzeption in den Blick nehmenden Zugangs und soll als Demonstrations- und Beweismittel der affektiven Potenziale adäquater Komposition den musikalischen Gehalt des Werks vermitteln.

4.1.5 Zwischenfazit

Bereits die Anfangszeit der musikkritischen Werkanalyse ist gekennzeichnet durch eine Reihe unterschiedlicher methodischer Ansätze und analytischer Zielsetzungen. Dies zeigt, dass von einer einheitlichen Methode nicht die Rede sein kann, weder innerhalb der betrachteten Journale noch untereinander. Von strenger und vergleichsweise kleinteiliger satztechnischer Kritik, die auch vor dem Eingriff in die kompositorische Substanz nicht zurückschreckt, über groß angelegte Opernanalysen bis hin zur Diskussion musiktheoretischer und -ästhetischer Fragen zeigt sich die Musikkritik des späten 18. Jahrhunderts offen für eine Vielzahl an thematischen Schwerpunkten. Insbesondere die Werkanalysen Hillers und Forkels argumentieren häufig nach regelpoetischen Kriterien. Dabei unterscheiden sich beide in der Art und Weise der Vermittlung. Im Gegensatz zu Hiller und seinen *Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend* ist Forkel mit seiner *MKB* um eine theorienahe Kritik bemüht, wie sein methodisches Zergliedern der Klopstock-Lieder von Neefe, seine aus der Analyse eines Klavierstücks von C. P. E. Bach gewonnene Rondothorie oder auch seine gattungsästhetische Diskussion der Duodramen Georg Bendas ebenso zeigen wie der enge Bezug zu seinen musikpädagogischen und -historischen Aktivitäten. Die historisch-kritische Perspektive nimmt sodann auch Reichardt ein, der mit seinen Analysen historischer und zeitgenössischer

487 Vgl. ebd., S. 14.

Kompositionen in seinem *MKM* einen Beitrag zur Analyse als einem musik-historiografischen Instrument liefert. Da er seine Analysen als Vorstudien zu umfangreicheren historischen Abhandlungen versteht, ist es ihm dabei sowohl um die Musikgeschichte als Disziplin zu tun als auch um die Schärfung eines kompositionsgeschichtlichen Bewusstseins bei angehenden Tonsetzern. Weniger technisch gefasst sind schließlich die Kritiken im *MWB* bzw. der *Musikalischen Monatsschrift*, bei denen der Fokus auf Besprechungen musikdramatischer Werke liegt, die mitunter auch Aufführungsbezüge aufweisen und somit einen umso aktuelleren Standpunkt einnehmen. Insbesondere in den Rezensionen Spaziers zeigt sich dabei eine niederschwellige Darstellungsform, die indes keinen Bogen um die eine oder andere theoretische Frage macht, etwa wenn es um eine gattungsästhetische Reflexion im Zusammenhang mit Dittersdorffs Oratorium *Hiob* geht. Der mit dem Medium Musikzeitschrift assoziierte Bildungsauftrag kommt bei all diesen Zeitschriften in unterschiedlichen Facetten – von der Kompositionstheorie bis zum Aufführungsbericht – zur Geltung, je nach Zielsetzung ihrer Herausgeber. Übergreifende Gemeinsamkeiten in analytischen Vorgehensweisen finden sich vor allem in der Opernanalyse: Das schon von Hiller vorgestellte Verfahren, Opern in ihrer Gänze und mit besonderem Augenmerk auf die musikalische Umsetzung des Textes zu besprechen, findet sich auch in den nachfolgenden Journalen, wenngleich in unterschiedlichen Ausprägungen. Hillers Zeitschrift liefert damit nicht nur ein Modell für die moderne Musikzeitschrift im Allgemeinen, sondern auch für die Opernanalyse im Besonderen. Dass die Vokalmusik eingehendere Betrachtungen erfährt als die Instrumentalmusik, ist indes kaum als editorische Willkür zu werten, sondern liegt vornehmlich darin begründet, dass die Vokalmusik durch ihre Textgrundlage bereits einen gattungsspezifischen Bewertungsmaßstab für die Beurteilung der Komposition liefert, während Ähnliches von der Instrumentalmusik nicht behauptet werden kann. Hier dominieren Fragen der satztechnischen Richtigkeit, wie sich an Hillers Verrissen von Klavierwerken Manfredinis und Walthers ablesen lässt, oder Aspekte musikalischer Formgestaltung, wie sie Forkel an Bachs Rondo exemplifiziert. Der Perspektivreichtum der Analyse hebt sich bereits – bei aller Nähe zum regelpoetischen Normverständnis – durch den Einbezug historisch-kritischer Perspektiven und die Verwendung wirkungsästhetischer Beschreibungsmodi deutlich von den methodisch festgelegten Analyseverfahren zeitgenössischer Kompositionstheorien ab.

4.2 Analyse und Deutungsanspruch (1798–1830)

Was die vorliegende Arbeit als ›zweite Phase‹ in der Entwicklung der musik-kritischen Analyse bezeichnet, ist die Verstetigung bereits bekannter Formate einerseits und die Herausbildung völlig neuer Arten, über Musik nachzudenken

und folglich zu schreiben, andererseits. Wirkten sich die programmatischen Schwerpunkte der Musikzeitschriften des späten 18. Jahrhunderts auch auf die in ihnen angewandten Methoden der Werkanalyse aus, so zeigt sich bei den großen musikalischen Zeitschriftenprojekten des frühen 19. Jahrhunderts – jenen jedenfalls mit einigermaßen stabilem Bestehen –, dass sie eine große Vielfalt von Analyseverfahren abdecken. Das überrascht kaum, denn die Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts können, anders als die der vorangegangenen Dekaden, auf umfassendere Mitarbeiterstäbe und Korrespondentennetzwerke zurückgreifen und somit eine eminente Vielzahl an methodischen Ansätzen abbilden. Zu finden sind daher neben Opernanalysen nach der bekannten Manier vor allem deutlich profilierte Zugriffe auf instrumentale Gattungen, sei es aus dem Bereich der Kammermusik oder der Sinfonik. Neben Interpretationsansätzen, die unter den Vorzeichen romantischer Musikästhetik auf die Metaphysik musikalischer Form abheben, finden sich mitunter auch literarische Erklärungsmuster oder gestrenge kontrapunktische Zergliederungen. Gegenüber dem oft durchscheinenden regelpoetischen Kriterienkatalog, den viele Werkanalysen des späten 18. Jahrhunderts anlegten, zeigen sich nun vielfach autorpoetische Konzepte, die sich schließlich bis hin zur biografisch-psychologischen Werkexegese steigern. In besonders gebündelter Weise bildet sich so an den musikkritischen Werkanalysen des frühen 19. Jahrhunderts einerseits deutlich der Wandel des Denkens und Schreibens über Musik ab und andererseits die Gleichzeitigkeit zahlreicher unterschiedlicher analytischer Konzepte.

4.2.1 »Ernsthafte Genauigkeit und ehrende Strenge« – das Modell *AmZ*

Ist die deutschsprachige musikalische Publikationskultur des späten 18. Jahrhunderts durch weitgehend kurzlebige und regional limitiert agierende Zeitschriftenprojekte geprägt, fällt in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts (zu denen hier die Gründungsjahre seit 1798 ebenfalls noch gezählt seien) die in Leipzig ansässige *AmZ* durch ihre lange Laufzeit und ihre überregionale Ausrichtung auf. Dank des Standorts Leipzig, der Anbindung an den Musikverleger Breitkopf & Härtel und eines weitläufigeren Korrespondentennetzwerks erfährt die Musikkritik durch die *AmZ* einen Aufschwung und nimmt deutliche rezeptionsgeschichtliche Züge an. Die Namen Haydn, Mozart und Beethoven sind omnipräsent, und insbesondere die Werke Beethovens sind stets Gegenstand in Qualität und Quantität exzeptionell konzipierter Werkbesprechungen, worunter E. T. A. Hoffmanns Rezension der Fünften nur ein Beispiel ist. Doch auch in den übrigen zahlreichen Werkbesprechungen wird die Instrumentalmusik – sei sie sinfonisch oder kammermusikalisch

konzipiert – intensiv diskutiert. Vor allem Sinfonien, Quartette und Sonaten geraten in den Fokus von Kritik und Analyse,⁴⁸⁸ also insbesondere jene Gattungen, die eine wie auch immer geartete Realisierung des Sonatenprinzips darstellen.

Der Qualitätswandel, den die musikkritische Analyse um 1800 erfährt, ist schon in den frühen Jahrgängen der *AmZ* deutlich dokumentiert: Im Jahre 1801 unterzieht ein anonymes Rezensent Mozarts Requiem KV 626 einer ausführlichen Betrachtung.⁴⁸⁹ Der Autor schickt eine Erklärung für die Länge und Dichte seines Texts voraus, den er zudem auch mit einer üppigen Zahl teils groß bemessener Notenbeispiele ausstattet:

[N]icht Jedermanns Sache ist es, dem tiefen Geiste des Komponisten in diesem Werke überall ohne Leitung zu folgen, und so allen den Nutzen und alle den Genuss daraus zu schöpfen, den es darbietet. Diese Leitung dem zu gewähren, der ihrer bedarf; deshalb auf den Sinn des Ganzen, wie der einzelnen Theile dieses köstlichen Produkts, und, da dieser meistens durch die Worte des Gesanges erläutert wird, noch mehr auf die geheimern Mittel, mit denen dem unsterblichen M.[ozart] der Ausdruck dieses Sinnes fast überall so meisterlich gelang, hinzuweisen, und zugleich diesem Werke durch ernsthafte Genauigkeit und ehrende Strenge sein Recht wiederfahren zu lassen –: das soll mein Bemühen in der folgenden Analyse sein.⁴⁹⁰

Bemerkenswert an dieser Erklärung ist nicht nur der verwendete Terminus »Analyse«, der explizit als solcher nur in wenigen Besprechungen der Zeit fällt, sondern auch die Programmatik selbst: Die Analyse versteht der Autor hier als Anleitung – entweder für in musikalischen Dingen unbedarftere Leser, vielleicht aber auch für Kompositionsschüler (aufgrund der unscharfen Formulierung lässt sich das nur mutmaßen) –, sich einen Eindruck vom Ganzen und seinen Teilen, vom inhärenten musikalischen Sinnzusammenhang, aber auch vom konkreten Wort-Ton-Verhältnis und damit der Zweckmäßigkeit der gewählten musikalischen Mittel zu erarbeiten. Die Rede vom »Sinn des Ganzen, wie der einzelnen Teile« verweist auf die ästhetische Autonomie des Werks, das als spezifische, individuelle Klang-Entität erscheint. Insofern kann auch Gernot Grubers Einschätzung korrigiert werden, Hoffmann sei mit seiner Rezension der 5. Sinfonie Beethovens der Erste, der von einer inneren

488 Siehe zur programmatischen Aufwertung von Instrumentalmusik in der frühen Zeit der *AmZ*: Erb-Szymanski, »Das Leipzig des Friedrich Rochlitz« (wie Anm. 160).

489 Anonym, »W. A. Mozarti Missa pro Defunctis Requiem. – W. A. Mozarts Seelenmesse mit unterlegtem deutschen Texte. Vollständige Partitur. Im Verlage der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig«, in: *AmZ* 4 (1801/02), Sp. 1–11, 23–31, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10528005-0>> 04.11.2024.

490 Ebd., Sp. 1 f.

Struktur der Musik spreche.⁴⁹¹ Derlei Konzepte finden sich, wenn auch nicht so programmatisch aufgeladen wie bei Hoffmann, schon mindestens gut zehn Jahre zuvor.

Die Analyse scheint hier einem selbst gesetzten Ziel zu folgen, nämlich »allen den Nutzen und alle den Genuss daraus [aus dem Werk des Komponisten, A. F.] zu schöpfen, den es darbietet«. Die Einsicht in das Werk ist nicht Mittel zu etwas anderem, sondern gleichsam Selbstzweck, und entspricht somit dem Verständnis von Werk als einer autonomen Einheit. Denn auch der Begriff des »Werks« erhält eine deutlich emphatischere Konnotation, als das bis hierhin in besprechenden Texten üblich war, wenn der Autor davon spricht, dass in diesem »der tiefe Geist des Komponisten« aufgehoben sei. Die »geheimern Mittel« nun, die der »unsterbliche M.« angewandt habe, seien »durch ernsthaftige Genauigkeit und ehrende Strenge« – eine Formulierung, die sich gleichsam als Motto über eine Vielzahl von musikkritischen Werkanalysen des frühen 19. Jahrhunderts anbringen ließe – zu untersuchen. In der Tat nimmt der Rezensent im Lauf seiner Werkbetrachtung bisweilen diffizile satztechnische Details in den Blick, die ohne profunde musiktheoretische Vorkenntnis schwer verständlich sind. Doch bevor er sich der kompositorischen Substanz zuwendet, schickt er einen entstehungsgeschichtlichen Exkurs voraus, in dem er die philologischen Probleme des nach Mozarts Tod von Franz Xaver Süssmayr vervollständigten Requiems erläutert.⁴⁹² Aus der problematischen Werkgenese gewinnt der Autor die Legitimation, satztechnische Fehler im Allgemeinen Süssmayr anzulasten, wenngleich diesem für seine Vollendung der Komposition grundsätzlich Dank gebühre, »dem ihn denn auch der Rec. für seine Person bey dieser Gelegenheit öffentlich von ganzem Herzen abstattet«.⁴⁹³

Ehe der Rezensent die satztechnische Faktur diskutiert, hebt er Mozarts »besondere und ungewöhnliche Auswahl der begleitenden Instrumente« hervor, die »etwas besonderes und ungewöhnliches erwarten« lasse. Der Komponist habe auf »die durch hohe, weiche und scharfe Töne sich auszeichnenden Blasinstrumente, z. B. Flöten, Hoboen, Clarinetten, Taillen, englische Hörner u. s. w.« verzichtet, um dem andächtigen Charakter des Werks zu entsprechen.⁴⁹⁴ Nun beginnt die eigentliche Analyse: Nummer um Nummer kehrt der Autor Aspekte der Komposition hervor, die ihm im Besonderen bemerkenswert scheinen, und durchmischt nüchterne satztechnische Zergliederung mit psychologischer Nacherzählung des musikalischen Geschehens, sodass

491 Vgl. Gruber, Zur Geschichte der musikalischen Analyse (wie Anm. 348), S. 32.

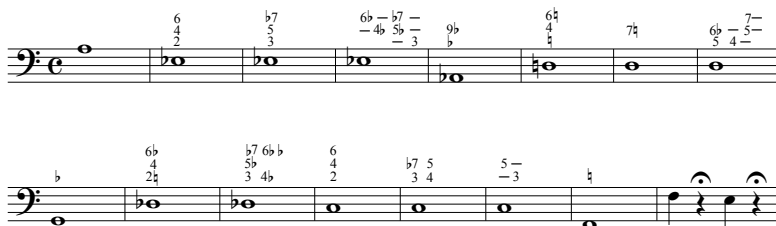
492 Vgl. Anonym, »W. A. Mozarti Missa pro Defunctis Requiem« (wie Anm. 489), Sp. 2 f.

493 Ebd., Sp. 4.

494 Ebd.

daraus eine Art kommentierte Höranleitung hervorgeht. So schildert er etwa den Verlauf des *Confutatis*:

No. 6. Confutatis maledictis etc. Ein Schauer, Angst und Entsetzen erregender Chor in A moll, den die tiefern Stimmen, Tenore und Bässe, unterstützt durch Posaunen, Fagotts, Trompeten und Pauken gegen den durch alle Saiteninstrumente verstärkten Bass gleichsam kämpfend anheben, bis man nach der schönen Einleitung S. 80, Takt 1, durch die ohne allen Schmuck Erhöhung flehende Bitte der Diskant- und Altstimmen nebst einer höchst einfachen Begleitung der Violinen bey den Worten *voca me!* etc. beruhiget und getröstet wird. Doch nur kurz währt diese Beruhigung; denn plötzlich wird man von neuem durch Fluch und Verderben über die Verdammten in wiederholte vergrößerte Angst und Schrecken gesetzt, aber auch von neuem und mit verstärkter, wachsender Sehnsucht hört man Gnade und ewige Seligkeit erleben. Der höchste Grad tiefer Demuth, gänzlicher Hingebung u. s. w. konnte wohl schwerlich glücklicher ausgedrückt werden, als es hier S. 85 durch die in jeder Rücksicht neuen, stummes Erstaunen und Bewunderung erregenden und dennoch keinesweges unnatürlichen oder widerlich auffallenden Modulationen und Ausweichungen geschehen ist. Den mit diesem grossen Werke unbekannten Lesern wird es vielleicht lieb seyn, diese grossen harmonischen Seltenheiten wenigstens skizzirt hier zu finden. Hier sind sie:⁴⁹⁵



Die literarische Qualität dieser Schilderung und die Engführung der Beschreibung kompositionstechnischer und psychologischer Effekte verkörpern einen Typus der Analyse, den die Rezensenten der *AmZ* weitgehend neu konzipiert haben. Wenngleich auch die Besprechungen groß angelegter Vokalwerke in den Journalen des 18. Jahrhunderts die Verbindung von satztechnischer Zergliederung und musikalischer Kritik in mitunter elaborierten, Satz für Satz durchgehenden Beschreibungen programmatisch kultiviert haben, so besitzt das hier zur Anwendung kommende Vokabular, etwa das Subjektive evozierende Begriffe wie »Schauer«, »Angst«, »Entsetzen«, die ästhetische Codierung des Erhabenen in Form des Furchteinflößenden also,⁴⁹⁶ ein ganz

495 Ebd., Sp. 24 f.

496 Zum Begriff des Erhabenen in der Musikästhetik siehe: de la Motte-Haber, »Das Erhabene und das Charakteristische«, in: dies. (Hrsg.), *Musikästhetik* (wie Anm. 352), S. 242–260, insbesondere: S. 246–253.

neues Interpretationspotenzial. Insbesondere dann, wenn Rezensionen in einem so engen Verhältnis zu spezifisch musiktheoretischen Beobachtungen stehen, legitimieren sich beide Seiten gegenseitig als durch die jeweils andere erklärbar beziehungsweise erklärungsbedürftig. Was hier zum Tragen kommt, ist die Differenz, gleichzeitig aber auch das schwer in Worte zu fassende Zusammenspiel eines klar benennbaren, gleichsam objektiven kompositionstechnischen Strukturzusammenhangs einerseits und einer nur mit ästhetischem Vokabular annähernd adäquat beschreibbaren Subjektivität der Wahrnehmung andererseits – der »Unsagbarkeitstopos« also, dieses »Axiom der romantischen Ästhetik, das Unendliche nicht in einer endlichen Form darstellen zu können«. ⁴⁹⁷

Einer ähnlichen Verfahrensweise bedient sich der Rezensent von Joseph Haydns *Heiligmesse* Hob. XXII:10. ⁴⁹⁸ Nach einer Reihe lobender Ausführungen zu Haydns Kirchenmusik im Allgemeinen – dass Werke im Kontext des Schaffens ihrer Komponisten diskutiert werden, ist ebenfalls ein Novum – und zur vorliegenden Messkomposition im Besonderen wendet sich der Verfasser der Musik zu. Bereits die erste Hälfte der Messe wird von ihm für gut befunden, »jetzt aber, mit dem Credo, hebt sich der Geist und das Interesse noch um vieles, und sichert dem Werke seinen Platz unter den Auserwählten einer für alle Zeiten gesammelten musikalischen Bibliothek«. ⁴⁹⁹ Wichtig ist für den Autor folglich, den historischen Wert des von ihm zu behandelnden Werkes zu bestimmen, also dessen Stellung im musikalischen Kanon.

Am *Credo* exemplifiziert der Rezensent Haydns Umgang mit motivisch-textlicher Assoziation:

Das Credo fängt mit dem kräftigen Gedanken in Unisono durch alle Stimmen an:



497 Siehe Tadday, »Zur Aporie des Unsagbarkeitstopos« (wie Anm. 8); ders., »Zwischen Empfindung und Reflexion. Zur romantischen Musikästhetik«, in: de la Motte-Haber (Hrsg.), *Musikästhetik* (wie Anm. 352), S. 202–219, hier: S. 208.

498 Anonym, »Messe à 4 Voix avec accompagnement de 2 Violons, Viol et Basse, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons, Trompettes, Timbales et Orgue, composée par Joseph Haydn. No. 1. Partition. Aus »Magazin de Musique de Breitkopf et Härtel, à Leipsic«, in: *AmZ* 4 (1801/02), Sp. 705–718, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10528005-0>> 04.11.2024.

499 Ebd., Sp. 710.

und dieser Gedanke kömmt nun, in den Sing- oder Instrumentalstimmen mit aller Stärke wieder, wo eine neue Glaubenslehre anfängt; z. B.:

Tasto solo

Et in u - num

Domi-num Ie-sum Christum

oder mit geringer Veränderung und neuer künstlicher Belebung:⁵⁰⁰

Alle Singstimmen

Alle Saiten- und Blasinstrumente, Orgel und Bässe

Tasto

De - um de De-o. lu - men de lu - mi-ne,

Doch was sein besonderes Interesse erlangt, ist das kanonisch gearbeitete *Et incarnatus est*, zu dessen Kommentierung der Autor zunächst anhebt, davon schließlich aber doch absieht und an den Leser appelliert: »[D]as siehet man lieber selbst!«⁵⁰¹ Daraufhin lässt er ein fast zweiseitiges (bzw. vierspaltiges) Notenbeispiel folgen, das diesen Satzteil in Gänze abbildet. Es fungiert als Substitut der Analyse und drückt als solches ein Kernproblem analytischer Werkkritik aus, die stets einen Weg finden muss, Objektivität der Beschreibung mit Schilderung der Hörersubjektivität in Einklang zu bringen. Der Abbruch der Beschreibung ist wohl weniger auf die Bequemlichkeit des Rezensenten zurückzuführen als auf seine Absicht, den Leser als denkenden Hörer zu aktivieren – ein Motiv, das noch einige Male begegnen soll. Zudem verweist dieses Vorgehen einmal mehr auf die Grenzen der Sprache in der verlustfreien Beschreibung musikalischen Geschehens. In der Tat ist dies ein methodisches Problem, das Autoren von Werkanalysen jener Zeit selten explizit adressieren, das jedoch implizit immer dann aufblitzt, wenn – wie im vorliegenden Fall – ein Notenbeispiel ausdrücklich als Ersatz für eine Prosaschilderung fungiert.

Insgesamt ist diese Rezension kompositionstheoretisch weniger anspruchsvoll als die zuvor diskutierte Analyse des Mozart-Requiems. Fachtermini finden sich nur selten, Notenbeispiele sind tendenziell länger und präsentieren in der Mehrzahl größere musikalische Zusammenhänge, gleichwohl interagieren

500 Ebd., Sp. 710 f.

501 Ebd., Sp. 712.

Text und Visualisierung stark. Auf der Beschreibungsebene charakterisiert der Autor mehr globale Merkmale und allgemeine Charakteristika der Einzelsätze und fokussiert weniger musikalische Einzelereignisse. Dennoch ist der Text mit gut 14 Spalten von beträchtlicher Länge. Der Rezensent fragt sich, ob er den Leser wohl um Entschuldigung für den Umfang seiner Werkbetrachtung bitten müsse, die die üblichen Grenzen überschritten habe: »Nein; ich will lieber mit dem Wunsche beschliessen, dass ich von den jetzigen Komponisten recht oft dergleichen Veranlassung und so starken Reiz zu solchen Ueberschreitungen erhalten möge.«⁵⁰² Rezeptionsgeschichtlich zeichnet sich hier ein eindeutiger Trend ab: Mediale Präsenz und literarischer Raum – sowohl quantitativ als auch qualitativ – gebührt dem, der sich ihrer durch musikalische Glanztaten als würdig erweist. Das ist eine nicht zu unterschätzende, auch mediengeschichtlich relevante Ansicht, die im direkten Verhältnis zu Prozessen der Kanonisierung klassisch-romantischer »Meisterwerke« steht.⁵⁰³ Was den Autoren als kompositorisch überdurchschnittlich, mithin »meisterhaft« gilt, erhält auch überproportionalen Raum und damit Repräsentation in den Rezeptionsorganen, was wiederum den Ruf des Meisterwerks zementiert – ein potenzieller Kreislauf entsteht, in dem die immer gleichen Werke als Maßstäbe des Komponierens zirkulieren.⁵⁰⁴ Dieser Umstand trifft aber (noch) nicht unbedingt auf kleinere Bestzungen und Formen zu, wie eine Reihe von Rezensionen kammermusikalischer Kompositionen zeigen, die nichtsdestotrotz einige scharfe analytische Beobachtungen aufweisen.

Drei Quartette August Försters veranlassen ihren Rezensenten zu einer zwar positiven Gesamteinschätzung: »Ausführung des Hauptgedankens, Feuer, kräftige, oft kühne Modulation und Einheit des Ganzen, das sind Eigenschaften dieser drey Quartetten«⁵⁰⁵, doch macht er dann dennoch auf eine

502 Ebd., Sp. 718.

503 Siehe zur Rolle der Musikkritik in der Legitimierung eines Kanons im frühen 19. Jahrhunderts: Laura Hamer, »Critiquing the Canon. The Role of Criticism in Canon Formation«, in: Dingle (Hrsg.), *The Cambridge History of Music Criticism* (wie Anm. 82), S. 231–248.

504 Es stellt sich aber auch die Frage nach den initialen Auswahlkriterien der zu rezensierenden Werke: Auffallend ist, dass viele Kompositionen, die mit besonders opulenten Analysen bedacht wurden, im Hause Breitkopf & Härtel erschienen. Axel Beers Argument für eine Werbefunktion der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* kann hier zumindest ein Licht auf die Selektionsprozesse des Rezensentenstabs der Zeitschrift werfen. Siehe Beer, *Musikverlag und Musikalienhandel* (wie Anm. 178), S. 139 ff.

505 Anonym, »Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle composés par Em. Al. Förster. Oeuvre 21. No. 2. A Vienne au Bureau d'Arts et d'Industrie«, in: *AmZ* 6 (1803/04), Sp. 56, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527954-9>> 04.11.2024.

Reihe von Dingen aufmerksam, die ihm verbesserungswürdig scheinen. So fällt ihm die modulatorische Arbeit Försters an einigen Stellen auf, vor allem der vermeintlich unbegründete Gebrauch enharmonischer Verwechslung. Mit einem halbseitigen Notenbeispiel druckt er eine Passage aus einem Quartett ab, in der Förster schrittweise b- durch Kreuzvorzeichnung ersetzt, sie jedoch zeitweise gleichzeitig verwendet, was zu einem – dem Rezensenten grundlos erscheinenden – simultanen Vorkommen etwa von *ges* und *fis* in unterschiedlichen Instrumenten führt. Die Kritik daran erfolgt nicht bloß auf satz-, sondern vor allem auch spiel- und rezeptionstechnischer Ebene:

Bey jeder enharmonischen Rückung oder Tonveränderung muss denn doch eine vollgültige Ursache zum Grunde liegen. In Kompositionen für den Gesang, wo der Inhalt des Textes den Komponisten darauf hinleitet, oder auch bey Instrumentalkompositionen, die einen leidenschaftlichen Charakter haben, oder allenfalls, wo durch eine plötzliche Veränderung des Charakters der Zuhörer überrascht werden soll: da werden dergleichen harmonische Künste ihren Platz mit Recht finden können. Dass hier nicht eine solche Veranlassung dazu vorhanden ist, wird Hr. F. gewiss selbst eingestehen, wenn er die Stelle S. 3, Z. 6, Takt 4 und folg. noch einmal kritisch und mit ruhiger Besonnenheit beleuchtet.⁵⁰⁶

Dieses dramaturgische Argument schwächt er dann mit dem aufführungspraktischen ab, dass es »Sache der Spieler« sei, »dass alles rein und gut vortragen werde«. Gleichwohl sei der Tonsetzer dazu angehalten, es den Interpreten »nicht ohne Noth so sehr zu erschweren, und dadurch der Wirkung seines eignen Werkes zu schaden, was hier um so mehr der Fall seyn wird, da die Stelle wirklich Härten hat, welche nun gerade durch jene Anordnung um so schärfer einschneiden [...]«.⁵⁰⁷

Kompositionstechnisch gibt es noch einiges Weiteres zu kritisieren, insbesondere Försters Bemühen um motivisch-thematische Konsistenz stellt den Rezensenten nicht zufrieden:

Der erste Satz des fünften Quartetts ist fast ganz aus folgendem Gedanken gewebt:

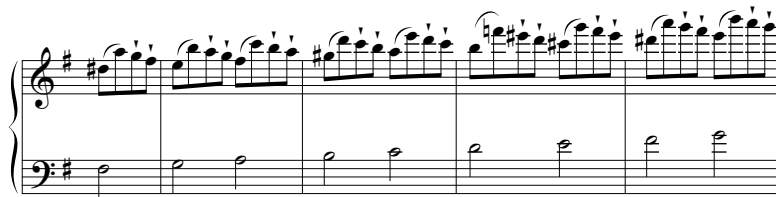


Dieser Gedanke wir nun allerdings mit vieler Geschicklichkeit und Einsicht gewendet, verändert, in alle Stimmen verlegt und in andre Tonarten versetzt: ein solches Verfahren bringt aber nicht die kunstmässige Einheit, sondern Einförmigkeit, in das Stück. Einige unbedeutende, episodisch behandelte

506 Ebd., Sp. 57.

507 Ebd.

Nebenideen können kaum in Anschlag gebracht werden. Aus solchem übertriebenen Bestreben nach Einheit, entstehen nun auch Stellen, wie diese:



Sollte Hrn. F.s Einsicht und Geschmack nicht selbst diese verwerflich finden? Wenigstens ist es ein Leichtes, und gewiss nicht poetisch, auf diese Art, wie bey dem leidigen Quintenzirkel, drey bis vier Oktaven mechanisch zu durchlaufen, wenn es das Instrument verstattet.⁵⁰⁸

Die Assoziation von motivisch-thematischer Einheit (statt Einförmigkeit) und Poesie weist, bei aller Orientierung an satztechnischen Dingen, ein wichtiges Merkmal der Ästhetik von Instrumentalmusik auf. Allerdings will der Rezensent, das stellt er trotz aller Kritik mit einem pädagogischen Fingerzeig heraus, Förster keine Absage erteilen, sondern ihn vielmehr ermutigen, »mehr Proben seines Talents und seiner Kenntnisse dem Publikum vorzulegen«.⁵⁰⁹

Lobende Worte findet der anonyme Rezensent einer Sammlung von drei Flötenquintetten der Cousins Andreas und Bernhard Romberg.⁵¹⁰ Hier zeigt sich nun ein neuer Stil, Instrumentalmusik zu analysieren, der sich zwar schon in der obigen Besprechung der Förster-Quartette ankündigte, hier jedoch noch einmal profiliert erscheint: Nicht die Ausführung einzelner Wendungen steht im Zentrum der Betrachtung, sondern der motivisch-thematische Werkzusammenhang, den der Rezensent abbildet, indem er sowohl Haupt- als auch Seitenthema einander gegenüberstellt und kurz analytisch erläutert:

Der erste [Hauptgedanke] ist das Thema, und fängt mit Ausschliessung der Flötenstimme im Unisano an; die Haupt- und Flötenstimme tritt etwas später ein, und scheint mit den übrigen Stimmen in keiner genauen Verbindung zu stehen. So scheint auch der zweyte Hauptgedanke sich wie von ohngefähr zu

508 Ebd., Sp. 59.

509 Ebd., Sp. 60.

510 Anonym, »Trois Quintetti pour Flûte, Violon, deux Altes et Violoncelle, composés et dédiés à Monsior Ernest Joachins Biesterfeld par les Frères Andreas et Bernhard Romberg. 1^{er} Oeuvre de Quintetti. No. 1, 2 et 3. A Leipsic chez Breitkopf et Härtel«, in: *AmZ* 6 (1803/04), Sp. 153–158, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527954-9>> 04.11.2024.

finden, und Rec. kann nicht umhin, das Hauptthema und den Nebensatz mit der Einleitung in diesen, auszuschreiben und sie neben einander zu stellen.

Diese beyden Sätze sind nun so schön bearbeitet, in einander verwebt und ausgeführt, dass nichts mehr zu wünschen übrig bleibt.⁵¹¹

Zwar enthält sich der Rezensent einer eingehenden Zergliederung; dass er jedoch explizit auf die thematische Disposition des Ganzen verweist und die beiden vorgestellten Themen so ins Zentrum seiner Kritik stellt, zeugt von der sich entwickelnden Konzeption einer selbstreflexiven Instrumentalmusik. Den beiden übrigen Quintetten wendet sich der Rezensent in kürzeren Beschreibungen zu, die er, bis auf eine Illustration der jeweiligen Allegro-Anfänge, eher allgemein charakterisiert.⁵¹² Die Tatsache, dass in der Kritik oftmals die durch Themendualismus gekennzeichneten Kopfsätze die meiste Aufmerksamkeit auf sich ziehen, unterstreicht zudem die zeitgenössische Präferenz, die interpretatorischen Deutungsangebote der Sonatenform auszuschöpfen und besonderes Augenmerk auf den Aspekt der Einheit zu legen. So lautete Ende des 18. Jahrhunderts Kochs Forderung in seinem *Musikalischem Lexikon*, eine Sonate müsse »aus völlig ineinander greifenden und zusammenhängenden melodischen Theilen bestehen, die sich auf das fühlbarste aus einander entwickeln, damit die Einheit und der Charakter des Ganzen erhalten, und die Vorstellung, oder vielmehr die Empfindung, nicht auf Abwege geleitet werde«.⁵¹³

Der ebenfalls anonyme Verfasser der Rezension des Septetts op. 10 von Peter von Winter⁵¹⁴ drückt zunächst seine Freude darüber aus, dass der Komponist eine Gattung bzw. Besetzung gewählt habe, die aus dem konventionellen »ewigen Einerlei« ausbreche, und lobt Winter dafür, »dass er hier ein Produkt geliefert hat, das jeden Zuhörer vergnügen muss, womit die Ausüßer alle Ehre einärndten können, und womit sich auch der [Konzert-]Direktor den Dank des Publikums verdienen kann«.⁵¹⁵ Der Rezensent steigt direkt mit einer groben Verlaufsbeschreibung des Septetts ein, an die er ein fast ganzseitiges Notenbeispiel von einer Stelle gegen Ende des vierten Satzes anschließt, »welche sich nicht gut mit Worten beschreiben lässt«, bei der die Stimmen in energischer Steigerung das Thema einführen und eine apotheotische Überlagerungsdynamik erzeugen.⁵¹⁶

511 Ebd., Sp. 154 f.

512 Ebd., Sp. 156 ff.

513 Koch, *Musikalisches Lexikon* (wie Anm. 229), Sp. 415 ff., hier: Sp. 416.

514 Anonym, »Septuor pour 2 Cors, Clarinette in B, 2 Violons, Alto et Basse, composé par G. Winter. Oeuv. 10. A Leipsic, chez Breitkopf et Härtel«, in: *AmZ* 6 (1803/04), Sp. 443–448, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527954-9>> 04.11.2024.

515 Ebd., Sp. 443 f.

516 Ebd., Sp. 444.

This musical score is written for five instruments: Violini, Alto, Clar., Corni, and Violone. The music is in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into two systems, each containing three measures. The first system begins with a *p* (piano) dynamic marking. The Violini part features a melodic line with a trill in the first measure and a rapid sixteenth-note scale in the second. The Alto part plays a steady eighth-note pattern. The Clarinet part has a melodic line with eighth-note patterns. The Corni part provides harmonic support with sustained notes. The Violone part plays a simple eighth-note accompaniment. The second system continues these patterns, with the Violini part featuring another rapid scale in the third measure. The Alto part continues its eighth-note pattern, while the other instruments provide harmonic support.

The image displays two systems of musical notation, likely for a piano piece. The first system (top) consists of six staves. The first four staves are grouped by a brace on the left and marked with a forte (*f*) dynamic. The fifth and sixth staves are also marked with *f*. The notation includes various melodic lines, some with slurs and ties, and some with repeated notes. The second system (bottom) also consists of six staves, all marked with a piano (*p*) dynamic. The notation is more sparse, with many rests and fewer melodic lines compared to the first system. The key signature for both systems is three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

Das Thema, wovon hier nur zwey Takte angezeigt sind, nimmt ein ander Instrument auf und es erscheint jetzt, da auch das Accompagnement verändert ist, in einer ganz andern Gestalt. Die zarte Haltung des Thema's kontrastirt auf eine ganz angenehme Art mit vorhergehender etwas wilder Einleitung, die recht sehr gut mit dem übrigen in Verbindung steht.⁵¹⁷

517 Ebd., Sp. 445.

Hier, wie auch bereits bei der Kritik der Romberg-Quintette, beschränkt sich der Autor nach analytischen Observationen zum Kopfsatz auf mehr allgemeine Beschreibungen musikalischer Charakteristika. Der konstruktive Aspekt des Sonatensatzes scheint für die Kritik nun von immer größerem Interesse, sodass auf ihn in den analytischen Werkbesprechungen ein besonderes Augenmerk gerichtet wird. Hinzu tritt in dieser Rezension die gattungsästhetische Würdigung von Winters Entscheidung, fernab des üblichen kammermusikalischen Besetzungshorizonts zu komponieren.

Einer technisch durchaus aufwendigen Analyse wird das Klavierquintett in c-Moll op. 1 des preußischen Prinzen Louis Ferdinand unterzogen. Schon gleich zu Beginn würdigt es der Rezensent emphatisch als eines der besten seiner Art, denn es habe »dem Geiste, so wie der Ausführung und Schreibart nach, [...] offenbare Eigenheiten; und die einzigen, dem Rec. bekannten Klavierquintetten, denen es sich in jenen Hinsichten noch am meisten nähert, sind die vortrefflichen (nur leider so wenigen) Mozartschen.«⁵¹⁸ Sodann widmet sich der Rezensent den kompositorischen Details. Den ersten Satz beleuchtet er insbesondere im Hinblick auf die harmonische Disposition und modulatorische Arbeit. Nach einer Abbildung des Satzanfangs in der Klavierstimme befasst der Rezensent sich mit dem harmonischen Verlauf und notiert:

Nach diesem Satze tritt der Akkord



ein, und es erfolgt eine Reihe von Modulationen durch mehrere verwandte und unverwandte Tonarten. Obgleich diese Modulationen an sich nicht ohne Wirkung sind, so wäre es wohl besser gewesen, erst noch Einiges in C moll zu geben, damit das Ohr und Gefühl mit dieser Tonart, als der Heimath, welche ja doch auch zum Mittel- und Vergleichungspunkt für Auswanderungen dienen muss – erst vertraut genug geworden wäre.⁵¹⁹

Auch im Folgenden beschreibt der Verfasser vor allem die Wendungen des harmonischen Verlaufes, zum Beispiel wenn er eine »etwas herbe« Akkordfolge im ersten Satz moniert, der er direkt darauf einen Korrekturvorschlag entgegensetzt,⁵²⁰ wenn er »nach finstern Modulationen und einer kunstreichen, dem

518 Anonym, »Quintetto pour le Pianoforte avec accompagnement de deux Violons, Viole et Violoncelle, composé et dédié à Monsieur Himmel, Maitre de Chapelle de Sa Majesté le Roi de Prusse, par Louis Ferdinand, Prince de Prusse. A Paris, chez Mlles Erard«, in: *AmZ* 6 (1803/04), Sp. 457–463, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527954-9>> 04.11.2024.

519 Ebd., Sp. 459.

520 Ebd., Sp. 459 f.

Charakter gemässen Einleitung« Aufhellungseffekte nach C-Dur hervorhebt⁵²¹ oder sich von der »imposanten Wirkung« eines Trugschlusses im zweiten Satz, einem Menuett, erstaunt zeigt.⁵²² Auch im abschließenden Rondo erwähnt er insbesondere unter den »als vorzüglich schön« herauszuhebenden Stellen eine, »wo der Verf. von G dur nach Es dur, C moll, As dur, C dur und F dur modulirt«. ⁵²³ Am ausführlichsten indes wendet er sich dem dritten Satz zu, einem Andante mit Variationen, das »nach unserer Meynung, dem Komponisten am allervorzüglichsten gelungen« sei.⁵²⁴ Hier verfolgt er den Gang des Themas durch die Stadien seiner Veränderung, beschreibt es in recht allgemeinem Vokabular zunächst als »ausdrucksvoll, zart, innig« und spricht ihm »einen sehr wohlthuenden Anstrich von sanfter Melancholie« zu; die Harmonie sei »anständig und kräftig«. Es folgt die Verlaufsschilderung, die thematische, harmonische, aber auch spieltechnische Aspekte beleuchtet und ihrer analytischen Details wegen hier in einem längeren Auszug abgedruckt sei:

Die erste Veränderung ist dem Violoncelle mit einer leisen, zarten Begleitung gegeben, und macht sich mit dieser allerliebste. Die zweyte Var. hat die Hauptstimme, wobey die rechte Hand, besonders in Sprüngen, tonsicher seyn muss. Bey der dritten Var. wird nach der Vorschrift des Komponisten die Bewegung langsamer: die erste Violin nimmt das Thema auf und führt es durch vier Takte fort; in der Hälfte des vierten Taktes verlässt der Komponist absichtlich das Thema, die Hauptstimme scheint eine neue Bahn anzutreten und die Modulation geht nach As b. Die enharmonische Rückung im neunten Takte dieser Var., wo der Komponist von As moll vermittelt des kleinen 7men Akkords von H, oder vielmehr des durch die zweyte Umkehrung entstehenden 346 Akkords nach E moll übergeht, ist eben so ungewöhnlich und doch natürlich, wie es die darauf folgenden Ausweichungen und Wendungen sind, nach welchen die Harmonie wieder nach As moll geführt wird. Var. 4 hat die Ueberschrift: Andante con moto. Hier haben beyde Hände volle Arbeit. Bey dieser Veränderung ist der Komponist dem eigentlichen Gange des Themas treu geblieben bis zum Ende des zweyten Theils, wo er sich noch eine kleine Ausschweifung erlaubt. Nach dieser Var. folgt der Schluss, wobey sich theils das Thema selbst, theils ein angenehmes Spiel mit ihm ähnlichen Ideen, in verschiedenen Wendungen hören lässt.⁵²⁵

Auch an dieser Stelle fällt auf: die insgesamt ausladende und sich in vielerlei ästhetischen Umschreibungen ergehende Schilderung geht eigentlich nur bei Fragen der harmonischen Arbeit ins Detail. Ob es sich dabei um eine

521 Ebd., Sp. 460.

522 Ebd.

523 Ebd., Sp. 462.

524 Ebd., Sp. 461.

525 Ebd., Sp. 461 f.

analytische Präferenz des – wiederum anonymen – Rezensenten handelt, lässt sich an dieser Stelle nicht abschließend beantworten. Deutlich zeichnet sich in jedem Falle inzwischen die Tendenz ab, Instrumentalmusik mit einem analytischen Eifer unter die Lupe zu nehmen, der zunächst groß angelegten Vokalkompositionen vorbehalten war. Insofern zeugt auch diese ungemein wohlwollende Besprechung von der allmählich auch durch die Analysepraxis gestützten Herausbildung eines Autonomiegedankens ›reiner‹ Instrumentalmusik.

Im nächsten Jahrgang erscheint eine großformatige Besprechung von Beethovens 3. Klavierkonzert in c-Moll op. 37, das im Übrigen ebenjenem Prinzen von Preußen gewidmet ist, dessen Klavierquintett zuvor in Rede stand. Die Kritik erscheint dabei nicht in der üblichen Rezensionsrubrik, sondern, einem Leitartikel vergleichbar, auf Seite eins der Ausgabe.⁵²⁶ Mit 13 Spalten kommt Beethovens Konzert hier allein schon eine große mediale Präsenz zu, die durch den Gestus und das Erscheinungsbild des Texts – mehrere ausladende Notenbeispiele zieren die Analyse – noch gestärkt wird. Der Rezensent gibt zu verstehen, das vorliegende Konzert sei »in Absicht auf Geist und Effekt eins der vorzüglichsten unter allen, die nur jemals geschrieben worden sind«, und seine Absicht bestehe nun darin, »aus dem Werke selbst zu erklären, woher dieser Effekt komme, in wiefern derselbe durch die Materie und deren Konstruktion erreicht wird«.⁵²⁷ Die beiden im Original gesetzten Sperrungen dürfen an dieser Stelle nicht unbeachtet bleiben: Durch sie begründet der Autor direkt den Umfang seines Unterfangens wie auch auf seine Qualifikation zu einer solchen Auslegung. So gehöre das Konzert zu den besten »unter allen«, und es sei nun an ihm, diesen Sachverhalt hinreichend zu »erklären«. Was zunächst wie eine schlichte Begründung für eine überdurchschnittlich lange Analyse anmutet, markiert ein signifikantes Moment im Verfahren der Analyse selbst wie auch in der Konzeption eines musikalischen Werkbegriffs, durch den sich das Verhältnis des Kritikers zu seinem Gegenstand maßgeblich verändert: an die Stelle des belehrenden, mit kompositionstheoretischem Fingerzeig erklärenden, manchmal auch pädagogisch agierenden Kritiker tritt ein Interpret, der seiner Leserschaft durch gründliche Analyse die Mechanismen – die »geheimern Mittel«, wie es in der obigen Rezension zu Mozarts

526 Anonym, »Grand Concerto pour le Pianoforte avec accompagnement de 2 Violons, Alto, 2 Flûtes, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Cors, 2 Bassons, 2 Trompettes et Timbales, Violoncelle et Basse, composé et dédié à son Altesse Royale Monseigneur le Prince Louis Ferdinand de Prusse, par Louis van Beethoven. Oeuvre 37. A Vienne, au Bureau d'Arts et d'Industrie«, in: *AmZ* 7 (1804/05), Sp. 445–457, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527955-4>> 04.11.2024.

527 Ebd., Sp. 446.

Requiem heißt⁵²⁸ – einer für genial befundenen Komposition, eines *Werks* im emphatischen Sinne, offenlegt.

Die Analyse eröffnet mit einer Beschreibung des Kopfsatzbeginns:

Den ersten Satz, ein Allegro con brio in C moll, fangen die Saiteninstrumente mit diesem Gedanken im Unisono an, welcher dann von Hoboen, Fagotten und Hörnern auf der zum Grunde liegenden Dominante wiederholt wird:



so wie denn im Verfolg des Ganzen dieser Gedanke und dieser Rhythmus, bald ganz, bald theilweise, den Figuren u. dgl., zum Grunde liegt und ausgeführt wird. Besonders glücklich hat B.[eethoven] die wenigen Noten des dritten Takts



fast durch den ganzen Satz, oft sehr unerwartet, angebracht, und dadurch das Heterogenste einander genähert, zusammengehalten und verschmolzen. Alle die verschiedenen Stellen, wo das Letztere mit vielem Glück geschehen ist, können hier nicht angeführt werden: es mögen nur einige die Behauptung belegen, und die Art und Weise der Behandlung vor Augen stellen!⁵²⁹

Indem der Autor den inhärenten musikalischen Formzusammenhang betont, lenkt er den Fokus auf die konstruktive Verknüpfung des motivisch-thematischen Materials, die er an zahlreichen, langen Notenbeispielen illustriert. Diesen Zusammenhang greift er unter Berufung auf eine spätere Stelle und unter Benutzung durchaus technischer Akkordbezeichnungen sogleich wieder auf: »Nach der Kadenz macht B. einen Trugschluss, (inganno) tritt vom Dominantenseptimenakkord in den Terzquartakkord des kleinen Septimenakkords von c, und lässt nun das Pianoforte bis zum Schluss noch fort konzertiren«. Durch die motivisch-thematische Dichte würde dies noch gesteigert.⁵³⁰ So zeigt der Rezensent eine Stelle unmittelbar nach der Kadenz an, »wo die Pauken jene wenigen, aber bedeutenden, und hier um so nachdrücklicheren Noten, während des Solos des Pianoforte, hören lassen.«⁵³¹

528 Siehe oben, S. 131.

529 Anonym, »Grand Concerto pour le Pianoforte« (wie Anm. 526), Sp. 446 ff.

530 Ebd., Sp. 450.

531 Ebd.

Corni in E \flat

Violini e Basso

p

Pianoforte

U.S.W.

Violino I

Violino II

Viola

Bassi

Viol. II

Viola

The image displays two systems of musical notation. The first system features a Violino (Violin) part in the upper staff and a Viola part in the lower staff. The piano accompaniment is marked 'senza sordino' (without sostenuto). The second system features a Violino part in the upper staff and a piano accompaniment marked 'con sordino' (with sostenuto). The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, and note values.

Im Folgenden diskutiert er weitere kompositorische Strategien zur Erzeugung eines integralen Werkzusammenhangs. Da sei zum einen »die zweckmässige Vorbereitung und allmähliche Hinüberleitung des Zuhörers zu dem Höchsten und Entscheidensten«. ⁵³² Dazu setze der Komponist vor allem Tutti-Passagen ein, »wenn sie, theils im Charakter des Ganzen abgefasst sind, theils aber auch die in der Folge vorkommenden Hauptgedanken schon andeuten«, ohne jedoch etwas vorwegzunehmen, was dem Klavierpart vorbehalten sein müsse. ⁵³³ Eine weitere zweckdienliche Verfahrensweise, »die Aufmerksamkeit der Zuhörer immer von neuem anzuregen und zu spannen«, seien Modulationen: »Sie sind Würze – aber eben deswegen nur selten und für das Vorzüglichste anzuwenden; weil sonst, wie in den meisten der neuesten Kompositionen geschieht, die zu starken Portionen der Würze einen Ueberreiz hervorbringen, der, statt seinen Zweck zu erreichen, Ermattung hervorbringt.« ⁵³⁴ Eine beispielhafte Stelle zur Verdeutlichung dieses Sachverhaltes führt der Autor sogleich im Notentext an, ohne diese jedoch tiefer zu analysieren. Vielmehr erklärt er, dass »sie ihr Bezeichnendes erst im Zusammenhange erhält«. ⁵³⁵

⁵³² Ebd., Sp. 451.

⁵³³ Ebd.

⁵³⁴ Ebd., Sp. 452.

⁵³⁵ Ebd.

Einzelne Passagen nicht isoliert nach der Ausführung von Stimmführungsregeln oder Fragen harmonischer Logik zu beurteilen, sondern auf deren Platz im Gesamtzusammenhang einzugehen, ist ein weiteres Kennzeichen für eine Kritik, die sich nun in gesteigertem Maße für die formale Einheit und das integrative Verhältnis aller betrachteten Parameter insbesondere der Instrumentalmusik interessiert.

Der zweite Satz des Konzerts sei »gewiss eins der ausdrucksvollsten und empfindungsreichsten Instrumentalstücke, die jemals geschrieben worden sind«, und wo er gut dargeboten werde, ohne aber Begeisterung hervorzurufen, »kann es nur an dem Auditorium liegen«. ⁵³⁶ Angesichts der Vollkommenheit dieser Komposition, der das Publikum mit einer entsprechenden Haltung gerecht zu werden habe, enthält sich der Kritiker aber einer analytischen Betrachtung, da er schlichtweg keine Möglichkeit sehe, »wie sich für meinen Zweck etwas ausheben liesse, das nicht entweder Bogen füllte oder gar zu entsetzt würde«. ⁵³⁷ Auch hier begegnet wieder der Topos der Grenzen analytischen Schreibens; zugleich entspricht, wie sich im weiteren Verlauf zeigen wird, die Aussparung des langsamen Satzes dem Usus der publizistischen Werkanalyse, die sich primär für die Ecksätze und deren motivisch-thematische Zusammenhänge interessiert. Dem abschließenden Rondo aber widmet der Autor sich wieder mit dem analytischen Eifer, den er bereits in der Betrachtung des ersten Satzes bewiesen hat:

Gleich der Anfang des Thema:

Rondo Allegro

536 Ebd., Sp. 452 f.

537 Ebd., Sp. 453.

wo der Akkord der Dominante zum Grunde liegt und in die kleine None geschritten wird, ist das Rechte ankündigend und bezeichnend, und sehr originell. Die Aufhaltung des ersten völligen Schlusses in die Tonika durch zwey und dreyssig Takte reizt und spannet immer höher, und fesselt den Zuhörer unwiderstehlich.⁵³⁸

Gleichwohl könne diese Spannung »aber am Ende zu weit gehen und dann würde sie Ueberdruss und widrige Gefühle erregen«, was bei Beethoven freilich nicht passiere, da bei ihm als »Milderungsmittel [...] sehr klüglich aufgespart[e]« Dur-Modulationen zum Einsatz kämen.⁵³⁹ Jedoch

noch eigener und vortrefflich wieder auf den verlassnen Weg einlenkend sind die Stellen, wo der Komponist das Thema in dur anfängt, mit dem 5ten Takte aber wieder durch die kleine None in moll übergeht – und dann, wo er in As dur tritt, und die Klarinette dem Pianoforte die Melodie, die dieses nachher in der linken Hand mit Sextolen in gebrochenen Akkorden wiederholt, wie freundlich einladend, erst vorspielt. Am Schluss dieses Perioden in As dur, überrascht der Komponist den Kenner, wie den Liebhaber, dadurch angenehm, dass er das Thema seines Finale's von den Saiteninstrumenten *pianissimo* fugiren lässt, und dann, da er wieder nach c moll einleitet, von der Dominante G, statt nach C zu gehen, in die kleine Obersekunde as schreitet, dieses as dann von dem Pianoforte aufnehmen und abwechselnd in beyden Händen anschlagen lässt und durch eine Verwechselung des Klanggeschlechts, wo aus dem as gis wird, nach E# modulirt.⁵⁴⁰

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is labeled 'Tutti' and consists of a treble and bass staff. The treble staff has a melody starting with a forte piano (fp) dynamic, followed by a half rest and then a half note. The bass staff has a bass line starting with a forte piano (fp) dynamic, followed by a half rest and then a half note. The second system is labeled 'Solo' and also consists of a treble and bass staff. The treble staff has a melody starting with a forte piano (fp) dynamic, followed by a half rest and then a half note. The bass staff has a bass line starting with a forte piano (fp) dynamic, followed by a half rest and then a half note. The right hand melody in the second system is marked 'decresc.' and 'pp senza sordino', while the left hand bass line is marked 'fp'.

538 Ebd., Sp. 453 f.

539 Vgl. ebd., Sp. 457.

540 Ebd., Sp. 454 ff.

Two systems of musical notation. The first system shows a piano accompaniment in the left hand and a violin melody in the right hand. The second system continues the piano accompaniment with a more complex, arpeggiated texture. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4.

Auch in der Beschreibung des Schlusses ist der Rezensent bestrebt, die Elemente des Zusammenhangs und der Überraschung ineinander zu denken:

Da, wo die Modulation wieder nach C moll geht, legt B. die ersten drey Noten des Thema in die Begleitung und lässt das Pianoforte dazwischen durch den verminderten 7-Akkord arpeggirend eintreten, welches, da die Saiteninstrumente ganz schwach in Achteln fortgehn, einen tiefen, seltsamen Eindruck macht.

Two systems of musical notation. The first system is marked 'Tutti' and 'pp' (pianissimo). The piano accompaniment features a diminished 7th chord arpeggiated in the left hand. The second system is marked 'solo' for the violin and 'Tutti' for the piano. The piano accompaniment continues with a similar texture. The key signature is two flats, and the time signature is 3/4.

Den völligen Schluss dieses Satzes macht ein Presto, 6/8 Takt in c#, dessen Thema aus dem vergehenden genommen ist:

Two systems of musical notation. The first system is marked 'Presto' and shows a 6/8 time signature. The piano accompaniment features a diminished 7th chord arpeggiated in the left hand. The second system continues the piano accompaniment with a similar texture. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 6/8.

und das Ganze eben so interessant schliesst, als es angefangen hat, aber etwas ruhiger und freundlicher, wie es denn auch Recht ist.⁵⁴¹

Die Komposition erscheint hier wiederum als ein in sich geschlossener Zusammenhang. Aufgabe des Rezensenten ist die Auslegung der musikalischen Form als etwas, das nicht nur einfach unmittelbar gehört wird, sondern zum intellektuellen Nachvollzug auffordert. Dabei besteht ein Exklusivitätsanspruch sowohl in der Vermittlung der ästhetischen Konzepte wie auch der Benutzung technischer Termini. So gibt auch der Autor schließlich zu verstehen: »Ich beschliesse hiermit diese Anzeige, die nur für diejenigen geschrieben ist, die bey ihrem Genusse auch denken, oder die das Werk selbst studiren wollen.«⁵⁴²

Historisch ist es gewiss alles andere als ein Zufall, dass sich die umfassendsten werkkritischen Analysen der Zeit auf das Œuvre Beethovens beziehen. Die Ambition der Exegese und der Aufschlüsselung der Geheimnisse als gleichsam vollkommen angesehener Werke hängt eng mit dem Diskurs um eine klassisch-romantische Ästhetik der Instrumentalmusik zusammen, ohne den Analysen wie diese kaum denkbar wären. Wenngleich viele Werkbetrachtungen auch der vorigen Jahre, wie gezeigt, ausgiebigen Gebrauch von analytischem Vokabular und musikalischen Verlaufsbeschreibungen machten, so erreichen gerade die Beethoven-Besprechungen dieser Zeit – eben auch jene, die nicht aus Hoffmanns Feder stammen – ein literarisches Niveau, eine analytische Qualität, die nicht nur mit dem musikalischen Gewicht seiner Kompositionen, sondern in mindestens ebensolchem Maße mit dem Beginn der emphatischen Beethoven-Rezeption korreliert.⁵⁴³

Auch Friedrich Rochlitz⁵⁴⁴ 1807 veröffentlichte Rezension zur 3. Sinfonie Beethovens, der *Eroica*, offenbart den literarischen Anspruch emphatischer Werkexegese.⁵⁴⁵ Er beginnt damit, dass schon einiges über die Sinfonie, »dieses

541 Ebd., Sp. 455 f.

542 Ebd., Sp. 456.

543 Siehe zur zeitgenössischen Beethoven-Rezeption: Hans-Joachim Hinrichsen, »Seid umschlungen, Millionen«. Die Beethoven-Rezeption«, in: Sven Hiemke (Hrsg.), *Beethoven-Handbuch*, Stuttgart 2017, S. 568–612, hier: S. 569–574.

544 Wie die meisten anderen Kritiken sind auch die von Friedrich Rochlitz anonym erschienen. Eine chronologische Übersicht über unter anderem die von ihm geschriebenen Werkbesprechungen findet sich bei: Hans Ehinger, *Friedrich Rochlitz als Musikschriftsteller* (= Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen 9), Leipzig 1929, S. 113–121.

545 [Friedrich Rochlitz], »Sinfonia eroica, a due Violini, Alto, due Flauti, due Oboi, due Clarinetti, due Fagotti, tre Corni, due Clarini, Timpani e Basso, composta per

merkwürdige und kolossale Werk, das weitläufigste und kunstreichste unter allen, die Beethovens origineller, wunderbarer Geist geschaffen hat,« gesagt worden sei, jedoch angesichts der Komplexität und des Gehalts des Werks nun endlich auch eine technische Betrachtung angestellt werden müsse, durch die man »zunächst seinen technischen Theil ernsthaft und fest ins Auge fasse, und von dieser, so wie von der angrenzenden mechanischen Seite her, dem Verf. genau, Schritt vor Schritt folge – ein Verfahren, zu welchem die Gründlichkeit der Ausarbeitung dieser Komposition selbst auffordert«. ⁵⁴⁶ Die Kritik fungiert hier längst nicht mehr als Fingerzeig für den Komponisten, sondern explizit für den Leser, der bemüht ist, das Werk zu verstehen. Im Anschluss erklärt Rochlitz, er werde sich in seiner Betrachtung mehr auf die technischen, weniger auf die ästhetischen Fragen konzentrieren, was wohl »mithin dem, der nur zur Unterhaltung lieset, wenig darbieten, ja trocken erscheinen wird«. ⁵⁴⁷ Davon lässt er sich jedoch nicht beirren, vielmehr bestärkt es ihn noch in seinem Vorhaben, denn: »Man muss aber auch nicht überall nur unterhalten seyn wollen!« ⁵⁴⁸ Die dezidierte Abgrenzung von dem unterhaltenden Charakter liest sich geradezu wie ein Seitenhieb auf das zeitgleich aufkommende Feuilleton, in dem auch viel von Musik gehandelt wird. Eine in eine ähnliche Richtung zielende Wendung fand sich bereits in der anonymen Rezension zum 3. Klavierkonzert, die beanspruchte, die Wirkung der Komposition zu »erklären«. ⁵⁴⁹ Ganz deutlich zeichnet sich hier ein Rezensions- und somit auch Rezeptionsmodus ab, der von satztechnischen und ästhetischen Einzelheiten einer Komposition zugunsten der Konzeption eines in sich sinnhaften Werkganzen abstrahiert. Das heißt nicht, dass die satztechnischen Einzelheiten nicht zur Zergliederung kommen, jedoch erscheinen sie in einem anderen Licht: Was hier als Einzelnes präsentiert wird, steht immer in einem übergeordneten Sinnzusammenhang, das kompositorische Ganze ist mehr als die Summe seiner Einzelteile.

Die umfangreiche, gut 16 Spalten umfassende Rezension soll an dieser Stelle nicht erschöpfend wiedergegeben werden, eine Reihe wichtiger Beobachtungen sei stellvertretend diskutiert. Rochlitz befasst sich in seiner Besprechung primär mit Aspekten der motivisch-thematischen Arbeit und der Harmonik,

festeggiare il sovvenire di un grand Uomo, (?) e dedicata a sua Altezza seren. il Principe di Lobkowitz, da Luigi van Beethoven. Op. 55. Delle Sinfonie No. 3. A Vienne, nel Contor delle arti e d'industria«, in: *AmZ* 9 (1806/07), Sp. 321–334, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527957-5>> 04.11.2024.

⁵⁴⁶ Ebd., Sp. 319 f.

⁵⁴⁷ Ebd., Sp. 320.

⁵⁴⁸ Ebd.

⁵⁴⁹ Vgl. Anonym, »Grand Concerto pour le Pianoforte« (wie Anm. 38), Sp. 446.

die er an herausgegriffenen Beispielen durch Notenabbildungen illustriert. Die psychologische Wirkung harmonischer Prozesse, also wie Hörerwartungen geweckt und erfüllt oder auch nicht erfüllt werden, beschreibt er durchaus technisch. Vorkenntnisse des Leser setzt er dabei offenbar voraus:

Den Anfang dieser Sinfonie macht ein Allegro con brio im Dreyvierteltakt aus Es-dur. Nachdem vom ganzen Orchester der harmonische Dreyklang zweymal kräftig angeschlagen worden, giebt das Violoncell folgenden einfachen Hauptsatz, der hernach von allen Seiten aufgestellt, gewendet und ausgeführt werden soll, leise, doch bemerkbar genug an:



Schon im 7ten Takte, wo über cis im Basse der verminderte 7men, und im 9ten Takte, wo über D der 4/6ten-Accord vorkömmt, bereitet der Verf. den Zuhörer vor, oft in der Harmonieenfolge angenehm getäuscht zu werden; und schon diese, gleichsam präludirende Abweichung – wo man förmlich nach g moll glaubt geleitet zu werden, aber statt der Auflösung des 4/6ten-Accords, die Quarte aufwärts in die Quinte geführt bekommt, und so sich, vermittelt des 5/6ten-Accords unvermuthet wieder zu Hause in Es dur befindet – schon diese ist interessant und angenehm.⁵⁵⁰

Grob dem Satzverlauf folgend, hebt Rochlitz immer wieder Stellen hervor, die ihm besonders bedeutend scheinen. Als er auf die motivisch-thematischen Verquickungen zu sprechen kommt, hält er jedoch fest, es sei »dieses aber, so sicher sich der feste Gang des Komponisten verfolgen liess, doch nicht ohne bogenlange Beyspiele anschaulich zu machen«, weshalb er sich auf isolierte Passagen beschränken müsse. Auch hier diskutiert er wieder eine harmonische Folge:

B. schlägt hier ebenfalls über cis den verminderten 7men-Accord an, tritt aber nun nicht auf-, sondern unterwärts in C und ist so, unvermuthet und doch einfach und natürlich, durch den 7men-Accord in F zu Hause. Es mag die Harmoniefolge beyder Stellen, einander untergestellt, hier Platz finden:⁵⁵¹

550 Rochlitz, »Sinfonia eroica« (wie Anm. 545), Sp. 321.

551 Ebd., Sp. 322 f.



Den nachfolgenden Trauermarsch hält Rochlitz »ohne Bedenklichkeit, wenigstens von Seiten der Erfindung und des Entwurfs, für B.[eethoven]s Triumph«. ⁵⁵² Während der erste Satz dieser Sinfonie unter Umständen auch von anderen in ebenbürtiger Qualität hätte geschaffen werden können, »empfängt, gebiert, und erziehet kein Mensch in solcher Vollkommenheit, ohne wahres Genie« einen Satz wie diesen zweiten. ⁵⁵³ Der Rezensent spart sich jedoch besonders handwerkliche Untersuchungen; nur auf eine Passage, an der Beethoven den Tonsatz »mit grösster Strenge im edelsten gebundenen Stil« ausführe, macht er aufmerksam und richtet sich damit an

diejenigen Künstjünger [...], die da glauben, mit einiger Erhitzung eines lebhaften Kopfs und mit Kenntnis der Instrumentirung brauche man, um bedeutend zu seyn, nichts, als – Feder und Tinte; es komme hernach schon alles von selbst geraden Wegs vom Himmel herunter, ohne dass man sich in der langweiligen Schule erst wund zu sitzen brauche:



⁵⁵² Ebd., Sp. 324.

⁵⁵³ Ebd., Sp. 324 f.

Diesen nur noch die Nachweisung, dass dieser Satz, dem hoffentlich sie selbst die schönste Wirkung nicht absprechen werden, eigentlich unter die Doppelfugen gehört, wo denn die Zweyviertel-Noten das Contrasubjectum angeben.⁵⁵⁴

Die paradoxe Funktion des Notenbeispiels besteht an dieser Stelle darin, das unerklärliche, das geniale, für vermeintlich gewöhnliche Tonsetzer nicht erreichbare Moment fasslich zu machen. Es dient wieder einmal der Vermittlung des nicht Vermittelbaren. Dem Scherzo widmet Rochlitz nur einige Zeilen und kürzt dessen Betrachtung zugunsten des Finales ab. Dieses nun verfolgt er insbesondere im Hinblick auf die Verarbeitung des Themas, das von Beethoven »so gut angelegt, u. hernach auch mit so viel Oekonomie benutzt« worden sei.⁵⁵⁵ Hier taucht der Topos der »Ökonomie« des musikalischen Materials auf, ein Konzept, das in der Musikkritik vor allem am Beispiel Beethovens immer wieder besonders eingehend beleuchtet werden wird.⁵⁵⁶ Die Entwicklung des ersten Themas verfolgt Rochlitz über dessen Fugierung bis zur Einführung des zweiten:

So führt er es, gebunden, einige funfzig Takte fort; und greift dann dadurch wieder auf ungewöhnlichere, den Zuhörer von neuem spannende Weise in die Saiten, dass er auf folgende Art nach D dur modulirt, und dabey der Flöte einen Gedanken hell auszuführen giebt, der schon vorher das Thema als Gegensatz begleitete:⁵⁵⁷



554 Ebd., Sp. 325.

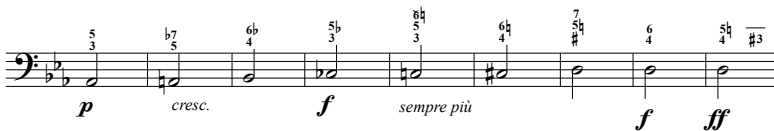
555 Ebd.

556 Siehe zur Entwicklung der Idee musikalischer Ökonomie: Hans-Joachim Hinrichsen, »Beethoven, Bach und die Idee der motivisch-thematischen Ökonomie. Zur Genese eines wirkungsmächtigen Rezeptionsklischees«, in: Stefan Keym (Hrsg.), *Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik? Zur Geschichte und Problematik eines ›deutschen‹ Musikdiskurses* (= Studien zur Geschichte der Musiktheorie 12), Hildesheim u. a. 2015, S. 9–28.

557 Rochlitz, »Sinfonia eroica« (wie Anm. 545), Sp. 328.

Auch im Finale lenkt Rochlitz die Aufmerksamkeit auf einige harmonische Wendungen, die ihm bemerkenswert scheinen, und er bildet sie gar mit einem reduzierten Modulationsschema ab, was gegenüber der Darstellung des musikalischen Originaltexts ein zusätzlicher analytischer Schritt ist:

Auszuzeichnen sind hier vorzüglich die Stellen, wo erstens der Bass, die Fagotten, die Klarinetten und das erste Horn das Thema aufs stärkste angeben und die Violinen in Triolen leicht dagegen spielen; und wo von As dur nach G moll, immer anwachsend, in diesen Modulationen fortgeschritten wird:⁵⁵⁸



Typisch für Rochlitz ist der apologetische Umgang mit satztechnischen Problemen in Beethovens Werken, die – so viel Spekulation sei erlaubt – bei anderen Komponisten von geringerem Rang und Namen durchaus als Fehler moniert worden wären. Rochlitz sieht seine Aufgabe auch darin, vermeintlich unübliche kompositorische Entscheidungen Beethovens mehr zu verteidigen denn zu tadeln.⁵⁵⁹ So sei etwa das Finale »sehr lang; künstlich, sehr künstlich; [...] manches ist auch hier scharf und seltsam: aber darum ist doch Rec. weit davon entfernt, es geradezu zu tadeln. Trifft nicht das alles auch eine sehr reiche malerische oder poetische Komposition?«⁵⁶⁰ Derlei ästhetische Legitimationen werden sich schließlich in Adolf Bernhard Marx' Analysen von Beethovens späten Sonaten zu veritablen psychologischen Interpretationen steigern. Auch an solchen Argumentationsgängen wird deutlich, dass Texte wie dieser, wenngleich sie unter der Rubrik »Recension« firmieren, häufig mehr ästhetische Aufsätze darstellen, die mit anderen Maßstäben messen und auch andere Zielsetzungen haben als Besprechungen von Werken anderer Komponisten.

So finden sich auch nach wie vor Untersuchungen von technischer Nüchternheit: Von großer analytischer Strenge und Gründlichkeit ist da die

558 Ebd., Sp. 330.

559 Ebd., Sp. 331. Anders noch verhält sich der Rezensent von Beethovens Sonaten op. 10: Beethovens Genie liege zwar auf der Hand, gleichwohl bemängelt der Anonymus Beethovens Neigung, »Gedanken wild auf einander zu häufen und sie mitunter vermittelt einer etwas bizarren Manier dergestalt zu gruppieren, dass dadurch nicht selten eine dunkle Künstlichkeit oder eine künstliche Dunkelheit hervorgebracht wird, die dem Effekt des Ganzen eher Nachtheil als Vortheil bring.« Anonym, »Trois Sonates pour le Clavecin ou Pianoforte, comp. et dediée à Mad. la Comtesse de Browne née de Vietinghoff par Louis van Beethoven. Oeuv. 10«, in: *AmZ* 2 (1799), Sp. 25–28, hier: Sp. 25.

560 Rochlitz, »Sinfonia eroica« (wie Anm. 545), Sp. 331.

Rezension einer achtstimmigen Vokalfuge von Giuseppe Sarti. Der Autor scheint derart über die handwerklich saubere Arbeit im strengen Stil erfreut, dass er sich einer akribischen Untersuchung des formalen Aufbaus dieser Fuge nicht enthalten möchte, die er als »eine ehrwürdige Reliquie eines trefflichen Mannes« bezeichnet, welche man »in dem Archive der klassischen Kunsterzeugnisse gewissenhaft und ehrerbietig niederlegen« müsse.⁵⁶¹ Dann unterzieht der Rezensent das Stück einer detaillierten Formanalyse, indem er den Aufbau des Werks, die Verarbeitung der Themen und die kontrapunktische Gestaltung der Stimmen in den Blick nimmt:

Das Subject, welches die 1ste Sopranstimme in der Tonart G moll – oder im ältern, diatonischen, modo Dorio ficto – mit dem Texte Kyrie eleison vorträgt und auf der Tonica anhebt, wird von einem Contrasubject im 1sten Alt bis in die Quinte begleitet, wo der erste Bass als Gefährte des Hauptsatzes eintritt und vom 1sten Tenor durch die Gegenharmonie unterstützt wird. Sodann erscheint der 2te Tenor als Führer mit dem Contrasubject im 2ten Bass, und der 2te Alt antwortet mit dem Hauptsatze, wobey ihm der 2te Sopran mit der Gegenharmonie folgt.⁵⁶²

In dieser Weise könnte der Text auch in einer zeitgenössischen Fugenlehre zu lesen sein. Seinem Fazit fügt er überdies noch – gleichsam als analytisches Substrat – eine in Noten gesetzte Übersicht der Fugenthemen bei.⁵⁶³ Obwohl der Text mit seinen gerade einmal drei Spalten zu den eindeutig kürzeren analytisch verfahrenen Werkbesprechungen des ersten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts gehört, ist er, wenn man – einmal von der akribischen und auf ästhetische Emphase nahezu verzichtenden Art der Behandlung ganz abgesehen – die in ihm vorzufindenden historischen Bezüge betrachtet, von diskursgeschichtlichem Gewicht: Die eingestreuten, professionell anmutenden Referenzen auf ältere Musik, etwa die historische Bezeichnung »modo Dorio ficto« für die Tonart g-Moll oder Begriffe wie »Hypodiapente« statt Unterquinte,⁵⁶⁴ die auch in anderen Analysen kontrapunktischer Werke längst nicht mehr zum gängigen analytischen Vokabular zählen, korrespondieren in ihrer Gelehrtheit und dem antikisierenden Tonfall mit dem Bild von strengem Satz, das dem Text wohl zugrunde liegt. Wie Friedrich Schlegel Poesie

561 Anonym, »Fuga a otto voci reali, di Gius. Sarti. Partiture. Leipzig, bey Breitkopf u. Härtel«, in: *AmZ* 9 (1806/07), Sp. 812 ff., hier: Sp. 812, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527957-5>> 04.11.2024.

562 Ebd.

563 Ebd., Sp. 814.

564 Ebd., Sp. 813: »Der 1ste Bass macht den Comes in Hypodiapente, und der 2te Sopran übernimmt das Contrathema.«

Thema

Contrath.

1. Zwischenharm.

2. Zwischenharm.

1. Ausfüllungsstimme.

2. Ausfüllungsstimme.

nur durch Poesie kritisiert wissen möchte,⁵⁶⁵ mag der Autor des vorliegenden Texts den strengen Stil womöglich nur durch strenge Abhandlung angemessen gewürdigt finden. Der im Grunde museale Anspruch, diese Fuge wegen der Qualität ihrer formalen Organisation in einen Kanon der »classischen Werke« einzugliedern, weist über das zumeist unmittelbar kritische Verhältnis, das Rezensenten zu ihrem Gegenstand einnehmen, hinaus und klassifiziert das Werk explizit als musikgeschichtlich relevant.

Eine weitere, allerdings sehr kritische Auseinandersetzung mit einer neu erschienenen Fugenkomposition liegt mit einer Besprechung von Anton Reichas *Trente six Fugues pour le Piano-forte, composées d'après un nouveau système* vor.⁵⁶⁶ Es handelt sich bei dem Werk um eine kompositorische Demonstration

565 »Poesie kann nur durch Poesie kritisiert werden. Ein Kunsturteil, welches nicht selbst ein Kunstwerk ist, entweder im Stoff, als Darstellung des notwendigen Eindrucks in seinem Werden, oder durch eine schöne Form, und einen im Geist der alten römischen Satire liberalen Ton, hat gar kein Bürgerrecht im Reiche der Kunst.« Friedrich Schlegel, *Kritische Fragmente* (*Lyceums-Fragmente*), in: Friedrich Strack und Martina Eicheldinger (Hrsg.), *Fragmente der Frühromantik*, Bd. 1: *Edition*, Berlin und Boston 2011, S. 9–21, hier: S. 20.

566 Anonym, »Trente six Fugues pour le Piano-forte, composées d'après un nouveau système par Antoine Reicha. Vienne, au Magazin de l'Imprim. chym. Querfolio, 127 S.

von Reichas eigenen musiktheoretischen Überlegungen.⁵⁶⁷ Nicht überraschend also, dass die hier vorliegende Besprechung sich primär mit der theoriegeschichtlichen und kompositionstechnischen Tragweite dieser Veröffentlichung befasst und nur am Rande mit der Qualität der darin enthaltenen Einzelkompositionen. Der Rezensent zeigt sich von Anfang an skeptisch gegenüber Reichas neuer Art der Fugenkomposition. Er zitiert zunächst aus dessen eigens verfasster Erläuterung, streut jedoch in Klammern bereits teils sarkastische Kommentare ein:

Man nehme ein Thema, welches immer es auch sey; lasse es so vielmal nach einander eintreten, als man verschiedene Stimmen hat. (Viel Glücks!) Man ziehe alles Interesse nur aus demselben, d. h. ein jeder Gedanke, um dessentwillen das Thema da ist, sey ein Theil des Themas, oder das Thema selbst. (Wie?) Man verkürze es, ziehe es zusammen, dehne es aus, bringe es in Augmentation und Diminution an, bearbeite es auf kanonische Art, lasse es ununterbrochen aus einer Stimme in die andere übergehen, führe jeden Theil desselben besonders aus[.]⁵⁶⁸

Andere kompositorische Parameter – etwa in welcher Tonart der Comes eintritt, welche Tonarten zur Modulation zu verwenden sind oder in welcher Tonart das Stück schließt – gehören Reicha zufolge nicht mehr zu den Haupt-, sondern fortan zu den Nebeneigenschaften der Fugenkomposition.⁵⁶⁹ Dem Rezensenten erscheint diese beabsichtigte Aufhebung althergebrachter Fugenkonventionen indes nur bedingt zulässig: Zwar lehne er die Weiterentwicklung der Fugentheorie nicht pauschal ab, allerdings sei diese nur dann zu befürworten, »wenn nämlich nicht von einem bloss willkürlichen Zerreißen und Durcheinanderwerfen, sondern von einer Veränderung nach sichern, klaren Zwecken, mit Anwendung rechtlicher, vernunft- und zweckmäßiger Mittel die Rede ist«.⁵⁷⁰ Über die Musik selbst äußert sich der Autor dieser Kritik nur an

Nebst 2 Bogen Text über das neue Fugensystem«, in: *AmZ* 10 (1807/08), Sp. 353–361, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527958-0>> 04.11.2024.

567 Siehe zu Reichas kompositionstheoretischer Modernisierung: Renate Groth, Art. »Reicha, Anton«, in: Laurenz Lütteken (Hrsg.), *MGG Online*, Kassel u. a. 2016 ff., zuerst veröffentlicht 2005, online veröffentlicht 2016, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/49982>> 29.03.2023. Zu neuen Ideen im Kontrapunkt siehe zudem: Herbert Schneider, »Der junge Anton Reicha als visionärer Theoretiker der Romantik«, in: Axel Beer (Hrsg.), *Festschrift für Hellmut Federhofer zum 100. Geburtstag* (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 45), Tutzing 2011, S. 449–470, hier: S. 456.

568 Anonym, »Trente six Fugues ... par Antoine Reicha« (wie Anm. 566), Sp. 354.

569 Ebd., Sp. 355.

570 Ebd., Sp. 356.

wenigen Stellen dezidiert. Die Fugen im Einzelnen zu analysieren und all ihre »Anomalien« aufzuzeigen, »dazu würde man ein Werk schreiben müssen, das dicker wäre, als der ganze starke Fugenband«. ⁵⁷¹ Für Reichas modulatorische Verfahren führt der Autor nur ein einziges Beispiel an:

Ueber die Führung der Harmonie mag nur noch ein einziger Satz, und zuverlässig bey weitem einer der leidlichsten, den Lesern eine Ahnung geben. Zu Ende der 8ten Fuge, Cercle harmonique betitelt, aus D dur, heisst es so: ⁵⁷²



Es mag in der Natur der Sache liegen, dass der Rezensent auf diesen Entwurf einer neuen Kompositionstheorie mit einer explizit auf die theoretische und praktische Legitimität zielenden Kritik antwortet. Was dieser Text zu zeigen vermag, ist, dass die Musikkritik sich auch zum zeitgenössischen Theoriediskurs positioniert, diesen also nicht exklusiv in dafür vorgesehene Extrarubriken auslagert (wenngleich es in der *AmZ* auch eine Rubrik für Theoriefragen gibt). Insofern ist es bemerkenswert, dass der Autor sich hier einer Werkkritik im eigentlichen Sinne entzieht und die kompositorische Arbeit Reichas durch normative theoretische Setzungen delegitimiert. Dass er überdies stellvertretend lediglich eine acht Takte fassende Passage aus einer einzigen Fuge mit einer ihm missfallenden Harmonieführung abdruckt, ohne auf die anderen Aspekte von Reichas Kompositionstheorie einzugehen, unterstreicht die verächtliche Haltung des Autors, der sich bereits von »einer der leidlichsten« Stellen in seinem negativen Urteil bestätigt sieht. Die Frage, die sich der Autor hier gar nicht erst stellt, ist, ob es sich um gelungene Kompositionen handelt, wenngleich seine Meinung aus dem knappen Modulationsbeispiel deutlich zutage tritt. Vielmehr fragt er nach der theoretischen Substanz von Reichas Innovationsbestreben – ein seltenes Beispiel für überdeutliche kompositionstheoretische Positionierung in der Rezensionrubrik der *AmZ*. Und der Text zeigt zudem: Auch etwas *nicht* zu analysieren, kann eine Form der Kritik sein.

571 Ebd., Sp. 360.

572 Ebd.

Auch die Rezension von Quartettsammlungen Florian Gassmanns und Matthias Georg Monns stellt weitläufige Überlegungen zu Gattungstheorie, Kompositions- und Spielpraxis sowie zum generellen musikalischen Nutzen der Fuge an, getragen von der Beobachtung, dass die streng komponierte Form zu Unrecht aus der Mode gekommen sei: »Die Erscheinung dieser Quartetten gehört unter die musikalischen Seltenheiten unserer Zeit, denn sie sind durchgehends in der gebundenen Schreibart abgefasst, deren Gebrauch sonst bekanntlich anjetzt so sehr vernachlässigt wird.«⁵⁷³ Gegenüber der kontrapunktischen Erörterung nimmt sich allerdings die konkrete Werkbetrachtung, wie schon in dem vorangegangenen Beispiel, schmal aus und beschränkt sich auf globale Beschreibungen.⁵⁷⁴ Der Autor nimmt die Publikation dieser Quartettsammlungen vielmehr zum Anlass, seine Sicht auf die Fuge als gleichsam zeitlose, von diversen Verfallserscheinungen der neueren Musik nicht kompromittierte Gattung zu erklären⁵⁷⁵: »Es ist bekannt, dass die Veränderungen des Geschmacks auf die Fuge sehr wenig Einfluss haben.«⁵⁷⁶ Daher eigne sie sich in besonderem Maße, grundsätzliche Qualitäten des Musizierens zu schulen. So sei etwa zu beklagen, »dass der grösste Theil derjenigen Tonkünstler, die sich insbesondere dem Vortrage der Solostimmen widmen, schon seit geraumer Zeit angefangen hat, mit dem Zeitmaasse sehr willkürlich zu verfahren«. Solches Spiel sei hingegen bei der Fuge »nicht anwendbar«, weshalb »kein Tonstück zur Bekämpfung dieser Modesünde mehr empfohlen werden kann, als die Fuge«.⁵⁷⁷

Doch nicht nur die Fuge ist von historischem bzw. historiografischem Interesse für die Musikkritiker der *AmZ*. Historische Einordnungen von Gattungen finden sich auch in anderen Zusammenhängen, etwa mit Bezug auf die Messe (in der freilich Fugenkompositionen eine konstitutive Rolle zukommt), wie im

573 Anonym, »1. Six Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle, comp. par Florian Gassmann. A Vienne, au Bureau des Art et d'Industrie. [...] 2. Six Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle, comp. par M. G. Monn. Oeuv. Posthume. A Vienne, au Bureau des Arts et d'Industrie. Liv. 1. [...] Liv. 2.«, in: *AmZ* 10 (1807/08), Sp. 433–443, hier: Sp. 433, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527958-0>> 04.11.2024.

574 Ebd., Sp. 435: »Die einzelnen Sätze dieser Quartetten [Gassmanns] haben zwar nicht alle gleichen innern Gehalt; es bleibt jedoch keiner derselben hinter den vorzüglichern gar zu merklich zurück. Einige Fugen haben einen allgemeinen, ziemlich ernsthaften Charakter. Sie sind streng nach den für diese Gattung der Tonstücke festgesetzten Regeln bearbeitet, und sehr musterhaft durchgeführt.«

575 Wenngleich der Rezensent diesen Topos nicht explizit bedient, ist er doch unterschwellig auch in der Rede von »Modesünden« präsent, die auszumerzen seien.

576 Anonym, 1. »Six Quatuors [...] par Florian Gassmann. [...] 2. Six Quatuors [...] par M. G. Monn« (wie Anm. 573), Sp. 436.

577 Ebd., Sp. 438 f.

Fall der C-Dur Messe Hob. XXII:5 von Joseph Haydn, die 1808 zur Besprechung kommt.⁵⁷⁸ Der Autor eröffnet seine Besprechung mit einem gattungshistorischen Exkurs in die Genese der Messe. Er skizziert diese anhand zweier Strömungen; auf der einen Seite sieht er »die einfache, edle, melodienreiche, und doch tiefe Kirchenmusik der Italiener, bis etwa auf Leonardo Leo, Franzesco Feo etc.«, auf der anderen Seite »die reiche, grosse, harmonienreiche, gelehrte, der Deutschen, bis auf Sebast. Bach, Händel etc.«⁵⁷⁹ Schließlich beschreibt er eine Mischform der beiden so umrissenen Stile, als deren Repräsentanten er Hasse und Graun ansieht.⁵⁸⁰ Diesen beiden stellt der Rezensent nun auch Haydns Messe bei: »Und zwar glänzt es in derselben [Gattung] unter dem Schönsten und Vollendetsten.«⁵⁸¹ Als Beleg für seine Einschätzung dient ihm eine Anekdote um Johann Adam Hiller, »der, wenig Jahre vor seinem Tode, auf seine Abschrift von dieser Messe mit gewaltigen Buchstaben schrieb: Opus summum celeberrimi Josephi Haydn; und den man dann bey der Aufführung, unter dem Et incarnatus, die Taktirrolle hinlegen, und mit auf die Brust gesenktem Haupt und gefalteten Händen dastehen sah.«⁵⁸²

Dass eine Rezension von derartigen gattungs- und rezeptionsgeschichtlichen Einordnungen flankiert wird, zeigt eine weitere Facette der Werkanalyse im frühen 19. Jahrhundert, die nun auch das Terrain der Musikgeschichte zu erkunden beginnt. Jedoch bleiben solche historischen Elaborate zunächst vor allem Messen und Oratorien vorbehalten.⁵⁸³ Im Folgenden geht der Autor die Messe Satz für Satz »so kurz als möglich«⁵⁸⁴ durch – was angesichts einer Gesamtlänge von elf Spalten immer noch von einigem Umfang ist. Am *Kyrie* fällt dem Rezensenten zunächst auf, dass das »Christe eleison« »für das, was seine Worte aussagen, wol zu viel Bewegung« habe, dennoch aber zeige »die Führung der Stimmen [...] überall den sichern, erfahrenen Meister«.⁵⁸⁵ Daraufhin betrachtet er den dritten Teil des Satzes: Dieser

578 Anonym, »Messe à 4 voix, av. accomp. de 2 Viol., Viol. et Basse, 2 Hautb., 2 Bassons, 2 Cors, 2 Tromp., Timb. et Orgue, comp. par Joseph Haydn. No. V. Partition. à [sic] Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. 148 Seiten«, in: *AmZ* 10 (1807/08), Sp. 465–475, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527958-0>> 04.11.2024.

579 Ebd., Sp. 466.

580 Ebd., Sp. 466 f.

581 Ebd., Sp. 467.

582 Ebd., Sp. 467 f.

583 Zu beleuchten wäre indes in einer künftigen Studie das methodische Verhältnis von Analyse in Musikkritik und Musikgeschichtsschreibung.

584 Anonym, »Messe à 4 voix« (wie Anm. 578), Sp. 468.

585 Ebd.

enthält zum Kyrie eleison eine sehr schätzbare, einfache, streng reguläre Fuge, auf folgende Art thematisirt:

Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - le - izon, e -

le - - i - son ____ e - le - izon.

Der Kunstverständige bemerkt leicht, wie viel dieses Thema, bey aller seiner Einfachheit, hergiebt, und setzt mit Recht voraus, dass es dies alles nach des Verf.[asser]s Gründlichkeit und Gewandtheit, auch hat hergeben müssen. Die reiche Mannigfaltigkeit, die schöne Abrundung, die ungezwungene Verkettung, machen geneigt, zu vergessen, dass der Text, wie bey vielen Kyrie der Alten und neuen, nur als Vehikel erscheint.⁵⁸⁶

In seiner Verlaufsbeschreibung greift der Rezensent zumeist auf kurze Charakterisierungen der Sätze zurück. Notenbeispiele reserviert er für die Abbildung der thematischen Einsätze der Fugen. Sie scheinen ihn an dieser Komposition besonders zu interessieren, da er sie heranzieht, um die Messe im Hinblick auf ihre Behandlung eines strengen sakralen Stils zu klassifizieren:

7. Cum Sancto Spiritu, enthält wieder eine herrliche Fuge über folgendes Thema:

In glo - ri - a De - i Pa - tris, in glo - ri - a De - i

Pa - tris A - men, A - - -

men.

Hier ist noch mehr Reichhaltigkeit, als in der ersten. Contrapunktische Wendungen, Erweiterungen, Zusammenziehungen, fesseln die Aufmerksamkeit des Kenners, und der fließende, immer natürliche Gesang der so künstlich in einander verflochtenen Stimmen, so wie der ganze kraftvolle Charakter des, vom Anfang bis zu Ende sich gleichbleibenden Stücks gewinnt auch den

586 Ebd., Sp. 468 f.

Beyfall des Nichtkenners. Dem Studirenden kann dieser Satz nicht zu viel empfohlen werden weil er bey tiefer, gelehrter Kunst nirgends in Künsteley und Unfasslichkeit bey Reichthum und Fülle nie in Prunkt und Ueberladung verfällt. Mit solcher Freyheit in so strengen Grenzen bewegt sich durchaus nur ein wahrer Meister.⁵⁸⁷

Mit dieser Einschätzung der »Freyheit in so strengen Grenzen« korrespondiert der ganz allgemeine Sachverhalt, dass der ökonomische Umgang mit thematischem Material, die Erzeugung kompositorischer Komplexität auf einfacher Materialbasis oder in eng abgesteckten formalen Grenzen immer häufiger Thema in den Analysen dieser Zeit ist.⁵⁸⁸

Auch die verbleibenden Notenbeispiele behält der Autor den Anfängen von Fugen vor. Im *Et resurrexit* beschreibt er eine solche,

die nur von den vier Singstimmen durchgeführt wird, wozu ein echter Bassus continuus, in Form eines Contrapunkts zu einem Canto fermo, (hier das Thema der Fuge,) gesetzt ist, der bis auf zehn Seiten nicht einen Augenblick aus seiner sichern Bahn tritt, während die Violinen einander durch Passagen, so unverrückt, wie jener, imitiren, welche Passagen auf das Thema und die Nebensätze der Singstimmen gebaut sind. Dies ist der Anfang:

Erste Viol.
Sopran

Alt

Viola

Zweyte Viol.

Bass

Et vitam ven-tu-ri sae-cu-li Amen.

Und alles das ist nun 108 Takte lang mit einer Sicherheit und Gewalt fest, eng, gedrängt, und doch so ungezwungen, gross und herrlich zusammengehalten, dass man es unmöglich ohne freudige Bewunderung sehen, ohne hohe Begeisterung hören kann.⁵⁸⁹

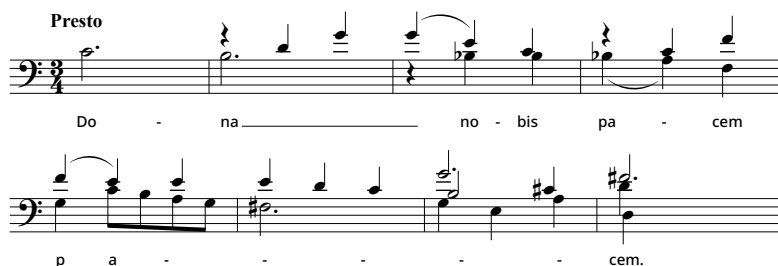
587 Ebd., Sp. 470.

588 Auf den Punkt gebracht ist dieses Verhältnis von Freiheit und Beschränkung in Goethes um 1800 entstandenem Sonett *Natur und Kunst*: »Wer Großes will, muss sich zusammenraffen; / In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister, / Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.« Johann Wolfgang von Goethe, »Natur und unst«, in: *Goethes Werke*, Bd. 4, hrsg. von Hermann Böhlau, Weimar 1891, S. 129.

589 Anonym, »Messe à 4 voix« (wie Anm. 578), Sp. 472.

Und auch im abschließenden *Dona nobis pacem* kommentiert der Rezensent das kontrapunktische Material und dessen kompositorisches Potenzial:

Auch Haydn hat gewöhnlich, wie hier, einen feurigen, kraftvollen, selbst glänzenden Schluss daraus gemacht. Lässt man nun dies überhaupt zu, so wird man gestehen müssen, dass der Meister sein grosses Werk zum Schluss mit nichts schöner krönen konnte, als mit dieser herrlichen Doppelfuge. Hier ist das Thema:



Der Kenner wird diesem Satze gleich seine Brauchbarkeit zum doppelten Contrapunkte, zur Restriction, zur Zergliederung, zur Aufnahme eines guten, fließenden Zwischensatzes, und zur thematischen Ausfüllung ansehen.⁵⁹⁰

Dass der Autor mit Vorliebe streng kontrapunktisch komponierte Passagen der Messe einer gesonderten Betrachtung unterzieht, ist gewiss eine Referenz an die Gattungstradition der Kirchenmusik. Er reiht damit Haydns Werk – das keine Neukomposition ist – in die Tradition historisch bedeutsamer Kirchenkompositionen ein. Eine Werkbesprechung wie diese ist nicht darauf angelegt, ein Werk zu empfehlen oder in ihm technischen Einzelsachverhalten nachzuspüren. Die Meisterschaft Haydns ist hier bereits vorausgesetzt. Es gilt lediglich, sie durch partielle Analyse und historische Einordnung schriftlich zu dokumentieren und somit in einem frühen wissenschaftlichen Sinne zu validieren. Dementsprechend wendet sich der Autor auch wiederholt vor allem an den »Kunstverständigen« oder »Kenner«, welchem er die kompositorische Qualität wohl gar nicht explizit auseinandersetzen muss – die Werkerschließung scheint hier dem bereits Eingeweihten vorbehalten zu sein.

Die längsten und detailliertesten Rezensionen in der *AmZ* stammen von Ernst Theodor Amadeus Hoffmann.⁵⁹¹ Seine Besprechung zweier Sinfonien

590 Ebd., Sp. 474.

591 Auch wenn in der *AmZ* – wie seinerzeit üblich – die Rezensionen in der Regel anonym erscheinen, ist Hoffmanns Autorschaft hier und in allen folgenden von ihm stammenden Kritiken eindeutig identifizierbar. Vgl. dazu: E. T. A. Hoffmann, *Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns sämtliche Werke*, Bd. 13, Berlin 1922, Reprint Berlin

Friedrich Witts⁵⁹² zeigt bereits sehr deutlich, welch lange Schatten die »Klassiker« schon zu diesem frühen Zeitpunkt auf die Bravourgattung der Instrumentalmusik schlechthin werfen. Bereits im ersten Absatz, den er mit einer emphatischen Hymne auf den gegenwärtigen Stand der sinfonischen Gattung eröffnet, die »durch den Schwung, den Haydn und Mozart ihr gaben, das Höchste in der Instrumentalmusik – gleichsam die Oper der Instrumente geworden« sei, weshalb ihre Sinfonien »mit Recht die Norm geworden« seien,⁵⁹³ ist der Maßstab gesetzt, an dem Witt sich mit seinem Schaffen messen lassen muss. Und so hebt der Rezensent gleich lobend hervor: »Auch Hr. Witt hat sich Haydn zum Muster und Vorbild genommen, und dass er würdig die Bahn des Meisters betritt, beweiset seine Sinfonie No. 5 aufs neue.«⁵⁹⁴ Gleichwohl ist in dieser Formulierung bereits angelegt, dass Witt vielleicht ein würdiger Nacheiferer, ein Epigone, nicht aber ein gleichrangiger Komponist sein könne. Bevor sich Hoffmann dem thematischen Verlauf von Witts 1. Sinfonie zuwendet, lobt er dessen sparsamen Umgang mit großen Eröffnungsgesten:

Mit einem kurzen Adagio aus D dur, welches aber schon nach dem fünften Takte in D moll verweilt, fängt die Sinfonie an. Es ist zwar pathetisch gehalten, indessen von allem Schwulst frey, und kündigt durchaus nicht mehr an, als was nachher folgt. Der gewöhnliche Fehler der jetzigen Komponisten, die immer zum ersten Anlauf alle Kraft verschwenden, ist daher ganz vermieden. Nach diesem Adagio folgt ein Allegro, ebenfalls aus D dur, mit einem sehr angenehmen Thema.⁵⁹⁵

In üblicher Manier beschreibt Hoffmann also zunächst den formalen Aufbau. Was sodann der Analyse ihre interpretatorische Kraft verleiht, ist die Übersetzung des musikalischen Geschehens in eine an Metaphern und bildlichen Vergleichen reiche Sprache:

Gleich nach Beendigung des ersten, rauschenden, stark gehaltenen Tutti tritt die Oboe mit einem einfachen, melodiösen Satze ein, indem die erste Violin eine

und Boston 2020. Der Band enthält sämtliche von Hoffmann in diesem Zeitraum veröffentlichten Musikkritiken.

592 [E. T. A. Hoffmann], »Sinfonie pour 2 Violons, Alto, Basso, 2 Flutes, 2 Clarinettes, 2 Hautbois, 2 Bassons, 2 Cors, 2 Trompettes et Timbales, par Witt. No. 5. à [sic] Offenbach sur le Main, chez Jean André«, in: *AmZ* 11 (1808/09), Sp. 513–517. [Ders.], »Sinfonie turque pour 2 Violons, Alto, Basse, 2 Flûtes, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons, 4 Cors, 2 Trompettes, Timbales, grand Tambour, Triangle etc. composé par Witt. No. 6. à [sic] Offenbach sur le Main, chez Jean André«, in: ebd., Sp. 517–521, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527959-0>> 04.11.2024.

593 Ebd., Sp. 513.

594 Ebd.

595 Ebd., Sp. 514.

Imitation des ersten Thema ausführt; und dieser geniale Gedanke macht die Wirkung eines heitern Sonnenblicks durch finstre Sturmwolken.⁵⁹⁶



Dabei gehört das Licht als naturalistisches Bild zu den verbreitetsten Metaphern der Musikkritik des frühen 19. Jahrhunderts, wie Heike Stumpf gezeigt hat.⁵⁹⁷

Insbesondere im dritten und vierten Satz rekurriert Hoffmann wiederholt auf den vermeintlichen Vorbildcharakter Haydns. In dessen Menuetten sei selbst eine banale Wendung noch immer irgendwie reizend, was auf Witts Komposition aber nicht zutreffe: »Dass nach diesem Maasstabe, den Haydn, der Schöpfer dieser Tonstücke, gegeben hat, die vor uns liegende Menuet nicht ganz befriedigen könne, wird der Komponist gewiss selbst fühlen.«⁵⁹⁸ Gleiches gelte sodann auch für den Schluss der Sinfonie, in dem man »jene tiefen Durchführungen [vermisse], jene immer neuen Wendungen des Themas, die bey ihm, ist der Faden des Stücks anscheinend auch noch so locker angelegt, den Zuhörer bis zum letzten Takte in steter Spannung erhalten.«⁵⁹⁹ Der Text zeichnet sich als Analyse durch die Verquickung formaler Beschreibung, metaphorischer Übersetzung und historischer Kontextualisierung aus. Seine Rezension beschließt Hoffmann mit einer soziologisch bemerkenswerten Einschätzung: An dem Umstand, dass Witt der Sinfonie »nicht sowol viel Tiefe, sondern nur den möglichst hohen Grad von Gefälligkeit« gegeben habe, zeige sich, »dass sie für ein grosses Publikum geschrieben ist, welches sie denn auch gewiss finden wird.«⁶⁰⁰ Umso ironischer scheint dies, als eine Sinfonie Witts lange Zeit für ein Werk Beethovens gehalten wurde.⁶⁰¹

596 Ebd.

597 Siehe Stumpf, *Metaphorisches Sprechen* (wie Anm. 38), S. 115–117. Stumpf erwähnt auch die zitierte Stelle, siehe S. 112.

598 Hoffmann, »Sinfonie [...] par Witt« (wie Anm. 592), Sp. 516.

599 Ebd.

600 Ebd., Sp. 517.

601 Vgl. Günther Grünsteudel, Art. »Witt, (Jeremias) Friedrich«, in: Laurenz Lütteken (Hrsg.), *MGG Online*, Kassel u. a. 2016 ff., veröffentlicht Juni 2018, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/28971>> 05.06.2025.

Anschließend befasst Hoffmann sich mit Witts 6. Sinfonie, die wegen ihres Einsatzes musikalischer Exotismen den Beinamen »Sinfonie turque« trägt. Er stellt zunächst fest, dass durch die Exotismen der Charakter einer Sinfonie »sehr leicht zur gleichgültigen Einseitigkeit«⁶⁰² werden könne. Die Eignung perkussiver Instrumente und orientalisch anmutender Tonfolgen für den Konzertsaal zieht er dementsprechend in Zweifel, gesteht aber, dass erwartungsgemäß »Hr. W[itt] auch in dieser Manier nichts Schlechtes, nichts Gemeines geliefert« habe.⁶⁰³ Insgesamt handelt er das Werk eher deskriptiv ab, enthält sich ausschweifender ästhetischer Zuschreibungen und illustriert anhand weniger Notenbeispiele Themen- und Satzanfänge.

Gewiss wäre keine Geschichte der musikkritischen Werkanalyse vollständig ohne Hoffmanns berühmte Rezension von Beethovens 5. Sinfonie, die, im Juli 1810 in der *AmZ* erschienen, nahezu alle anderen Musikkrezensionen dieser Zeit in den Schatten stellte.⁶⁰⁴ Die Rezension gilt, wie bereits geschildert, als gleichsam unerreichter »Markstein« in der Geschichte der musikalischen Analyse.⁶⁰⁵ Hoffmann gliedert, was zunächst nicht unüblich ist, seine Besprechung in zwei Teile, zunächst einen ästhetisch-programmatischen – in einigen Fällen kann dies, wie gesehen, auch eine historische Einordnung sein – und schließlich einen strukturanalytischen. Zunächst bestimmt er Beethovens Stellung im Vergleich zu Haydn und Mozart, indem er die drei in einer sich teleologisch auf Beethoven zuspitzenden Geschichte der romantischen Ästhetik situiert: »Haydn fasst das Menschliche im menschlichen Leben romantisch auf; er ist commensurabler für die Mehrzahl. Mozart nimmt das Uebermenschliche, das Wunderbare, welches im innern Geiste wohnt, in Anspruch.« Die Musik Beethovens hingegen »bewegt die Hebel des Schauers, der Furcht, des Entsetzens, des Schmerzes, und erweckt jene unendliche Sehnsucht, die das Wesen der Romantik ist.«⁶⁰⁶ Daraufhin fährt Hoffmann mit einer emphatischen Charakterisierung von Beethovens Geist und Musik fort und konstatiert mit Blick auf die 5. Sinfonie, dass diese »in einem bis zum Ende fortsteigenden Climax jene Romantik Beethovens mehr, als irgend ein anderes seiner Werke entfaltet, und den Zuhörer unwiderstehlich fortreisst in das wundervolle Geisterreich des Unendlichen.«⁶⁰⁷ Im Anschluss an seine Vorrede, die sich ästhetischen Fragen widmet und auch die ganz subjektive Empfindungswelt einbezieht,

602 Hoffmann, »Sinfonie [...] par Witt« (wie Anm. 592), Sp. 518.

603 Ebd.

604 Hoffmann, »Sinfonie [...] par Louis van Beethoven« (wie Anm. 2).


605 Vgl. Gruber, »Analyse« (wie Anm. 3) sowie Beck, *Methoden der Werkanalyse* (wie Anm. 4), S. 60–69.

606 Hoffmann, »Sinfonie [...] par Louis van Beethoven« (wie Anm. 2), Sp. 633.

607 Ebd., Sp. 634.

wendet sich Hoffmann der eigentlichen Analyse zu. Dort macht er es sich zur Aufgabe, jenes von ihm evozierte rätselhafte Verhältnis »des Schauers, der Furcht, des Entsetzens, des Schmerzes« und der »unendliche[n] Sehnsucht, die das Wesen der Romantik ist«, zur »Genialität und Besonnenheit«⁶⁰⁸ am Notentext zu exemplifizieren.

Hoffmann schildert den Beginn des ersten Satzes bis zur Fermate auf der Dominante, die »des Zuhörers Gemüthe das Unbekannte, Geheimnißvolle ahnen lassen«.⁶⁰⁹ Dieser Beginn nun »entscheidet den Charakter des ganzen Stücks und eben deshalb rückt ihn Rec. hier zur Ansicht des Lesers ein«, woraufhin eine ganze Partiturseite abgedruckt ist, die die Anfangstakte der Sinfonie in ihrer Gänze zeigt. Hoffmann verwebt im Verlauf seiner Rezension ästhetische Beschreibungen mit analytisch anspruchsvollen Beobachtungen. Besonderen Wert legt er auf die Betonung des immanenten Zusammenhangs dieses Satzes; eingedenk der kleinen motivischen Zelle, aus der dieser sich entwickelt, ein für ihn umso spektakulärerer Befund:

Es giebt keinen einfacheren Gedanken, als den, welchen der Meister dem ganzen Allegro zum Grunde legte  und mit Bewunderung wird man gewahr, wie er alle Nebengedanken, alle Zwischensätze, durch rhythmischen Verhalt jenem einfachen Thema anzureihen wusste, dass sie nur dazu dienten, den Charakter des Ganzen, den jenes Thema nur andeuten konnte, immer mehr und mehr zu entfalten. [...] Man sollte glauben, dass aus solchen Elementen nur etwas Zerstückeltes, schwer zu Fassendes entstehen könnte: aber statt dessen ist es eben jene Einrichtung des Ganzen, so wie auch die beständig auf einander folgende Wiederholung der kurzen Sätze und einzelner Accorde, welche das Gemüth fest hält in einer unnennbaren Sehnsucht.⁶¹⁰

Nach einer eher knappen Beschäftigung mit dem Andante wendet sich Hoffmann mit umso größerem Eifer dem Menuett zu, das er mit einer überaus umfangreichen thematischen und harmonischen Verlaufsbeschreibung, jedoch weitgehend ohne Notenbeispiele analysiert.⁶¹¹ Mit besonderer Aufmerksamkeit widmet er sich dem Schluss, in dem er »die Schauer des Ausserordentlichen – der Geisterfurcht«⁶¹² hört, dem sich sogleich der Finalsatz anschließt, dessen Anfang ihm »wie ein strahlendes, blendendes Sonnenlicht, das plötzlich die Tiefe der Nacht erleuchtet«, ⁶¹³ erscheint. Die aus dem *per*

608 Ebd., Sp. 633.

609 Ebd.

610 Ebd., Sp. 640 f.

611 Ebd., Sp. 652–655.

612 Ebd., Sp. 654.

613 Ebd., Sp. 655.

aspera ad astra-Gedanken gewonnene Lichtmetaphorik begegnete bereits in Hoffmanns Betrachtung der 5. Sinfonie von Friedrich Witt.⁶¹⁴ Ihr liegt hier eine harmonische Analyse des musikalischen Prozesses zugrunde, die Hoffmann akribisch dokumentiert.

Ulrich Tadday nimmt Hoffmanns Text als ein Beispiel für die »diskursgeschichtliche Bedeutungslosigkeit der musikalischen Analyse«⁶¹⁵ in der Musikkritik und -ästhetik des frühen 19. Jahrhunderts. Er begründet dies mit der in Hoffmanns Text problematisierten, prinzipiell unmöglichen Vermittlung des Absoluten durch partikuläre analytische Betrachtungen, das also, was er als »Aporie des Unsagbarkeitstopos« bezeichnet.⁶¹⁶ Jedoch benötigt Hoffmann die Analyse, um deren Begrenztheit zu zeigen. Von Bedeutungslosigkeit der Analyse kann also schon in dieser Hinsicht nur schwerlich die Rede sein, auch wenn diese letztlich »nur« zu ihrer eigenen Anzweiflung genutzt wird. Viel problematischer indessen ist, dass Tadday lediglich vier Beispiele wählt,⁶¹⁷ anhand derer er seinen Befund zu untermauern beansprucht. Da die Darstellung nicht auf die Rezeption dieser Texte oder deren Verhältnis untereinander eingeht, scheint es mindestens gewagt, der Analyse ihre diskursgeschichtliche Relevanz generell abzusprechen oder überhaupt von einer Diskursgeschichte zu sprechen, zumal der Autor weder seinen Diskursbegriff klärt noch erläutert, wodurch sich der musikkritische und -ästhetische Diskurs im 19. Jahrhundert – so als gäbe es den *einen* – wesentlich auszeichnet. Allein eine Berücksichtigung der von Hoffmann in der *AmZ* abgedruckten Kritiken genügt, die Einschätzung zu widerlegen, die Analyse spiele kaum eine bis keine diskursgeschichtliche Rolle in der Musikkritik. Setzt man voraus, dass die Werkrezension ein integraler Bestandteil von Musikkritik im 19. Jahrhundert ist, so ergibt sich allein daraus eine konstitutive Bedeutung für die Analyse, die von der Kritik zur Beweisführung benötigt wird.⁶¹⁸

Carl Dahlhaus spricht im Hinblick auf die formale Anlage der Hoffmann'schen Rezension von einer Zweiteilung in einen ersten, »dithyrambischen«, und einen zweiten, analytischen, Abschnitt und stellt damit einen engen Bezug der Sinfonieästhetik Hoffmanns zur Odentheorie heraus.⁶¹⁹ Hoffmanns Kritik, so Dahlhaus, bilde das künstlerische Verhältnis von »Erschütterung« und »Besonnenheit« insofern ab, als die Analyse das Ideal eines Komponisten unterstreicht,

614 Siehe oben, S. 165 ff.

615 Tadday, »Zur Aporie des Unsagbarkeitstopos« (wie Anm. 8), S. 45.

616 Vgl. ebd., S. 45–48.

617 Neben Hoffmanns Beethoven-Rezension sind das Schumanns Kritik der *Sinfonie fantastique* von Berlioz, Franz Liszts Aufsatz »Berlioz und seine ›Harold-Symphonie‹« sowie Eduard Hanslicks Schrift *Vom Musikalisch-Schönen*.

618 Vgl. Gruber, »Zur Geschichte der musikalischen Analyse« (wie Anm. 348), S. 32.

619 Dahlhaus, »E. T. A. Hoffmanns Beethoven-Kritik« (wie Anm. 9), S. 81.

bei dem seelische Erschütterungen nicht in Kontrollverlust münden, sondern der sie für sein künstlerisches Schaffen fruchtbar zu machen vermag. So sei »Hoffmanns Verquickung von Dithyrambus und Deskription« insbesondere durch den Versuch bedeutsam, »ästhetische Thesen, die zudem geschichtsphilosophisch belastet waren, strukturanalytisch dingfest zu machen, also die Realisierung eines aus dem 18. Jahrhundert stammenden ästhetischen Programms [die Ästhetik des Erhabenen, A. F.] durch Beethoven in Worten nachzuvollziehen«. ⁶²⁰ Damit repräsentiert Hoffmanns Rezension gewiss einen, nicht aber den alleinigen Typus der Analyse des frühen 19. Jahrhunderts, wie sich auch aus der bisherigen Auswertung ergeben hat, und noch weniger einen Idealtyp. Analog dazu hält Christiane Wiesenfeldt fest, dass die Rezension mit Blick auf ihren romantischen Inhalt keineswegs als völliges Novum einzuordnen ist, sondern »ein Resümee all jener Merkmale darstellt, die seit den 1780er-Jahren in den Debatten als »romantisch« etikettiert und als wesentlich verstanden wurden«. ⁶²¹ Hoffmanns Text gilt mit Recht als ein wichtiges Dokument der Musikkritik und der musikalischen Analyse des frühen 19. Jahrhunderts. Grubers – nicht weiter belegte – Behauptung, dieser Text sei ein weder nennenswert vorbereiteter noch im weiteren Verlauf des Jahrhunderts wieder erreichter Höhepunkt der Analysegeschichte, ⁶²² ist zumindest in Teilen zu widersprechen: Was bis hierhin deutlich wurde, ist, dass die musikalische Analyse nicht erst mit Hoffmanns Text zu einer eigenständigen Disziplin avanciert. Seine Besonderheit liegt weniger in der außergewöhnlichen Detailliertheit der kompositionstechnischen Untersuchung als in der programmatischen Zusammenführung ästhetischer, geschichtsphilosophischer und analytischer Reflexion. Nicht die Überprüfung satztechnischen Handwerks steht im Mittelpunkt von Hoffmanns Interpretation, sondern die Demonstration eines ästhetischen Programms mittels strukturanalytischer Werkzeuge. Insofern ist dieser Text kein paradigmatisches Beispiel für musikalische Analyse im frühen 19. Jahrhundert, sondern fast schon ein Bruch mit der Musikkritik, die bisweilen historisch-kritisch, zum Teil sogar schon philologisch zu argumentieren beginnt. Die Feststellung, dass Hoffmanns Text wegen des ihm zugrunde liegenden metaphysischen Programms eine Ausnahmeerscheinung darstelle, muss demnach nicht zwangsläufig zu seiner emphatischen Aufwertung führen, sondern kann auch zur Relativierung seiner Rolle im breiten Methodenfundus der musikkritischen Werkanalyse beitragen. Hoffmanns Autorpoetik bezieht sich nicht bloß auf Beethoven, sondern auch auf Hoffmann selbst.

620 Ebd., S. 91.

621 Wiesenfeldt, *Die Anfänge der Romantik in der Musik* (wie Anm. 9), S. 246 f.

622 Gruber, »Analyse« (wie Anm. 3).

Im folgenden Jahrgang erscheint Hoffmanns zwar ausführliche, aber verhaltene Besprechung der Oper *Sofonisbe* von Ferdinando Paer.⁶²³ Ehe er mit seiner Analyse beginnt, macht er einige Anmerkungen zur italienischen Musik und Paers Stellung darin. Paer gehöre gewiss zu den besten zeitgenössischen Komponisten Italiens, allerdings beherrsche er den Kontrapunkt nicht gut, und durch »Tiefe und Originalität« zeichne seine Musik sich ebenfalls nicht aus.⁶²⁴ Dabei seien seine komischen Opern weitaus besser als die heroischen, auch in *Sofonisbe* habe er »das Dramatische [...] so wenig beachtet, dass Rec. sich getrauet, irgend einen andern, sogar tragikomischen Text der Musik unterzulegen, ohne dass jemand bey der Aufführung auch nur die Römer, Numidier und Carthaginer des Originals ahnen wollte.«⁶²⁵ Sogleich begründet Hoffmann seine Einschätzung, dass die Musik dem Drama nicht angemessen sei, mit dem Beginn der Oper:

Wer würde wol die tragische Oper, in welcher der Kampf der Liebe, der Eifersucht, des Heldenmuths bestanden wird, auch nur ahnen, wenn er folgende Sätze, die Hauptthemata des Allegros der Ouverture, hört?



623 [E. T. A. Hoffmann], »Sofonisbe. Opéra en 2 Actes, arrangé pour le Pianoforte par C. F. Ebers, composé par F. Paer, maître de la chapelle d. S. M. I. et R. etc. à [sic] Leipsic, chez Breitkopf et Härtel«, in: *AmZ* 13 (1811), Sp. 185–193, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527961-8>> 04.11.2024.

624 Vgl. ebd., Sp. 185.

625 Ebd., Sp. 186.

Dadurch, dass der ersten Satz öfters in den Bass gelegt ist, und durch Fortführungen desselben, wie z. B.



giebt sich die Ouverture ein gelehrtes Ansehen, einen Anschein von Gearbeitetem: es ist aber nicht so ernstlich gemeint, indem sogleich wieder heterogene, hüpfende Sätze folgen.⁶²⁶

Nummer für Nummer arbeitet Hoffmann sich an der Partitur des Werkes ab, lobende Worte finden sich kaum, die Kritik bezieht sich zumeist auf den Gestus der Musik, die dem tragischen Genre nicht angemessen sei,⁶²⁷ aber auch auf spezifische kompositionstechnische Mängel, welche ihm in Paers Arien begegneten, die mit »vielen, ganz zwecklosen Wiederholungen sehr ins Breite gearbeitet sind.«⁶²⁸ So hat Paer in Hoffmanns Augen nicht nur den Zweck seiner Oper, nämlich einen tragischen Stoff zu vertonen, verfehlt, sondern auch den Zweck der Wiederholung, die irgendwann von Nachdruck in Überdruß umschlägt. Er beschließt seinen Text mit der Prognose, dass man dieser Oper, zumindest auf deutschsprachigen Bühnen, kein dauerhaftes Interesse entgegenbringen werde.⁶²⁹

Weitaus wohlwollender ist die im gleichen Jahrgang erschienene Rezension Hoffmanns zu Louis Spohrs 1. Sinfonie – auch sie von beträchtlicher Länge und analytischem Detail.⁶³⁰ Hoffmann stellt zunächst fest, dass im Unterschied zu

626 Ebd., Sp. 187 f.

627 Vgl. ebd., Sp. 190 f.

628 Ebd., Sp. 189.

629 Vgl. Sp. 192.

630 [E. T. A. Hoffmann], »Première Symphonie pour 2 Violons, 2 Flûtes, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons, 2 Cors, 3 Trombones, 2 Trompettes, Timbales, Viole, et

Mozart und Beethoven, die er einmal mehr als Ideale beschwört, »die Themata mehr angenehme Melodien [sind], als bedeutungsvolle Gedanken, tief in das Gemüth der Zuhörer eindringend, welches bey jenen Componisten [...] so sehr der Fall ist.«⁶³¹ Dann jedoch konstatiert er, dass Spohr mit dieser seiner ersten Sinfonie »die grössten, die schönsten Hoffnungen« errege.⁶³² Er habe das Werk des »braven Componisten« so gründlich studiert, dass er sich »hier und da kleine Rügen erlaubt« habe, allerdings auch »die Trefflichkeit einzelner Momente des Werks in volles Licht zu stellen« gedenke.⁶³³ Hoffmann, der auch hier, wie bereits bei Beethovens 5. Sinfonie, nicht aus dem Klavierauszug, sondern aus der Partitur zitiert, setzt zahlreiche Notenbeispiele kleineren und größeren Formats ein. Manche zeigen motivische Zellen, andere modulatorische Schemata, wiederum andere ganze motivisch-thematische Prozesse. Dabei entfernt er sich stilistisch weit von seinen emphatischen Beethoven-Besprechungen und fokussiert die handwerkliche Arbeit Spohrs. So etwa beim Einsatz des ersten Themas im ersten Satz:

Man kann keinen Satz hören, der, ohne ins Tändelnde, ins Matte zu verfallen, melodioser und fließender wäre, als das Thema des folgenden *Allegro*, das die Saiteninstrumente zu dem von den Hörnern *pp* gehaltenen Grundton vortragen:

Basse, composée et dédiée à Messieurs les Directeurs du grand Concert à Leipzig par Louis Spohr. Oeuvr. 20. (Diese Symphonie ist bey dem Musikfeste in Frankenhäusen am 11ten July 1811. aufgeführt worden.) à [sic] Leipzig, chez A. Kühnel, in: *AmZ* 13 (1811), Sp. 797–806, 813–819, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527961-8>> 04.11.2024.

631 Ebd., Sp. 797.

632 Ebd., Sp. 797 f.

633 Ebd., Sp. 798.



Rec. hätte in den ersten drey Takten die Contrabässe nicht Achtel anschlagen, sondern pp den Grundton mit den Hörnern aushalten, oder bis zum vierten Takte schweigen, und dann mit dem G eintreten lassen. Jene Achtel schaden dem Ausdruck des ruhigen, edlen Charakters, der im Thema liegt.⁶³⁴

Kriterium ist dabei jedoch weniger die Korrektheit als die erzielte Wirkung. Hoffmann verfolgt den Verlauf des Stücks gründlich und fertigt somit eine Strukturanalyse des Ganzen an. Sein besonderes Augenmerk gilt dem Tonartenverlauf. Er resümiert, dass der Satz »noch mehr wie in Einem Guss dastehen, und doch dabey pikanter seyn würde, wenn er [Spohr] das fruchtbare Hauptthema in mehrern contrapunctischen Wendungen und Verschlingungen gebraucht, und vielleicht weniger abrupte Nebenthemata damit verwebt hätte«.⁶³⁵ Dass Hoffmann den Fokus auf die motivisch-thematische Integrität des Ganzen und auf das formkonstitutive Potenzial des Ausgangsmaterials richtet, zeigt sich auch im Folgenden, wenn er, in knapp einer Spalte, den zweiten Satz untersucht:

eine liebliche Canzonetta, die bis zum Schlusse auf mannigfache Weise variirt wird. Zuerst trägt das obligate Violoncell, nur von dem Contrabass pizzicato begleitet, die einfache Melodie vor:



634 Ebd., Sp. 800.

635 Ebd., Sp. 803.

Dann fasst die erste Violine das Thema auf, moduliert aber in die Dominante, und von dieser bewegt sich der Satz in den C-Accord, zu welchem folgende wirkungs-
volle Imitation des Thema eintritt. [...] ⁶³⁶

The musical score is arranged in two systems. The first system includes staves for Flauto, Oboe, Clarinetti, Fagotto, Violini, and Viole e. Bassi. The Flauto part begins with a piano (*p*) dynamic. The Violini part features a prominent melodic line. The Viole e. Bassi part has a 'Celli soli' marking. The second system continues the orchestration with various rhythmic patterns and dynamics across the same instruments.

Mehr Aufmerksamkeit lässt er dem dritten Satz zuteilwerden. Das Thema des Scherzos sei

wirklich scherzend und capriziös:



[...] Das Charakteristische des Thema besteht hauptsächlich in dem Aufschlag.

 Dies hat der Componist lebhaft gefühlt und daher in der Durchführung des Satzes sich vorzüglich an jenen Aufschlag gehalten.⁶³⁷

Weniger sagt Hoffmann das Trio zu,

in dem durch die dem Thema beygemischten Triolen in mancher Verbindung der Satz etwas Verworrenes, Unrhythmisches erhält, wie z. B.⁶³⁸



Auch die Länge des Satzes (605 Takte mit Wiederholungen) bemängelt er und stellt fest, »dass ganz mit Recht Haydn und Mozart nie so lange gescherzt haben.«⁶³⁹ Ebenso seien Spohrs geschwinde Modulationen störend: »[M]it einfachen Mitteln, nur durch das Originelle, Gemüthvolle des Satzes, und den unmittelbar aus ihm entstehenden harmonischen Wendungen, ergreift der geniale Componist den begeisterten Zuhörer.«⁶⁴⁰ Hoffmann zeigt sich hier als kritischer Analytiker. War seine Rezension von Beethovens 5. Sinfonie ein literarisches Dokument seiner romantischen Begeisterung, so dominiert in seiner Besprechung des sinfonischen Erstlingswerks des jungen Spohr die kritische und bisweilen sogar didaktische Haltung. Das Kriterium der thematischen Immanenz, das er durch Beethovens Motivminimalismus perfekt realisiert sah, legt Hoffmann jedoch auch der Beurteilung dieser Komposition an.

Ausführlich und detailreich ist auch Hoffmans Rezension von Beethovens Ouvertüre zu Heinrich Joseph von Collins Tragödie *Coriolan*.⁶⁴¹ Hoffmann

637 Ebd., Sp. 814.

638 Ebd.

639 Ebd., Sp. 815.

640 Ebd.

641 [E. T. A. Hoffmann], »Ouverture de Coriolan, Tragedie de Mr. De Collin, à 2 Violons, Alto, 2 Flûtes, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Cors, 2 Bassons, Trompettes, Timbales, Violoncelle et Basse, composée – par Louis van Beethoven. Op. 62. à [sic] Vienne, au bureau des arts et d'industrie«, in: *AmZ* 14 (1812), Sp. 519–526, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527962-3>> 04.11.2024.

stellt zunächst fest, dass Beethovens Musik eigentlich höhere und vor allem finstere Erwartungen wecke, als das nachfolgende Theaterstück erfülle, sie sei allerdings dennoch »ganz dazu geeignet, die bestimmte Idee zu erwecken: eine grosse, tragische Begebenheit werde der Inhalt des folgenden Stücks seyn.«⁶⁴² Mit einer metaphernreichen Beschreibung schildert der Autor die ersten 14 Takte der Komposition, die auf ihn wirken »wie ein, erst in das *Allegro* einleitendes *Andante*«. ⁶⁴³ Zweimal gebraucht Hoffmann das Wort »Todtenstille«, um die beiden Generalpausen zu charakterisieren, ohne aber auf die kompositionstechnische Benennung zu verzichten. Mehr ein Protokoll ästhetischer Erfahrungen denn eine strenge Strukturanalyse, reiht Hoffmann seine Sinneseindrücke aneinander und fügt diesen, bezeichnenderweise »[u]m verständlich zu seyn«, ein großes Notenbeispiel bei:

Die Todtenstille nacher, das Wiederanfangen der Saiteninstrumente mit demselben dumpfen, schauerlichen C., wieder der grelle 6/4/3# auf F, wieder die Todtenstille, zum dritten Mal das C der Saiteninstrumente, der in 7 gesteigerte Accord, nun endlich zwey Accorde des ganzen Orchesters, die dem Thema des *Allegro* zuführen: alles spannt die Erwartung, ja es beenzt die Brust des Zuhörers; es ist das fürchterliche, drohende Murmeln des nahenden Gewitters. Um verständlich zu seyn, setzt Rec. den Anfang her: ⁶⁴⁴

The musical score shows the beginning of a section, likely the 'Todtenstille' (Dead Silence) from Beethoven's Symphony No. 3. It consists of eight staves for various instruments: Violini, Flauti, Oboe, Clarinetti, Fagotti, Corni in Es, Clarini in C, Timpani, and Violen, Violoncelli, Bassi. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The first measure features a forte (ff) dynamic with a half note C in the Violini and a half note C in the Violen, Violoncelli, Bassi. The second measure is a whole rest for all instruments. The third measure features a half note F in the Violini and a half note F in the Violen, Violoncelli, Bassi. The fourth measure is a whole rest for all instruments.

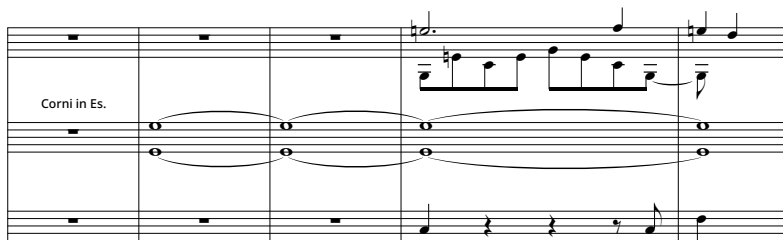
642 Ebd., Sp. 520.

643 Ebd.

644 Ebd., Sp. 520 f.

In diesem Beschreibungsmodus, der satztechnische Substanz, dramaturgische Funktion und subjektive Wirkung eng verquickt, fährt Hoffmann fort, nimmt allerdings im weiteren Verlauf eine technischere Haltung ein und diskutiert Form, motivisch-thematische Arbeit, Harmonik und Modulation im Verbund mit der ästhetischen Erfahrungsebene. Manche Notenbeispiele dienen der Demonstration kompositionstechnischer Sachverhalte, andere hingegen adressieren die Subjektivität des Lesers, die der Rezensent von seiner eigenen wohl unterschieden weiß:

Es folgt dieselbe Figur in syncopierten Noten mit der Begleitung der Violoncelle, die erst den Schluss in G moll herbeyführte, jetzt aber in folgender Art abgebrochen wird:



Rec. hat die Hoboen, Trompeten und Pauken mit eingerückt, um die schauerliche Wirkung des dissonirenden C, die er bey der Ausführung der Ouvertüre empfunden, den Leser ahnen zu lassen.⁶⁴⁵

In diesem Fall hat das Notenbeispiel zweierlei Funktionen: Einerseits zeigt es den beschriebenen Abbruch einer Figur im Cello, dient also dem analytischen Nachvollzug, andererseits soll es durch die Abbildung des Notentexts genau das vermitteln, was für den Autor nicht in Worte zu fassen ist: Die »schauerliche Wirkung« einer spezifischen Tonkonstellation, die dem Rezensenten mit »dissonirend« derart unzureichend beschrieben zu sein scheint, dass er sich nur durch das Abdrucken des Notenbildes selbst zu behelfen weiß. Der Notentext kann also sowohl innerhalb dessen verbleiben, was der Prosatext zu sagen vermag, als auch darüber hinausgehen. In Hoffmanns Rezensionen ist dieser Doppelcharakter der Musik als etwas Sagbarem und Unsagbarem zugleich besonders präsent, und diese Kluft wird häufig auch durch metaphorische Sprache überbrückt. Auch hier bedient Hoffmann sich vor allem der Metaphorik von Licht und Schatten. Nach der besprochenen Stelle etwa trete das zweite Thema »ganz unerwartet« ein, dessen »lichtvolle[s] C dur war aber ein flüchtiger Sonnenblick durch das schwarze Gewölk: denn schon nach vier Takten kehrt die düstere Haupttonart wieder, und ein, der schon öfters gedachten Figur ähnliches Thema in syncopirten Noten führt zu dem Anfang der Ouvertüre zurück.«⁶⁴⁶

Auch den lugubren Schlusstakten, in denen bis auf drei Stimmen das übrige Orchester schweigt, räumt Hoffmann einen Abdruck aus der Partitur ein, um zu zeigen, wie sehr die Musik »mit tiefem Sinn zur höchsten tragischen Wirkung, und zur höchsten spannenden Erwartung [...]« komponiert sei.⁶⁴⁷ Hoffmann beschließt seine Rezension mit einer Bemerkung darüber, »aus welchen höchst einfachen Elementen sein [des Werks, A. F.] künstliches Gebäude zusammengesetzt ist«.⁶⁴⁸ Er betont, dass Beethoven vor allem durch Modulation neue Eindrücke zu erwecken wisse und dass die Komposition

645 Ebd., Sp. 523.

646 Ebd.

647 Ebd., Sp. 524.

648 Ebd.

dabei insbesondere von der Ökonomie des Materials profitiere, wodurch auch »für den Zuhörer, dem das Thema sich unwillkürlich einprägt, alles klar und deutlich heraus[tritt].«⁶⁴⁹ Auch auf Beethovens Instrumentierung geht er abschließend ein, will sich aber nicht in Details verlieren und möchte deshalb »auf das Studium des Werks selbst verweisen, um die tiefe, sinnvolle Instrumentierung, die ihn wahrhaft entzückt hat, herauszufinden.«⁶⁵⁰

Eine begeisterte Opern- und Aufführungskritik liefert ein anonym⁶⁵¹ Rezensent von Carl Maria von Webers *Silvana*.⁶⁵² Dem gegenwärtigen Zeitgeist attestiert er zunächst, »für die Vervollkommenung der Oper [...] wenig günstig« zu sein, und erfreut sich umso mehr an der Veröffentlichung von Webers Werk, das sich durch »[f]este Haltung und Einheit der Charaktere, Wahrheit des musikal. Ausdrucks, lebendiges, inniges Gefühl, originelle und doch nie überladene Instrumentalbegleitung« sowie »vorzügliche[] Reinheit des Satzes« auszeichne.⁶⁵³ Der Autor überspringt die Handlung des Stücks, »[d]a über die Fabel desselben schon in andern Zeitschriften gesprochen ist,«⁶⁵⁴ und wendet sich direkt der Musik zu. Er bespricht Nummer für Nummer, handelt manche kursorisch, manche mit zumindest punktuellen analytischen Beobachtungen ab, die er durch Notenbeispiele stützt. Die meisten Abbildungen haben mehr illustrativen als explizit demonstrativen bzw. analytischen Charakter. Den Effekt einzelner musikalischer Figuren hebt er insbesondere im Zusammenhang mit ihrer Unterstützung der Handlung hervor:

Gut declamirt sind die Strophen Mechtildens bey der Preisaustheilung, und die Stelle: »Bestürzt steht er, betroffen« etc. die von den drey Hauptstimmen und dem begleitenden Chor gesungen und von der originellen Figur der Violoncelle



begleitet wird, trägt einen heimlichen Schauer in sich, so wie die zarte, nach der Erkennung des fränkischen Ritters folgende Stelle: »O schone dessen, der frey

649 Ebd., Sp. 525.

650 Ebd.

651 Das Kürzel »X.«, mit dem der Text unterschrieben ist, ließ sich zumindest vom Autor vorliegender Arbeit nicht entschlüsseln.

652 X., »Ueber die Oper: *Silvana*, von Carl Maria von Weber, und deren Darstellung auf dem kön. Theater in Berlin«, in: *AmZ* 14 (1812), Sp. 572–581, <<https://mdz-nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527962-3>> 04.11.2024.

653 Ebd., Sp. 572.

654 Ebd., Sp. 573.

sich dir genaht« – nicht allein wegen der schön gearbeiteten Stimmen, sondern auch durch die reizende Instrumental-Figur



hervorleuchtet.⁶⁵⁵

Der Rezensent beschließt seinen Text mit einigen lobenden Anmerkungen zur Aufführung.⁶⁵⁶ Insgesamt macht diese Analyse wenig anders, als Opernbesprechungen der Musikzeitschriften im späten 18. Jahrhundert es taten. Zwar enthält er sich – anders als jene – einer Beschäftigung mit der Handlung des Stücks. Doch die Verfahrensweise, das Stück von Anfang bis Ende zu besprechen und hin und wieder auf besonders gelungene Stellen aufmerksam zu machen, spricht dafür, dass es sich bei der Opernrezension insgesamt um ein Genre handelt, das sich nur relativ wenig veränderte. Die wesentlichsten Veränderungen im Sprechen über Musik vollziehen sich nach wie vor in den Rezensionen von Instrumentalmusik, wie auch die folgenden umfassenden Besprechungen zeigen.

In einer sehr ausführlichen, 14 Spalten umfassenden Analyse setzt sich Hoffmann mit Beethovens Klaviertrios op. 70 auseinander.⁶⁵⁷ Zunächst rekurriert er auf seine Rezension der 5. Sinfonie. Alle bereits früher von ihm formulierten Einschätzungen, etwa »dass B. ein rein *romantischer* Componist« sei, der »sich dem ihn hinreissenden Feuer und den augenblicklichen Anregungen seiner Phantasie blindlings überlasse«, dabei aber stets »als unumschränkter Herr« über das Reich der Töne gebiete, findet er auch in diesen Trios »immer mehr und mehr bestätigt«. ⁶⁵⁸ Er stellt instrumentalästhetische Überlegungen zum Klavier an, das wie kein anderes Instrument »in vollgriffigen Accorden das Reich der Harmonie umfasst und seine Schätze in den wunderbarsten Formen und Gestalten dem Kenner entfaltet«. ⁶⁵⁹ Nach einer emphatischen Lobrede auf die Technik und Ästhetik des Instruments – einer der wenigen Fälle in der Musikkritik der Zeit, in denen der Reflexion auf ein spezifisches Instrument

655 Ebd., Sp. 579 f.

656 Vgl. ebd., Sp. 580 f.

657 [E. T. A. Hoffmann], »Deux Trios pour Pianoforte, Violon et Violoncelle, comp. et ded. à Mad. La Comtesse Marie d'Erdödi - - par Louis van Beethoven. Oeuvr. 70. à [sic] Lepsic, chez Breitkopf et Härtel«, in: *AmZ* 15 (1813), Sp. 141–154, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527963-9>> 04.11.2024.

658 Ebd., Sp. 141.

659 Ebd., Sp. 142.

Platz eingeräumt wird – und einigen Anmerkungen zu Beethovens Umgang mit der Klavierkomposition im Allgemeinen setzt er mit der Besprechung der Trios ein. Die Notenbeispiele hat Hoffmann diesmal zum Großteil in die musikalischen Beilagen der *AmZ* ausgelagert. Im Folgenden sei insbesondere auf die Analyse des ersten Trios, des sogenannten »Geistertrios«, eingegangen.

Hoffmann legt hier eine vergleichsweise akribische Analyse vor. Der Text ist reich an kompositionstechnischen Beobachtungen und weist eine hohe Detailliertheit auf. Gleich zu Beginn macht er auf die thematische Geschlossenheit des Ganzen aufmerksam, einen Aspekt, den er an Beethovens Komposition immer wieder hervorhebt: »Die ersten vier Takte enthalten das Hauptthema, der siebente u. achte Takt im Violoncell aber enthält das Nebenthema, aus welcher beyden Sätzen, wenige Nebenfiguren ausgenommen, [...] das ganze Allegro gewebt ist.«⁶⁶⁰ Die Exposition handelt er in einigen groben Zügen ab, stellt vor allem fest, dass sie bis auf eine Ausnahme »keine weitem contrapunctischen Ausführungen enthalte«,⁶⁶¹ und fährt mit der Analyse der Durchführung fort. Wie dicht und nach musikalischer Geschlossenheit suchend der Text geschrieben ist, erkennt man allein in der Schilderung des Beginns der Exposition:

Der Bass des Flügels nimmt ein Thema auf, das aber beynahe wie die Figur des zweyten Theils im Nebenthema, welches im ersten Theile von dem Violoncell vorgetragen wurde, in rückgängiger Bewegung erscheint, und wozu das Violoncell und die Oberstimme des Flügels abwechselnd das abgekürzte Hauptthema ausführen, die Violine aber mit einem kleineren Theile des Hauptthema's in einer canonischen Imitation hinzutritt.⁶⁶²

In weiten Teilen bezieht Hoffmann sich auf die Form der Komposition, seine Beobachtungen lesen sich, verglichen mit seinen anderen Beethoven-Besprechungen, geradezu kompositionstechnisch nüchtern, wobei das übergreifende Motiv die thematische Einheit des Ganzen ist, die sich für Hoffmann insbesondere in Beethovens kontrapunktischer Arbeit ausdrückt. Seine Intention, in detaillierter Weise »die genaue Entwicklung des Ganges in diesem genialen Prachtstück« nachzuvollziehen, besteht darin, nicht nur Lesern, die mit der Komposition bislang nicht vertraut sind, einen ersten Zugang zu verschaffen, sondern auch Kennern »das tiefere Eindringen in den Geist des Stücks, der sich eben in den verschiedenen contrapunctischen Wendungen eines kurzen, fasslichen Thema's ausspricht,« zu erleichtern.⁶⁶³

660 Ebd.

661 Ebd.

662 Ebd., Sp. 144 f.

663 Ebd., Sp. 146.

Recht kursorisch handelt Hoffmann den zweiten Satz ab, um schließlich zum Finale zu kommen. Dieses habe »ein kurzes, originelles Thema, das in manchen Wendungen und sinnreichen Anspielungen durch das ganze Stück [...] immer wieder durchblickt«. ⁶⁶⁴ Erneut schließt er wieder eine formale Analyse an, die die thematische Entwicklung, harmonische Bewegungen sowie modulatorische Wendungen diskutiert. Fernab metaphysischer Begründungsversuche erscheint die Musik hier als formaler Prozess, wenngleich Hoffmann sich emphatischer Wertungen und ästhetischer Charakterisierungen nicht ganz enthält. Zwar spricht er dem Trio eine gewisse »Gemüthlichkeit« nicht ab, dennoch betont er, dass »der Beethovensche Genius ernst und feyerlich« bleibe. Hoffmann begrüßt diesen Umstand, denn er ist davon »überzeugt, dass die reine Instrumental-Musik, da, wo sie nur durch sich als Musik [...] wirken soll, das unbedeutend Spasshafte, die tändelnden Lazzi vermeiden soll«. ⁶⁶⁵

Im gleichen Jahrgang widmet Hoffmann auch Sinfonien von C. A. B. Braun ⁶⁶⁶ und Johann Wilhelm Wilms eine Kritik. ⁶⁶⁷ Beide Werke haben eigentlich nichts miteinander zu tun, Hoffmann begründet die Doppelrezension damit, dass sie ihm schlicht in dieser Reihenfolge vorgelegen hätten und er sie für zueinander passend befunden habe. ⁶⁶⁸ Brauns Sinfonie scheint ihm den Anspruch, der seit Haydn, Mozart und Beethoven an eine Sinfonie zu stellen sei, nicht einzulösen, weshalb er auch auf »genaue Zergliederung« zu verzichten gedenkt und »nur durch Erwähnung einiger Momente des Satzes sein Urtheil [...] rechtfertigen« will. ⁶⁶⁹ So moniert er Brauns kontrapunktische Arbeit mit dem Thema des Satzes, das ihm auch vom Kontrapunkt abgesehen »gar zu liedchenmässig« ⁶⁷⁰ erscheint: »Der Componist wird selbst wol nicht Stellen, wie die folgende, für wirkliche Imitationen im contrapunktischen Sinn halten:« ⁶⁷¹

664 Ebd., Sp. 147.

665 Ebd., Sp. 148.

666 Womöglich handelt es sich um Carl Anton Philipp Braun (1788–1835), womit im Titel der Rezension ein Schreibfehler vorläge. Die Nachforschungen des Autors ergaben jedenfalls keine positiven Resultate bei der Suche nach einem Komponisten namens Braun mit den Initialen C. A. und B.

667 [E. T. A. Hoffmann], »1. Symphonie à grand Orchestre, composée par C. A. B. Braun. No. 4. à [sic] Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. [...] 2. Symphonie à grand Orchestre, par J. W. Wilms. Oeuvr. 23. à [sic] Leipsic, chez Breitkopf et Härtel«, in: *AmZ* 15 (1813), Sp. 373–380, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527963-9>> 04.11.2024.

668 Vgl. ebd., Sp. 373.

669 Ebd., Sp. 374.

670 Ebd.

671 Ebd., Sp. 375.



Verbrauchtheit und Einförmigkeit kennzeichnen für Hoffmann auch den zweiten und dritten Satz. Auch dem Finale mangle es an handwerklicher Solidität. Der Satz lasse erkennen »dass es dem Componisten noch sehr an dem tiefern Studium des Contrapunkts fehlt«. ⁶⁷²

Hoffmanns expliziter Verzicht auf eine eingehende Strukturanalyse markiert auch ein programmatisches Moment seines analytischen Arbeitens: Erst wenn eine Komposition einen ähnlichen Geist versprühe wie die Sinfonien Haydns, Mozarts oder Beethovens, erweise sie sich einer Analyse als würdig; andernfalls genüge zumeist eine satztechnische Bestandsaufnahme.

Ganz anders im Gesamteindruck fällt hingegen die Sinfonie von Wilms aus, die, »was Originalität, Lebendigkeit und Gewandtheit des Satzes betrifft, viel höher [steht].« ⁶⁷³ In seiner Durchsicht der Komposition zeigt Hoffmann jeweils die Satzanfänge mittels Notenbeispiel an; Illustrationen, die kein thematisches Material vorstellen, dienen der kompositionstechnischen Detailkritik:

Ueberhaupt fehlt es dem Satze nicht an sorgfältiger Ausarbeitung, sowol was die Harmonik, als was den effectuirenden Gebrauch der Instrumente betrifft.

Phrasen wie  sind wol in den ernst gehaltenen Symphonien zu vermeiden, da die komische Oper sie nicht allein gebraucht, sondern auch verbraucht hat. ⁶⁷⁴

Derlei kritische Anmerkungen halten sich jedoch in Grenzen, es überwiegt der positive Gesamteindruck. Hoffmann ist dennoch darum bemüht, den Unterschied zu Beethoven deutlich zu machen, und resümiert daher, dass die Komposition einer Sinfonie alles andere als ein »geringes« Unterfangen sei. Ihr Gelingen hänge davon ab, ob »des Componisten Genius [...] kräftig und frey seine Fittige dem höchsten Ziele entgegen zu schwingen vermag«. ⁶⁷⁵

⁶⁷² Ebd., Sp. 376.

⁶⁷³ Ebd.

⁶⁷⁴ Ebd., Sp. 377.

⁶⁷⁵ Ebd., Sp. 380.

Deutlich enthusiastischer fallen wiederum zwei Analysen von Kompositionen Beethovens aus: Die Rezension der C-Dur Messe op. 86 erscheint als langer, mit zahlreichen Notenbeispielen ausgestatteter Folgeartikel in zwei Ausgaben.⁶⁷⁶ Nach einer – fast schon obligatorischen – Reflexion auf die Gattung der Messe im Allgemeinen räumt Hoffmann ein, dass die Komposition anders beschaffen sei, als er erwartet habe: Während der Komponist »sonst gern die Hebel des Schauers, des Entsetzens« in Bewegung setze, habe diese Messe völlig »den Ausdruck eines kindlich heitern Gemüths, das, auf seine Reinheit bauend, gläubig der Gnade Gottes vertraut und zu ihm fleht, wie zu dem Vater, der das Beste seiner Kinder will und ihre Bitten erhört.«⁶⁷⁷ Die »innere Struktur« sei »ganz des genialen Meisters würdig«.⁶⁷⁸ Sodann eröffnet Hoffmann die Analyse mit einer ganzen Partiturseite:

Ohne alles Ritornell intoniren die Basssänger allein das *Kyrie*, dessen liebliches Thema ganz die Bitte eines, von der ihm werdenden Gnade und Erhörung überzeugten Kindes ist. Rec. setzt die ersten elf Takte in ganzer Partitur her.

Andante con moto

The musical score shows the beginning of the Kyrie. The Violins play a melody starting with a piano (pp) dynamic. The vocal parts enter with the Kyrie eleison text. The Soprano and Alto parts have a melodic line, while the Tenor and Bass parts provide a harmonic foundation.

676 [E. T. A. Hoffmann], »Messa a quattro voci coll'accompagnamento dell' Orchestra, composta da Luigi van Beethoven. Drey Hymnen für vier Singstimmen mit Begleitung des Orchesters, in Musik gesetzt und Sr. Durchlaucht dem Hrn. Fürsten v. Kinsky zugeweiht von L. van Beethoven. Partitur. 86stes Werk. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel«, in: *AmZ* 15 (1813), Sp. 389–397, 409–414, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527963-9>> 04.11.2024.

677 Ebd., Sp. 392.

678 Ebd.

The image shows a page from a musical score for the opera 'L'Elisir d'Amore'. The title 'Son, e lei' is prominently displayed at the top. The score is for a vocal solo, likely for the character Figaro, as indicated by the 'Fagotti' (Bassoon) part. The music is in 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The vocal line is written in a soprano clef, and the instrumental parts for Viola and Fagotti are in bass clef. The lyrics are in Italian, and the score includes a full musical staff with notes, rests, and dynamic markings.

Die dem Meister Haydn eigenthümliche Bewegung der Violinen geht durch den ganzen Satz, ja meistentheils durch das ganze Werk.⁶⁷⁹

Es schließt sich eine formale Analyse des musikalischen Verlaufs an. Hoffmann beschreibt dabei die Bewegung der Stimmen und ihre kontrapunktische Verquickung sowie die harmonischen Bewegungen des Ganzen. Dabei macht er auch auf satztechnische Dinge aufmerksam, die ihm zwar kritikwürdig scheinen, für die er aber Beethoven nicht explizit tadelt:

Uebrigens hat dieser Satz eine ganz eigne Modulation, da er sich nur von C dur in E moll, dann, in E dur – in welcher Tonart kurz auf einander vier ganze Schlüsse folgen – und dann, nachdem das Thema nochmals in E dur wiederholt worden, sehr schnell nach C dur zurückbewegt:

[illegible]

Zur Nachahmung kann Rec. diese Modulation eben nicht empfehlen.⁶⁸⁰

679 Ebd., Sp. 393 f.

680 Ebd.

Hoffmann analysiert das Werk in seinem Verlauf und kommt zum Schluss auch auf Fragen der Kirchenmusikästhetik zu sprechen. Der letzte Satz sei zwar

in seiner Kraft und Lebendigkeit [...] des Meisters würdig. Ob aber Stellen, wie die folgende, welche auch schon bey dem Schluss des *Agnus* vorkommt, nicht zu opernmässig klingen, lässt Rec. dahin gestellt seyn; [...] ⁶⁸¹

The musical score is for a string quartet (Violini, Viole, Bassi) and a solo Clarinetto. It shows a six-measure excerpt. The Violini and Viole part consists of chords. The Clarinetto solo part features a melodic line with triplets. The Bassi part consists of a simple bass line.

Auch Beethovens Schauspielmusik zu Goethes *Egmont* widmet Hoffmann eine längere Besprechung.⁶⁸² Zunächst zeigt er sich erfreut darüber, »zwey so grosse Meister in einem herrlichen Werke verbunden, und so jede Forderung des sinnigen Kenners auf das Schönste erfüllt zu sehen«.⁶⁸³ Nachfolgend stellt er mit Bezug auf die Handlung heraus, dass das, »was in Göthe's *Egmont* eines jeden Gemüth vornämlich tief anregen muss, [...] Egmonts und Clärchens Liebe« sei.⁶⁸⁴ Beethoven sei sich dessen bewusst gewesen und habe deshalb nicht, wie es andere Komponisten an seiner Stelle getan hätten, eine »kriegerische, stolz daher schreitende Ouverture« geschrieben, sondern sich »an jene tiefere, echt romantische Tendenz des Trauerspiels« gehalten.⁶⁸⁵ Irritiert zeigt Hoffmann sich allerdings von dem in die Ouvertüre integrierten Lied *Die Trommel gerühret*, das er für seine Verwendung als Schauspielmusik für »viel zu sehr geschmückt« befindet. Das liege vor allem an der Orchesterbegleitung, die sich nicht aus der Schauspielhandlung ableiten lasse. Hoffmann empfiehlt, zur Begleitung von Liedern in Schauspielen nur solche Instrumente einzusetzen, »welche von den, auf dem Theater befindlichen Personen, wenigstens scheinbar, ausgeführt werden können«.⁶⁸⁶ Insgesamt

681 Ebd., Sp. 412 f.

682 [E. T. A. Hoffmann], »1. Ouverture d'Egmont etc. par L. van Beethoven. À grd. Orch. Op. 84 [...]«, in: *AmZ* 15 (1813), Sp. 473–481, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527963-9>> 04.11.2024.

683 Ebd., Sp. 473.

684 Ebd., Sp. 474.

685 Ebd., Sp. 475.

686 Ebd., Sp. 477.

sind Hoffmanns Anmerkungen zu dieser Musik mehr gattungsästhetischer als streng analytischer Natur, zumal er eine Inhaltsangabe des Schauspiels mitliefert. wie in Besprechungen von Vokalmusik, dramatischer insbesondere, üblich, richten sich Hoffmanns analytische Beobachtungen vor allem nach der Frage, inwieweit der Sinn von Goethes Schauspiel getroffen sei. In der Schlusszene habe Beethoven

sehr wohl gethan. [...] Im lichtvollen A dur-Accord, und zwar in Sechszehnteiltriolen der Blasinstrumente, wird die himmlische, glänzende Erscheinung der Freyheit verkündigt. [...] Die Trompete fällt ein und eine Art kriegerischen Marsches, jedoch in einfachen, gehaltenen Accorden, drückt mit hohem Pathos die Apotheose des, siegreich für die Freyheit fallenden Helden aus. Man hört die Trommel; bei dem *più allegro*, in dem die Bläser Achteltriolen anschlagen, verschwindet die Erscheinung und der Satz zerfließt in einzelnen Noten.⁶⁸⁷

Hoffmann beschließt den Text mit einem Lob auf Beethovens Verzicht auf eine große Zahl »genialischer contrapunktischer Wendungen, kühner Ausweichung u. s. w.«,⁶⁸⁸ die seine Kompositionen ansonsten auszeichneten. Indem Beethoven seine Musik in den Dienst von Goethes Dichtung stelle, erweise er sich umso mehr als Meister seiner Kunst. Seine eigene Analysepraxis reflektierend, hebt Hoffmann hervor, dass er versucht habe, das spezifische Verhältnis von Musik und Dichtung in Beethovens Komposition darzustellen und »die gelungene ästhetische Behandlung des, dem Componisten gegebenen Stoffs gehörig ins Licht zu stellen und zu würdigen.«⁶⁸⁹

Anders als die meisten Rezensenten der *AmZ* – darunter auch Hoffmann – signiert Gottfried Weber seine Kritiken mit seinem Namen. Seine erste Besprechung befasst sich mit Carl Maria von Webers – ihm gewidmeter – 1. Sinfonie.⁶⁹⁰ Da er im Interesse seiner Leser auf eine ausführliche Zergliederung zu verzichten gedenkt,⁶⁹¹ arbeitet er vor allem mit ästhetischen Charakterisierungen der Musik. Am gelungensten findet er dabei den Finalsatz, der

687 Ebd., Sp. 480.

688 Ebd.

689 Ebd., S. 480 f.

690 Gottfried Weber, »Première Sinfonie pour deux Violons, Alto, Basso, Flûte, deux Hautbois, deux Bassons, deux Cors, deux Trompettes et Timbales, composée et dédiée à Géofroi Weber, par Ch. Maria de Weber. Offenbach, chez J. André«, in: *AmZ* 15 (1813), Sp. 553–559, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527963-9>> 04.11.2024.

691 Vgl. ebd., Sp. 553.

im höchsten Grade den lebhaftesten Ausdruck jovialer Lebenslust ausspricht. Diese verkündigt schon gleich der Anfang:

Presto

Cornì soli Bassi

Cornì Flauto

ff u.s.w.

dessen Stoff der Tondichter eine kurze Zeit lang ausführt, aber bald, mit einem feurigen *Unisono* aller Saiteninstrumente, sich in den sprudelnden Strom der Lebensfülle stürzt:

ff *Grob-*

u.s.w.

(*Grob-*)

Doch der Rausch verbrauset, und gefälligere Tändeleien treten an seine Stelle:

u.s.w.

So wechseln und verflechten sich im lieblichsten Reigen die verschiedentlich individualisirten Ausdrücke glücklicher Laune[.]⁶⁹²

692 Ebd., Sp. 556 f.

Weitaus enger am Notentext bewegt sich Weber in seiner Besprechung einer anderen Komposition Carl Maria von Webers, nämlich der Overture zur Oper *Der Beherrscher der Geister*.⁶⁹³ Das Werk spreche »laut und unverkennbar die Sprache aus jener Welt, in welcher höhere Geister wirken und weben, und erhebt das Gemüth des Zuhörers aus der prosaischen Wirklichkeit in die gespanntere Stimmung, welche ihn der Geisterwelt näherbringt.«⁶⁹⁴ Der Rezensent übernimmt anschließend die Aufgabe einer Nacherzählung des Overtürengeschehens, um den Leser in ebenjene »Geisterwelt« eintauchen zu lassen. Indem er auf technisch-analytische Beschreibungskategorien weitgehend verzichtet, einzelne Instrumentengruppen personifiziert und die Overture als atmosphärisches Geisterspiel behandelt, gelingt ihm eine ästhetische Interpretation fernab kompositionstechnischer Kritik.⁶⁹⁵

Die herkömmliche langsame Introduction verschmähend, kündigt der Componist gleich mit der imponirenden Gewalt des, hier durch sechs, in der Folge aber durch nicht weniger, als neun Blechinstrumente gehobnen Orchesters, die höhere Kraft der Geisterwelt an:

693 Gottfried Weber, »Ouverture de l'Opéra: Der Beherrscher der Geister, pour 2 Violons, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, Flûte, Flûte picc. (petite Flûte), 2 Bassons, 3 Trombones, 4 Cors, 2 Trompettes, Timbales, Alto et Basse, comp. – par Charl. Marie de Weber. Op. 27. Leipzig, chez Kühnel«, in: *AmZ* 15 (1813), Sp. 624–629, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527963-9>> 04.11.2024.

694 Ebd., Sp. 624 f.

695 Einer Kritik dieser Art will Weber, wie er in seinem abschließenden Absatz schreibt, sich ohnehin enthalten. Ebd., Sp. 629: »Rec. mag lieber wahr seyn, als unparteyisch scheinen, und ist darum der Meynung, dass, wenn eine Sache ganz das ist, was sie seyn soll, und eine so hohe Aufgabe so vollendet löset – dass dann das Aufsprühen kleinlicher Nebengesichtspuncte ebenfalls kleinlich, und Ostentation wäre.«

und erst nach einer, auf obige koordinierte, breite Rhythmen folgenden Fermate kommen mildere Geister an die Ordnung des Vortrags:

Flauto solo

dolce

ppp

Ein wortreicher Sprecher nimmt die Rede auf:

Vicello

und reisst bald den ganzen Geisterchor zum Einstimmen in analogen Formen mit sich fort.⁶⁹⁶

Dass Weber sich für eine ästhetische Schilderung des Werks entscheidet – wenngleich er wegen Platzmangels bald nur noch einzelne Momente hervorheben kann⁶⁹⁷ –, statt die Komposition technisch zu analysieren, liegt auch

696 Ebd., Sp. 625 f.

697 Vgl. ebd., Sp. 627.

an seiner theoretischen Einordnung des Werks. Wie er in einem kurzen gattungsästhetischen Gedankengang zu Beginn seines Textes erklärt, gebe es unterschiedliche Arten von Ouvertüren: Solche, die das nachfolgende Werk gewissermaßen als Skizze enthielten, solche, die lediglich auf die Stimmung der ersten Szene einstimmten, und schließlich solche, die den Zuhörer »in diejenige Stimmung versetzen soll[en], in welcher er für den Total-Eindruck der ganzen Oper am empfänglichsten seyn wird«. ⁶⁹⁸ Carl Maria von Webers Ouvertüre ordnet er dem letzten Typus zu, woraus sich die Fokussierung des Autors auf das Stimmungsbild erklärt.

Zu Beginn des Jahres 1814 wartet wiederum Hoffmann mit einer ausführlichen Besprechung von August Bergts Oratorium *Christus* auf. ⁶⁹⁹ Wie schon bei seiner Rezension von Beethovens Messe ⁷⁰⁰ schaltet er der eigentlichen Analyse gattungsgeschichtliche und -ästhetische Ausführungen vor. Von frühen kirchenmusikalischen Kompositionen kommt er zum »Oratorium aller Oratorien – [dem] *Messias*«. ⁷⁰¹ Dieses rage allein durch seinen Text unter den übrigen Oratorien Händels hervor, und der Komponist habe dafür die einzig richtige, auf »Dramatisiren« verzichtende Einrichtung gefunden. ⁷⁰² Entscheidend für das Gelingen einer Oratorienkomposition sei, dass der »Componist sich streng prüfen müsse, ob sein Innres in wahrer, hoher Andacht erglühe, und die Begeisterung in ihm Töne und Melodien erwecke, die das Heilige wunderbar verkünden.« ⁷⁰³ Das vorliegende Oratorium hält Hoffmann zwar für »fleissig gearbeitet«, der Komponist erfülle jedoch nicht »jene höhern Forderungen, die an den wahren Kirchencomponisten gemacht werden dürfen«. Dies wolle er mit der nachfolgenden »genauere[n] Beleuchtung seiner Arbeit« zeigen. ⁷⁰⁴ Hoffmann nimmt also einen dezidiert kompositionskritischen Standpunkt ein.

698 Ebd., Sp. 624.

699 [E. T. A. Hoffmann], »Oratorium: Christus, durch Leiden verherrlicht. Passionsmusik für vier Singstimmen und Chor, mit Begleitung des ganzen Orchesters. Partitur. Componirt von August Bergt. 10tes Werk. I. Abth. II. Abth. Leipzig, im verlag b. Friedr. Hofmeister«, in: *AmZ* 16 (1814), Sp. 5–17, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527964-4>> 04.11.2024.

700 Siehe oben, S. 186 ff.

701 Hoffmann, »Oratorium: Christus« (wie Anm. 699), Sp. 6.

702 Ebd., Sp. 6 f.

703 Ebd., Sp. 7.

704 Ebd., Sp. 7 f.

Den Einleitungschoral hält Hoffmann für »viel zu schwach und unbedeutend«, um die Hörer angemessen auf das Oratorium vorzubereiten,⁷⁰⁵ und der darauffolgende erste Chor erscheint ihm zwar gut gearbeitet, doch

enthält er einen Satz, der in der That das Ganze störend zerreisst; es ist die Melodie der Worte: Jesus Christus blutet – welche von Blasinstrumenten chormässig wiederholt wird, und ihrer ganzen Structur nach, an einen gewissen, so gemeinen Gesang erinnert, dass wir ihn in diesem Zusammenhange nicht einmal näher bezeichnen wollen.⁷⁰⁶

The image shows a musical score snippet. The vocal line (soprano) has the lyrics 'Jesus Christus blutet, blutet'. The instrumental parts for Flauti, Oboe, and Fag are shown above and below the vocal line. The Flauti and Oboe parts play a repeated rhythmic figure, while the Fag part plays a similar figure. The vocal line is in a simple, hymn-like style.

Hoffmann fügt, wenn er einen Kritikpunkt expliziert, Notenbeispiele ein, »damit der Leser und Hörer selbst urtheile und richte«.⁷⁰⁷ Darin ist freilich das Urteil zumeist schon enthalten, doch Hoffmann bemüht sich, unter Berücksichtigung der Textgrundlage und seiner gattungsspezifischen Erwartungen, auch selbst zu erklären, was ihm missfällt:

Das Recitativ No 7. [sic] wird blos von Bässen und der Orgel oder dem Flügel begleitet; aber nach den Worten: Fluch wählen sie für Segen, für Leben Tod – fallen obligate Trompeten ein:

The image shows a musical score snippet for a trumpet part. It is a single line with a series of notes, including a triplet of eighth notes, followed by a rest, and then another triplet of eighth notes.

Nun kommen die Worte: O unglückliche Spötter – Man wird daher geneigt, jene Trompetenstöße für die grelle Stimme der unglücklichen Spötter zu halten, bis man aus den folgenden Worten: Ahnet ihr nicht das grause Wetter etc., so wie aus dem Einfallen des ganzen Orchesters, wahrnimmt, dass eben das grause Wetter sich durch jene Trompetenstöße ankündigt. Diese Behandlung der Worte des Recitativs, so wie die Bassarie, No. 8, mit dem gar zu sehr ins Alltägliche fallenden Ritornell,

705 Vgl. ebd., Sp. 8.

706 Ebd., Sp. 9.

707 Ebd.

The image shows a musical score for four instruments: Violini, Clarinetten in B, Tromboni, and Oboe. The Violini part is at the top, consisting of four measures of sustained chords. Below it, the Clarinetten in B and Tromboni part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Oboe part is at the bottom, with a melodic line that includes eighth notes and rests. The score is written in a single system with four staves.

entspricht wol nicht im mindesten den höheren Forderungen, die man, was Tiefe und Bedeutsamkeit betrifft, mit Recht an den Oratorien-Componisten macht.⁷⁰⁸

Statt eine satztechnische Zergliederung vorzulegen, analysiert Hoffmann das Wort-Ton-Verhältnis und attestiert dem Komponisten, das musikalische Material nicht semantisch adäquat verwendet zu haben. Und auch weitere Stellen, die »Rec. niemals sich im Oratorium erlauben«⁷⁰⁹ würde oder bei denen »man nicht begreift, wie der Componist diesen Satz [...] stehen lassen konnte«,⁷¹⁰ erfahren harsche Kritik. Dabei gilt, wie gesagt, die Kritik weniger der handwerklichen Qualität der Komposition, denn dass Bergt »ein einsichtsvoller, gewandter Componist sey, der mit mehrstimmigen Sätzen wohl umzugehen versteht«,⁷¹¹ stellt Hoffmann gar nicht infrage, sondern mehr die Eignung dieser Sätze für einen biblischen Text, mehr noch: für die musikalische Darstellung der Passion Christi.

Eine von Hoffmanns letzten Rezensionen in der *AmZ* beschäftigt sich mit Friedrich Schneiders *Grande Sonate* op. 29 für Klavier zu vier Händen, die er insgesamt positiv bewertet.⁷¹² Zwar sei in diesem Werk »[v]on regem, blitzendem Aufflackern eines genialen Humors, wie etwa in beethovenscher Musik [...] nicht die Rede: dagegen steht es in ruhiger Haltung, in durchgängig

708 Ebd., Sp. 11 f.

709 Ebd., Sp. 12.

710 Ebd., Sp. 13.

711 Ebd., Sp. 15 f.

712 [E. T. A. Hoffmann], »Grande Sonate pour le Pianoforte à quatre mains comp. – par Fred. Schneider. Oeuv. 29. à [sic] Leipzig, chez A. Kühnel«, in: *AmZ* 16 (1814), Sp. 221–227, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527964-4>> 04.11.2024.

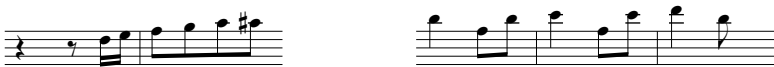
reinem Styl, in wackrer Ausarbeitung, gesund und kräftig, wie in einem gelungenen, fehlerfreyen Gusse da.«⁷¹³ Und in der Tat lässt Hoffmann es an Lob für dieses Klavierwerk nicht fehlen und untermauert es mit zahlreichen Notenbeispielen. Insbesondere zeigt er sich vom zweiten Satz der Sonate begeistert:

Das Thema ist lebhaft und erhält noch durch die Figur des Basses einen regen, kräftigen Schwung.

Diesem ganzen Allegro kann Rec. durchweg, nur in den Tendenzen, wie er sie Anfangs feststellte, das grösste Lob ertheilen. Ein Gedanke fliesst zwanglos, wie in einer wohlgeordneten Rede, aus dem andern, nichts Zweckloses, nichts Fremdartiges, durchaus alles in einem Gusse geformt, und dabey anmuthig und melodiös.⁷¹⁴

Auch dem Rest der Sonate kann er einiges abgewinnen, wenngleich der vierte Satz ihm zu lang erscheint⁷¹⁵ und ihm im letzten Satz die von Mozart und Beethoven gewohnte »Climax lauter Funken und Brillantfeuer«⁷¹⁶ fehlt. Dennoch lobt er explizit Schneiders Ökonomie der Mittel in diesem Finalsatz:

Dagegen benutze der wackre Componist das Thema, in kleinere Theile zerschnitten, auf mannigfache Weise und wusste die Stimmen künstlich und doch melodiös zu verschlingen. So strömen die beyden Sätze



wie in leuchtender Fluth durch das ganze Stück[.]⁷¹⁷

Der anonyme Autor der Rezension von Beethovens *Wellingtons Sieg* verbindet in seiner Beschreibung der musikalisch dargestellten Schlacht zwischen englischen und französischen Truppen technisch-analytische Beobachtungen mit dramatischer Schilderung:

Nach diesem Marsch [dem Marsch *à la Marlborough*, A. F.] erschallt von den Franzosen die Aufforderung zur Schlacht durch den Trompetenruf in C, welcher von den Engländern mit Es-Trompeten erwidert, und sonach die Schlacht aufgenommen wird. Unmittelbar hierauf fällt das volle Orchester [...] in der harten

713 Ebd., Sp. 222.

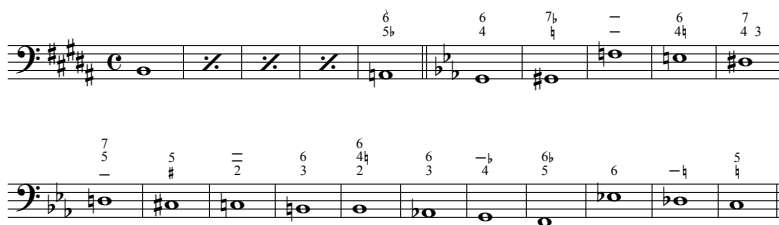
714 Ebd., Sp. 223 f.

715 Vgl. ebd., Sp. 225 f.

716 Ebd., Sp. 226.

717 Ebd., Sp. 226 f.

Tonart H, Allegro, C takt, mit grösster Stärke ein, und modulirt durch folgende Accorde nach C moll, und dann nach C dur:⁷¹⁸

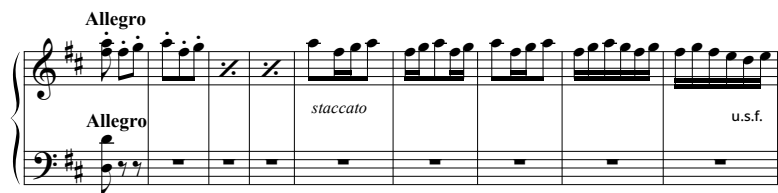


Die Zergliederung ist primär deskriptiv angelegt. Sie konzentriert sich stärker darauf, anhand von Notenbeispielen dramaturgische Kernmomente der Partitur vorzustellen, als sie mit einem scharfen, kritisch-analytischen Blick zu untersuchen. So ist auch die Betrachtung des zweiten Satzes rein auf die Darstellung solcher Passagen angelegt:

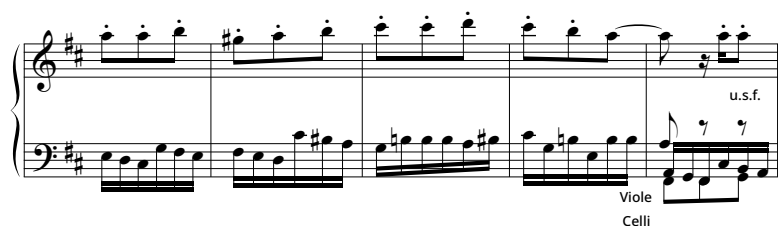
Bey dieser Wiederholung [des Siegesmarschs, A. F.] halten am Ende die Klarinetten und Hörner 2 Takte hindurch die *Dominante* aus, worauf wieder in derselben Tonart, D dur, obige Volksmelodie beginnt, wo dann immer der zweite Takt von dem ganzen Orchester *fortissimo*, ausgeführt wird, und der Schluss auf folgende Weise das letzte Tempo einleitet:

The image shows musical notation for an orchestral passage. The top staff is for Violins (Viol.), with dynamics *p*, *ff*, *dim.*, and *p*. The middle staff is for Oboes (Ob.) and Cori (Corni), with dynamics *p* and *p*. The bottom staff is for Cori (Cor.), with dynamics *pp* and *ppp*. The notation includes various articulations like trills (*tr.*) and slurs, and a *rit.* marking.

718 Anonym, »Wellington's Sieg, oder, die Schlacht bey Vittoria, in Musik gesetzt, und Sr. Königl. Hoheit, dem Prinzen Regenten von England – zugeeignet, von Ludwig van Beethoven. 91stes Werk. Vollständige Partitur. (Und die mannigfaltigen Ausgaben, wie sie in der Folge angeführt werden.) Wien, bey S. A. Steiner und Comp., so wie auch in den vorzüglichsten Musikhandlungen Deutschlands, der Schweiz und Italiens«, in: *AmZ* 18 (1816), Sp. 241–250, hier: Sp. 243f, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527966-5>> 04.11.2024.



In diesem Finale nun ergreifen die 2ten Violinen *pianissimo* und nur *à deux* dieselbe Nationalmelodie, wozu die *primi* folgenden Gegensatz angeben:



Dieses Thema wird nun, abwechselnd als *dux* und *comes*, in allen Stimmen frey durchfugirt[.]⁷¹⁹

Eine reich illustrierte Analyse stellt die anonyme Rezension von Streichtrios Friedrich Ernst Fescas dar.⁷²⁰ Der Autor attestiert den Werken gleich zu Beginn, »mit Phantasie und Gefühl entworfen, mit Einsicht und Besonnenheit, mit Geschmack und gereifter Kunsterfahrung ausgearbeitet« zu sein,⁷²¹ und schließt an dieses Lob eine an den Satzanfängen und motivisch-thematischen Elementen orientierte Betrachtung an:

719 Ebd., Sp. 247 f.

720 Anonym, »Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle; comp. — par F. E. Fesca. Oeuv. 3. à [sic] Vienne, chez Pierre Mechetti«, in: *AmZ* 19 (1817), Sp. 443–448, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527967-0>> 04.11.2024.

721 Ebd., Sp. 444.

Das erste Quartett beginnt mit einem *Allegro*, A moll, C-Tact, in welchem folgen des Hauptthema vorherrscht:

Viol. I. II.
f piz. arco tr
Viola e Cello
f piz. arco u.s.f.

Bald darauf ergreift der Bass, zu fremden Harmonien der Oberstimmen, dieses interessante Motiv:

p tr tr tr

welches edel und würdevoll von den übrigen Stimmen durchgeführt wird. Nachdem im 2ten Theile der Componist auf eine originelle Weise in verschiedene Tonarten ausgebeugt hat, wendet er sich in A dur, und beschliesst darin, unverrückt sein Ziel verfolgend.⁷²²

Während der Autor die ersten beiden Quartette in mehr cursorischer Weise abhandelt, widmet er dem dritten, dem er »den meisten Werth« zuspricht, eine längere Analyse:

722 Ebd., Sp. 443 f.

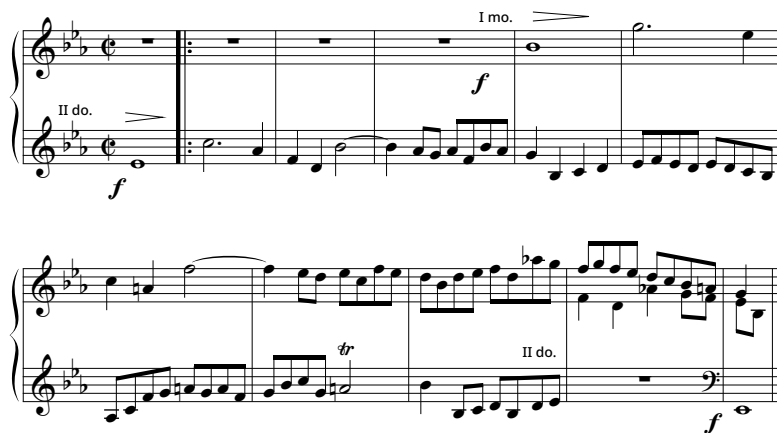
Der erste Satz, *Allegro*:



zeichnet sich durch sehr bestimmt gezeichneten Plan, schöne Haltung, durch eine treffliche kanonische Stimmenführung, und überhaupt durch eine gewisse Solidität des Geschmacks und der Ausarbeitung sehr vorthellhaft aus.⁷²³

Wie bei den vorigen Werken streift der Rezensent den langsamen Satz lediglich, um schließlich den Blick auf das Finale zu lenken,

in welchem 2te, 1ste Violin, Violoncello und Viola mit nachstehendem Fugenthema eintreten:



welches in allen Stimmen regelmässig durchgeführt, und im zweyten Theile durch originelle Wendungen und fremdartige Modulationen gewürzt wird. Die Rückkehr zur Wiederholung geschieht durch folgenden Orgelpunkt:

723 Ebd., Sp. 445 f.



nach welchem sich die Hauptideen zusammendrängen, und das Ganze rasch und feurig zum Schlusse forteilt.⁷²⁴

Auffallend an diesem Text sind die ausladenden Notenbeispiele, denen weit mehr Platz zukommt als dem eigentlichen Text, der sich in der Regel lediglich auf knappe Anmerkungen zur thematischen Disposition der jeweiligen Sätze beschränkt und analytisch nur oberflächlich auf das in den Noten zu Sehende eingeht. Es ist durchaus möglich, dass Rezensionen wie diese nicht darauf abzielen, zum Verständnis des Werkes beizutragen, sondern durch Beigabe der Satzanfänge interessierten Spielern die Möglichkeit bieten möchten, sich einen akustischen Eindruck von den jeweiligen Satzanfängen zu machen.

Im zwanzigsten und letzten hier zu betrachtenden Jahrgang der *AmZ* findet sich eine anonyme Rezension von Beethovens 8. Sinfonie.⁷²⁵ Ohne zunächst in einer Präambel ästhetische Fragen zu erörtern – für eine Beethoven-Besprechung geradezu ungewöhnlich – setzt der Autor mit der Analyse der

724 Ebd., Sp. 447 f.

725 Anonym, »Achte grosse Symphonie in F dur für 2 Violinen, 2 Violen, Flauten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Violoncell und Bass, von Ludwig van Beethoven. 93stes Werk. Wien, bey Steiner u. Comp.«, in: *AmZ* 20 (1818), Sp. 161–167, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527968-6>> 04.11.2024.

Komposition ein, indem er die motivisch-thematische Disposition des ersten Satzes vorstellt:

Mit folgendem, kräftig angegebenen Motiv:

Violini

Viole e Bassi

f

Ob. Clar.

p

Fag.

unterrichtet uns der Componist bestimmt, was, und wie er es eigentlich gemeynt habe. Indem er diesem einfachen, klaren Thema bald darauf ein zweytes, nicht minder fassliches zugestellt:

Fl.

Ob.

p

und dieses unmittelbar hernach von den Bläsern imitiren lässt:

Fag.

hat er nun reichlichen Stoff, um daraus ein Charakter-Gemälde zu bilden, nach der Art und Weise, wie Mozart, Joseph Haydn u. a. ihre herrlichen Werke dieser Gattung anlegten[.]⁷²⁶

Sodann empfiehlt der Rezensent seinen Lesern, »sich die vier ersten Noten des Hauptthemas recht fest in's Gedächtnis einzuprägen«, weil diese konstitutive Bedeutung für den weiteren Verlauf der Sinfonie hätten.⁷²⁷ Den Charakter des zweiten Satzes beschreibt der Autor als »lose, leichtfertige Schmetterlingsnatur«,⁷²⁸ geht aber kaum auf die kompositorische Faktur ein. Kritisch mutet

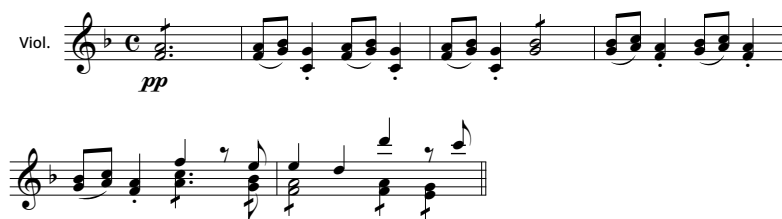
726 Ebd., Sp. 161 f.

727 Ebd., Sp. 163.

728 Ebd.

seine Bemerkung zum dritten Satz an, sie enthalte »wenig Bedeutendes«, doch mit einem botanischen Vergleich stellt der Rezensent Beethovens Ruf sogleich wieder her: »Wie der Fleis und die geschickte Hand des erfahrenen Gärtners auf unfruchtbare Zweige köstliches Obst pfpft, so macht es auch der wahre, geborne Tonsetzer.«⁷²⁹ Der Topos einer Ökonomie der Mittel und einer genialen Handhabung reduzierten Materials zieht sich wie ein roter Faden durch die zeitgenössischen Beethoven-Analysen und scheint zudem nahezu exklusiv auf die Rezeption der Werke Beethovens limitiert. Im vierten Satz schließlich erkennt der Autor eine »anscheinend chaotische Verwirrung«, die er nicht jedem Zuhörer »zu enträthseln« zutraut.⁷³⁰ Zunächst stellt er fest, dass das Finale

recht unschuldig und anspruchslos beginnt:



Aber es wächst in der Folge zur höchsten Ausgelassenheit empor, und gebehdet sich zuweilen wie ein unbändiges, junges Ross. [...] In diesem Sinne tritt z. B., durch eine einzige Note vorbereitet, gewiss auf das unerwartetste das volle Orchester ein:



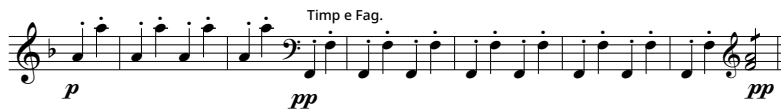
Nach dieser Anlage erklingt dies Thema selbst in den entferntesten Tonarten, sogar in Des dur und Fis moll. Ganz neu ist die jedesmalige Rückkehr zum ersten Motiv mittelst der in die Octave gestimmten Pauken; einmal so:



729 Ebd., Sp. 164.

730 Ebd., Sp. 165.

das zweytemal durch den Terzenfall:⁷³¹



Zum Beweis der »contrapunktischen Künste[] und canonischen Durchführungen« Beethovens setzt der Autor noch ein zweizeiliges Notenbeispiel an den Schluss seiner Analyse, ehe er seinen Text beschließt.⁷³²

Wohlvollend liest sich die anonym veröffentlichte Rezension von Friedrich Ernst Fescas 1. Sinfonie.⁷³³ Der Rezensent leitet seine Besprechung mit lobenden Worten über die Gesamtanlage und den Charakter des Werks ein und rückt es, ehe er zur Kritik schreitet, in die Nähe Mozart'scher Werke: »Dass unserm Meister Mozarts wundervolle Symphonie in Es vorgeschwebt, ja ihm vielleicht Modell gestanden habe, unterliegt keinem Zweifel, und wird durch nachfolgende Analyse noch deutlicher hervorgehen.«⁷³⁴ Nicht nur verwendet der Autor hier den Terminus »Analyse« ganz explizit, er drückt mit diesem auch ein konkretes Erkenntnisziel aus, nämlich den stilistischen Vergleich mit einem von ihm unterstellten Vorbildwerk. Um Missverständnissen vorzubeugen, stellt er jedoch klar, dass »von einer Copie nicht im geringsten die Rede« sein könne, und betont die Eigenständigkeit von Fescas Sinfonie.⁷³⁵ Den ersten Satz zergliedert er im Hinblick auf thematische Kernmomente:

Nach einer sanften, chromatischen Einleitung tritt das Allegro mit diesem einfachen Thema ein:



welches unmittelbar darauf auch den Bläsern zugeteilt ist, und wornach alle gemeinschaftlich zu dem vom vollen Orchester kräftig ausgesprochenen, zweyten Hauptgedanken hinarbeiten.⁷³⁶

731 Ebd., Sp. 166.

732 Vgl. ebd., Sp. 166 f.

733 Anonym, »Première Sinfonie à grand Orchestre -- comp. par F. E. Fesca. Oeuvr. 6. A Vienne, chez P. Mechetti«, in: *AmZ* 20 (1818), Sp. 393–398, <<https://mdz-nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527968-6>> 04.11.2024.

734 Ebd., Sp. 394.

735 Ebd.

736 Ebd.

Bassen, mitunter mit dahinrollenden Violinen und lässt ihn überhaupt auf die verschiedenartigste Weise umhertändeln.⁷⁴³

Seine Analyse beschließt der Autor mit der erneuten Bekräftigung – Ähnliches hat er bereits in der Einleitung formuliert –, »dass er bey dem Durchstudiren und Beurtheilen neuer Musikwerke seit geraumer Zeit kaum ein so befriedigendes Vergnügen genossen habe, als bey dem Studium und der Zergliederung dieser gediegenen Composition«. ⁷⁴⁴

Umfangreich fällt die Rezension von Gottfried Webers Messe op. 28 aus, deren Verfasser auch hier anonym bleibt.⁷⁴⁵ Der Autor verweist in seiner Vorrede auf eine Äußerung Webers im zweiten Teil von dessen *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsezkunst*,⁷⁴⁶ worin dieser dem Rezensenten seines Requiems⁷⁴⁷ eine unsachgemäße Interpretation seiner kompositorischen Intentionen vorwirft.⁷⁴⁸ Der Autor überspitzt Webers darin formulierte Forderung einer auf die

743 Ebd., Sp. 398.

744 Ebd., Sp. 398.

745 Anonym, »Messe, oder fünf Hymnen, mit latein. u. deutschem Texte, für Singstimmen mit Begleit. von Violinen, Altviolen, Bass, Oboen oder Klarinetten, Fagott, Trompeten u. Pauken, dann willkürlichen Flöten u. Posaunen, in Musik gesetzt - - von Gottfried Weber. 28stes Werk. Partitur, mit untergelegtem Klavierauszug. [...] Instrumental- und Singstimmen. [...] Bonn und Köln, bey Simrock«, in: *AmZ* 20 (1818), Sp. 765–778, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527968-6>> 04.11.2024.

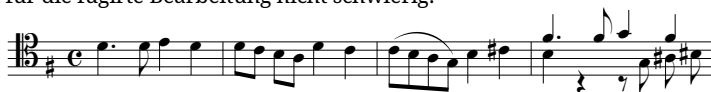
746 Gottfried Weber, *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsezkunst: mit Anmerkungen für Gelehrtere*, Bd. 2, Mainz 1818.

747 Weber bezieht sich auf Franz Joseph Fröhlichs Rezension in der *AmZ* aus dem vorigen Jahrgang: Franz Joseph Fröhlich, »Requiem, den Manen [sic] der Sieger bey Leipzig und la belle Alliance geweiht. In Musik gesetzt für Männerstimmen, Altviolen und Bässe, 2 Hörner, Pauken und obligate Orgel (oder statt der Orgel 2 Klarinetten und 2 Fagotte,) Trompeten, Posaunen und Contrafagott ad. libit., von Gottfried Weber. Mit deutschem und lateinischem Text. Offenbach a. M., b. Joh. André«, in: *AmZ* 19 (1817), Sp. 793–799, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527967-0>> 04.11.2024.

748 Der Autor gibt zwar nicht die genaue Stelle an, spricht jedoch davon, dass Weber darin »Antworten an seine Recensenten« gebe. Diese Andeutung spricht für eine Textstelle ganz zum Schluss des zweiten Bandes. Weber diskutiert darin, im Teil zur Harmonik, eine Rezension seines Requiems durch »Herrn Fröhlich« in der *AmZ*, dessen Urteil er für falsch hält und es als Folge unzureichender Kompetenzen des Rezensenten wertet: »Man muss aber von Dingen, die man nicht weis und nicht bedacht hat, auch nicht urtheilen, am wenigsten öffentlich, oder doch, klugheitshalber, lieber nur anonym: muss sich nicht anmaßen von ›technischen Unrichtigkeiten!‹ zu sprechen, wenn man nicht Verstand genug hat die gemeinüblichen technischen Theoreme mit den Einschränkungen zu verstehen, mit welchen sie verstanden sein müssen, und ohne welche sie falsch und trüglich sind, und der Erfahrung

technischen Sachverhalte zielenden Kritik und gibt zu verstehen, er wolle sich denn bemühen, die Komposition »blos anzuzeigen und zu beschreiben« und auf ein ästhetisches Urteil weitgehend zu verzichten, obwohl – und das ist eine nicht zu unterschätzende Einsicht – eigentlich »bey einer musikal. Composition eine genau beschreibende Anzeige gar nicht möglich ist, ohne dass man [...] in die Beschreibung [...] etwas legt, und legen muss, das wie ein Urtheil aussieht.«⁷⁴⁹ In gewissenhafter Manier zergliedert der Autor im Folgenden Webers Komposition:

No. 1. *Kyrie*; Adagio, G dur. Eine, nur zwey Zeilen lange Einleitung, in sanftem Gesange, in welchem auch Einmal *Christe eleison* ausgesprochen wird. Diese Einleitung endiget auf der Dominante mit starkem Accord. Hier schliesst sich ein ziemlich rasches Allegro, *Kyrie eleison*, (*Christe* – wird nicht wieder erwähnt,) ein Fugenthema, das eben so fasslich, als gründlich, ohne Abweichung durchgeführt, besonders aber von der Verkürzung und Engführung an den Kenner gewiss interessieren wird. Das Thema selbst ist übrigens nicht ungewöhnlich und für die fugirte Bearbeitung nicht schwierig:



Der Satz ist nicht zu lang und macht seinen ordentlichen Schluss, doch abgebrochen; nun sind *dritthalb Takte* Generalpause verzeichnet, und hierauf beschliessen die Singstimmen allein mit dem Accord in grossen Noten.⁷⁵⁰

Eine Beschreibung von solcher Nüchternheit fand sich selbst unter den umfangreichen Rezensionen der *AmZ* in der Tat bisher kaum. Nummer um Nummer betrachtet der Rezensent Webers Komposition in dieser Weise. Unüberhörbar ist indes der ironische Tonfall, mit dem der Autor doch eindeutige indirekte Urteile einflucht und somit zeigt, was er von Webers Empfehlung, auf ästhetische Urteile zu verzichten, hält:

Ob die beym *Amen* aufgefasste und dann bis zu Ende wiederholte Figur:



so schnell und *fortissimo* vorgetragen, würdig und der Kirche gemäss sey, sey wieder blos gefragt.⁷⁵¹

widersprechen«. Und weiter gibt er seinen Lesern mit auf den Weg, dies als »warnendes Beispiel« dafür zu nehmen, »wohin es führt, wenn man am [sic] Kunstwerk nicht anders als nach dem gemeinüblichen beschränkten einseitig- und halbweisen Kunstregeln zu beurtheilen versteht, indem, wie wir eben [...] gesehen, die Werke unserer herrlichsten Tondichter, ja sogar unserer renommiertesten Theoretiker selbst, nach diesen Regeln technisch unrichtig wären« (Weber, *Versuch* (wie Anm. 746), S. 291 f.).

749 Anonym, »Messe [...] von Gottfried Weber« (wie Anm. 745), Sp. 766.

750 Ebd., Sp. 767.

751 Ebd., Sp. 773.

Auch in der Folge schreibt der Autor von »in einer Kirche sehr auffallenden Effectstellen«⁷⁵² und stellt somit die ästhetische Eignung von Webers Komposition für den religiösen Zweck infrage. Seinen akribischen und referierenden Beschreibungsmodus, der recht leidenschaftslos den Verlauf der einzelnen Sätze dokumentiert, behält er bis zum Schluss seiner zudem langen Besprechung bei, die ganz gezielt darauf angelegt zu sein scheint, keine gesonderte Lesefreude zu bereiten. Selbst eines griffigen Fazits zur Komposition – häufig ja ein Bestandteil musikalischer Rezensionen – enthält sich der Rezensent in diesem Text. Damit stellt diese Rezension als gleichsam ironischer Kommentar auf das Problem der Analysepraxis, einen Mittelweg zwischen den Polen von technischer Beschreibung und ästhetischem Urteil zu finden, einen geradezu programmatischen Schlusspunkt für die Untersuchung musikalischer Analyse in der *AmZ* dar.

Mit dem Ende des zwanzigsten Jahrgangs legt Friedrich Rochlitz sein Amt als Redakteur der *AmZ* nieder.⁷⁵³ Da er in dieser Funktion den Rezensionstil der *AmZ* redigiert und mitgeprägt hat, erscheint dies als guter Zeitpunkt für eine Zäsur, zumal in Wien ein Ableger der *AmZ* bereits 1817 seine Geschäfte aufgenommen hat.

4.2.2 Zwischenfazit

Bevor weitere Analysen aus der *AMO* und der *BAM* betrachtet werden, sei hier ein kurzes Zwischenfazit über die ersten 20 Jahre musikkritischer Werkanalysen der *AmZ* gezogen. Das literarische Spektrum analytischer Zugriffe erweitert sich im frühen 19. Jahrhundert wesentlich: Obwohl sich auch Opern- und Oratorienanalysen in bekannter Manier finden, die sich Nummer für Nummer vor allem mit dem Wort-Text-Verhältnis befassen, halten nun vor allem Konzepte der analytischen Vermittlung von Instrumentalmusik Einzug, für die nach und nach Vermittlungsmodi von der Formanalyse bis hin zur hochmetaphorischen Interpretation gefunden werden. Im Vergleich zu den Werkanalysen des späten 18. Jahrhunderts verlieren strenge regelpoetische Kriterien an Bedeutung, obwohl sie natürlich als Bewertungsmaßstab nicht ausgeschaltet sind. Gegenüber ästhetischen Beschreibungswegen treten sie in den Hintergrund und weichen der Tendenz nach einem mehr autorpoetischen Interpretationsrahmen. Häufig ist dieser indes den Komponisten des klassischen Kanons vorbehalten – ein Umstand, der rezeptionsgeschichtlich

752 Ebd., Sp. 775.

753 Vgl. *AmZ* 20 (1818), Sp. 907/08: »Hiermit scheide ich von Dir, geehrter Leser, nicht nur für dies Jahr, sondern für immer, in wiefern ich nämlich Redacteur dieser Blätter von ihrem Entstehen bis heute gewesen bin. [...] Friedrich Rochlitz.«

bedingt ist.⁷⁵⁴ Allein an den Texten Hoffmanns zeigt sich, dass den Werken bekannter Komponisten mitunter schon aufgrund ihrer unterstellten geschichtlichen Bedeutsamkeit völlig unterschiedliche Analysemodi zukommen. Anders als primär kompositionstheoretische Analysemethoden macht sich die musikkritische Werkanalyse somit in hohem Maße methodisch abhängig von der Musik, auf die sie sich bezieht. Zwar existieren auch weiterhin Texte, die satztechnische Analyse im engeren Sinne betreiben, ihre Bedeutung verändert sich aber – gerade im Vergleich mit den ästhetischen Interpretationen. Man denke etwa an das oft regeltechnisch strenge Verfahren der Fugenanalyse, das vor allem im Vergleich mit hochmetaphorischen Verstehensmodellen für sinfonische Musik einen historisierenden Charakter aufweist. Die Rolle des Kritikers wandelt sich von der eines Prüfers kompositionstechnischer Sachverhalte, der auch durchaus Korrekturen empfehlen oder gar vornehmen zu dürfen beansprucht, hin zum Interpretieren des Werkes als eines in sich geschlossenen Textes. Bei aller entwicklungsgeschichtlichen Dynamik vor allem im Bereich der Instrumentalmusik, an der sich diese Veränderungen in besonderem Maße abzeichnen, ist dieser Wandel jedoch nicht auf diese beschränkt, wie sich bereits an der ganz zu Beginn gezeigten Analyse des Mozart'schen Requiems zeigte. Die Bewertung von Hoffmanns Rezension der 5. Sinfonie Beethovens als unerreichter Markstein der Analysegeschichte ist allein schon deshalb eine Übertreibung, weil der Text lediglich einen spezifischen Zugriff auf das Phänomen Sinfonik präsentiert (so sehr dieser auch das moderne Analyseverständnis geprägt haben mag), jedoch bei Weitem nicht die literarische Bandbreite abdeckt oder impliziert, die in anderen musikkritischen Werkanalysen der Zeit vorzufinden ist. Dass der Text oft Vorbild erfolgloser Nacheiferung gewesen sei, lässt sich weder anhand weiterer Werkkritiken in der *AmZ* noch anhand der folgenden Auswertung von Analysen in der *AMO* und der *BAM* bestätigen, in denen jeweils noch einmal andere Zugänge zur Werkanalyse aufkommen. Die vorliegende Auswertung musikkritischer Analysen hat insofern zu einer Neubewertung der Textgattung Wesentliches beizutragen.

754 Die Frage nach der ›Henne‹ und dem ›Ei‹ kann der Verfasser dieser Arbeit nicht mit letzter Gültigkeit beantworten.

4.2.3 »Anschauung des höchsten Schönen« – Beethoven und Mozart im Fokus der AMO

Im Vergleich zur *AmZ* zwar überschaubarer in der Anzahl, umso gewichtiger aber für die analysegeschichtliche Perspektive sind die werkkritischen Texte der *AMO*. Insbesondere zwei Besprechungen von Beethoven-Sinfonien – der siebten und der achten – mit Notenbeispielen finden sich in der *AMO*, und schließlich Friedrich August Kannes in Länge und analytischem Eifer exzeptioneller *Versuch einer Analyse der Mozart'schen Clavierwerke*, dem der größte Anteil in diesem Unterkapitel zukommen soll.

Womöglich stammen beide Beethoven-Rezensionen aus derselben Feder, genau feststellen lässt sich das allerdings nicht. Die erste wurde anonym veröffentlicht, die zweite lediglich mit »D.« unterzeichnet, was für unterschiedliche Autoren spricht, sich aber nicht beweisen lässt. Beide Texte sind einander in Struktur und Verfahrensweise jedoch sehr ähnlich: Einer kurzen, einleitenden Präambel, die mit obligater Beethoven-Lobrede eröffnet, folgt eine an ausgewählten Stellen exemplifizierte Satz-für-Satz-Betrachtung, die mit einem knappen Resümee abschließt.

Die Rezension der 7. Sinfonie beginnt mit einer nationalromantisch aufgeladenen Lobeshymne auf den »einzig originellen Beethoven, den wir mit Stolz und Selbstgefühl den Unsrigen nennen dürfen«.⁷⁵⁵ In der nachfolgenden Analyse sieht der Autor den Zweck,

das Ganze nach seinen wesentlichen Bestandtheilen zu zergliedern, manchen, uneingeweiht in die Mysterien der göttlichen Polyhymnia, auf einzelne, im Anhören flüchtig vorüberauschende Eigenthümlichkeiten, die eben den wahren Künstler characterisiren, aufmerksam zu machen, und endlich, dem Schöpfer einen kleinen Tribut unserer Hochachtung und gerechten Würdigung so seltener Talente darzubringen.⁷⁵⁶

Hier erscheint erneut der Topos der Analyse als Würdigung, worin der Notentext als gewissermaßen gottgleiche Schöpfung erscheint, die vermitteltst Exegese entschlüsselt werden will. So apostrophiert der Autor Beethoven also als »Schöpfer«, in dessen Musik weitaus mehr stecke, als das Ohr – zumal das eines Uneingeweihten – vernehmen könne, weshalb im Besonderen darauf

755 Anonym, »Siebente grosse Sinfonie, in A dur, von Ludwig van Beethoven. (92tes Werk.). Vollständige Partitur; dem Hochgebornen Herrn Moritz Reichsgrafen von Fries zugeeignet. (Eigenthum der Verleger.) Wien bey S. A. Steiner und Comp.«, in: *AMO* 1 (1817), Sp. 25 ff., 37–40, hier: Sp. 26, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10528079-2>> 04.11.2024.

756 Ebd.

aufmerksam gemacht werden müsse. Der Kritiker beansprucht dabei, über eine hinreichende interpretatorische Kompetenz zu verfügen. Die idolisierende Rhetorik erscheint im Vergleich auch mit Beethoven-Rezensionen aus den frühen Jahrgängen der *AmZ* noch einmal gesteigert und mag neben dem zugrunde liegenden emphatischen Werkbegriff auch mit dem im Anfang exponierten Patriotismus des Autors zusammenhängen, der Beethoven hier gleichsam zum Nationalhelden stilisiert und ihm übermenschliche Schöpferkraft attestiert.

In der langsamen Einleitung zeige sich sogleich »der kühne Adlerflug des ideenreichen Tonsetzers, des gewandten Contrapunctisten, und des geistreichen Harmonikers«. ⁷⁵⁷ Der Autor beschreibt den motivisch-thematischen Verlauf mitsamt einer Beschreibung der instrumentalen Einsätze, ehe er zum Allegro kommt:

Hier nun [am Schluss der Einleitung, A. F.] machen Flöte und Hoboe, verspottet von den Violinen, den Eingang zum ersten Allegro, welches im 6/8 Takt, A dur, geschrieben, Vivace bezeichnet, und auf nachstehendes Thema gegründet ist: ⁷⁵⁸



Besondere Aufmerksamkeit kommt dem zweiten Satz zu, der nach der Schilderung des Autors schon in der zeitgenössischen Rezeption Begeisterung hervorrief: »Priester und Layen vereinigen sich zum Lob und Preis desselben, und bey jeder Aufführung ergreift ein fanatisches Entzücken alle Anwesende, und fordert einen wiederholten Genuss.« ⁷⁵⁹ Dabei sei das Thema des Satzes so vermeintlich simpel, doch »welche reizende Phantasie und welche weise Ökonomie herrscht darin«. ⁷⁶⁰ Es folgt eine Verlaufsbeschreibung:

Nach einem, die moll Tonart bestimmenden Anschlag der Bläser, kündigen die Violon, Violoncelle und Contrabässe, leise und geheimnissvoll folgendes Thema an, welches, trotz seiner Simplicität, mächtig rührend anspricht, Grosses ahnen lässt, und dieses Versprechen auch im reichlichsten Übermasse erfüllt.

757 Ebd.

758 Ebd., Sp. 27.

759 Ebd., Sp. 37.

760 Ebd.



Nach 24 Takten tritt mit diesem Motiv die 2te Violine, nach eben so vielen die Erste ein, immer in einer höhern Octave, indess die Unterstimmen ein gesangreiches Contrathema darüber durchführen, worauf nach einem vorbereitenden crescendo alle Bläser im Einklang den Hauptgedanken ergreifen, die Saiten-Instrumente die stufenweise eingetretene [sic] Contrasubjecte übernehmen, die Bässe eine neue hüpfende Triolen-Figur vortragen, und die Blech-Instrumente sammt den Pauken die Tonica, und die Dominante helltönend anschlagen.⁷⁶¹

Der Autor kombiniert technische Beschreibungen mit einer metaphorischen Sprache, der ganze musikalische Prozess erscheint bei ihm als ein von Leben erfüllter – das drückt sich nicht zuletzt in den aktivischen und charakterisierenden Beschreibungen der instrumentalen Bewegungen aus. So fährt er fort damit, dass die soeben bezeichneten »gewaltig angehäuften Massen verschwinden« und

einem ausdrucksvollen Gesange Platz [machen], den die Clarinette und der Fagott in der Dur Tonart anstimmen, und die Violinen in einer klaren, fließenden Bewegung begleiten:⁷⁶²

Deutlich weniger eingehend befasst der Autor sich mit dem dritten und vierten Satz. Gleichwohl wählt er für den vierten eine durchweg schwärmende Perspektive, beschreibt diesen als ein Stück Musik, »worin ein wildes, schwelgendes Leben athmet, welches nur durch wenige heitere Sonnenblicke erleuchtet wird«.⁷⁶³ Dieser Satz gleiche »in Plan, Haltung und Charakteristik dem wüsten Stürmen eines jungen Verschwenders, der die erwachenden Gewissensbisse in einem Meer von rauschenden Vergnügungen zu ersäufen bemüht ist«.⁷⁶⁴ Ähnlich wie im zweiten Satz, der trotz seiner thematischen Einfachheit einen immensen Ausdrucksreichtum böte, zeigt sich der Autor auch hier von einer Ordnung erfreut, die die thematische Anlage gar nicht vermuten lasse: »So toll und tobend es darin auch hergeht, so verwirrt und zerstreut alles auf den ersten Anblick aussieht [...], mit so vieler Kunsterfahrung und das Gemeine

761 Ebd.

762 Ebd., Sp. 37 f.

763 Ebd., Sp. 40.

764 Ebd.

verschmähender Genialität ist das einzelne aufgefasst, durchgeführt, und zusammengereiht.«⁷⁶⁵

Die Rezension von Beethovens 8. Sinfonie übertrifft die vorige noch an Emphase und bildreicher Beschreibungskraft. Die Komposition übertreffe »an Mannigfaltigkeit, kunstreicher Durchführung, Neuheit der Ideen und der höchst originellen Anwendung sämtlicher Instrumente noch manche seiner Vorgänger«, und so seien auch »[s]olche classische Werke zu beurtheilen, [...] die schönsten Momente in dem übrigens nicht sonderlich erfreulichen Leben eines kritischen Recensenten«.⁷⁶⁶ Der Autor stimmt eine Lobeshymne auf Beethoven, »diese[n] *Amphion* unserer Zeit«, an und freut sich, »die Blicke der Welt auf eine Riesenarbeit zu leiten, die – der Stolz der Gegenwart – das Erstaunen und den Neid unserer Nachkommen erwecken muss, die, nicht geboren – *erschaffen* ward, und – gleich *Minerven* – nur dem Gehirne eines *Gottes* entspringen konnte«.⁷⁶⁷ Sogleich setzt er mit der Beschreibung an:

Der erste [Satz], *Allegro vivace, e con brio*, F-Dur $\frac{3}{4}$, beginnt in voller Kraft mit folgendem Thema:⁷⁶⁸



Auch hier steht Beethovens ökonomischer Umgang mit dem motivisch-thematischen Material im Zentrum: »Wie man es nun bey B. gewohnt ist, so sind diese wenigen Noten eine reichhaltige Fundgrube unzähliger Kunstschatze; stets verjüngt und neu gestaltet gehen sie aus der Schöpferhand des Meisters hervor.«⁷⁶⁹ Den motivisch-thematischen Nachvollzug verknüpft der Autor mit punktueller harmonischer Analyse, bemerkenswert scheint hier aber vor allem die damit einhergehende dramatische Charakterisierung der Partiturstimmen, die sich in einem Widerstreit um musikalische Hegemonie befinden:

Endlich triumphirt der stolze Bass; seine Gegner sind besiegt, und unter den helltönenden F-Dur-Accorden aller Oberstimmen tritt er als Herrscher im vollen Besitz des ganzen Thema auf:

765 Ebd.

766 D., »Achte grosse Sinfonie (in F-dur). Für 2 Violinen, 2 Violen, 2 Flöten, 2 Hoboen, 2 Clarinetten, 2 Fagott, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Violoncell und Bass, von Ludwig van Beethoven. (93stes Werk.) Wien, im Verlage bey S. A. Steiner und Comp.«, in: *AMO 2* (1818), Sp. 17–23, hier: Sp. 17, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10528080-5>> 04.11.2024.

767 Ebd., Sp. 17 f.

768 Ebd., Sp. 18.

769 Ebd.



Allein es fehlt nicht an Neidern – auch Flöte und Klarinette haschen ängstlich darnach; doch der kecke Leu lässt sich nicht irren; festen Schrittes kehrt er in die liebe Heimath zurück:



dann erst tritt er seine usurpirten Ansprüche den ältern Rechten der ersten Violine ab.⁷⁷⁰

Heike Stumpf hat herausgestellt, dass sich die Musikkritik des 19. Jahrhunderts kriegerischer Metaphorik insbesondere bei der Beschreibung der Durchführungsteile von Sonatenformen bediente.⁷⁷¹ Metaphorisch geht es auch in der Beschreibung des zweitens Satzes weiter, die erneut ohne Notenbeispiele auskommt. Der Autor schildert hier eine lebhaft, lustige Szenerie: »Man denke sich eine Schar muthwilliger, aber nicht unartiger Knaben von verschiedenem Alter, die an einem heitern Frühlingstage unter Gottes blauem Himmelszelte auf neu verjüngtem Wiesengrün sich allen harmlosen Freuden der seligsten Kindheit überlassen.«⁷⁷² Den dritten und vierten Satz nimmt der Autor, wenngleich technisch detaillierter als den zweiten, deutlich knapper und nur unter Beschreibung genereller Merkmale in den Blick. Besonders am vierten Satz demonstriert er noch einmal Beethovens Umgang mit seinem Material:

Abermahls nur ein Paar Noten geben Stoff zu einem 64 Partitur-Seiten langen, mit der blühendsten Phantasie ausgearbeiteten Musikstücke:



Ganz eigen ist die Vorbereitung zum Eintritt des vollen Orchesters:

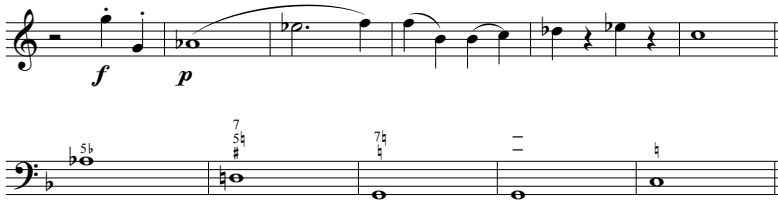


⁷⁷⁰ Ebd., Sp. 19.

⁷⁷¹ Siehe Stumpf, *Metaphorisches Sprechen* (wie Anm. 38), S. 167.

⁷⁷² D., »Achte grosse Sinfonie« (wie Anm. 766), Sp. 20.

süß schmeichelnd die Catilene [sic] des Mittelsatzes, welchen nach folgendem frappanten Übergang die Bläser in C-dur aufnehmen:



am überraschendsten aber die jedesmahlige Wiederkehr des Thema, z. B.



– die Pauken sind nämlich in der Octave gestimmt; ferner:



Noch ein Beyspiel, mit welcher contrapunctischer Gewandtheit unser Meister die unscheinbarste Kleinigkeit zu benützen versteht.⁷⁷³



Die Notenbeispiele dienen hier sowohl der Illustration des thematischen Materials als auch der Demonstration der kompositorischen Konstruktion. Im Finale macht der Autor auf eine Reihe technischer Details aufmerksam, die ihm dazu dienen, Beethovens ökonomisches Geschick und die inhärente Logik des motivisch-thematischen Zusammenhangs zu illustrieren.

Analysetypologisch sind diese beiden Beethovenbesprechungen weit unauffälliger als das folgende Beispiel aus der Rubrik musikkritischer Werkanalysen dieser Zeitschrift: Friedrich August Kannes mehrteiliger »Versuch einer Analyse der Mozartischen Clavierwerke mit einigen Bemerkungen über den Vortrag derselben«⁷⁷⁴, abgedruckt von Januar bis Juni 1821 in der *AMO*, ist eine in einiger Hinsicht bemerkenswerte Auseinandersetzung mit Mozarts Klaviermusik.⁷⁷⁵ Offenbar hatte Kanne die Analyse als fortlaufenden und vollständigen

773 Ebd., Sp. 21 f.

774 Friedrich August Kanne, »Versuch einer Analyse der Mozartischen Clavierwerke mit einigen Bemerkungen über den Vortrag derselben«, in: *AMO* 5 (1821), Sp. 17–20, 25–28, 33–36, 41–45, 49–52, 57 ff., 145–148, 153–156, 169–172, 177 ff., 185–188, 193–196, 201 ff., 209–212, 217–220, 225 ff., 233–236, 345–348, 353–356, 361–364, 369 ff., 385–388, 393–396, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10528083-1>> 04.11.2024.

775 Vgl. Bonds, »Ästhetische Prämissen der musikalischen Analyse« (wie Anm. 42) sowie Marie-Agnes Dittrich, »Kannes Mozart (Wien 1821) und das Postulat der musikalischen Einheit«, in: Jan-Philipp Sprick, Reinhard Bahr und Michael von Troschke (Hrsg.), *Musiktheorie im Kontext*, Berlin 2008, S. 17–29. Kannes Analyseserie liegt zudem ediert, versehen mit einer Einleitung von Lothar Schmidt, vor in: *Musiktheorie* 21 (2006), S. 318–373.

Kommentar der neuen Edition⁷⁷⁶ geplant, sie wurde aber – entgegen der im Juni desselben Jahres angekündigten Fortsetzung – nicht weitergeführt. Allein im Hinblick auf seine Länge ist der Text trotz seines Fragmentcharakters singulär. Der Umstand, dass er programmatisch den Begriff »Analyse« im Titel trägt, ist eine Besonderheit und verweist durchaus auf den Autonomisierungsprozess der Analyse als einer eigenständigen literarischen Form. Weiterhin handelt es sich lediglich um einen »Versuch«, was gewiss die methodologische Unsicherheit gegenüber dem Format Analyse als genuiner Textgattung verdeutlicht oder aber eine Demut vor der Leistung des Komponisten ausdrückt. Beides wäre aus je analyse- bzw. rezeptionsgeschichtlicher Sicht denkbar. Dass Kanne eine Gesamtschau der Klavierwerke Mozarts anzufertigen plant, ist nicht nur angesichts der schieren Größe des angedachten Projekts erstaunlich, sondern auch insofern, als es sich dabei nicht, wie bisher üblich, um die kritisch-analytische Auseinandersetzung mit einer Neuerscheinung handelt und Mozarts Status als Klassiker längst gesichert war. Kritik und Analyse dienen hier nicht mehr dazu, die kompositorische Qualität zu beurteilen, sondern fungieren als Interpretationswerkzeuge für das bereits kanonisierte Werk. Kannes Text soll an dieser Stelle nicht erschöpfend behandelt werden, denn nicht alle Analysen sind gleichermaßen aussagestark oder detailliert. Die im folgenden diskutierten Beispiele zeigen jedoch die gesamte Bandbreite seines analytischen Zugangs zu Mozarts Musik.

In einer Vorrede gemahnt Kanne zunächst mit kulturkritischem Duktus an die Schnelllebigkeit seiner ökonomisierten Zeit, die sich auch in einer gesteigerten Musikalienproduktion ausdrücke, in der immer neue Kompositionen miteinander konkurrierten und einander schnell aus dem Gedächtnis verdrängten. Eine solche Situation mache es umso erforderlicher, »auf die Werke, welche über jenes Schicksal des Verdrängtwerdens erhaben sind«, zurückzublicken.⁷⁷⁷ Kanne inthronisiert Mozart als Klassiker, der die Zeitläufte überdauere und dessen Werke »alle den Stempel der höchsten Vollkommenheit an ihrer Stirn tragen« und sich »durch ihre gemüthvolle Tiefe, durch den vollendeten organischen Bau ihres Innern, durch Harmonie aller einzelnen Theile zum Ganzen bey so grossem Reichthume der Phantasie, und ganz besonders durch die ideale Reinheit ihres Styls« auszeichneten.⁷⁷⁸ Darin hebe sich Mozart auch von Haydn ab: Trügen dessen Klavierwerke »überall doch mehr puren

776 Kannes Betrachtung basiert auf der 1818 bei S. A. Steiner erschienenen, jedoch auf Breitkopf & Härtels Edition der *Oeuvres complètes de W. A. Mozart* fußenden Ausgabe. Siehe zur Genese: Ulrich Leisinger, »Zur Editions-geschichte der Werke Wolfgang Amadé Mozarts«, in: Reinmar Emans und Ulrich Krämer (Hrsg.), *Musik-edition im Wandel der Geschichte* (= Bausteine zur Geschichte der Edition 5), Berlin und Boston 2015, S. 337–368, hier: S. 344–346.

777 Kanne, »Versuch einer Analyse« (wie Anm. 774), Sp. 17.

778 Ebd.

des Humors, oft des ausgelassensten an sich, und bleiben öfter noch auf der Stufe des Zweckmässigen stehen«, so seien Mozarts Kompositionen für Klavier »wahre Seelengespräche [...], die in ihrer zaubervollen Form das Gemüth des Spielers und Hörers auf die innigste und oft erhabenste Weise berühren«. ⁷⁷⁹ Kanne führt zudem den Begriff der »Anschauung des höchsten Schönen, das rein von allem Nebenzwecke in seiner geistigen Natur verklärt wird«, ein und unterstreicht somit nochmals die Nobilität von Mozarts im besten Wortsinn »interesseloses Wohlgefallen« (Kant) erweckenden Werken. Dies rückt auch die Intention der Analyse selbst in ein neues Licht: Kanne beabsichtigt, »den organischen Bau der Mozart'schen Clavierwerke in seinem Innern zu beschauen, die geistigen Fäden der Verbindung zu ahnen, und so die Werkstatt des grossen unsterblichen Meisters mit dem frommen Sinne zu belauschen, welcher die Entweihung durch allzu dreiste Voreiligkeit dem kritischen Bewunderer unmöglich macht«. ⁷⁸⁰ Einsicht in die Tiefen und Geheimnisse der Komposition zu gewinnen, die ästhetische Kontemplation also als Selbstzweck, erscheint Kanne demzufolge auch wegen des beklagten immer unübersichtlicher werdenden Musikalienmarkts als dringlich. Daraufhin schreitet Kanne zur eigentlichen Analyse. ⁷⁸¹ Den Anfang macht die Sonate in C-Dur KV 279. Kanne legt hier einen an Länge und Reflexionsgrad für den weiteren Verlauf seiner Analysereihe nicht unbedingt modellhaften Text vor. Die folgenden Analysen sind zumeist, bei aller literarischen Diversität, weit weniger dicht geschrieben – womöglich ein Hinweis darauf, dass den Texten keine umfassende methodologische Konzeption vorausging. Dennoch wirkt gerade diese erste Analyse wie ein Musterbeispiel seines Vorhabens, jedoch ein Muster, das er selber nicht konsequent durchgeführt hat, sei es, weil der Platz in der Zeitung nicht gereicht hat oder weil ihm selbst die Zeit dafür fehlte. ⁷⁸² Kanne verbindet in seiner Analyse satztechnische, rhetorische und spieltechnische Überlegungen mit allgemeinen Reflexionen über Musik und ihren Status unter den übrigen Künsten. Vergleiche mit Malerei und bildender Kunst sowie Rückgriffe auf deren Vokabular dienen ihm zur Anreicherung seiner Beschreibungen mit ästhetisch vielfältigen Metaphern. Häufig verwendet er auch – zu dieser Zeit bereits eher unüblich – rhetorische Terminologie, so zu Beginn des ersten Satzes:

⁷⁷⁹ Ebd., Sp. 18.

⁷⁸⁰ Ebd.

⁷⁸¹ Anzumerken sei hier noch, dass die Sonaten und Fantasien nicht nach dem erst 1862 publizierten Köchelverzeichnis geordnet sind, sondern nach der älteren Steiner-Ausgabe, deren Reihenfolge teilweise eine andere ist. Aus Gründen der Klarheit sei stets die entsprechende KV-Nummer genannt, jedoch die Reihenfolge aus Kannes Analyse beibehalten.

⁷⁸² Sofern die Analysen speziell für jede Ausgabe entstanden und nicht etwa bereits vorgefertigt waren. Für Ersteres spricht in gewisser Weise die starke Fluktuation in Ausführlichkeit und Tiefgang der einzelnen Analysen.

Beynahe in oratione commatica beginnt *Mozart*, denn er legt einen Accord auf das erste Viertel, und gibt ihm eine solche Bassbegleitung, wie man oft den letzten eines Tonstückes zu geben pflegt:



Diess ist der unbedeutende Grundstein, auf welchen er sein liebliches Gebilde baut.⁷⁸³

Kanne hebt hier bereits auf den schon aus der Beethovenanalyse bekannten Topos der Ökonomie der Mittel ab, der sich programmatisch in einigen der folgenden Analysen wiederfinden wird, nämlich dass Mozart aus wenig – einer »unbedeutenden« Anfangsfigur – viel schaffe. Sodann kommt er auf den eigentlichen Tonsatz der Sonate zu sprechen. Dem Vorwurf der »Zweckmässigkeitsvirtuosen«, Mozart habe »so viel Sonaten-Sätze nur zwey- oder dreystimmig geschrieben«, hält er Mozarts Gespür für musikalische Architektur entgegen: Dieser

spinnt den Faden der Melodie mit der Rechten in einer Linie fort, weil dadurch die Form entschiedener wird, indess die Linke arpoggirt, und die Dreyklänge im Wechsel der Sechszehnteltheile harmonisch dazu anklängen lässt.



Ist dies nicht voll genug? Ist es nicht vierstimmig? Soll etwa jede Mittelstimme singen? Mit nichten überall! wohl bisweilen, wo es der Ausdruck erfordert. Die Melodie ist der Contur, der durch den Bass als zweyte Linie geschlossen wird, die Mittelstimmen sind die Schatten, Farben, Tinten.⁷⁸⁴

Kanne nimmt Mozart gegen eine auf Effekt ausgelegte und technisch möglichst aufwendige Virtuosenkultur in Schutz und zieht einen Vergleich zwischen der Stimmdisposition eines Sonatensatzes und der Farbabstimmung eines Gemäldes. Wie dieses aus unterschiedlichen Ebenen und demzufolge Farbnancen bestehe, so sei auch der Tonsatz ein differenziertes Gebilde. Ein analoges Beispiel führt er zwar nicht aus, bestünde dann aber wohl in einem Bild, in dem

783 Kanne, »Versuch einer Analyse« (wie Anm. 774), Sp. 19.

784 Ebd., Sp. 20.

alle Farben ohne Abstufungen und Unterschiede des Hinter-, Mittel- und Vordergrundes aufgetragen wären, ein Bild also, dem Plastizität und Perspektive fehlten. Dem schließt er eine Überlegung zum Verhältnis von Übungsstücken und Kunstwerken an. Denjenigen, die Mozarts Tonsatz für die Einübung von Virtuosität für ungeeignet halten, entgegnet er: »[A]llein diess ist ja nicht der Zweck der Claviersonate als Kunstwerk, dass man darin nur spielen lernen solle. Nein! Vorher soll man spielen lernen«. ⁷⁸⁵ Der emphatische Kunstwerkbegriff steht hier in scharfer Opposition zu einer Vorstellung von Gebrauchsmusik, die auf die Erzeugung mechanischer Effekte abziele. Allerdings sei auch mit den Sonaten Mozarts das Klavierspiel zu lernen, der Unterschied zu rein didaktischen Stücken bestehe aber darin, »dass M. sie nicht deshalb schrieb, sondern wie er ein Seelengespräch in diese Form goss, das durch tausend verschiedene Nüancen geführt [...] das höchste Postulat der Kunst erfüllt – die Einheit«. ⁷⁸⁶ Nicht nur opponieren in Kannes Überlegungen Mozarts »Seelengespräche« mit einer auf Zweckmäßigkeit ausgelegten Übungsmusik, Kanne sieht auch in Mozarts Kompositionen die künstlerische »Einheit« erreicht – eine Einheit, die umso immanenter ist, wenn sie, wie Kanne zu Beginn ausführte, aus nur Wenigem gewonnen wird.

Der Streifzug durch die Kunsttheorien setzt sich fort mit einer Station in der Redekunst. Kanne fragt: »Warum ist denn überhaupt [in einem Sonatensatz] ein erster und ein zweyter Theil?« ⁷⁸⁷ Er begründet dies traditionell rhetorisch mit dem argumentativen Aufbau einer »wohlgeordneten Rede«, worin »ein Gegenstand beleuchtet oder eine Wahrheit erörtert werden soll, die Anfangs ganz einfach ohne mannigfaltige Beziehungen dargestellt wird«. ⁷⁸⁸ Im Unterschied zur Rede verfüge die Musik aber nicht über Begriffe, sondern ihre »Sprache« sei »mehr plastisch« und habe auch eine »Form [...], nur keine materielle, sondern eine höchst geistige«. ⁷⁸⁹ Daher würden »diese [Gestalten] zu wenig Eindruck auf die Seele machen, weil die Töne in ihrer successiven Natur dahin schweben, ohne bestimmte Begriffe anzuregen, wie die Redekunst. Deshalb ist diese Recapitulation nothwendig, besonders im ersten Satze«. ⁷⁹⁰ In jenem Durchführungsteil beginne Mozart

ganz auf dieselbe Weise mit seinem Accord, nur auf der Dominante, mischt aber eine Periode für die rechte Hand ein, welche besser zu der Gradation führt, auf

785 Ebd., Sp. 25.

786 Ebd., Sp. 26.

787 Ebd. Mit erstem und zweitem Teil meint Kanne, folgt man seiner Analyse, die Exposition und die Durchführung eines Sonatensatzes.

788 Ebd.

789 Ebd., Sp. 26 f.

790 Ebd., Sp. 27.

der er sein unbedeutendes, nur aus diesem einen Tacte bestehendes Thema nun herrlich steigert, und dadurch höchst interessant macht.

Eine neue Mittelperiode reizt seinen Erfindungsgeist zu einer artigen Nachahmung, die durch einen herabsteigenden Quintengang sehr anziehend wird.



Bewegen sich nicht in diesen Arpeggio's im schönsten harmonischen Wechsel immer drey Stimmen? Nur, dass M. verschmähete durch orthographische Kunstgriffe dem Satze den Schein der Gelehrsamkeit zu geben, wenn er das obere H und A im Sopran und das C im Bass durch einen Achtelbogen gebunden hätte.⁷⁹¹

Kanne identifiziert in diesen Takten die implizite Mehrstimmigkeit in der rechten Hand und erklärt, Mozart habe es schlicht nicht nötig gehabt, dem Ganzen einen gelehrten Anschein zu verpassen. Wie nur wenige andere Kritiker argumentiert er mit sehr engem Bezug zum Notentext, das Notenbeispiel ist weit davon entfernt, allein der thematischen Illustration zu dienen, sondern stützt wesentlich die kompositionspraktische Begründung. Weiterhin hebt Kanne an dem Satz hervor, dass dieser bei allem Anschein von Simplizität »dennoch sehr brilliant und in einem steten Lauffen begriffen [sei], ohne dass die Stellung der Hand sehr durch gewaltsame Verrückungen verändert würde.«⁷⁹² Den langsamen Satz erläutert Kanne in wenigen groben Zügen – so wird er im Übrigen stets mit dem Mittelsatz verfahren – und stellt fest: »Ein durchgehends lieblicher Hauch weht in diesem Tonstücke, der das Gemüth wie auf sanften Wellen dahin trägt, und überall durch schöne plötzlich erscheinende Bilder erquicket.«⁷⁹³

Auch seine kompositionstechnischen Beobachtungen des Finalsatzes halten sich in Grenzen; vielmehr nimmt er ihn erneut zum Anlass für allgemeine ästhetische Reflexionen zum Verhältnis der Musik zu Poesie und bildender Kunst.⁷⁹⁴ Kannes Bemerkungen zu diesem Satz sind zunächst spieltechnischer Art. Der Satz wolle »mit begeistertem Feuer in den laufenden Sechszehntheilen gespielt seyn, die ihm schon einen etwas brillanten Ton geben.«⁷⁹⁵ Sodann kommt Kanne auf die dreimalige Wiederholung einer Passage in diesem Satz zu sprechen und bemerkt: »Hier ist die humoristische Manier erlaubt, dass

791 Ebd.

792 Ebd.

793 Ebd., Sp. 28.

794 Ebd., Sp. 34 ff.

795 Ebd., Sp. 33.

man die Wiederholung im Vortrag ein wenig durch Retardiren würzt«, und zieht, wiederum einen Bezug zur Sprache herstellend, das Libretto von André-Ernest-Modeste Grétrys Oper *Raoul barbe-bleue* heran:

Es ist diess derselbe Fall, wie in der Declamation, und man besinne sich auf die Darstellung des Blaubart, wo *Marie* sagt zu *Vergy*:
Siehst du noch nichts?
 Siehst du *noch* nichts?
 Siehst du noch *nichts*?⁷⁹⁶

Jede gute Komposition sei ein Gedicht, jedoch müsse unterschieden werden, ob es rezitiert oder deklamiert werde: »Das erste heisst, es richtig und verständlich lesen, das zweyte bedeutet den nach festen Kunstregeln geordneten, schönen und ausdrucksvollen Vortrag.«⁷⁹⁷ In gleicher Weise könne auch eine Sonate entweder schulmäßig rezitiert oder kunstvoll deklamiert werden.

Danach kehrt Kanne zur Beschäftigung mit seinem eigentlichen Gegenstand zurück:

Mozart treibt mit seinem Mittelsatz ein interessantes Spiel, indem er beyde Stimmen, doch frey umkehrt; wir wollen die Umkehrung hersetzen, weil nicht jeder Leser das Werk gerade bey Händen hat.



Sein humoristischer Scherz lässt ihn sogar eine Art Engführung noch damit anstellen, und dann nimmt es der tiefe Bass noch einmahl verstärkt, und in anderer Gestalt auf.⁷⁹⁸

Der Autor fragt dann, was eigentlich unter einer Umkehrung – gemeint ist hier die Vertauschung der Stimmen im doppelten Kontrapunkt – zu verstehen sei und zieht zum Abschluss dieser ersten Analyse einen Vergleich zwischen der Musik und der Bildhauerei heran: »Die Umkehrung zweyer Stimmen, durch welche die obere zur unteren, und die untere zur oberen wird, ohne dass beyde nur im Geringsten ihr Wesen verändern – liegt nicht darin ganz

796 Ebd. Die Stelle stammt aus Heinrich Gottlob Schmieders Übersetzung des Librettos: *Arien und Gesänge aus: Raoul der Blaubart. Eine heroische Oper in drey Aufzügen*, Frankfurt am Main 1814, S. 20.

797 Kanne, »Versuch einer Analyse« (wie Anm. 774), Sp. 34.

798 Ebd.

dasselbe Verhältniss, welches für den Beschauer bey einer Gruppe von Statuen eintritt?»⁷⁹⁹ Nun imaginiert Kanne eine Betrachtung der Laokoon-Gruppe des Bildhauertrios Hagesandros, Polydoros und Athanadoros. Wenn man diese ganz umschritten und aus allen denkbaren Perspektiven betrachtet habe, so sei es doch ganz ähnlich »wie mit einem Satze in der Tonkunst, der nach den wahren Regeln des doppelten Contrapuncts entworfen, nun ebenfalls dieser Beschauung von allen Seiten die Stirn biethen kann, weil seine Form von allen Seiten organisch, gerundet und der Anschauung fähig ist?«.⁸⁰⁰ Kanne ist sich des rezeptionsästhetischen Unterschieds zwischen der Bildhauerei als einer räumlichen und der Musik als einer zeitlichen Ordnung bewusst, sieht darin aber keinen Widerspruch zu seinem Vergleich, sondern vielmehr eine Bestätigung. Musikalische Form erscheint ihm konstruiert aus geistigem Material: »[W]enn sich aus dieser geistigen Beschauung der musikalischen Form [...] eben dasselbe erhabene, ideale Vergnügen schöpfen lässt, [...] wer wird es uns verdenken, wenn wir der Musik – auf eine gewisse Weise – eine plastische Natur zuschreiben?«⁸⁰¹ Mit diesen Bemerkungen – von Kanne »nur beyläufig vorausgeschickt, damit es einer künftig zu liefernden Abhandlung als Grundstein diene«⁸⁰² – endet die Analyse der ersten Sonate, der sich im nächsten Heft sogleich die Zergliederung der nächsten anschließt, die im Folgenden ebenfalls besprochen werden soll.

Die Klaviersonate in G-Dur KV 283 trage »schon Spuren eines kühneren Fluges der Begeisterung«.⁸⁰³ Mozart habe

in einem rauschenden Crescendo seine erste Cadenz herbeygeführt, um einen sanfteren Mittelsatz eintreten zu lassen, der sich anfangs mit Rückungen ankündigt, und nach vier Tacten in veränderter Gestalt, mehr hüpfend dahineilt. Der ganze Periodenbau ist sehr klar und einfach, und M. hat seine Themata's verwendet, ohne sie durch Nachahmung oder contrapunctische Vorkehrung zu verwickeln.⁸⁰⁴

Kanne bescheidet sich mit dieser generellen Charakterisierung des ersten Satzes und wendet sich, davon ausgehend, einer allgemeineren Frage zu: »Wo liegt nun aber der Zauber, der in solchen *Mozart'schen*, dem Anscheine nach so unbedeutenden Gebilden, dem Beschauer so unwiderstehlich sich zeigt?«⁸⁰⁵

799 Ebd., Sp. 34 f.

800 Ebd., Sp. 35.

801 Ebd., Sp. 35 f.

802 Ebd., Sp. 36.

803 Ebd., Sp. 41.

804 Ebd.

805 Ebd.

Das Thema vom Anfang aufgreifend, wirft er erneut einen kulturkritischen Blick auf die zeitgenössischen musikalischen Produkte, »die oft wie hundertfach sich wiederhohlende Katarakten daherstürzen, und in einem unseligen und oft unsinnigen Aufwande von Kräften, bey ihrem so gewaltsam herbeygezogenen Periodensturze, eine so ungeheure Menge von musikalischen Schaum um sich werfen«. ⁸⁰⁶ Er fragt sich, wie sich angesichts einer solchen massenweisen Produktion musikalischer Belanglosigkeit erklären lasse, dass ein so transparenter Tonsatz wie der Mozarts noch Gehör findet, und beantwortet diese Frage sogleich selbst: »Wie heisst diese Wunderkraft? Der Genius!« ⁸⁰⁷ Was schön sei, hänge nicht vom technischen Aufwand einer Komposition ab, »sondern vom göttlichen Funken«. Der »redliche – sogenannte – Fleiss« sei »gar kein Postulat der Kunst«, sondern im Gegenteil: »nur ein gewöhnliches, nicht etwa ganz unbedingt nothwendiges Vorbereitungsmittel«. ⁸⁰⁸ So lasse sich denn, folgert Kanne, »der schaffende Genius [...] schwer in seiner Werkstatt belauschen«. ⁸⁰⁹ Gleichwohl wolle er versuchen, in jener Werkstatt

mit ahnender Seele zu wandeln, und den, vielleicht oft durch blossen Zufall entstandenen Meistergebilden durch unsere Analyse eine Entstehung nachzuweisen, die aus der genialen Besonnenheit des schaffenden Meisters deswegen abgeleitet ist, um über das wunderbare Wesen der Tonkunst der Welt – *soviel wir vermögen* – einiges Licht zu geben. ⁸¹⁰

Der Einschub, »soviel wir vermögen«, ist an diesem Ort von besonderer Bedeutung. Kanne beansprucht zwar ein Interpret der Mozart'schen Meisterwerke zu sein. Mitnichten will er sich aber anmaßen, deren Geheimnisse letztgültig ergründen zu können. Das würde den Kern seiner ästhetischen Ausführungen auch sprengen, stellt doch genau die Inkommensurabilität des Genieschaffens mit der profanen Gedankenwelt eines Nicht-Genies den Fixpunkt dieser Betrachtungen dar. Gerade durch das Sprechen über diese Musik will Kanne aufzeigen, dass sich über das Wichtigste darin eigentlich gar nicht sprechen lasse, deshalb handelt es sich auch bloß um den »*Versuch einer Analyse*«. Seine ästhetische Reflexion unterbrechend, wendet er sich dem langsamen Satz zu, den er bloß überblicksartig resümiert. Mehr Aufmerksamkeit widmet er dem Finalsatz, über den er schreibt: Dieses »Presto in G ist mit vieler Begeisterung erfunden, und sehr sinnreich ausgeführt.« ⁸¹¹ Kanne beschließt seine Analyse

806 Ebd., Sp. 42 f.

807 Ebd.

808 Ebd., Sp. 43.

809 Ebd.

810 Ebd.

811 Ebd.

mit dem Urteil, dass Mozart hier »seine ihm eigenthümliche Kunst [beweist], sich von seinem Stoffe nicht erdrücken zu lassen, sondern zeigt, wie er mehrere, die obgleich verschieden, doch aber analog zu einander, in schönste Verbindungen zu setzen verstand.«⁸¹² Mit dieser Betrachtung der zweiten Sonate hat er im eigentlichen Sinne weniger eine Analyse verfasst als eine ästhetische Reflexion, die von den besonderen Momenten der Komposition abstrahiert und aus deren Charakteristika er Aussagen über Mozarts Kompositionsweise im Allgemeinen ableitet. Somit erhebt Kanne auch einen stilgeschichtlichen Anspruch. Er beschließt seine Analyse des ersten Hefts mit einem Fazit, in dem er insbesondere aufstrebenden Komponisten empfiehlt, sich analytisch mit Mozarts Sonaten zu befassen. Dadurch würden sie »bald zu der schönen Fertigkeit gelangen, dass sie den Antheil, welchen die wahre Kunst daran hat, mit freudigem Auge daran auffinden, und von dem glücklichen, bloss begeisterten Schaffen des Genies sondern könnten«.⁸¹³

Der Sonate in C-Dur KV 309 widmet Kanne erneut eine längere, diesmal satztechnisch fokussiertere Analyse. Zunächst fällt ihm die Asymmetrie des Periodenbaus auf:

Mozart hat nämlich eine Periode von sieben Tacten gebaut, wie das Beyspiel zeigt:

Allegro con spirito



Offenbar sollte nach dem vierten Tacte ein Tact eingeschaltet seyn, der analog dem dritten und vierten gebaut, den Übergang zum Schluss der ersten Periode machen könnte. Einem Sterblichen wird es zu verzeihen seyn, wenn er den frommen Wunsch äussert, dass der unsterbliche Genius *Mozart's* es möchte der Mühe werth gefunden haben, oder besser, dass die Gottheit ihm so viel

812 Ebd., Sp. 44 f.

813 Ebd., Sp. 58.

Lebenszeit vergönnt hätte, seine Claviersonaten noch ein Mahl zu betrachten; denn sicher wäre daraus hervorgegangen, dass manche kleine, unbedeutende Flecken wären ausgebessert worden.⁸¹⁴

Expliziter formuliert Kanne seine Kritik im Folgenden nicht mehr, und er lässt etwas folgen, was für die Kritik nach dem späten 18. Jahrhundert eher unüblich anmutet, nämlich eine kompositionstechnische Korrektur aus eigener Feder:

Der Verfasser dieses [sic] wagt es, den Gedanken hinzusetzen, wie ihn *Mozart* nach aller Wahrscheinlichkeit *selbst* hätte verbessern müssen.



Hier sieht man wohl, dass die analoge Bewegung des fünften und sechsten Tactes mit der des dritten und vierten in schönerer Harmonie stände, und dass hierdurch der Übelstand dieser metrischen Unrichtigkeit wäre vermieden worden[.]⁸¹⁵

Jedoch stellt er heraus, dass seine Kritik nicht als »entweihendes Wort über dem Grabe des grossen Genius«⁸¹⁶ zu verstehen sei, im Gegenteil: Seine Anmerkungen gibt Kanne als Nobilitierung seines Gegenstands aus: »Denn nur *grosse* Tonsetzer verdienen, dass man an ihren Werken die Mängel zeigt, weil das überall darin sonst waltende Schöne dieselben zu sehr bemerkbar macht.«⁸¹⁷ Anders die Werke »mittelmässiger Tonsetzer«, diese »wären am besten zu corrigiren, mit einem Striche durch das Ganze«.⁸¹⁸ Dass es sich um eine kompositorische Absicht Mozarts gehandelt haben könnte, diese metrische Irritation

814 Ebd., Sp. 146.

815 Ebd.

816 Ebd., Sp. 147.

817 Ebd.

818 Ebd.

durch periodische Siebentaktigkeit zu erzeugen, schließt Kanne nahezu aus. Mozart habe, so die philologische Spekulation, diese Stelle wahrscheinlich anfangs übersehen »und konnte später nicht daran corrigieren, denn der Druck hatte es schon vervielfältigt«. ⁸¹⁹ Darin kommt für Kanne offenbar auch der Missstand zum Ausdruck, dass die Technologie des Notendrucks den Werkstatus eher besiegelt als ein letzter prüfende Blick des Komponisten. Dass es keine kompositorische Intention des Meisters gewesen sein kann, ist für ihn offenkundig, da aus sieben Takten zusammengesetzte Perioden »für das musikalische Gefühl eines Gebildeten eben so unzulässig [sind], als für das Auge eines wahren Architekten der gebrochene Flügel eines schönen Gebäudes unausstehlich ist«. ⁸²⁰ Einen Freibrief, sich über unverbrüchliche kompositorische Normen hinwegzusetzen, möchte Kanne demnach selbst Mozart nicht ausstellen.

Nun macht Kanne sich an die weitere Analyse des Werks. Die Sonate beginne »mit einem pathetischen Hauptgedanken«, der einprägsam wiederholt werde. »[W]ie ein guter Redner« verstärke Mozart den Ausdruck bei jeder Wiederholung. Dann

erhebt [er] einige Zweifel selbst dagegen, im dreyzehnten Tacte, um auf eine desto stärkere Weise alsdann den Schluss seines Hauptsatzes auszuführen in folgender Stelle: ⁸²¹



Mit der Rhetorik entlehnten Begriffen verfolgt Kanne den weiteren Verlauf des ersten Satzes:

Die Epistrophe oder Wiederkehr des Schlusssatzes ist gleichfalls durch die Paronomasie verschönert, nämlich:



819 Ebd.

820 Ebd.

821 Ebd.

und wird noch nicht zum Ende geführt, sondern durch neue Figuren der Dubitatio erst aufgehalten, bis der Triller auf a endlich das Ende des ersten Theiles ahnen lässt.⁸²²

Die Betrachtung des ersten Satzes endet mit einer kurzen Beschreibung der Themenansätze auf verschiedenen Tonstufen. Am Andante interessiert ihn insbesondere der Mittelsatz, den er funktional erklärt als »eine kurze Ruhe der Seele, eine Mitteltinte«⁸²³, um den Hauptcharakter wieder aufzuführen«.⁸²⁴

Wie schön ist nicht dieser Mittelsatz und seine Bindungen nun verziert, und durch blumenreiche Figuren geschmückt, die alle mit solcher Nothwendigkeit und zugleich mit aller Freyheit des Geistes erfunden sind.

M. versetzt die Achtelnoten des Basses in Sechszehnthteil-Triolen



Wie schön ist dieses contrapunctirt!

Noch ein Mahl führt er sein Thema auf, und legt es sogar in die Linke.

Nach einer herbey geführten Ellipsis (plötzliche Abbrechung des Gedankens) schliesst derselbe im *diminuendo*.⁸²⁵

Erneut entfaltet Kanne hier den für seine Analyse programmatisch bestimmenden Topos einer Einheit von Nothwendigkeit und Freiheit. Dass seine Analyse dabei auch mindestens latent didaktischen Charakter besitzt, zeigt etwa, dass er die rhetorischen Fachbegriffe bisweilen ins Deutsche übersetzt, nicht aber auf sie als Beschreibungsmittel verzichtet. Formulierungen wie »blumenreiche Figuren« zielen zudem auf die Erfahrungsebene. Der dritte Satz schließlich,



ist ein lieblicher Strom, der in sanfter Freude dahinrieselt, bis in den Verstärkungsperioden im neunzehnten Tacte das Forte eintritt. Auch dieses wiederholt er, und gibt ihnen das zweyete Mahl eine vollere Gestalt, mischt aber einen Gedanken bey



den er der linken zu schöner Nachahmung überträgt.

822 Ebd., Sp. 153.

823 »Mitteltinte« (= Zwischenton), eigentlich ein Begriff aus der Malerei.

824 Ebd., Sp. 154.

825 Ebd., Sp. 154 f.

Der Mittelgedanke in Sechszehntheil-Triolen ist höchst graziös, und doch dabey so gehaltvoll. Die Führung der Harmonie in der linken



würzt die harmonische Ruhe, die diese Individualisirung des Septimen-Accordes durch vier Tacte nothwendig macht, und durch welche das Fortepianomässige und Brillante



mit seinen ihm untergelegten Schattirungen der Harmonie in der linken sehr schön vorbereitet wird.⁸²⁶

Jedes Notenbeispiel in dieser Beschreibung ist funktional eindeutig. Das erste stellt den Themeneinsatz dar, das zweite eine konstruktive thematische Entwicklung, das dritte verweist auf die harmonische Rolle der Stimmführung, das vierte schließlich auf einen pianistischen Aspekt der Komposition. Auch bei dieser Sonate verschmilzt Kanne wieder mehrere Ebenen der Analyse, nämlich die kompositionstechnische Kritik am Periodenbau mit der rhetorischen Interpretation und der satztechnischen Zergliederung einzelner Passagen und schließlich der ästhetischen Charakterisierung.

Auch die Analyse der Sonate in F-Dur KV 280 ist mehr eine Reflexion auf allgemeine kompositionsästhetische Prinzipien denn eine technische Analyse im engeren Sinne. Allerdings geht diese Reflexion erneut aus einer konkreten analytischen Beobachtung hervor. Beim ersten Satz befasst sich Kanne mit der Wirkungsweise der Sequenz. Mozart macht dort ausgiebig Gebrauch von dieser Technik, was Kanne veranlasst, seine Gedanken dazu ausführlich mitzuteilen:

Ein furiöser, dithyrambischer Schwung bemächtigt sich der Phantasie bey folgender Stelle:



und trägt sie auf gewaltigen Wellen, die von der Höhe wieder sich senkend, sich immer auf neuen Stufen brechen, und weiter vorwärts eilen zu ihrem Ziele: dem Mittelsatz in C.⁸²⁷

826 Ebd., Sp. 155.

827 Ebd., Sp. 169.

Auch das zweite Thema behandle Mozart sequenzierend, »das ganze Bild mit grossem Reichthum, im schönsten Farbenwechsel der Harmonie, und stets einen halben Ton steigend«.⁸²⁸ Wie schon in seiner Reflexion auf den doppelten Kontrapunkt, sucht Kanne für die musikalische Sequenz den Vergleich zu anderen Kunstformen und landet schließlich bei der Malerei. Indem Mozart die zu sequenzierende Figur stufenweise anhebe, »stellt er sie schon von selbst in immer höhere Klarheit, und gibt derselben noch den schönen Wechsel verschiedener Beleuchtung bey«.⁸²⁹ Für ihn sind die unterschiedlichen Stufen einer Sequenz demnach vergleichbar mit unterschiedlichen Farben und ihren Nuancen: »Eine musikalische Figur, die in F dur hellglänzend erschien, nimmt in Fis moll einen mehr violetten Ton der Farbe an, indess sie gesteigert in G dur heitere Klarheit umgibt, die durch das nochmalige Heben in die Tonart As wieder mit einem Halbdunkel verschleiert wird.«⁸³⁰ Voraussetzung dafür, dass eine solche stufenweise Anhebung einer musikalischen Idee keine Langeweile aufkommen lässt, sei, dass der Komponist »von genialer Kraft [...] während dieser Steigerung und veränderten Beleuchtung durch die Tonarten, auch zugleich die Form in etwas ab[ändert], das heisst, er [...] sie vollkommener, interessanter [macht]«.⁸³¹ Eine »schimpfliche Herabwürdigung« dieser Kompositionstechnik sieht Kanne etwa in den Opern Rossinis, für deren »hundertmalige Wiederhohlungen der Melodien, ohne die kleinste Veränderung der Form« er lediglich Empörung übrighat.⁸³² Er findet dafür den Begriff der »tautologischen Gradation« und beschreibt diese, »als ob man an einem hohen Steigbaum hinauftratschte, der ringsum mit einer gleich hohen weissen Mauer umzogen ist, und keine veränderte Aussicht gewährt.«⁸³³ Mit wenigen analytischen Bemerkungen schließt er die Betrachtung des ersten Satzes. Den zweiten umreißt er nur grob in einem Satz und wendet sich dem Finale zu, bei dem er sich aber auch einer detaillierten Analyse enthält.⁸³⁴

Die beiden Sonaten KV 333 und KV 284 weisen in Kannes Augen »einen grösseren und zugleich eleganteren Periodenbau« im Vergleich mit den früheren, insbesondere denen des ersten Heftes auf.⁸³⁵ Er beginnt seine Betrachtung der Sonate B-Dur KV 333 mit einer Untersuchung des Satzanfangs, weitet dann aber die interpretatorische Perspektive:

828 Ebd.

829 Ebd., Sp. 170.

830 Ebd., Sp. 171.

831 Ebd.

832 Ebd., Sp. 172.

833 Ebd.

834 Vgl. ebd., Sp. 177 f.

835 Ebd., Sp. 209.

Den ersten Satz



zergliedert er [Mozart, A. F.] schon beym zwölften Tacte, indem er ihn durch eine interessante Individualisirung in ganz neuen Beziehungen darstellt. Er weicht von dem Hauptthema dadurch ab, dass er es auf einer potenzirten Septimen-Harmonie der Dominante näher führt, und in dem neuen Gebiethe schon den schwebenden Tanz üppiger Figuren beginnen lässt.⁸³⁶

Nun geht er dazu über, auf die motivisch-thematischen Zusammenhänge und Prozesse des Satzes das Bild einer innigen Liebeszene zu übertragen: »Hier ist gleichsam ein liebevolles Umschlingen zweyer schönen Gestalten sichtbar, die sich in holder Anmuth einander nähern«, wobei der Bass – als männlicher Part – »die graziösen Bewegungen« des Soprans – als des weiblichen Parts – »mit aller Zartheit, und dennoch mit anziehender Stärke unterstützt und auf seinen Armen huldvoll dahinträgt«.⁸³⁷ Die beiden Stimmen nähern sich stetig einander an und ziehen sich doch verunsichert wieder zurück, ehe es »dem kühnen Muthe des Mannes [...] endlich gelingt, die Zweifel zu lösen, und die Verschlingung zweyer Seelen in wonnevoller Eintracht zu bewerkstelligen«.⁸³⁸ Im zweiten Teil, der Durchführung also, »ergiesst sich der eine Theil in entflammtem Zorne in langen und schnellen Perioden, welche der andere mit Zwischenreden, – die aus der ersten früheren Annäherung ihrer Geister hergenommen, also mit jenem analog sind – stellenweise unterbricht, um die Versöhnung zu bewirken«.⁸³⁹ Kannes amouröses Bild für das musikalische Geschehen ist eine gezielt gewählte Assoziation, angefangen beim Anthropomorphismus der musikalischen Figuren über die Analogie musikalischer Bewegung und emotionaler Bewegtheit bis hin zur Feststellung thematischer Bezüge zwischen den Satzteilen, die ihre Entsprechung in gemeinsamen biografischen Erfahrungen – »der ersten früheren Annäherung« – der beiden Subjekte finden. So schildert Kanne auch den thematischen Widerstreit der Durchführung als ein ständiges Ringen um die Vereinigung der beiden, das jedoch ein glückliches Ende findet: »Der wonnevolle Sieg über die gegenseitige Ergebung verkündigt sich hier in den brilliantesten Figuren, in dem entzückungsvollsten Ausschwunge und der seligsten Umschlingung der Melodien, dem reichen und blühenden Schlusse

836 Ebd.

837 Ebd., Sp. 210.

838 Ebd.

839 Ebd., Sp. 211.

des Tonstücks.«⁸⁴⁰ Es ist unklar, ob Gruber mit seiner Einschätzung, dass die Musikkritik des 19. Jahrhunderts aus Mangel an Analysekompetenz so oft poetische Bilder gewählt habe,⁸⁴¹ auch auf Texte wie den Kannes abzielt. Besonders an Stellen wie der vorliegenden wird jedoch die retrospektive Normativität von Grubers Ansatz deutlich, der das flexible Analyseverständnis der Musikkritik um 1800 nicht erklärt. Mark Evan Bonds weist, und das hat sich auch an einer Vielzahl der Analysen bis hierher gezeigt, zu Recht darauf hin, dass im frühen 19. Jahrhundert emotionelle und analytische Aspekte von musikalischer Interpretation schwer voneinander zu trennen sind: »Der emotionelle Inhalt eines Werkes wurde eben damals nicht als etwas ›Außermusikalisches‹ betrachtet, sondern gehörte zu den wesentlichen Elementen des Werkes und daher auch der Analyse.«⁸⁴²

Den langsamen Satz bespricht Kanne wiederum lediglich knapp und geht sogleich zum Finale über:



Diesen Satz nimmt *Mozart* viermahl nacheinander, und jedesmahl in einer veränderten Gestalt. Nach verschiedenen Nebensätzen [...] cadenzirt derselbe mit einem Triller auf der Septimen-Harmonie der Dominante von F-dur, spinnt aber die Periode durch eine Gradation fort, welche einen Orgelpunct individualisirt, bis die steigenden Mittelstimmen den Septimen-Accord der Dominante von B-dur erreicht haben, und ein diminuendo den Wiedereintritt des Hauptthema's ahnen lässt, und dasselbe sich hierauf anknüpft.⁸⁴³

Kanne, der hier ein besonderes Augenmerk auf die Rolle des Septakkords als einer harmonischen Triebfeder legt, folgt auch dem weiteren harmonischen Verlauf des Satzes, bis die Sonate »in der Schönheit und Ruhe [schliesst], welche aus dem Kampfe scheinbar widerstrebender, aber durch das ideale Abrunden der Form zu schönem Wechsel, und dennoch zu schöner Einheit gebrachten Elemente – entspringen muss.«⁸⁴⁴

840 Ebd., Sp. 212.

841 Siehe oben, S. 3 f.

842 Bonds, »Ästhetische Prämissen der musikalischen Analyse« (wie Anm. 42), S. 69.

843 Kanne, »Versuch einer Analyse« (wie Anm. 774), Sp. 219.

844 Ebd., Sp. 220.

Den ersten Satz der Sonate in D-Dur KV 284 charakterisiert Kanne als einen »imposante[n] Satz, welcher schon im siebenten und achten Tacte seinen brillanten Styl ankündigt«. ⁸⁴⁵ Er stellt sodann einige Überlegungen zu den von Mozart angewandten motivischen Wiederholungen an:

Die synonymen Ausdrücke deren *Mozart* sich hier bedient, führen den Gedanken fort:



Sie sind der Hauptbedeutung nach einerley, modificiren aber den Gedanken so, dass die Seele geneigt wird, denselben seiner etwas verschiedenen Gestalt halber für neu zu halten. ⁸⁴⁶

Kanne beleuchtet nun die Rolle sowie den richtigen und falschen Gebrauch derartiger motivischer Wiederholungen. Insbesondere in der Klaviermusik sieht er die Gefahr einer klanglichen Eintönigkeit. Wo immer ein Orchester durch die klangfarbliche Breite seines Instrumentariums Motivwiederholungen mit je anderen Charakteristika ausstatten könnte, müssten derlei Verfahren auf dem Klavier »immer durch den Vortrag mit einer Steigerung im Forte oder durch ein Diminuendo im Ritardando gewürzt werden«. ⁸⁴⁷ Bei Mozart freilich habe diese Wiederholung eine besondere Funktion, nämlich,

die Erwartung zu spannen, welche er auch mit triumphirender Freude im siebenten und achten Tacte befriedigt, indem er durch eine glänzende Wendung den Nachsatz des Themas herbeyführt.



Diess sind keine Synonyma, sondern eine Wiederhohlung, durch Paronomasie verschönert. ⁸⁴⁸

⁸⁴⁵ Ebd., Sp. 225.

⁸⁴⁶ Ebd., Sp. 225 f.

⁸⁴⁷ Ebd., Sp. 226.

⁸⁴⁸ Ebd., Sp. 226 f.

Dem Rezensenten ist es wichtig, zu zeigen, dass Mozarts Wiederholung keine wörtliche und somit überflüssige Repetition darstellt, sie also nicht bloß in der Bestätigung eines getätigten musikalischen Gedankens besteht, sondern eine dezidiert dramaturgische Funktion in dem Prozess des Satzes hat. Den weiteren Verlauf des ersten Satzes bespricht er nur in einigen groben Zügen.⁸⁴⁹ Dem zweiten, langsamen Satz widmet er auch bei dieser Sonate nur einige knappe, überblicksartige Bemerkungen und geht dann zur Betrachtung des Finalsatzes über.

Thema mit Variationen.



Hier zeigt sich im Thema, welches *Mozart* erwählte eine rhythmische Willkühr, die aber *Mozart's* Geschicklichkeit mit grosser Klugheit in seinen Veränderungen verdeckt hat, denn er hat die halbe Note



abgekürzt und in ein Viertel verwandelt, und die leere Pause mit einer artigen Figur stets ausgefüllt.⁸⁵⁰

Anschließend liefert Kanne eine Kurzbeschreibung jeder der insgesamt zwölf Variationen, um daraufhin einige Gedanken über die zeitgenössische Produktion und Rezeption von Variationssätzen anzustellen; er zeigt sich also wiederum bemüht, Mozart musikhistorisch zu situieren. Aus der Machart von Mozarts vorliegenden Variationen schließt er, dass man zu Mozarts Zeiten »das Clavierspiel für ein geistreiches schönes Vergnügen hielt, und sich an dem Reichthum eines schaffenden Geistes zu ergetzen wusste[...]. In unserer afterwitzigen Zeit meint die Welt so etwas sey ermüdend, wenn man zwölfmahl ein Thema hören solle, und bedenkt nicht, dass diess gerade ein Triumph der Tonkunst ist, diese eine Form des Thema [sic] so oft und so schön auf verschiedene Weise zu individualisiren.«⁸⁵¹ Mozart erscheint Kanne in seiner kulturkritischen Agenda erneut als idealer Repräsentant einer vergangenen Zeit, die nicht so korruptiert war von vermeintlicher Flachheit und rezeptionsseitiger

849 Vgl. ebd., Sp. 227.

850 Ebd., Sp. 234.

851 Ebd., Sp. 235.

Oberflächlichkeit wie seine eigene. Die Analyse dient dem Zweck, diesen Befund zu belegen. Des Weiteren stellt Kanne im Zusammenhang mit dem kontrapunktischen Potenzial, das in der Variation als Kompositionstechnik liegt, einen Vergleich zwischen Mozart und Johann Sebastian Bach an. Während Bachs Kontrapunkt »ein rein intellectuelles Vergnügen« bringe, nehme Mozart »zuerst die Phantasie und das Gemüth in Anspruch«, wisse aber »dennoch so viel Tiefe und geistreiche Beziehung seinen Melodien und Harmonien beyzumischen [...], dass der Verstand zu dieser Beschauung in schöner Eintracht hingezogen, und daran gefesselt wird«. ⁸⁵²

An der Sonate in D-Dur KV 576 interessiert Kanne insbesondere der dritte Satz. Dieser



entwickelt ein Thema, das wieder durch grosse contrapunctische Kunst, die mit Leichtigkeit gehandhabt wurde, geziert ist.

Mit Leichtigkeit! diess ist der Proberstein der Vortrefflichkeit[.] ⁸⁵³

Ein kontrapunktisch flexibles Thema zu finden, das allein sei noch keine Kunst: »Der Fluss der Rede muss es [das Thema, A. F.], in seinen Wellen *spielend* mit sich tragen«. Bei Mozart sei »eben diess immer der Fall, denn sein Geist schwebt stets in den Regionen der Harmonie und Melodie mit hoher Besonnenheit und genialer Freyheit«. ⁸⁵⁴ Diese ideale Übereinkunft von Spiel, Freiheit und Besonnenheit, wie also »bey Mozart die Nothwendigkeit mit der Freyheit durch Einheit verbunden war«, ⁸⁵⁵ exemplifiziert Kanne an drei ausgewählten Stellen:



Wer bewundert nicht freudig die Leichtigkeit, mit der in so schöner contrapunctischer Verkehrung das Thema hier eingeführt ist?

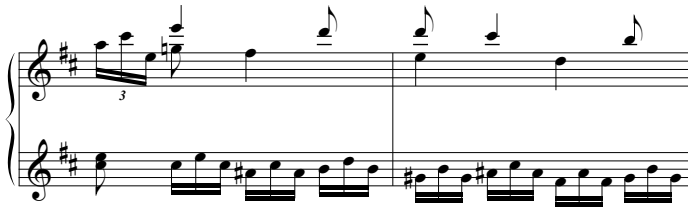
852 Ebd., Sp. 236.

853 Ebd., Sp. 354.

854 Ebd.

855 Ebd., Sp. 355.

Pagina 27, Tact 1, wird dasselbe in der Engführung gezeigt, und zwar mit grosser Meisterschaft. Wie schön sind die Ligaturen des Discants, wo der Bass die Triolen übernimmt?



Mozart kehrt den mit *Nota bene* bezeichneten Satz noch ein Mahl um, und versetzt beyde Stimmen. Ja, er nimmt sogar das Thema und einen Nebensatz in laufenden Triolen und vereinigt beyde, lässt später dasselbe in einer ganz neuen Engführung eintreten, nämlich:



fügt augenblicklich eine neue Figur hinzu und eilt zur Cadenz.⁸⁵⁶

Kanne will mit seiner Analyse dieser Sonate die Bedeutung der »Leichtigkeit« in der Musik unter Beweis stellen, denn »Steifheit und Gezwungenheit ist der Tod der Kunst, besonders der Tonkunst«,⁸⁵⁷ wie er zu Beginn seiner Betrachtung des dritten Satzes ausführt. Auch hier zeigt sich wieder, dass Kannes Analyse bisweilen darauf abzielt, allgemeine Grundsätze der Musikästhetik aus Mozarts Klaviersonaten abzuleiten, die ihm dafür in idealer Weise geeignet zu sein scheinen.

Einer besonders umfassenden Analyse unterzieht Kanne sodann die Sonate in F-Dur KV 533/494. Gleich zu Beginn stellt er die dichte motivisch-thematische Arbeit des ersten Satzes heraus und thematisiert dabei erneut das Verhältnis von Freiheit und Notwendigkeit:

Das Thema, welches hier ohne Accompagnement anfängt, kündigt sich gleich als ein solches an, das zu höheren Zwecken bestimmt ist, und lässt seine fernere kunstvolle Verwebung schon im Voraus ahnen.

Mozart bestätigt die Erwartung schnell, denn er kehrt schon nach dem achten Tacte dasselbe um, und führt es durch 6 Tacte in der Unterstimme.

856 Ebd.

857 Ebd.

Sogar der Nachsatz fügt sich in diese reizende Fessel, welche die höchste Freyheit des Geistes ihm anlegt.⁸⁵⁸



Kanne folgt dem formalen Verlauf des Satzes bis zum Einsatz des zweiten Themas:

Grösser im Periodenbau und der rhetorischen Anlage, als in allen früheren Werken, nimmt er noch einen neuen bekräftigenden Nachsatz von sonderbarer Form und vieler Bedeutung:



kehrt denselben aufs Neue um, und fügt ihm die interessantesten Dubitationen bey, welche im brilliantesten Style sich später beruhigen.⁸⁵⁹

Er nimmt die thematische Arbeit Mozarts sowie den architektonischen Plan der Sonate neuerlich zum Anlass für eine kleine Reflexion über das ästhetische Verhältnis von musikalischer zu poetischer Rede im Allgemeinen. Während eine Rede einen einzelnen Gedanken stringent entfalte, »entwickelt die Tonkunst mehrere auf ein Mahl oder nach einander, welche mit immer grösserer Schwere und Bedeutenheit auf das Empfindungsvermögen eindringen, und ihren Triumph vollenden helfen«.⁸⁶⁰ Insbesondere mit der Zusammenführung beider Themen setze »der Meister seiner Erfindung [die Krone] auf«, und der ganze Satz sei »ein Bild voll zauberischer Phantasie und technischer Vollendung, bey dessen Analyse der Beschauende nicht weiss, wo er zuerst beginne«.⁸⁶¹ Der zweite Satz, dem sich Kanne nun zuwendet, sei »[v]on gleich tiefem Inhalt und gleich schönem organischen Baue« wie der erste.⁸⁶²

858 Ebd., Sp. 361.

859 Ebd., Sp. 362.

860 Ebd., Sp. 363.

861 Ebd.

862 Ebd.

Insgesamt betrachtet er den zweiten Satz in gröberen Zügen als den an motivisch-thematischen Ereignissen dichteren ersten. Ausführlicher wiederum – wenn auch ganz ohne Notenbeispiel – widmet er sich dem dritten Satz. Weniger stürmisch sei dieser, »aber um so mehr Adel herrscht in der Bewegung der Melodien, um so mehr Lieblichkeit und Anmuth in dem Farbenwechsel der Harmonie«.⁸⁶³ Es folgt eine assoziative Beschreibung: Der Satz erscheine ihm wie das »Abschiedsgespräch zweyer Liebenden«⁸⁶⁴ und als »wonnige Übereinstimmung zweyer Seelen – der Melodie und Harmonie.«⁸⁶⁵ Kanne resümiert seine Betrachtung des Werkes mit einer Singularisierung: Hatte er schon der architektonischen Komplexität des ersten Satzes eine völlig neue Qualität in der Klaviermusik attestiert, so beschließt er seine Analyse mit der Bemerkung, dass diese Sonate »allein, wenn *Mozart* sonst nichts geschrieben hätte, ihn der Meisterschaft ganz würdig zeigen und seinen Namen verewigen« würde.⁸⁶⁶

Völlig anders indes gestaltet sich die – in der Rezensionsreihe auch den Schlusspunkt bildende – Interpretation der Fantasie c-Moll KV 475. Sie liefert Kanne Stoff zu einem heroischen Psychogramm, zur Schilderung eines gleichsam tragischen Tongemäldes:



Gleich einem zürnenden Helden, der an das Schicksal Fragen thut, welche nichts geringeres zum Zweck haben, als die Auflösung der ungeheuren Räthsel in welche sein thatenschwangeres Leben verwickelt ist, und die sein Mund hinaus in die dunkle einsame Nacht ruft, dass das Echo grausam spottend sie in seine Gauklerhände nimmt, und an den schroffen Ecken der Felsen zerbrechen lässt – so lässt hier der Zauberer *Mozart* seine Geisterklänge aus seiner tiefen Seele sich mächtig entwickeln.⁸⁶⁷

So erdenke sich also der »Zauberer« Mozart – man beachte die magische Gabe, die Kanne dem Komponisten hier übrigens nicht zum ersten Mal zuschreibt – eine heldische Figur. Dieser Held »lässt nun den lange verhaltenen Ingrim

863 Ebd., Sp. 369.

864 Ebd.

865 Ebd., Sp. 370.

866 Ebd., Sp. 371.

867 Ebd., Sp. 386.

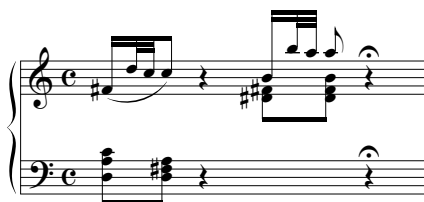
seiner Seele walten, und spricht aus die ganze Macht seines Zornes«. ⁸⁶⁸ Dabei verknüpft Kanne fiktive Handlungsdispositionen mit musikalischen Passagen, etwa wenn er beschreibt, wie nach einer turbulenten, empfindungsreichen Episode des Zorns und der Wut den Helden die

Ermattung seiner irdischen Kraft [...] zu scheinbarer Ohnmacht bringt, und auf dem vom Donner der Nacht bebenden Boden a) den Sterblichen hinsinken lässt, in sanften, lieblichen Schlummer b). ⁸⁶⁹



Kanne folgt dem Verlauf der Fantasie und assoziiert musikalische Elemente mit den Seelenregungen seines imaginären Helden. Einer Erholungsphase folgt in der Erzählung sogleich erneutes Aufbrausen:

Der durch den kurzen Schlummer gestärkte erwacht:



und rasend wie der Geist Rolands erhebt er sich mit neuer Thatkraft, durch neuen Muth gestählt, und ruft hinaus in die Himmel seine zürnenden Worte, und fragt, ob vorgeblich sind all seine gewonnenen Schlachten für das Wohl seiner Völker, ob umsonst bluteten seine Wunden? ⁸⁷⁰

868 Ebd.

869 Ebd., Sp. 386 f.

870 Ebd., Sp. 387.

Auch die folgenden Teile der Fantasie behandelt Kanne als Szenen dieser dramatischen Handlung, ehe er beschließt: »So ungefähr durfte [sic] es der Dichter wohl wagen in dem Sinne mit höchster Verehrung die heiligen Hieroglyphen *Mozarts* mit kühnem begeisterten Griffel poetisch zu enträthseln, und die Seelenhauche durch Gestalt zu beleben.«⁸⁷¹ Kanne sieht sich also eindeutig in der Position eines Exegeten, eines Interpreten geheimer, gleichsam magischer Botschaften; der Begriff »Hieroglyphen« evoziert das Bild eines notwendig schlüssigen, aber in seiner Bedeutung nur wenigen zugänglichen Zeichensystems, das nun gerade der Dichter – also er, Kanne? – »poetisch zu enträthseln« die Aufgabe habe, um, es sei hier an die Wendung vom Anfang erinnert, »die Werkstatt des grossen unsterblichen Meisters [...] zu belauschen«.⁸⁷² Die literarische Inszenierung des Kunstwerks im Allgemeinen als einer zu entschlüsselnden Botschaft, die sich profaner, uneingeweihter Anschauung entzieht, entspricht hierbei im Besonderen der Entscheidung, ausgerechnet ein Werk der Gattung Fantasie mit derart dramatischem Gehalt aufzuladen. Gerade die Fantasie, die sich, anders als normativere Formmodelle wie der Sonatensatz oder das Rondo, als freies Spiel musikalischer Ideen versteht, verwehrt sich womöglich aus Kannes Perspektive einem formtheoretischen oder anderweitig kompositionstechnischen Zugriff und erzwingt geradezu eine literarisch kreative Auseinandersetzung. Entsprechend verzichtet Kanne weitgehend auf analytische Termini. Schon C. P. E. Bach hatte ja als Beispiel für die Methodologie interpretatorischer Analyse ausgerechnet eine – seine – Fantasie auserkoren.⁸⁷³

In der Verknüpfung so unterschiedlicher Analyseansätze wie reiner Formbetrachtung, rhetorischer Formanalyse, motivisch-thematischer Zergliederung, metaphorischer Übersetzung und ästhetischer Interpretation liefert Kanne mit dieser Textreihe – insbesondere wenn man seinen kulturkritischen Anspruch bedenkt, die Zeitlosigkeit der Klaviermusik Mozarts unter Beweis zu stellen, eine Bandbreite musikalischer Verstehensmodelle, die nahezu den gesamten Status quo analytischen Schreibens im frühen 19. Jahrhundert abbilden. Im Gesamtzusammenhang stellt dies einen besonders ambitionierten Versuch dar, sich im Rahmen der Musikkritik analytisch mit der Musik eines Komponisten zu befassen und so unterschiedliche Ebenen wie kompositorisches Handwerk und ästhetische Erfahrung in Übereinstimmung zu bringen. Umso mehr wird dieser Umstand dadurch unterstrichen, dass es sich nicht um die Analyse eines Einzelwerks handelt; zum ersten Mal liegt hier in der Musikkritik des frühen 19. Jahrhunderts eine wirklich umfassende Analysereihe mit repertoireerschöpfendem Anspruch und dezidiert stilkritischer Haltung vor.

871 Ebd., Sp. 388.

872 Siehe oben, S. 224.

873 Siehe oben, S. 85 ff.

4.2.4 »... Sinn in der Seele des Schaffenden ...« – Analyse und Exegese in der *BAM*

»Man höre endlich auf, ein Kunstwerk wie ein todttes Produkt zu behandeln.« Mit diesen Worten im Eingangsteil seiner Betrachtung von Beethovens Klaviersonate As-Dur op. 110 formuliert Adolf Bernhard Marx bereits im Grunde das ästhetische Programm des Rezensionsteils seiner Zeitschrift: »Man glaube es [das Kunstwerk, A. F.] erst dann zu verstehen, wenn man seinen Sinn in der Seele des Schaffenden wiedergefunden und nachgewiesen hat.«⁸⁷⁴ So spürt Marx in der musikalischen Faktur den Seelenregungen eines Komponisten nach, den er zuvor, in seinem einleitenden Paragraphen, als ein vom Schicksal geschlagenes Genie gezeichnet hat: »Welche Prüfung: nie zu hören, was man auf die Stimme seines Genius niederschrieb – und doch vertrauen! [...] Beethoven hat die Kraft gehabt, in diesem Ringen zu bestehen und ist gekräftigter und erhoben aus dem Kampfe hervorgegangen.«⁸⁷⁵ Die As-Dur-Sonate liest Marx als unverfälschten Ausdruck dieses »Ringens«, als Verlautbarung einer »Sehnsucht nach einem entflohenen fröhlichern Zustande«.⁸⁷⁶ Was sich zunächst – nicht unüblich in der Beethovenkritik – als heroisierende Prämisse auszunehmen scheint, die vom analytischen Teil wiederum entkoppelt ist, liefert dann das hermeneutische Rahmenwerk für die nachfolgenden analytischen Betrachtungen, die Marx ganz im Zeichen von Beethovens individuellem Schicksal anstellt, durch das indessen etwas Allgemeines zum Ausdruck kommt. So vermag er von der Materialbasis zu abstrahieren und selbst in simplen Dreiklangbrechungen einen immanenten Sinn zu suchen:

Die einfachste Melodie, die einfachste Begleitung, die kunstloseste Entwicklung – sind hier genügende Mittel für den tiefsten Ausdruck; ja, der Sinn des Ganzen adelt selbst bekannte Figuren, wie



(in denen nur das Vorüberschweben durch alle Oktaven neu genannt werden könnte) und verleiht ihnen neuen Reiz.⁸⁷⁷

874 Adolf Bernhard Marx, »Sonate für das Pianoforte von Ludwig van Beethoven, 110tes Werk. Bei Schlesinger in Berlin«, in: *BAM* 1 (1824), S. 87–90, hier: S. 87, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10528063-0>> 04.11.2024.

875 Ebd.

876 Ebd.

877 Ebd., S. 87 f.

Deutlicher könnte der epistemologische Wandel analytischen Interpretierens gar nicht gezeigt werden: Die satztechnische Beurteilung, die die Kritik einmal zu einer ihrer Hauptaufgaben erhoben hatte, ist bei Marx einer Apotheose der unverbrüchlichen Werkindividualität gewichen, deren oberste Kriterien keine musiktheoretischen, sondern philosophisch-ästhetische, nicht mehr technische Richtigkeit und Reinheit, sondern Wahrheit und Unmittelbarkeit zu sein scheinen, zentrale Topoi der romantischen Musikästhetik.⁸⁷⁸ Autorpoetische Erklärungsmodelle für kompositorische Individualität sind zwar nicht Marx' Erfindung, aber die unmittelbare Verquickung von musikalischer Substanz und psychologischer Konstitution markiert dennoch ein neues Moment in der Vielzahl musikalischer Interpretationsmodi des frühen 19. Jahrhunderts. Abweichung von einer etwaigen kompositionstechnischen Norm – oder auch der Gebrauch geläufiger Figuren – ist für Marx demnach kein Anlass zum Tadel. Im Gegenteil: Darin erst zeigt sich ihm, scheint es, die Verstetigung eines in sich sinnhaften Werkganzen. Musikalische Beobachtung und poetische Interpretation sind nicht voneinander unabhängig zu sehen, sondern bauen wechselseitig aufeinander auf: »Wer nicht bei den fast unzusammenhängenden Akkorden des Vorspiels [...] das sich in keiner Tonart festzuhalten vermag, ahnet, dass Beethoven hier sein innerstes Herz – und wie schmerzlich – öffnen will [...]: für den ist Beethoven ewig stumm, der wird auch mich nie verstehen und möge nie mich lesen.«⁸⁷⁹ Marx nutzt seine Beethoven-Idolisierung dazu, auch die eigene Kritik zu legitimieren und die eigene Position zu nobilitieren: Er handelt mehr als Exeget denn als Rezensent. Deutlich wird dies auch an seiner Analyse der Schlussfuge, die er in einem »Nachtrag« beifügt, den er mit den vielsagenden Worten einleitet:

Wie schwer ist es, wenn man von Beethoven spricht, zu enden! Und wie ganz unzulässig muss am Ende alles erscheinen, was man über ihn gesagt hat! Der Verstand schleicht an der Krücke der Sprache Schritt für Schritt bedächtig nach, wenn die Ahnung auf dem Fittich der Töne die Wolken überfliegt, und von Stern zu Sternen eilt.⁸⁸⁰

Marx hebt, wie viele Analytiker vor ihm, auf die Inkommensurabilität ästhetischer Erfahrung und technischen Beschreibens ab, lässt es sich jedoch als vom Geiste Beethovens selbst beseelter Kritiker, nicht nehmen, eine Analyse der Fuge anzuschließen, die »neben den reichsten Sebastian Bach's und Händels

878 Siehe zum Wahrheitsbegriff in der romantischen Musikästhetik: Stephan Nachtsheim, »Schönheit und Wahrheit«, in: de la Motte-Haber (Hrsg.), *Musikästhetik* (wie Anm. 352), S. 220–241, besonders S. 229–234.

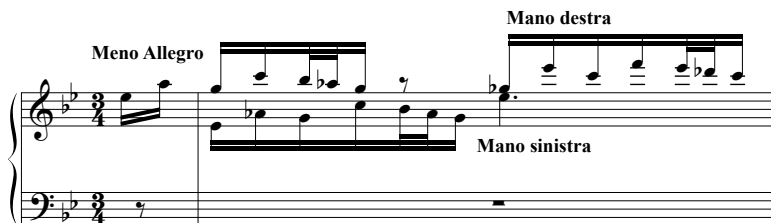
879 Marx, »Sonate für das Pianoforte von Ludwig van Beethoven« (wie Anm. 874), S. 88.
880 Ebd., S. 89.

studirt werden« müsse.⁸⁸¹ In strenger, auch aus früheren Fugenanalysen anderer Autoren bekannter Manier folgt Marx dem thematischen Verlauf der Fuge, bestimmt die Durchführungsteile und skizziert den dramaturgischen Aufbau des Stücks, dabei auch technische Details nicht aussparend. So etwa in seiner Beschreibung thematischer Permutation gegen Ende der Fuge:

An die Stelle der Gegenharmonie tritt mit beschleunigter, dem Charakter nach abbrechender, verklingender Schlussformel das Thema in der Verkleinerung zweistimmig durchgearbeitet



dem von der Oberstimme in ordentlicher Bewegung und in der Vergrößerung vorgetragenen Hauptsatze entgegen, der gleich darauf vom Bass in Oktaven in der höchsten Majestät wiederholt wird. Die Bindungen treten jetzt in allen Stimmen zugleich ein, die Pulse stocken, die Bewegung hemmt sich, bis mit dem doppelt verkleinerten und verkürzten Thema ein weiches Tonspiel beginnt, durch das sich





der Hauptsatz in seiner eigentlichen Grösse in freier Umkehrung schlingt.⁸⁸²

Marx schließt seine Werkbetrachtung mit den Worten: »Das ist eine Beethovensche Fuge. Seht hier, wie man die Kunst lernen und dann sie über dem freien geistigen Regen vergessen machen muss.«⁸⁸³

Auch eine umfangreiche Analyse von Friedrich Schneiders Oratorium *Das Weltgericht* stammt aus Marx' Feder: »Seit Haidn's Komposition der Jahreszeiten ist im Fache des Oratorium kein so bedeutendes Werk hervorgegangen«.⁸⁸⁴ Ehe sich Marx dem Werk selbst zuwendet, führt er zunächst in die Geschichte des Oratoriums ein: Er moniert zunächst Schneiders Textwahl und konstatiert: »An ein Ende der Zeiten, an einen Untergang der Welt glauben wir nicht. [...] Der Inhalt, der Grundgedanke des Weltgerichts steht unter unserer Ansichtsweise. Wie wird er uns zu erfüllen, zu befriedigen vermögen?«⁸⁸⁵ Der Librettist Apel sei wohl selbst »von dem Gedanken desselben nicht lebendig durchdrungen gewesen; darum ist sein Gedicht auch ein todte Geburt und hat den Komponisten niedergedrückt, statt ihn zu begeistern.«⁸⁸⁶ Marx exponiert in dem ersten Teil seiner Rezension eine umfassende inhaltliche Kritik des Librettos. Seinem Autor wirft er angesichts des apokalyptischen Sujets vor, kalt und gleichgültig zu sein und nur flache Charaktere geschaffen zu haben, denen auch Schneider »keine Eigenthümlichkeit gegeben« habe.⁸⁸⁷ Schließlich befasst er sich mit der Komposition selbst. Ein Hauptkritikpunkt ist Schneiders Einsatz von Chören. Gattungstypisch bildeten »mit Recht Chöre den Kulminationspunkt, enthalten gleichsam die Resultate des Ganzen«.⁸⁸⁸ Der Librettist habe

882 Ebd., S. 90.

883 Ebd.

884 Adolf Bernhard Marx, »Das Weltgericht, Oratorium von August Apel, in Musik gesetzt von Friedrich Schneider, Herzoglich Anhalt-Dessauischen Kapellmeister; mit untergelegtem lateinischen Texte von Karl Niemeier in Halle. Partitur. Auf Kosten des Komponisten und in Kommission bei Breitkopf und Härtel in Leipzig«, in: *BAM* 1 (1824), S. 106–109, 125–128, 134–137, 142–145, hier: S. 106, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10528063-0>> 04.11.2024.

885 Ebd., S. 109.

886 Ebd.

887 Ebd., S. 126.

888 Ebd., S. 127.

allerdings zu viele Chöre in das Werk eingefügt, zudem hätten diese »zum Theil eine Breite, die jede energische Behandlung geradezu unmöglich macht«. ⁸⁸⁹ Von dieser Beobachtung ausgehend, fragt sich Marx nun, wie Schneider die von Apel vorgesehene Chormusik angelegt habe. Dazu schiebt er, ehe er sich endlich Schneiders Chorsätzen selbst zuwendet, eine Hierarchie choraler Disposition ein: Die »niedrigste Stufe« behandle lediglich die Oberstimme als Haupt- und die übrigen als Nebenstimmen. Höherrangig sei demgegenüber »die Behandlungsweise, nach der jeder Stimme ihre Eigenthümlichkeit und Selbständigkeit gelassen wird«. ⁸⁹⁰ In Schneiders Komposition

finden wir den bei weitem grössten Theil der Chöre und Quartette auf der untersten Stufe der Chorkomposition – die Oberstimme allein zu einer Bedeutung entwickelt, gleichsam personifiziert oder individualisiert – die übrigen bloß bedeutungslose Grundlage für jene. [...] Wo sich nur die geringste Individualisierung der Stimmen zeigt,

Sopran u. Alt

Tenor u. Bass

Er rollt den Himmel wie ein Gewand,

Er stürzt die Sonnen in Nacht.

er stürzt die Sonnen in Nacht.

wird auch das Ganze belebter. So ist der Engelchor:

Triumph, sie erstehen u. s. w.

(No. 12 im zweiten Theile) ungeachtet der Anmuth in der Melodie doch wenig bedeutend, bis die Stimmen auseinander treten und den Satz

Sie er-stehn wie der Flu-ren fröh-li-che Saat.

in freier Nachahmung durchführen. ⁸⁹¹

889 Ebd.

890 Ebd., S. 135.

891 Ebd., S. 136.

Gleichwohl nimmt Marx Schneider in Schutz und führt die kompositorische Qualität auf eine zwangsläufige Limitierung durch den Text zurück. Er will aber nicht nur Kritik üben: Im Schlussteil seiner Besprechung würdigt er, die Qualität des Librettos bewusst außer Acht lassend, Schneider als einen Komponisten von ernstem, religiösen Sinne, der sein Handwerk verstehe. So hält er also noch lobende – wenngleich nicht ungetrübte – Worte für den Tonsetzer bereit:

Nach den Einleitungs-Akkorden der Ouvertüre tragen vier Posaunen den [...] Satz vor, in welchem die Engel mehrmals den Text:

Ein Tag ist ihm wie tausend Jahr, u. s. w.
aussprechen. Aus ihm, einem später benutzten Choral (von den Rohrinstrumenten) vorgetragen und sanften Melodien der Violinen webt sich die würdige, andeutungsreiche Einleitung, zu der dann mit würdevoller harmonischer Struktur

Hei - lig, Hei - lig, Hei - lig der da

ist und der da war, der da ist und der da war.

der erste Chor der Engel tritt – leider nicht so würdig und kräftig fortfahrend und mit seinem

see - lig

im weichen Dreiklange offenbar dem Ausdrucke des Ganzen, dieses Satzes und des Wortes untreu und unwahr.⁸⁹²

Nach einigen positiven Hervorhebungen beschließt Marx seine Besprechung, indem er Schneider – fürs nächste Mal – ein Libretto wünscht, »das ihn begeistere, ein Ganzes [...] zu bilden«.⁸⁹³

892 Ebd., S. 143.

893 Ebd., S. 145.

Wenngleich im Genre anders, so teilt Marx' Besprechung dieses Oratoriums eine wichtige Prämisse, die auch obiger Rezension von Beethoven Sonate op. 110 zugrunde liegt, nämlich: Dass die Idee, aus der ein Komponist Musik schaffen wolle, diesen in seiner Seele ganz durchdrungen und ergriffen haben müsse. So wie er Beethoven als einen vom Schicksal geschlagenen Gehörlosen gezeichnet hat, der seine Verzweiflung als Introspektion in die As-Dur-Sonate übertragen habe, so stellt er Schneider als einen Komponisten vor, der ein solches Maß an Wahrheit nicht habe darstellen können, weil bereits die vom Libretto vorgestellte Idee ungeeignet gewesen sei.

Dem Wahrheitsanspruch als ästhetischer Kategorie entgegengesetzt erscheint indes auch in Marx' Zeitschrift jene Musik, die vermeintlich niedrigeren Motiven verpflichtet ist: Eine kulturkritisch motivierte Auseinandersetzung hält die anonyme Rezension einiger Klavierwerke Friedrich Kalkbrenners bereit.⁸⁹⁴ Der Autor identifiziert Kalkbrenner als einen »Modekomponisten« und setzt mit dieser Formulierung den Erwartungshorizont für seine kritische Betrachtung. In Bezug auf ein *Rondeau villageois* fragt er: »Aber was sagt denn das Stück, was ist sein geistiger Inhalt? Eine verfängliche Frage bei einer Modekomposition.«⁸⁹⁵ Er nimmt sodann den Anfang des Stücks in den Blick. Dieser sei

recht lustig, etwas wild –



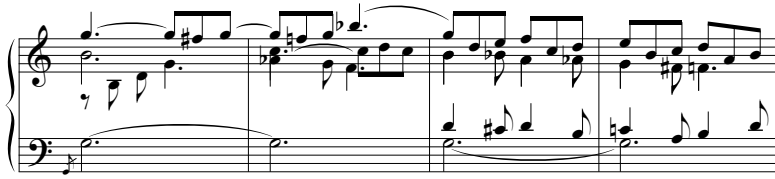
eine Fuchsjagd; gleich darauf scheint den edlen Fuchsjäger eine bissige Sorge peinigen zu wollen –



er ist in der Klemme (wenn wir die Mittelstimme recht verstehen) natürlich: Schulden; aber diese Sorge ist am leichtesten abgeschüttelt und wenn man sich auch einmal erinnert, wie man sich durchwinden müssen [sic],

894 Anonym, »Rondeau villageois, pour le Pianoforte par Frederic Kalkbrenner. Op. 67 [...] 1) Septième Fantaisie [sic] (.) sur la Romance à trois notes des Rousseau: que le jour me dure. – 2) Trezieme Fantasia et Variations sur un thème Ecossais composées pour le Pianoforte par F. Kalkbrenner. Op. 22. Op. 64«, in: *BAM* 1 (1824), S. 258–261, 266f, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10528063-0>> 04.11.2024.

895 Ebd., S. 258.



so hat doch das lustige Leben seinen Fortgang (Wiederholung des Thema) man weiss glänzend aufzutreten (S. 3) und trällert



sein Leben dahin.⁸⁹⁶

Doch der Rezensent traut seiner plastischen Beschreibung selbst nicht so recht und wendet ein: »Aber wer wollte in einer modischen Klavierkomposition, und dazu in einer Virtuosenkomposition, die verschiedenen Ausdrücke ernstlich nehmen?«⁸⁹⁷ Bemerkenswert ist hier nicht nur der verächtliche Ton in Bezug auf die »Modekomposition«, sondern noch vielmehr die gesteigerte Skepsis gegen die »Virtuosenkomposition« als einer spieltechnisch aufwendigeren und inhaltlich derivativen Subspezies der »Modekomposition«. Der technische Variantenreichtum dieser Musik habe seinen Sinn nicht in einem wie auch immer gearteten ernsten Ausdruck und tiefen Inhalt, sondern darin, dass sie »an irgend einem Orte, ernstlich gebraucht, gut gewirkt haben und nun stereotyp geworden sind für den, der auch wirken möchte«.⁸⁹⁸ So lassen sich für den Autor auch ästhetische Eindrücke als entweder echte oder unechte klassifizieren. Nur konsequent also, dass der Rezensent sich hier einer detaillierten Werkbetrachtung enthält; als »Modekomposition« abqualifiziert, kann dem Stück gar kein immanenter Sinnzusammenhang zugrunde liegen. Hier fungiert der ausdrückliche Verzicht auf eine Analyse als explizite ästhetische Botschaft. Auch wenn der Autor dies nicht direkt sagt, so deuten seine folgenden Worte es doch an, in denen er Kalkbrenners Komposition zwar als unernst verbucht, ihr aber auch einen Gebrauchswert zuschreibt, nicht ohne das Ganze mit einem optimistischen geschichtsphilosophischen Vermerk abzurunden. Die Wahrheit werde einst siegen;

und bis dahin empfehlen wir auch dieses Kalkbrennersche Tonstück der Legion modischer Klavierspieler, als eine der besten Leistungen in diesem Fache, zur Uebung, Unterhaltung und Anregung. Alles dies verspricht sie, und die Richtung zu Höherm wird dieses Höhere, wo es erscheint, selbst den Gemüthern geben.⁸⁹⁹

⁸⁹⁶ Ebd., S. 258 f.

⁸⁹⁷ Ebd., S. 259.

⁸⁹⁸ Ebd.

⁸⁹⁹ Ebd.

Der Rezensent tritt hier als Advokat der Wahrheit in einem metaphysischen Sinne auf. Kalkbrenners Musik erscheint ihm in diesem Lichte als eine zutiefst zweckhafte, nicht als eine, deren Wahrheit man durch Analyse auf den Grund gehen kann. Analyse, so wie sie hier implizit verstanden wird, ist demnach ein Verfahren der Exegese von Werken, die Wahrheit in sich bergen, nicht der technischen Beschreibung von etwas, das vermeintlich nur technisch organisiert, nicht aber im Sinne des Kunstwerkbegriffs künstlerisch geformt ist. Daher adressiert die Analyse Ästhetisches jenseits dessen, was hier für »Modekomposition« gehalten wird.⁹⁰⁰

Unmittelbar in medias res gehend, setzt Marx, für den Beethoven-Analysen offenbar »Chefsache« sind, den Tenor für die nachfolgende Besprechung von Beethovens Kantate *Meeresstille und glückliche Fahrt* op. 112, die eine Vertonung des gleichnamigen Gedichts von Goethe ist: »Ein Unsterblicher reicht die Hand dem Unsterblichen. [...] Es ist immer ein Festtag für die Zeitung, wenn sie von Beethoven reden darf, dem Lebenden unter so vielen Lebendig-Todten.«⁹⁰¹ Marx eröffnet mit einer Deutung verschiedener Passagen aus Goethes Gedichten. Ab einem bestimmten »Punkt in der dichterischen Auffassung« sei das Wesentliche nicht mehr in den Worten allein zu suchen: »Nur eine geübte, durch Psychologie unterstützte Auslegungskunst vermag bisweilen, nur eignes dichterisches Ahnungsvermögen vermag stets, diese dichterischen Pausen zu ergänzen.«⁹⁰² Marx' psychologisierende Kritik begegnete schon in der Besprechung der Sonate op. 110. Hier reklamiert er sie auch für die Literatur, auf der Beethovens Kantate fußt, sodass davon auszugehen ist, dass der gleiche Duktus auch die folgende musikalische Analyse bestimmen wird. Zunächst legt Marx eine Interpretation des Goethe'schen Gedichts vor: »Der Geist des Sängers fühlt sich allein, ein verlornen Punkt auf dem gleissnerisch glatten, tückisch lauernden Ungeheuer, seiner Gewalt hingegeben, die Pulse in der Todesstille stockend, in der ungeheuern Weite keine Flucht. Diese Todesangst

900 Fachgeschichtlich findet sich die Fortsetzung dieser Unterscheidung nicht nur in der Kategorisierung von »U«- und »E-Musik«, sondern, daraus resultierend, auch in dem Umstand, dass Popmusik erst in den 1990er- und frühen 2000er-Jahren vermehrt zum Gegenstand von Analyse wurde, nachdem sie lange Zeit vor allem unter sozialgeschichtlichen Aspekten behandelt worden war. Siehe zur Entstehung der Popmusik-Analyse: Peter Wicke, »Popmusik in der Analyse«, in: *Acta Musicologica* 75 (2003), S. 107–126.

901 Adolf Bernhard Marx, »Meeresstille und glückliche Fahrt, Gedichte von J. W. von Göthe. In Musik gesetzt und dem Verfasser der Gedichte, dem unsterblichen Göthe hochachtungsvoll gewidmet von Ludwig van Beethoven. 112tes Werk. Wien bei S. A. Steiner und Komp.«, in: *BAM* 1 (1824), S. 391–396, hier: S. 391, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10528063-0>> 04.11.2024.

902 Ebd.

des Einsamen, Aufgegebenen, nicht die Beschreibung, die wir lesen, ist die Seele des Gedichts.«⁹⁰³ Dieser Teil dient Marx als zweifache hermeneutische Vorbereitung für die nachfolgende Analyse der Kantate: Auf der einen, theoretischen Seite erklärt Marx eine psychologisierende Kritik für notwendig, da nur durch sie Einsicht in die wahre künstlerische Intention gewonnen werden könne, auf der anderen, mehr praktischen, stellt er den Inhalt der Dichtung vor, die er sogleich einer solchen psychologischen Deutung unterzieht, und schafft damit den Referenzrahmen für die Diskussion von Beethovens Komposition. Für diese wählt Marx eine an Verlauf und Gehalt der Dichtung orientierte Schilderung, die den kompositorischen Entsprechungen des lyrischen Inhalts nachspürt: »Und nun ein solcher Funke in Beethovens Brust geworfen, der im Gebiete der Tonkunst so weit über alle bisherigen Leistungen an die äusserste Gränze der Ahnung und des Schweigens vorgedrungen ist!«⁹⁰⁴ Allein die große instrumentale Besetzung zeige, »[w]ie gewaltig Beethoven von dem Dichter durchglüht war.«⁹⁰⁵ Gleich zu Beginn legt Marx eine eng verquickte literarisch-musikalische Analyse vor, die stets den Bezug der beiden Sphären untersucht:

Unerhört gestaltet sich Stimmlage und alles übrige, um die glatte tückische Stille zu malen. Regungslos liegen die Saiteninstrumente weit auseinandergezogen,

Violini I.

Viola.

Cello.

Basso.

pp

lauernd, auseinandergescheucht die Ober- und Unterstimmen

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Tie - fe Stil - le herrscht im Wasser

903 Ebd., S. 392.

904 Ebd.

905 Ebd.

Schon hier wie in der Fortführung dieses ersten Theiles der Komposition, sind die Akkorde oft unvollständig gelassen; vier und zwanzig Takte hindurch wird der Gesang blos vom Pianissimo der Saiteninstrumente getragen; das

Keine Luft von keiner Seite,

Todesstille –

ist von Pausen unterbrochen, pizzikato begleitet; erst im fünf und zwanzigsten Takte mischen sich zu den Singstimmen, wenn das

Fürchterlich

folgt, die vier Hörner und die Fagotts – die übrigen Instrumente pausiren, dass man ungestört die Tiefe dröhnen höre. So ist alles vereint, um das bange Schweigen, die falsche Ruhe zu malen.⁹⁰⁶

In dieser Weise begründet Marx, »[w]ie Beethoven von der sinnlichen Vorstellung durchdrungen gewesen«. Nicht, *dass* bzw. *ob* Beethoven seine Komposition aus einem tiefen poetischen Verständnis erschaffen hat, steht zur Diskussion, sondern *wie* er dieses im Einzelnen zum Ausdruck gebracht hat. Funktionale Aussagen (»um...«, »damit...«) stellen die Musik als einen nachvollziehbaren akustischen Organisationszusammenhang dar. Die von Marx an verschiedenen Orten geforderte poetische Durchdringung der Komponistenseele findet in Beethovens kompositorischer Arbeit die Erfüllung von Marx' Idealen einer aus dem Text gefolgerten musikalischen Notwendigkeit. Für ihn stellt sich also nicht die Frage, inwieweit Beethovens Musik einer in der Dichtung geschilderten Situation entspricht oder angemessen ist, sondern inwieweit Beethoven die Subjektivität des Dichters als seine eigene empfand. Diese Haltung ist – bei aller formalen Ähnlichkeit mit dem von der Musikkritik eingeübten Modell der Vokalmusikanalyse – keine geringfügige Abweichung von dem Vokalmusikrezensionsstandard des 18. Jahrhunderts, sondern markiert den wesentlichen Unterschied zwischen Regel- und Autorpoetik.

Marx verwendet einen beträchtlichen Teil des Textes auf die Schilderung der ersten Takte dieser Komposition, um Beethovens musikalische Registrierung der unheimlichen Atmosphäre des Gedichtanfangs plastisch fassen zu können. Den Einsatz des ganzen Orchesters bewertet Marx als ein dramaturgisches Schlüsselereignis. Im Folgenden wendet er sich zunächst wieder einer allgemeineren Reflexion zu, da er »die Leser nicht mit einem Register der einzelnen Züge in dem Meisterbilde ermüden« wolle, das ohnehin »von keinem Musiker und Musikfreunde ungekannt und unstudiert bleiben« solle.⁹⁰⁷ Dann jedoch wartet er mit einer überraschenden Wendung auf: »Und dennoch muss ausgesprochen werden, dass der Komponist den Dichter nicht gefördert, die Wirkung des Gedichts nicht verstärkt sondern verringert hat«, was freilich nicht Beethoven anzulasten sei, sondern »der Unmöglichkeit, überhaupt

906 Ebd., S. 393.

907 Ebd., S. 394.

solche Gedichte [...] vollkommen genügend zu komponieren«. ⁹⁰⁸ Marx schiebt zur Erklärung einen kunsttheoretischen Exkurs ein, in dem er darlegt, dass es sich bei der Dichtung um »die einzige körperlose Kunst« handle, in der »der Geist den reinen Gedanken« schaue. ⁹⁰⁹ Demgegenüber sei die Musik qua Materialität »Erzitterung der Körper«, woraus folge, »dass Musik nur da an ihrem Orte sein kann, wo zugleich geistiges und sinnliches Vermögen zur Thätigkeit gelangen, nicht, wo nur das Erstere.« ⁹¹⁰ Nicht mangelnde Schöpferkraft also ist es – gewiss wäre Marx einer der Letzten, die Beethoven ein solches Zeugnis ausstellten –, die die Musik unter dem Ausdruckshorizont der Dichtung hält, sondern die Natur beider Künste an sich. So schließt Marx denn auch mit der Beschwichtigung, dass diese Musik trotz der Kluft zwischen Literatur und Musik umso mehr ein Beweis dessen sei, »was der grosse Geist Beethovens selbst da noch vermag, wo die Tonkunst eigentlich ihre Begrenzung gefunden hat; und dem Dichter kann keine schmeichelhaftere Huldigung widerfahren, als wenn ein solcher Genius durch Liebe zu ihm die heilige Grenze kühn überschreitet«. ⁹¹¹ Diese Art der psychologisierenden Analyse findet sich vor allem in Marx' Texten, und unter diesen wiederum sind es vor allem die Beethoven-Besprechungen, die das Modell einer psychologischen Werkästhetik prägen. Wie die Besprechung der *Meeresstille und glückliche Fahrt* zeigt, in der Marx trotz seines Enthusiasmus für das Genie Beethoven dem Ausdrucksvermögen von Musik durch das kunstphilosophische System Grenzen gesetzt sieht, geraten nicht alle seine Texte zu einer rein subjektivistischen Apologie.

Doch auch traditionellere Zugänge zu Gattungen der Vokalmusik finden sich in der *BAM*: Einer recht akribischen Analyse unterzieht der Rezensent »L.« am Schluss des ersten Jahrgangs das Oratorium *Das Ende des Gerechten* von Johann Gottfried Schicht nach einem Libretto von Friedrich Rochlitz. ⁹¹² Lobend hält der Autor zu Beginn fest, dass ihn an Schichts Komposition »Kraft und Jugendfeuer« und »Korrektheit und Gründlichkeit des Satzes« gleichermaßen überzeugt hätten und dass der Komponist zudem »rüstig mit dem Geiste der Zeit fortgeschritten [sei], ohne irgend einer Manier zu huldigen«. ⁹¹³ Nummer

908 Ebd.

909 Ebd.

910 Ebd., S. 395.

911 Ebd., S. 396.

912 L., »Das Ende des Gerechten, Passions-Oratorium von Friedrich Rochlitz, in Musik gesetzt von Johann Gottfried Schicht, Kantor und Musikdirektor in Leipzig, geboren den 29. September 1753, gestorben den 16. Februar 1803. Partitur. Leipzig bei Friedrich Hofmeister«, in: *BAM* 1 (1824), S. 417–422, 433ff, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10528063-0>> 04.11.2024.

913 Ebd., S. 417.

um Nummer stellt der Autor Passagen vor, die ihm bemerkenswert scheinen. Dabei bedient er sich einer Vielzahl von Aspekten, die Analyse ist mehr moment- als prozess- oder strukturorientiert aufgebaut. Mal führt er lediglich Satzanfänge an, ohne diese musikalisch zu kommentieren, mal geht er auf technische Details ein. Nicht selten führt der Rezensent Stellen in der Partitur an, die er als »gelingen« bezeichnet und flicht Notenbeispiele ein, ohne jedoch eine Begründung seines Urteils mitzuliefern, etwa wenn er schreibt:

Sehr gelungen ist folgende Stelle zu nennen:⁹¹⁴



Hier wie an zahlreichen anderen Stellen können Lesende nur mutmaßen, was der Autor gemeint haben mag. Denkbar ist auch, dass derlei Beispiele eher an den Komponisten oder angehende Tonsetzer gerichtet sind. Andernorts wiederum weiß der Autor seine Auswahl nachvollziehbar zu begründen:

No. 37, Andante sostenuto, $\frac{3}{4}$ A-moll, ein, den Kanone misto, ovvero ineguale a 4 voci vorbereitend. Drei Soprane [...] und ein Tenor [...] führen ihn aus. Das Thema:



ist, besonders 4stimmig, von guter Wirkung, da der Komponist die Lage der Singstimmen genau erwogen, sie nirgends zu nahe zusammengelegt und dadurch eine dem Ohre wohlthätige Klarheit über das ganze Tonstück verbreitet hat. Sehr sinnig ist die Wahl der harten Tonart in den Schlusstakten.⁹¹⁵

Mit Kritik hält der Rezensent sich zurück. Zwar moniert er etwa zwei nach seinem Dafürhalten deutlich zu lang geratene Quartette,⁹¹⁶ spricht aber insgesamt ein ausdrückliches Lob über dieses »Werk, das ihm [Schicht] ein bleibendes Denkmal im Gebiet der Kunst sichert«.⁹¹⁷ In ihren analytischen Ansätzen ist diese Oratoriumsbesprechung insofern kaum merklich von den Rezensionen

914 Ebd., S. 433.

915 Ebd., S. 434.

916 Ebd., S. 421 sowie S. 434 f.

917 Ebd., S. 435.

des gleichen Typs aus dem späten 18. Jahrhundert zu unterscheiden, als sie ein relativ klares Kriteriensystem zur Beurteilung der Komposition verwendet. Insgesamt scheint es sich bei der Analyse von geistlicher Vokalmusik, das haben die bisher ausgewerteten Texte dieser Art gezeigt, um eine in ihren Grundspezifika recht konstante Form zu handeln. Durchaus unterschiedlich in den ästhetischen Einflüssen, von denen sie ihre Sprache bezieht, folgt die eigentliche analytische Verfahrensweise doch häufig einem ähnlichen Muster.

Literarisch ambitioniert und analytisch kreativ nimmt sich eine unter der Ziffer »4« publizierte Besprechung der *Grande Sonate* op. 7 für Klavier von Ludwig Berger aus. Der Autor, der sich selbst als »die berühmte Vier aus der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung« apostrophiert,⁹¹⁸ fasst das Stück nicht als eine bloße Instrumentalkomposition auf, die es nach gewissen kompositionstechnischen Kriterien zu zerlegen gelte, sondern als gleichsam dramatisches Tongedicht, das ihn zu einer poetischen Inhaltsschilderung inspiriert hat. Den ersten Satz zieht er als Widerstreit zweier wackerer Antagonisten auf, als aufrührenden Kampf von schicksalhafterm Gewicht: Nach einer dramatisch aufgeladenen Schilderung der langsamen Einleitung – »gleichsam der Prospectus des Ganzen, wenn man will, eine Ouvertüre«⁹¹⁹ – beschreibt der Autor den Ablauf des ersten Satzes:

Nun bricht das Allegro con fuoco los. Die Kraft ist noch vorhanden und der Kampf beginnt. Das entschlossene Thema



wiederholt sich bald in Dur, dazu der Bass in freier Imitation, nur zweistimmig – jetzt lassen beide von einander ab, vielleicht sieht der Schwächere schon den Ausgang voraus, er bietet alles auf und wagt den Angriff von neuem, aber man glaubt bereits seinen Hülferuf zu vernehmen:



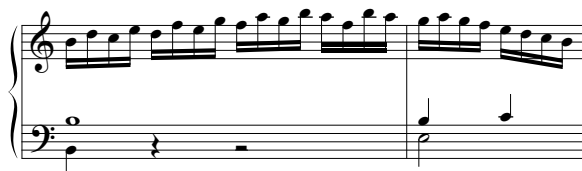
918 [4.], »Grande Sonate pour le Pianoforte, composée et dédiée à Muzio Clemente par son élève Louis Berger (de Berlin). Berlin, chez Laue«, in: *BAM* 3 (1826), S. 229–232, hier: S. 229, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10528065-1>> 04.11.2024.

919 Ebd. In diesem Zusammenhang ist der Terminus »Ouvertüre« von besonderer Bedeutung, weil er hier nicht bloß ein funktionales Verhältnis bezeichnet, sondern noch einmal die dramatische Kraft der Sonate unterstreicht.

Vielleicht schrie er nicht laut genug; also noch einmal; aber der Feind verlässt ihn keinen Augenblick:



und dann:



Der Verfolger gönnt ihm inzwischen einen kleinen Vorsprung, den dieser auch so viel als möglich benutzt; er flieht; mit vieler Vorsicht zwar, denn er sieht sich von Zeit zu Zeit um, ob ihm der andre nicht den Weg abschneidet, aber vergebens, denn schon ist ihm der auf den Fersen – jetzt hat er ihn erreicht.⁹²⁰

Die Formteile der Sonate erscheinen hier nicht als reinmusikalische Gebilde, sondern als Szenen einer Handlung. Dem Widerstreit des Kopfsatzes schließt sich ein »Ringens nach Trost« im zweiten Satz an. Der Autor schildert eine kontemplative Stimmung des Protagonisten:

Das düstre Es-moll stimmt damit ganz überein; eben so die nach dem Thema leitende Figur:



Ist's aber wohl recht, fragt er sich selbst, mit dem Schöpfer in's Gericht zu geh'n?



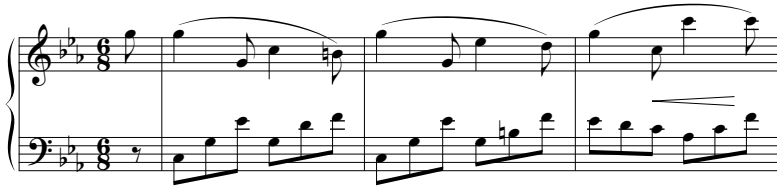
und beruhigender tritt nun wieder das erste Thema ein, schliessend mit der vielleicht recht aufrichtig gemeinten Bitte um Vergebung.⁹²¹

Das abschließende Rondo beschreibt der Autor als von der Erinnerung an das gewaltsame Geschehene eingetrübte Rückkehr des Protagonisten in sein früheres Leben:

920 Ebd., S. 229 f.

921 Ebd., S. 231.

Man sehe hierzu das Thema [...]



und den Gegensatz:



Eine scheinbare Ruhe deutet das zweite, in Es-dur eintretende Thema an; aber nur scheinbar, denn noch kocht's im Innern, mag sich auch das Aeussere in freundlicher lockender Gestalt darstellen.⁹²²

So ende das Werk denn auch »unbefriedigend für den Gegenstand, welcher dies Tongemälde schilderte, und so musste es sein; zur Versöhnung durfte es nicht kommen«. ⁹²³ In dieser poetischen Plastizität erinnert der Text stark an Kannes Interpretation von Mozarts c-Moll-Fantasie KV 475. »Nun, meine Herren und Damen!«, beschließt der Autor seine Besprechung, »frisch zugelangt und gespielt; ob Sie insgesamt in dieser Sonate das finden werden, was ich herausgefunden habe, weiss ich nicht, glaube ich auch nicht; das aber weiss ich: nur der wird Nichts darin finden, dem das Suchen nicht Freude macht.« ⁹²⁴ Die Analyse erscheint hier als kreativer, kunstübergreifender Interpretationsprozess, Sinn stiftet sie als Erzählung, nicht als ›tönend bewegte Form‹. ⁹²⁵ Ob es sich dabei um den Versuch handelt, durch konkrete programmatische Schilderung ein Verstehensmodell für in Theoriebelangen unbedarfte Leser zu entwickeln,

922 Ebd.

923 Ebd.

924 Ebd., S. 231 f.

925 Womöglich fühlte sich der Autor durch die Titelgebung der Sonate zu seiner »pathetischen« Interpretation veranlasst: Anders als in seiner Besprechung heißt das Werk in der Erstausgabe von 1814 nicht *Grande Sonate*, sondern *Sonate Pathétique*. Der Autor bezieht sich indes auf die Berliner Ausgabe *Grande sonate pour le pianoforte* bei Laue (o. J.). Weshalb es zu einer Titeländerung von der Leipziger Erst- zur Berliner Ausgabe kam, ist nicht auszumachen. Sicherlich hätte der Titel der Leipziger Ausgabe mehr zu einer solchen Interpretation veranlasst als Name *Grande Sonate*.

sei dahingestellt.⁹²⁶ Die Adressierung an »meine Damen und Herren« im letzten Absatz lässt dies zwar vermuten, sie könnte aber auch nur floskelhaft sein.

Im gleichen Jahrgang wartet Marx mit einer begeisterten Rezension von Beethovens 9. Sinfonie auf. In zwei Werken habe Beethoven »sicherlich, ohne sich dessen bewusst zu sein, seine eigene künstlerische Individualität zum Inhalt eines Kunstwerkes erhoben«: in der Fantasie für Klavier, Chor und Orchester op. 80 sowie in der ihm vorliegenden Sinfonie.⁹²⁷ Unklar bleibt, weshalb er dazu nicht auch die von ihm in einem ähnlichen Modus betrachtete Sonate op. 110 zählt. Beiden von ihm genannten Werken ist unter anderem der Einsatz eines Chors gemeinsam, Marx stellt diesen nun in Bezug auf die Sinfonie als anthropologisch substanzielles Moment heraus, »denn im Gesange, der die Sprache und die dem Menschen inwohnende Tonwelt umfasst, stellt sich das Menschliche dar, im Gegensatz zu den Instrumenten, als dem Aussermenschlichen«.⁹²⁸ Nach einem Überblick über die Textgrundlage schlussfolgert Marx, »etwas Höheres müssen wir erwarten, als eine Kantate zu der Schillerschen Ode«, und er setzt die Sinfonie in einen teleologischen Zusammenhang mit der zuvor erwähnten Fantasie: »[W]ie jene Fantasie die Geschichte seines künstlerischen Beginns ist – durch das Medium der Kunst dargestellt, ist die Symphonie mit Chor die künstlerisch ausgesprochene Erkenntnis seiner That.«⁹²⁹ Mehr noch findet Marx, »dass die grössten Schönheiten in seiner Gesangskomposition ihrem Wesen nach der Instrumentalwelt angehören.«⁹³⁰ In diesem Gedanken synthetisiert er die beiden gegeneinander kontrastierten Gattungen: die Instrumentalmusik, deren Kombinationsmöglichkeiten »unendlich, wie in der landschaftlichen und sonst aussermenschlichen Natur« seien, und den Gesang, welcher »der höchsten Bildung in der Natur, dem Menschen zu eigen gegeben, und in seiner Einfachheit mit seinem höchsten geistigen Inhalte das proteiische [sic] Instrumentale besiegend«.⁹³¹ Der exegetische Charakter dieses Ansatzes drückt sich zusätzlich darin aus, dass Marx unterschiedliche Werke Beethovens in einen Zusammenhang bringt, um

926 Bei einer Aufführungsdauer von ca. 30 Minuten bietet es sich gewiss an, Laien ein alternatives Konzept zur Werkaneignung vorzustellen. Vgl. die Interpretation von: Frederick Marvin, *Berger – Moscheles – Liszt*, CD Genesis 1996, Nr. 1–3.

927 Adolf Bernhard Marx, »Symphonie mit Schlusschor über Schillers Ode an die Freude, für grosses Orchester, vier Solo- und vier Chorstimmen komponirt von Ludwig von [sic] Beethoven. 125tes Werk. Mainz, Paris und Antwerpen bei Schotts. Partitur und Stimmen«, in: *BAM* 3 (1826), S. 373–378, hier: S. 373f, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10528065-1>> 04.11.2024.

928 Ebd., S. 374.

929 Ebd.

930 Ebd.

931 Ebd., S. 375.

daraus ein generelles ästhetisches Programm zu extrahieren. Das Einzelwerk erscheint hier nicht lediglich als individuelle Klangkonfiguration, sondern auch als Ausdruck übergeordneter künstlerisch-philosophischer Einsichten.

Schließlich wendet Marx sich dem ersten Satz der Sinfonie zu:

Aus blossen Anklingen der zweiten Violinen, Violoncelle, Hörner, später noch der Oboen, Flöten, Fagotte



blitzt die Idee auf und bildet sich vor unsern Augen mächtig aus – zu obiger Begleitung –

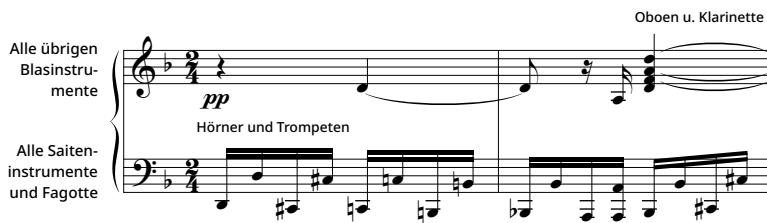
Allegro un poco maestoso

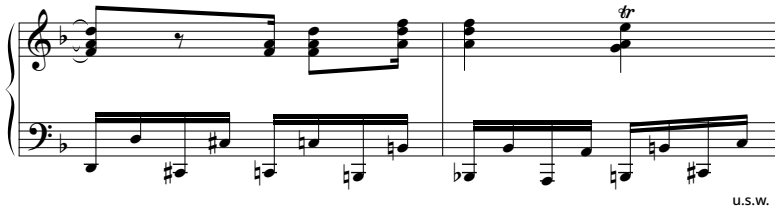


Was sich alles hieraus und hierneben gestaltet, möge man sich einstweilen aus der Erinnerung an Beethovens größte Werke vorstellen; mächtiger und freier sind nie die Instrumentenmassen aufgeboden, entschiedener sind in ihrer grossen Theilung, Saiten- und Bläserchor, nie gegenüber gestellt, als z. B. im zweiten Hauptsatze –



und gewaltiger ist ihr Sturm nie heraufbeschworen worden, als am Schlusse dieses titanischen Satzes –





U.S.W.

bis nach achtzehn Takten zuletzt im Fortissimo des ganzen Orchesters

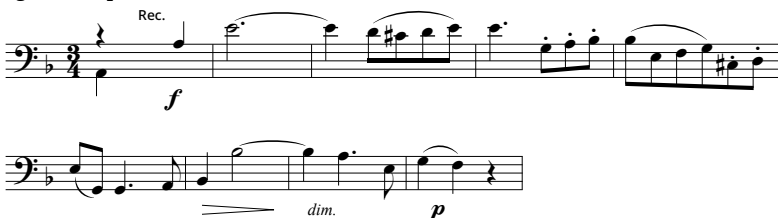


U.S.W.

worauf das erste Thema, noch gewaltiger ausgebildet, schliesst.⁹³²

Statt die einzelnen Satzteile technisch zu zergliedern, illustriert Marx die Dramaturgie durch eine kraftvolle Sprache, die ganz auf die ästhetische Überwältigung des Hörers – zweimal erscheint in der zitierten Passage das Wort »gewaltig«, einmal »titanisch« – abzielt. Weniger interessiert ihn dabei, was dort passiert, als wie es wirkt. Wenn er Beethoven »mächtige[] und freie[] [...] Instrumentenmassen« heraufbeschwören sieht, dann scheint er dabei einem Gott bei seiner Schöpfung zuzusehen. Das Titanische, das Übermenschliche als ästhetische Schöpfungskategorie steht im Zentrum seiner Interpretation dieses Satzes. Den zweiten und dritten Satz übergeht er weitgehend, um sogleich zu seiner Betrachtung des Schlusssatzes der Sinfonie fortzuschreiten. »Jeder ihrer Sätze brachte hohe Befriedigung, bedingte aber noch höhere.«⁹³³ Und diese höhere Befriedigung kann in Marxens anthropologischer Deutung des Gesangs nur noch durch den Chor gestiftet werden:

Die Bässe ergreifen rezitativische Form, um die Sprache selbst vorzubereiten, diese aber nach so grossen Vorgängen in gewaltiger Gestaltung und nach mächtigem Vorspiel aller Bläser:



932 Ebd., S. 375 f.

933 Ebd., S. 376.

Dieser gross und weit ausgeführten Rede fliegen als Zwischenspiele die Hauptgedanken aller Symphonietheile – des ersten, des Scherzo, des Adagio – vorüber; ein Rückblick, wie er sich unwillkürlich auch aus dieser Darstellung ergeben hat.⁹³⁴

Wesentlich am vierten Satz seien indessen nicht die konkreten Worte von Schillers Dichtung: »die Vorstellung der herrschenden menschlichen Natur, der beglückenden menschlichen Gemeinschaft in Gesang und Zusammensingen, ist der Inhalt der nun folgenden Kantate.«⁹³⁵ Diese wiederum unterzieht Marx nicht mehr einer Zergliederung, sondern überblickt vielmehr noch einmal das Gesamtkonzept der Komposition, worin er »die grösste und kühnste Intention und Disposition, die im Gebiete der Instrumentalkomposition gefasst worden ist«, erkennt.⁹³⁶ Marx beschließt seinen Text mit der Ankündigung einer Fortsetzung dieser Rezension, die aber nicht erfolgt zu sein scheint.⁹³⁷

Dass die Beethoven-Rezension in der *BAM* geradezu ein genuines Genre bildet, zeigt die anonyme Besprechung des Streichquartetts op. 127.⁹³⁸ Der Autor problematisiert zunächst die vermeintliche Sperrigkeit und Unzugänglichkeit der späten Kompositionen Beethovens, lastet sie aber nicht dem Komponisten an.⁹³⁹ Der Hörer stehe vor der Herausforderung, seinen Geist auf die Tiefe der Beethoven'schen Tonschöpfungen einzurichten, der sich erst mit der Eigenwilligkeit dieser schwierigen Musik zu arrangieren habe:

Und siehe da, man steht nach dem ersten Durchspielen unwillig auf, hat nichts gehört, obschon man alles gesehen; hat nichts empfunden, obschon es nicht an Elasticität der Empfindung fehlte. Lieber geh' ich spazieren, hinauf auf das hohe Seeufer, da weiss ich doch, was ich sehe; und wenn ich empfinde, dass ich

934 Ebd., S. 376 f.

935 Ebd., S. 377.

936 Ebd.

937 Zwar erscheint 1827 eine Besprechung des Klavierauszugs des vierten Satzes, aber ob diese als Fortsetzung jener Rezension gelten kann, ist fraglich, denn es handelt sich mehr um eine kompakte Kritik des Klavierauszuges denn der Musik selbst: Adolf Bernhard Marx, »Schlusschor über Schillers Ode an die Freude. Letzter Satz der Symphonie Op. 125 von L. van Beethoven. Klavierauszug und vier ausgesetzte Singstimmen. Mainz bei Schott«, in: *BAM* 4 (1827), S. 124ff, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10528066-6>> 04.11.2024.

938 v. d. O. r., »Quatuor, Op. 127 von Beethoven«, in: *BAM* 4 (1827), S. 25 ff. Das Autorenkürzel »v. d. O. r.« liess sich bisher nicht auflösen.

939 So nimmt sich die Bemerkung, dass Beethoven nicht »schon als solcher eine günstige Meinung für sich hat« (ebd., S. 25), eher als musikkritisches Feigenblatt aus denn als zutreffende Beschreibung der euphorischen Rezeptionssituation, zu der nicht zuletzt die *BAM* wesentlich beizutragen pflegt.

empfinde; und ich höre, dass ich etwas höre. Was hilft mir das allerdings oben auf dem Berge wiederklingende:



wie war's doch weiter?⁹⁴⁰

Der Autor beschreibt eine Rezeptionssituation, in der sich dem hörenden Subjekt weder ein partikularer Sinn noch ein Sinn des Ganzen erschließt, nachdem es das Werk zum ersten Mal gehört, ja gar gespielt hat. Die Verslossenheit des Werks, dem sich erst durch Exegese angenähert werden kann, ist ein Kernmotiv der Beethovenrezeption in der *BAM*. Die nachfolgende knappe Zergliederung stellt die Analysierbarkeit, schlechterdings die Verstehbarkeit des Stücks überhaupt zur Disposition. Weniger als technische Analyse denn als Bewusstseinsstrom angelegt, reflektiert der Text einige Passagen des Stücks, kommentiert sie mit ostentativer Ratlosigkeit:

Wie war doch der Schluss, ganz sonderbar lebendig. – So riesengross. – Und ein sonderbares Finale-Thema:



und es scheint tüchtig durchgeführt zu sein, wie obligat die Stimmen laufen, als gingen sie sich nichts an, und doch haben sie dasselbe. Und der pochende Gegensatz:



Das Ding scheint doch der Mühe werth zu sein.⁹⁴¹

940 Ebd., S. 25.

941 Ebd., S. 26.

Schrittweise konstituiere sich beim Hörer der Eindruck, dass das Ganze doch nicht so unzusammenhängend und zerklüftet sein könne, wie es zunächst den Anschein habe – das Verb »scheint«, das in dieser Passage zweimal auftaucht, sollte hier ernst genommen werden: Das Subjekt misstraut seiner eigenen Urteilskraft – vor allem gegenüber der Schöpferkraft Beethovens – und maßt sich nicht an, zu konstatieren, das Stück *sei* »tüchtig durchgeführt« oder *sei* »der Mühe werth«, sondern es *scheine* so. »Man muss es öfter hören. Also noch einmal.«⁹⁴² Dann endlich gerate man »unwillkürlich hinein in den Zauberkreis des Meisters, in welchem man immer mehr Linien und Figuren wahrnimmt, die sich der Seele bemächtigen, so dass man sie nicht wieder los werden kann.« Daraufhin nämlich offenbarten sich »die unbequemen Harmonien« als die »weissen Streifen der Milchstrasse«.⁹⁴³

Dass der Autor hier eine Analyse im eigentlichen Sinne ausspart, vielleicht sogar verweigert, erscheint angesichts des interpretatorischen Zugriffs, den er zur Illustration des rätselhaften Charakters des Quartetts wählt, programmatisch folgerichtig – die Notenbeispiele sind mehr evokativen als demonstrativen Charakters. Satzbeschreibungen sind Charakterisierungen, keine analytischen Betrachtungen von kompositionstheoretisch methodischem Gewicht, was die Bedeutung des Unsagbarkeitstopos an dieser Stelle im Besonderen unterstreicht – denn die Musik muss in letzter Instanz für sich selbst sprechen. Und auch das, was dem Ohr an Beethovens Komposition nicht unmittelbar gefällt, weiß Marx zu legitimieren: »Wo er nicht schön ist, ist er wenigstens interessant.«⁹⁴⁴

Von besonderem Gewicht sind im 5. Jahrgang der *BAM* umfassende kirchenmusikalische Rezensionen. Den Anfang macht Marx' überwiegend kritische Besprechung der *Missa sacra* von Johann Nepomuk Hummel.⁹⁴⁵ Marx ruft zunächst wie üblich die Bedeutung und Geschichte der Messe in Erinnerung. Bis Haydn sei in der Geschichte der Messkomposition dem *Et incarnatus est* das größte Gewicht beigemessen worden, während die übrigen Sätze »oft gar leer und leicht bedacht erschienen«.⁹⁴⁶ Haydn habe diese Leere »auf eine weltliche Art mit dem Inhalt ihrer Subjektivität ausgefüllt,« danach habe bloß noch Beethoven eine hervorragende Messe geschrieben.⁹⁴⁷ Vor dem Hintergrund

942 Ebd.

943 Ebd.

944 Ebd.

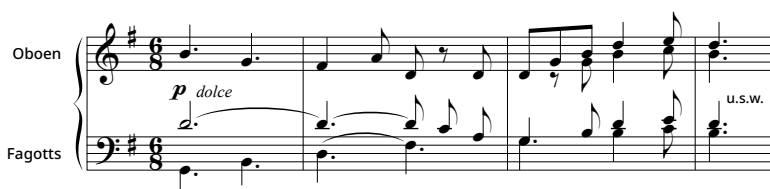
945 Adolf Bernhard Marx, »Musica sacra. Erste Messe (in B) von J. N. Hummel. 77stes Werk. Haslinger in Wien«, in: *BAM* 5 (1828), S. 219–226, <<https://mdz-nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10528067-2>> 04.11.2024.

946 Ebd., S. 221.

947 Ebd.

dieser prominenten Ahnengalerie nimmt Marx nun Hummels Komposition in Augenschein. Zunächst widmet er sich dabei der Instrumentation, die die »Absicht der Mässigung« erkennen lasse: »ausser dem Saitenchor Oboen, Fagotte, Trompeten und Pauken.«⁹⁴⁸ Insbesondere der Gebrauch der Oboe fällt ihm auf, er vermutet darin eine falsche Vorstellung von historischer Authentizität, obwohl »frühere Komponisten in Ermangelung der Klarinette und eines überhaupt ausgebildeten Bläserchors sich mit der Oboe begnügen m u s s t e n.«⁹⁴⁹ Bei Hummel nun fänden sich

zahlreiche einzelne Stellen und ganze Sätze z. B. die Einleitung zu Qui tollis, oder der Benedictus-Satz



wo man sich statt der Oboen Saiteninstrumente allein, oder Flöten und Klarinetten wünschen muss[.]⁹⁵⁰

Auffällig ist, wie sich Marx hier und wie bei vielen Komponisten, sofern sie nicht Beethoven heißen, auf die Bemängelung sehr spezifischer kompositionstechnischer Entscheidungen kapriziert. Der nächste grundsätzliche Kritikpunkt zielt auf Hummels »nimmermehr zu billigende« Entscheidung, »aus dem Chor einen im Grunde einstimmigen Gesang zu machen«.⁹⁵¹ Marx stellt ihm Bachs kontrapunktische Behandlung des Chors gegenüber. Bei diesem sei »kein Sänger der taube Knecht des andern, sondern jeder zum Ausdruck seiner Gesinnung und Idee berufen«, und selbst die Instrumente seien bei Bach integraler Teil des polyphonen Geflechts.⁹⁵² Daraus folge eine chronische Bedeutungsarmut aller Stimmen in Hummels *Missa sacra*, die er sogleich exemplifiziert, indem er Stellen mit eher stufenweise auf- und abschreitendem, diatonischem Melodieverlauf bei Hummel mit einem expressiver anmutenden Fragment Bachs konfrontiert:

948 Ebd., S. 221 f.

949 Ebd., S. 222.

950 Ebd.

951 Ebd.

952 Ebd.

Was will es bedeuten, wenn Hummel seine Messe anfängt:



das Christe eleison zufügt:



und aus solchen Elementen einen zwölf Seiten langen Satz spinnt? Höre man dagegen die erste beste Melodie von Sebastian Bach, z. B.



aus einer kleinen Kirchenmusik, deren er fünf vollständige Jahrgänge hinterlassen. Welche Kraft, welche Hoheit der Sprache! Dies ist Sprache des Berufs.⁹⁵³

Hierauf folgt eine Verlaufsbeschreibung der Komposition. Schon dem »sanften Andantesatz« des *Kyrie* hätte man »freilich jeden andern sanften Text besser unterlegen [können], als diesen wichtigen.«⁹⁵⁴ Marx führt erneut Bach als leuchtendes Gegenbeispiel an und verwendet fast eine ganze Spalte darauf, die kontrapunktische Kunst in der A-Dur-Messe BWV 234 zu loben, ehe er wieder auf Hummel zurückkommt. Dieser setze

in seinem homophonen Kyrie-Christe zwölf Seiten lang ein Melodiesätzchen an das andre, und keins will etwas bedeuten; nirgends ein Kern des Ganzen, ein bestimmter Ausdruck, oft verliert sich die Melodie in Süsslichkeit und Chorwidrigkeit, z. B. Seite 2 und 3.



was denn bei dem Einfluss der zweiten voraus erwähnten Absicht [homophoner Chorsatz für leichte Zugänglichkeit, A. F.] kaum zu vermeiden ist.⁹⁵⁵

Wiederum zitiert Marx Bach, dem er nun ein ganzseitiges Notenbeispiel – »nicht einmal die bedeutendste Stelle des ganzen Chors« – einräumt.⁹⁵⁶ In knapperer

953 Ebd., S. 223.

954 Ebd.

955 Ebd., S. 223 f.

956 Ebd., S. 224.

Weise sieht er dann den übrigen Verlauf des Werks durch, sämtliche Beispiele dienen aber nur der Bestätigung des bereits Angemerkten. Hummels Messe sei deshalb so schwach – und so viel schwächer als seine Klavierkompositionen –, »weil er zu jener nicht den gleichen innern Beruf hatte. Aber«, so fragt Marx, »muss denn jeder Messen schreiben?«⁹⁵⁷

Auch von Bernhard Kleins *Geistlicher Musik* zeigt sich Marx wenig begeistert.⁹⁵⁸ Seine Rezension steht in nächster Nähe zur Hummel-Analyse, denn er schreibt direkt zu Beginn, das Werk »mag als ein nicht unwürdiges Gegenstück zu Hummels Messe die andre Klasse solcher Arbeiten repräsentiren, in denen der Verfasser seinen eigentlichen Beruf nicht gefunden hat.«⁹⁵⁹ Marx ist in der kritischen Aufstellung seiner *BAM* also um ein übergeordnetes Programm bemüht. Er nutzt Querverweise zwischen einzelnen Besprechungen, um die ästhetische Agenda des Journals umso mehr zu unterstreichen. Kritik an Einzelkompositionen fungiert in diesem Sinne nicht nur als kritische Momentaufnahme, sondern auch als Ausdruck eines übergreifenden ästhetischen Programms.

Marx diagnostiziert, dass die kompositorische Qualität der Kirchenmusik stark nachgelassen habe, seitdem diese »aufgehört hat, allein herrschende Gattung zu sein.«⁹⁶⁰ So habe sich eine generelle Anspruchslosigkeit entwickelt, »die sich mit Fehlerlosigkeit und Arbeit (was man so nennt) vollkommen zufrieden stellt.«⁹⁶¹ Derlei mangelhafte Kompositionen seien in neuerer Zeit zuhauf entstanden, woran »die grösste Mitschuld« bei jenen Musikkritikern liege, »die Mangel an Talent und Beruf [...] unbemerkt lassen.«⁹⁶² Auch Kleins Komposition reihe sich unter diese »berufslos und schon darum talentlos unternommene[n] Werke« ein: »Schon die Disposition des Ganzen weist darauf hin.«⁹⁶³ So bemängelt er neben Fehlgriffen in der Stimmbesetzung die »bei so wichtigem Gegenstand eben so unzulängliche Begleitung blos mit dem Piano-forte«. Dies habe zudem dazu geführt, dass der Komponist in vielen Fällen dem Klavier eine dritte obligate Stimme eingeschrieben habe, um die hohen Stimmen zu verstärken, die ansonsten »sehr unbefriedigend

957 Ebd., S. 226.

958 Adolf Bernhard Marx, »Geistliche Musik. Miserere mei deus, für Sopran und Alt, mit Begleitung des Piano-forte von Bernhard Klein. 21stes Werk, Heft 4. Trautwein in Berlin«, in: *BAM* 5 (1828), S. 227–231, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10528067-2>> 04.11.2024.

959 Ebd., S. 227.

960 Ebd.

961 Ebd.

962 Ebd., S. 228.

963 Ebd.

klingen würden.«⁹⁶⁴ Insgesamt sei das Klavier auch als alleiniges Begleitinstrument denkbar ungeeignet, denn »wie will man von einer dünnen Stimme oder auch von einfachen Akkorden des kurzathmigen Fortepiano genügende Ergänzungen zu zwei Singstimmen, und gar zu Chorgesang, erwarten?«⁹⁶⁵ Dabei sei die Komposition ansonsten handwerklich nicht schlecht gearbeitet, allein, »sie hat keinen Inhalt; die Sätze sind ausgeführt, aber sie waren es nicht werth.«⁹⁶⁶ Im Folgenden betrachtet Marx einzelne Teile der Messe, um jene von ihm diagnostizierte »Inhaltslosigkeit und Schwäche der Themate«⁹⁶⁷ zu exemplifizieren:

Der erste Satz (Moderato) ist mit folgenden Themen



sechs und sechzig Takte lang ohne einen neuzutretenden Gedanken, ohne eine erheblich steigernde oder motivierende Benutzung (wenn man nicht etwa die Zusammenführung beider



dafür gelten lassen will – oder die Engführung des zweiten Thema's in rechter und verkehrter Bewegung,



durchgeführt. Was sagt das erste Thema? Man könnte es in Bezug auf die Aufgabe fast nur negativ charakterisieren: es enthalte nichts dem kirchlichen Sinn und dem besondern Inhalte des Gedichts zu Widersprechendes, in so fern es überhaupt keinen geistigen Inhalt habe; es trage die ernsthafte Miene, die auch der Gleichgültige in der Kirche um des äussern Anstands willen annimmt.⁹⁶⁸

964 Ebd., S. 229.

965 Ebd.

966 Ebd.

967 Ebd., S. 230.

968 Ebd.

Nach weiteren kritischen Bemerkungen zu den folgenden Sätzen kommt Marx zum Schluss:

Wem aber der zuvor gebrauchte Ausdruck Austerität aus dem Bisherigen noch nicht gerechtfertigt wäre, der sei auf den Satzsatz verwiesen, der so beginnt:



der übrigens der bedeutendste im Ganzen ist durch die fast durchgängige Führung der Singstimmen in Oktaven und die, wenn auch nicht dem Sinn angemessene, doch an sich markierte Bassfigur.⁹⁶⁹

Ohne ein Resümee oder abschließende Worte reißt der Text ab.

Der Sinn der beiden vorangegangenen negativen Kritiken erschließt sich in der nächsten Ausgabe. Darin bespricht Marx umfangreich – in einem zwei Teile umfassenden Folgeartikel – die G-Dur-Messe BWV 236 von Johann Sebastian Bach.⁹⁷⁰ Nachdem er exemplarisch an den beiden Messen von Hummel und Klein den beklagenswerten Zustand der gegenwärtigen Kirchenmusik diagnostiziert hat, legt Marx mit der Bach-Analyse eine programmatische Rezension vor und bricht überdies mit der Gewohnheit, neue Musik zu rezensieren. In Bachs G-Dur-Messe findet Marx all das vor, was ihm in den vorangegangenen Werken gefehlt hat. Insgesamt seien Bachs geistliche Kompositionen »Werke, die dem Kunstjünger vielseitiges Studium, dem Kunstfreund unerschöpflichen Genuss, dem Denkenden einen unversiegenden Born zur Läuterung und Erfrischung seiner Anschauungen bieten«.⁹⁷¹ So stellt er das Werk offensiv den beiden zuvor kritisierten Messen gegenüber, wobei er sich insbesondere mit dem *Kyrie* auseinandersetzt. Es sei »fast in jedem Takt an neuen, überraschenden Harmoniefolgen reich, und nirgends wird sich die ungesuchte

969 Ebd., S. 231.

970 Adolf Bernhard Marx, »Missa quatuor vocibus cantanda comitante Orchestra a Joanne Sebastiano Bach. No. 2. Simrock in Bonn«, in: *BAM* 5 (1828), S. 243–346, 252–255, <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10528067-2> 04.11.2024.

971 Ebd., S. 243.

natürliche Entstehung vermissen lassen«. Dabei sei es aber nicht allein Bach anzurechnen, sondern »der, je weiter man in sie dringt, wahrhaft magischen kontrapunktischen Schreibart«. ⁹⁷² Ebenjener Kontrapunkt aber habe nach Bach einen rapiden Verfall erlebt, weil er fortan nicht mehr aus innerer Notwendigkeit, sondern aus »äusserlichen Beweggründen« gepflegt worden sei. ⁹⁷³ Gegen derlei Mängel sei das Kyrie der vorliegenden Messe ein »Stahlbad«. ⁹⁷⁴ Im Unterschied zu den meisten zeitgenössischen Fugenkompositionen, deren Thema schon leer beschaffen sei, trage »bei Bach jedes Fugenthema den Grundgehalt des Ganzen in sich«, weshalb denn auch Bachs Kontrapunkt »kein müßiges Spiel um nichts« sei. ⁹⁷⁵ Anhand vieler und teils ausführlicher Notenbeispiele exemplifiziert Marx die Mustergültigkeit von Bachs Kompositionsweise:

[M]ag er in kindlich ruhiger Gläubigkeit hier sein Kyrie eleïson anstimmen:



überall spricht Geist, Wahrheit, voller Ausdruck; neben Erhabenheit und Ruhe des religiösen Berufs, Kraft und Innigkeit des Ausdrucks. ⁹⁷⁶

So könne denn dieses Thema »das wahre Wesen der Fuge entschleiern«. ⁹⁷⁷ Danach schildert Marx Bachs kontrapunktische Beantwortung des Themas:

Schon die erste Antwort darauf erfolgt im Tenor in der Umkehrung, der der Bass mit einem zweiten Thema gegenübertritt:

während der Orgel- und Orchesterbass seinen selbständigen Gang ruhig fortsetzt. ⁹⁷⁸

972 Ebd., S. 244.

973 Ebd.

974 Ebd.

975 Ebd., S. 245.

976 Ebd.

977 Ebd.

978 Ebd.

Diese technische Darstellung der kontrapunktischen Arbeit Bachs geht über einen formalen Beschreibungsmodus insofern hinaus, als der Kontrapunkt hier als geistvoll und einer immanenten Notwendigkeit folgend erscheint; er ist kein reines Spiel mit Stimmrelationen, sondern in Noten gesetzte Theologie. Gleichwohl hebt Marx stets auch auf die kompositionstechnischen Details ab, die er aber konsequent an den Ausdrucksgehalt des Texts rückkoppelt. Er schildert nun den Verlauf der ersten Durchführung, deren Abschluss er als Notenbeispiel setzt, und kommentiert emphatisch:



Und so singen sich die Stimmen in Freiheit und Andacht entgegen, die eine hierhin, die andre dorthin gewendet, wie auf alten heiligen Bildern singende Engel gemalt sind, jedes für sich und alle einträchtig verbunden: die Innigkeit, Süßigkeit, Kraft, Erhabenheit kindlicher Gottesfeier. Dem reichen Schatz dieser vielstimmigen Sprache hat so auch kein anderer Ton, als G-dur, gefunden werden können.⁹⁷⁹

Die Komposition ist also ihrer liturgischen Funktion und dem theologischen Auftrag gemäß planvoll disponiert – planvoll nicht nur im technischen Sinne einer souverän ausgeführten Arbeit, sondern auch in einem geistigen Sinne.⁹⁸⁰ So fährt er auch mit dem *Christe eleison* fort. Dort

979 Ebd., S. 246.

980 Aufschluss gibt hier auch eine Fußnote, in der Marx das Verhältnis von Arbeit und Geist erläutert: »Arbeit ohne Geist; und Geist ohne Arbeit: diese beiden Halbheiten, die nicht etwa in unsrer, als einer schwächern Zeit häufiger sind, als früher,

nun intonieren die Stimmen mit bewegterm, dringenderm und flehenderm Ausdruck, darum aber in engerer Folge, das Christe eleïson, ein drittes Subjekt, das sich hier zuerst zu einem kanonischen Zwischensatze gestaltet:

The musical score consists of two systems. The first system shows a vocal line in G major (one sharp) with the lyrics 'Christe e - lei - son - e'. The second system shows a piano accompaniment in G major, with the lyrics 'le - i - son' and 'u.s.w.' (and so on). The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand.

dem der erste Gedanke, Kyrie eleïson lebhafter in engerer Durchführung nachdrängt[.]⁹⁸¹

Sodann schildert Marx die sukzessiven Stimmeinsätze und deren kanonische Verflechtung,

bis zuletzt (denn wer mag das Ganze Zug für Zug beschreiben?) nach einem die flehende Bitte befestigenden Orgelpunkt, auf dem ersten Subjekt als Grundlage, aus dem Inhalt des dritten mit dem gesteigertsten Ausdruck innigen Flehens der Schluss sich so bildet:⁹⁸²

The musical score is a complex setting of 'Christe eleïson' for multiple voices and piano. It features four systems of staves. The first system shows a vocal line with the lyrics 'Christe e - lei - son e -'. The second system shows a piano accompaniment with the lyrics 'Christe e - lei'. The third system shows a vocal line with the lyrics 'Christe e - lei - son e -'. The fourth system shows a piano accompaniment with the lyrics 'Ky - ri - e e - lei - i -'. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand.

sondern auf die sich nur die Aufmerksamkeit mehr hinzuwenden vermag, je mehr sich das Bewusstsein des Geistes in der Musik entfaltet: sie können nicht oft genug beleuchtet werden; und nicht mit Unrecht ist ihre Betrachtung bei so vielen Gelegenheiten in diesen Blättern angeknüpft.« Ebd., S. 244.

981 Ebd., S. 252 f.

982 Ebd., S. 253.

Two staves of musical notation for piano accompaniment. The first staff shows a vocal line with lyrics "lei son e - le - i - son Christe e -" and a piano accompaniment. The second staff shows a vocal line with lyrics "lei - son e" and a piano accompaniment.

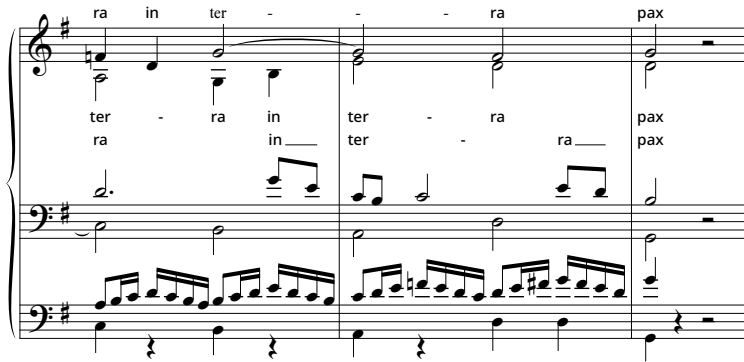
Weiteres Augenmerk legt Marx, ehe er den Text beschließt, noch auf das *Gloria*. Darin

singen Sopran und Alt allein in das bewegte Orchesterspiel hinein; ein weicher warmer, lieblicher Satz, wieder G-dur. In einem langen Instrumentalzwischen-spiel ist auch dieses Thema:

A single staff of musical notation showing a melodic line in G major, likely the theme mentioned in the text.

durch die Stimmen geführt worden, hat sich schon zuletzt in das Gloria hinein-
gespielt und nach 44 Taktten dieses kindlichen Festes folgt:

Two staves of musical notation for piano accompaniment. The first staff shows a vocal line with lyrics "Et in ter -" and a piano accompaniment. The second staff shows a vocal line with lyrics "et in ter -" and a piano accompaniment.



Der Text heisst: »Ehre sei Gott in der Höh' und Fried' auf Erden und dem Menschen Wohlgefallen.«⁹⁸³

Dass Marx hier die Musik, vielmehr noch den liturgischen Text sprechen lässt und sich eines Resümees aus eigener Feder enthält, steht ganz im Zeichen der Programmatik dieser Analyse.

Die anonyme Besprechung von Beethovens Streichquartett op. 135⁹⁸⁴ hat einen ähnlich exegetischen Charakter wie Marx' Beurteilung der Sonate op. 110: Wiederum erscheint Beethoven hier als vom Schicksal Gezeichneter, dessen tragische Erfahrung der Ertaubung unweigerlich in die ästhetische Codierung seines Spätwerks einfließen musste. Der Text ist keine Analyse im eigentlichen Sinne, sei aber hier dennoch angezeigt, um die Kontinuität dieser Art, in der *BAM* über Beethoven zu schreiben, zu demonstrieren. Erneut gründet sich die Apologie der Unverständlichkeit auf das psychologische Moment biografischer Rückschläge, die es erst zu verstehen gelte, ehe man ein Verständnis des Werks beanspruchen könne:

Bei einem in seiner Isolirung so ganz eigentümlich vollendeten Geiste giebt es in der That zwischen vollkommenem Verstehen und oberflächlichem Ueberhinfahren auch noch die Möglichkeit eines vollkommenen Missverstehens. [...] Wenn z. B. im Vivace von S. 16 an diese Figur



983 Ebd., S. 254 f.

984 [M.], »Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle par L. v. Beethoven. Oev. 135, No. 17 des Quatuors«, in: *BAM* 6 (1829), S. 169 f. Unterschrieben ist der Text mit »M.«. Das könnte zwar »Marx« bedeuten, wäre aber ungewöhnlich, da Marx seinen Namen in anderen Texten ausschreibt. Auch das Inhaltsverzeichnis des Bandes führt sowohl Marx als auch »M.« in den Reihen der Rezensenten auf. Der gewählte interpretatorische Zugriff indes ähnelt dem von Marx eindeutig zuordenbaren Rezensionen.

in dreidoppelten [sic] Oktaven von der zweiten Geige, Bratsche und vom Violoncell über funfzigmal hintereinander wiederholt wird als Begleitung einer eben so merkwürdigen Obermelodie: so muss dies barock, ja widrig erscheinen, sobald man nicht eine höhere Idee erkannt hat, die allen seltsamen, scheinbar oft widersprechenden Zügen Bedeutung und Zusammenhang ertheilt.⁹⁸⁵

So sei denn auch dieses Werk eine »wehmüthige Erinnerung an eine entflohne schönre Zeit« – oder scheine es zumindest zu sein.⁹⁸⁶ Hier weicht die Analyse wieder psychologischer Hermeneutik, wenn der Autor etwa schreibt:

In den abgerissenen Melismen, aus denen der erste Satz sich webt, meint man bald Seufzer nach jener Vergangenheit, bald, in Selbsttäuschung schmeichlerisches Zurückrufen, bald ein wahres ›tāium vitā‹, das unmuthvolle Dahinschleppen des abgeblühten Lebens, der Lebenslast, zu vernehmen.⁹⁸⁷

Nach einer kurzen generellen Charakterisierung der einzelnen Sätze bricht der Autor indes ab und befindet es für produktiver, »wenn der Leser ihr [dieser Interpretation des Quartetts, A. F.] selbst in die einzelnen Züge nachfolgt, als wenn wir sie bis dahin entwickelten.«⁹⁸⁸

Und auch wenn Beethoven nicht der Gegenstand der folgenden Besprechung ist, so schwebt sein Geist doch über ihr: Die Rezension der 3. Sinfonie von Louis Spohr eröffnet Marx mit einer Hymne auf Beethovens sinfonisches Schaffen, an dem sich jeder neue Komponist zu messen habe:

Bei einer neuen Erscheinung auf unserm Felde [der Sinfonie, A. F.] fragt sich also: hat der Komponist sich Beethoven angeschlossen? hat er wohl eine neue Bahn eröffnet, eine neue Idee in das Leben gerufen? hat er es sich in der Begränzung früherer Perioden gefallen lassen? und was hat er in einem dieser Kreise vollbracht? [...] Für dies mal, in diesem Werke, scheint Spohr sich eine andere Aufgabe gesetzt zu haben, als die Befriedigung solcher Erwartung.⁹⁸⁹

Der Notentext zeigt für Marx »keinen höhern Antrieb, als die ganz äusserliche Absicht: eine grosse Symphonie zu schreiben«.⁹⁹⁰ Er untersucht daraufhin die thematische Entwicklung des Sonatensatzes, hält diese aber für weitgehend

985 Ebd., S. 169.

986 Ebd.

987 Ebd., S. 169 f.

988 Ebd., S. 170.

989 Adolf Bernhard Marx, »Troisième Sinfonie à grand Orchestre, composée par Louis Spohr. Oe. 78«, in: *BAM* 6 (1829), S. 217–219., hier: S. 217.

990 Ebd., S. 218.

inhaltslos, wie er resümierend feststellt: »Nach dieser Anlage des Ganzen haben wir aber jenes Thema überall, fast ausschließlich herrschend, gehört. Dabei stets reich und anziehend zu erscheinen, war selbst für einen so gewiegten Meister, wie Spohr, eine unlösbare Aufgabe.«⁹⁹¹ Schließlich rekurriert er wieder auf Beethoven als Vorbild, um zu beweisen, dass man dennoch auch mit überschaubarem Ausgangsmaterial für musikalische Fülle sorgen könne:

Beethoven hat mit vier Noten



eine seiner grössten Symphonieschöpfungen begonnen; aber welch ein mächtiger, mächtig angeregter Geist verkündete sich in diesen ersten Anschlägen und dem nächsten Einherschritt! Spohrs Thema ist nicht bloß äusserlich kurz, klein, einfach, sondern es ermangelt einer innern mächtigen Bedeutung.⁹⁹²

Dass es seiner Musik an Bedeutung mangle, scheine der Komponist auch selbst gesehen zu haben, denn er

scheint die Unzulänglichkeiten seines Satzes [...] zu verdecken gestrebt zu haben. Die Bemühung führt ihn aber, wo sein Thema stark werden soll, zu Mittelstimmen, die das Forte eher entkräften



[...] zu dem herumirrenden und doch nicht weiter führenden, oder erhebenden, oder an sich bedeutsamen Modulationssatz, zu Zusätzen die – nicht wohl thun, z. B.



sogar zu einer eben solchen Veränderung der Melodie[.]⁹⁹³

Allerdings sieht sich Marx in seiner Betrachtung der folgenden Sätze zu einer bemerkenswerten Deutung veranlasst. Sie erscheinen ihm nämlich deutlich gelungener, was für ihn ein Hinweis darauf ist, »wie der Geist eines solchen

991 Ebd.

992 Ebd.

993 Ebd., S. 219.

Künstlers sich am Schaffen selbst erhebt und kräftigt«. ⁹⁹⁴ Gleich einem produktionsästhetischen *per aspera ad astra* bewertet er die beiden Mittelsätze als weitaus bedeutender und reichhaltiger als den ersten, das Scherzo gar als »tiefaufregend«, nach welchem es sogar »eher wohl [tut], dass das Finale, ungeachtet reicherer Arbeit, sich wieder der Gleichmüthigkeit des ersten Satzes nähert«. ⁹⁹⁵

Marx zeichnet hier einen scharfen Kontrast zwischen Spohr und dem – unterstellten – Vorbild Beethoven. Während Beethovens 5. Sinfonie bei aller Sparsamkeit des Ausgangsmaterials – das allerdings für sich schon bedeutend disponiert sei – eine gewaltige Fülle aufweise, ermangele Spohrs Thema einer tieferen Bedeutung. Spohr habe seine Sinfonie deshalb auch nur aus einem formalen Anlass geschrieben, nämlich um ein großes Orchesterwerk zu verfassen. Details der Satzdisposition – etwa die Füllstimmen – wertet Marx nicht als technische Mängel, sondern als Mängel der geistigen Substanz. Spohr müsse dies selbst gespürt haben, sonst hätte er nicht – wie Marx meint – offensichtlich versucht, diese Mängel zu kaschieren. Der Text sagt insofern mehr über Marx' Verständnis von Beethoven als über seine Kritik an Spohr aus, als diese nur das Validierungsmoment für jenes darzustellen scheint – so wie zuvor die Kritik an Hummels und Kleins geistlichen Vokalwerken dazu diente, Bach als historischen Fixpunkt des kirchlichen Kontrapunkts zu inthronisieren. Das vermeintliche Scheitern an dem als Ideal fokussierten Beethoven ist in dem geschichtsphilosophisch aufgeladenen Narrativ eines musikalischen Fortschritts nahezu unausweichlich. Dadurch kann Marx sowohl seine kulturkritische Position gegenüber der zeitgenössischen Musik stabilisieren als auch den Status Beethovens als Avantgardekomponist *par excellence* festigen.

Wiederum mit einer großen kirchenmusikalischen Komposition setzt sich Marx in einer seiner letzten Werkkritiken im letzten Jahrgang der *BAM* auseinander, mit Friedrich Schneiders Oratorium *Gideon*. ⁹⁹⁶ Die Wahl des alttestamentarischen Stoffs für Oratorienkompositionen führt er historisch auf Händel zurück; solche Stoffe habe dieser zur »Zeichnung rein-menschlicher, einfacher, gross sinniger Charaktere« genutzt, doch »neben den religionsgeschichtlichen Vorgängen verschmähte er nicht Episoden zärtlichen Inhalts«. ⁹⁹⁷ Schneiders Stoffwahl sei zwar nicht schlecht, dennoch wäre es durchaus möglich gewesen, »wichtigere und reichere Vorgänge ausfindig zu

994 Ebd.

995 Ebd.

996 Adolf Bernhard Marx, »Gideon,« Oratorium in 2 Abtheilungen von A. Brüggemann, in Musik gesetzt von Friedrich Schneider. Halberstadt bei C. Brüggemann«, in: *BAM* 7 (1830), S. 185–189, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10528068-7>> 04.11.2024.

997 Ebd., S. 185.

machen«. ⁹⁹⁸ Gleich darauf schildert Marx den Verlauf des Werks und illustriert seine Beschreibung mit zahlreichen Notenbeispielen:

Eine Ouvertüre [...] setzt Allegro maestoso ein



nimmt daraus nachher ein Thema:



das sie mit dem Gegenthema tüchtig und klar durcharbeitet, wie man es von Schneiders Geübtheit nur erwarten kann. ⁹⁹⁹

Im Vordergrund steht also zunächst der thematische Zusammenhang. Kurz darauf hebt Marx aber auch auf die Charakteristik des Ganzen ab und konstatiert, der einleitende Chor überrasche durch »Frische, Natürlichkeit und Lieblichkeit«. ¹⁰⁰⁰ Er behält bei seiner Zergliederung der musikalischen Faktur stets die Wirkung des Werkganzen im Auge, sodass sein Text selbst von gewisser dramatischer Ausdruckskraft ist. So beschreibt er die Szene nach dem Eingangschor:

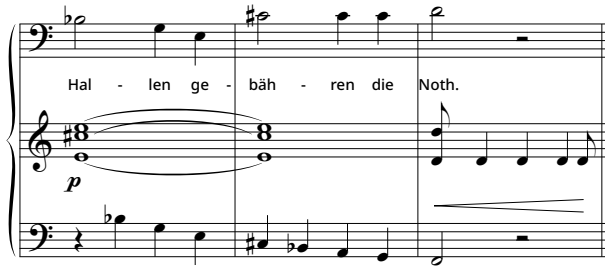
Würdig schliesst sich Rec. und Arie des Joas (Bass) an, der den Abfall und die verschwundene grössere Zeit beklagt. Besonders der zweite Satz derselben (Allegro agitato) erhebt sich ganz zu der Würde und dem Pathos, die dem Gegenstand und dem Monat entsprechen. Der Gipfel ist die Mitte:



⁹⁹⁸ Ebd.

⁹⁹⁹ Ebd., S. 185 f.

¹⁰⁰⁰ Ebd., S. 186.



In diesem Satze (der sich einen Ton höher wiederholt) meint man das Schelten eines alten Propheten zu vernehmen. Von da ab stirbt der Klagegesang tragisch dahin.¹⁰⁰¹

So folgt Marx dem Oratorium durch seinen Verlauf; auch die folgende Darstellung versucht sich an einer engen Verknüpfung von musikalischem Gehalt und dramatischem Inhalt:

Sogleich lenkt ein neuer starker Chor der Jaotiden unser Interesse auf sich. Ueber dieser Orchesterfigur



rufen sie den Herrn an, der ihre Veste (der Midianiter) beugen werde, und niedrigen ihre Pracht



Und seine



u.s.w.

Herr-lich - keit wird sein

gleich einer welken Blume.¹⁰⁰²

1001 Ebd.

1002 Ebd., S. 188.

Die demonstrative Funktion des Notenbeispiels zeigt sich an dieser Stelle auch an dem Umstand, dass es den Text in der Mitte unterbricht, um diesen visuell zu stützen.

Dass Marx sich in diesem Text einer Kritik im eigentlichen Sinne – und das heißt wohl: dem Aufdecken von Mängeln – enthält, begründet er damit, dass das Werk noch seiner Erstaufführung harre; dieser vorzugreifen wäre »unbescheiden und störend«.¹⁰⁰³ Im Umkehrschluss, und für die vorliegende Darstellung umso wichtiger, heißt das indessen, dass Analyse und Kritik zwar häufig, nicht aber immer zusammengehören. Die zunächst angestellte historische Kontextualisierung – der Rückbezug auf Händel und dessen Verwendung alttestamentarischer Stoffe – und die darauffolgende dramaturgisch orientierte Werkbeschreibung verleihen dem Text, so unscheinbar er sich in der Masse aller Werkbesprechungen ausnehmen mag, proto-musikwissenschaftlichen Charakter.

4.2.5 Zwischenfazit

Sowohl die *AMO* als auch die *BAM* stehen ganz im Zeichen einer emphatischen Kanonrezeption, das zeigen die ausgewerteten Analysen deutlich. Von bemerkenswertem Anspruch ist vor allem Kannes Mozart-Analyse, die eine der längsten Analysereihen des frühen 19. Jahrhunderts – wenn nicht sogar die längste – zum Werk eines einzigen Komponisten ist und ein breites interpretatorisches Spektrum aufweist. Auch wenn die einzelnen Verfahren wie rhetorische Analyse oder Formanalyse nur durch Rückbezug auf eine kompositionstheoretische Erwartungshaltung funktionieren, trägt der insgesamt methodisch eklektische Zugriff auf verschiedenste Techniken musikalischer Analyse deutliche Züge autorpoetischer Deutungen. In der *AMO* und vor allem in Kannes Mozart-Analyse gibt es somit noch theoretisch gewissenhafte Zergliederungen, die bei aller glorifizierenden Haltung gegenüber einzelnen Künstlern (insbesondere Bach, Mozart und Beethoven) auch einmal Kritik zu äußern wagen, wie beispielsweise an einem asymmetrischen Periodenbau. Demgegenüber besitzen vor allem die Beethoven-Besprechungen in der *BAM* sowohl in produktions- wie auch rezeptionsästhetischer Hinsicht eine neue Qualität: Die Werke Beethovens erscheinen hier als unmittelbarer Ausdruck des Genies und der – auch biografisch geformten – Psyche des Komponisten und müssen deshalb den Lesern durch Exegese aufgeschlossen werden. Vor allem das Motiv des mit Gehörlosigkeit geschlagenen, genialen Komponisten, welches schon den Tenor der Rezension zur Sonate op. 110 bestimmt, ist dabei von weitreichender interpretatorischer Bedeutung. Dieses Programm einer

1003 Ebd.

sich selbst unmittelbar in Musik ergießenden Künstlerpersönlichkeit entfaltet sich denn auch über mehrere Kritiken hinweg, und auch da, wo gar nicht von Beethovens Musik, sondern von der eines anderen Komponisten die Rede ist, schwebt Beethoven als mindestens impliziertes Vorbild über dem Ganzen. Und wenn es nicht Beethoven ist, so ist es Bach, wie sich an den Analysen kirchenmusikalischer Kompositionen gezeigt hat, in denen wiederholt vor allem der geistige Gehalt des Kontrapunkts auf dem Prüfstand steht. Marx' Agenda ist die Legitimation eines Kanons durch exemplarische Auslegung kanonisierter bzw. zu kanonisierender Werke einerseits und durch exemplarische Kritik solcher Werke andererseits, die sich nach Maßgabe der *BAM* als historisch nicht würdig erweisen, in den Kanon aufgenommen zu werden.