

of distinct yet related traditions“³⁰. Die Musik dieser Gesellschaften, je zweitausend bis fünfzehn Millionen Menschen umfassend, mehr als siebenhundert Sprachen sprechend und zum Teil vom Islam oder aus Europa beeinflusst, betrachtet er nicht monographisch, sondern im Überblick nach Kategorien wie: musizierende Gruppen, Musikinstrumente, Melodie und Rhythmus in Instrumentalensembles, Sprache und Melodie, Musik und Tanz usw., wobei er vom Repertoire in seinem Heimatland Ghana ausgeht. Einflüsse und Übernahmen sind heute überall auf der Erde zu beobachten. Man erkennt sie als solche auf der Grundlage traditioneller Gebilde, die ihrerseits auf weiter zurückliegenden Verbindungen beruhen mögen. In diesem Sinne fand im 19. Jahrhundert, verstärkt im 20. Jahrhundert auch eine Rezeption europäischer Musik in Asien und asiatischer Musik in Europa statt, die Versuche zur Stilmischung in einzelnen Musikwerken angeregt hat³¹.

Gegenüberstellungen verschiedener Stilareale sind, wie alle Untersuchungen über Landesgrenzen hinaus, immer nur aus dem Standort innerhalb eines Landes oder aus der Position in einem landeseigenen Repertoire sinnvoll anzusetzen. Der Betrachter nimmt sie als Vergleiche vor, ob er sich einer anderen religiösen oder künstlerischen Musik, einer Volks- oder Stammesmusik zuwendet. Wachsendes Verständnis für das Andere bringt ihm manchmal tiefere Einsicht in das Eigene, und diese geweitete Erkenntnis wird der kulturübergreifenden Musikforschung rund um die Erde von Nutzen sein.

Die Brockes-Passion von Johann Friedrich Fasch

von Raymond Dittrich, Grafing

Seit 1720 wurde an der Hof- und Stiftskirche St. Bartholomäi in Zerbst alljährlich eine Passionsmusik aufgeführt — eine Gepflogenheit, die, wie Hermann Wäschke¹ berichtet, mit nur wenigen Unterbrechungen bis 1763 beibehalten wurde. Die Bereitstellung beziehungsweise die Komposition sowie die Durchführung der Musiken lag in den Jahren von 1723 bis 1758 in den Händen von Johann Friedrich Fasch, der seit Michaelis (29. September) 1722 bis zu seinem Tode am 5. Dezember 1758 das Amt des Zerbster

³⁰ Joseph H. Kwabena Nketia, *The music of Africa*, London 1975, S. 4.

³¹ Vgl. Josef Kuckertz, *Die klassische Musik Indiens und ihre Aufnahme in Europa im 20. Jahrhundert*, in: *AfMw* 31 (1974), S. 170—184; ders., *Musikalische Werke im Kontakt zwischen den Traditionen Europas und Asiens*, in: *Beziehungen zwischen Orient und Okzident. Abhandlungen zur Geschichte der Geowissenschaften und Religion/Umwelt-Forschung*, Bd. 8, Teil 2, hrsg. von M. Büttner und W. Leitner, Bochum 1993, S. 95—122.

¹ Hermann Wäschke, *Rölligs Kantate für St. Jakobs-Tag*, in: *Zerbster Jahrbuch* 4 (1908), S. 11

Hofkapellmeisters ausübte. Wie Fasch in seiner Autobiographie² mitteilt, mußte er bereits im ersten Jahr seiner Tätigkeit eine Passionsmusik schreiben.

Überliefert ist nur eine Passionsvertonung unter der Verfasserschaft Faschs³, von der zwei Abschriften in Leipzig und Chicago existieren⁴. Es handelt sich um eine Komposition für vierstimmigen Chor (SATB), Soli (STB), 2 Oboen, Flöten, Streicher und Basso continuo. Der Text basiert auf der Passionsdichtung *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus* von Berthold Hinrich Brockes⁵ (1680–1747). 1712 erstmals veröffentlicht und in den folgenden Jahren mehrfach neu aufgelegt und vom Dichter überarbeitet, erfreute sich die Dichtung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts immenser Beliebtheit und Verbreitung und wurde, außer von Fasch, u. a. von Reinhard Keiser (1712), Georg Friedrich Händel (1716), Georg Philipp Telemann (1716) und Johann Mattheson (1718) vertont. Bekannterweise übernahm Johann Sebastian Bach einzelne Stücke der Dichtung in seine *Johannes-Passion* von 1724.

Ob die überlieferte Komposition von Fasch mit jener „starken Paßion“ des Jahres 1723 identisch ist, die Fasch in seiner Autobiographie nennt⁶, ist nicht eindeutig zu

² *Lebenslauf des Hochfürstl. Anhalt = Zerbstischen Capellmeisters, Herrn Johann Friedrich Fasch*, in: Friedrich Wilhelm Marburg, *Historisch = Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, 3. Bd., 1 Stück, Berlin 1757, S. 128. Faks.-Nachdr. in: *Georg Philipp Telemann und seine zeitgenössischen Kollegen. Dokumentation zu Johann Friedrich Fasch 1688–1758*, Blankenburg 1981 (= *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts* 15), S. 15.

³ Stimmen zu zwei anonymen Passionen aus dem ehemaligen Bestand der Zerbster Hofkapelle werden heute teils in der Außenstelle Oranienbaum des Landeshauptarchivs Magdeburg, teils im Institut für Musikwissenschaft der Martin-Luther-Universität Halle verwahrt. Ob eine Verfasserschaft Faschs in Frage kommt, bedarf noch der Klärung. Darüber hinaus entdeckte Gottfried Gille den Textdruck einer Passion, der eine Aufführung in Zerbst 1750 nachweist, leider ohne Angabe des Komponisten, vgl. dazu: Gottfried Gille, *Zur Vokalmusik von Johann Friedrich Fasch. Übersicht und Überlieferung*, in: *Johann Friedrich Fasch. Konferenzbericht Zerbst, Blankenburg 1988* (= *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts* 40), S. 49, Anm. 32, sowie: Renate Steiger, *Das Textbuch der C. Ph. E. Bach zugeschriebenen Markus-Passion*, in: *MuK* 58 (1988), S. 72ff.

⁴ Musikbibliothek der Stadt Leipzig, Signatur: Slg. Becker III.2.54, Titel: „Passio Jesu Christi di Mons. Fasch“ University of Chicago, Department of special collections, Signatur: Ms. 1273, Titel: „Oratorium. Del Sgr Fasch“ Die beiden Handschriften unterscheiden sich im Detail voneinander. In der Chicagoer Abschrift fallen gegenüber der Leipziger vor allem folgende Differenzen auf: (1) Vereinfachung der ersten Violinstimme im Einleitungsschor und in der Arie Nr. 3 durch Ersetzung der figurativen Umspielung des Soprans durch colla-voce-Führung mit dem Sopran; (2) Auslassungen von Instrumentalpassagen in den Arien Nr. 6b, 17 und 23; (3) Änderungen des melodischen Verlaufs in den Arien Nr. 15, 17 und 23 (z. B. werden relativ hohe Partien des Tenors tiefer gesetzt); (4) Ergänzung von Beischriften und Tempoangaben, z. B. „Evangelist“ bei der Singstimme der Tenorarien Nr. 7, 15 und 23, „Tochter Zion“ bei der Singstimme der Sopranarien Nr. 3, 12b, 13 und 17, „Andante“ (Arie Nr. 13), „Largo“ (Arie Nr. 23), „gedämpft“ bei den Oboenstimmen der Arie Nr. 23. Die Tendenzen der Abweichungen — auf der einen Seite Vereinfachungen von Instrumental- und Vokalstimmen, auf der anderen Seite detailliertere Beischriften — stellen das in Chicago verwahrte Manuskript in die Nähe der im Breitkopf-Katalog von 1770 angebotenen Verkaufsabschrift der Passion (vgl. *Verzeichnis/ Musicalischer Werke, / allein/ zur Praxis, sowohl zum Singen, als/ für alle Instrumente, / welche nicht durch den Druck bekannt gemacht worden, / in Ihre gehörige Classen/ ordentlich eingetheilet, / welche in richtigen Abschriften/ bey Joh. Gottlob Immanuel Breitkopf, / in Leipzig, um bestehende Preise in Louis'dors a 5 Thlr/ zu bekommen sind*. Dritte Ausgabe, Leipzig, nach der Michaelismesse, 1770, S. 16). Die Einrichtung einer technisch etwas vereinfachten Fassung für den praktischen Gebrauch mag den Verbreitungs- und Verkaufsabsichten des Musikalienhandels im 18. Jahrhundert entsprechen. Darüber hinaus stimmt der Titel „Oratorium“ der Chicagoer Abschrift auffallend mit demjenigen des Breitkopf-Angebotes überein. Es ist daher nicht ausgeschlossen, daß es sich bei dem Chicagoer Manuskript um eine Verkaufsabschrift aus dem Hause Breitkopf handelt. Eine genaue Verzeichnung der Abweichungen beider Manuskripte bleibt dem Kritischen Bericht einer zukünftigen Edition der Passion vorbehalten. Der vorliegende Aufsatz zitiert Noten- und Textbeispiele aus der Leipziger Abschrift.

⁵ *B. H. Brockes/ Der für die Sünde der Welt/ Gemarterte und Sterbende/ IESUS/ Aus/ den IV Evangelisten/ von/ B. H. B./ In gebundener Rede vorgestellt/ und/ In der Stillen = Woche Musicalisch aufgeführt/ Anno 1712*. Reprint in: *Oratorium. Festspiel*, hrsg. von Willy Flemming, Darmstadt 1965 (= *Deutsche Literatur. Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen*. Reihe Barock. Barockdrama, Bd. 6), S. 93ff.

⁶ *Lebenslauf*, S. 128.

entscheiden. Für eine Entstehung vor 1727 spricht allerdings die Vokalbesetzung. Es werden zwar Sopran-, Tenor- und Baßsolisten verlangt, jedoch kein Altist. Als Fasch die Hofkapelle 1722 übernahm, gehörten ihr neben vier Kapellknaben nur ein Diskantist, ein Tenorist und ein Bassist als Vokalsolisten an⁷. Erst zu Ostern 1727 wurde ein Altist in die Kapelle aufgenommen⁸. Eine Komposition ohne Altsolisten dürfte demnach noch vor Ostern 1727 entstanden sein. Läßt sich das Werk daher mit einiger Berechtigung in Faschs frühe Zerbster Zeit datieren, so ist mit ihm ein Beispiel für Faschs Kompositionsstil jener Zeit greifbar, was von um so größerer Bedeutung ist, als Fasch seine Kompositionen so gut wie niemals datiert hat.

Die Textfassung

Brockes hat bei neuen Auflagen seine Dichtung mehrfach überarbeitet. Entscheidende Änderungen gegenüber dem Erstdruck von 1712 finden sich, wie Henning Frederichs nachgewiesen hat⁹, vor allem in der zweiten Auflage von 1713: „Alle späteren Veröffentlichungen weichen hiervon nur noch im Detail ab, so daß wir im Textbuch von 1713 die endgültige Fassung zu sehen haben, nicht in dem von 1712“¹⁰. Eine detaillierte Betrachtung des von Fasch vertonten Textes zeigt indessen, daß anscheinend weder die Fassung von 1712 noch die von 1713 durchgängig als Grundlage diente. Vielmehr stimmt der Text beider Abschriften der Passion auffallend mit dem Textbuch der Uraufführung von Telemanns *Brockes-Passion* Frankfurt 1716¹¹ überein. Das Textbuch unterscheidet sich in manchen Lesarten von Brockes' Fassung 1713, indem es an mehreren Stellen dem ursprünglichen Druck von 1712 folgt oder eigene Varianten einbringt. So heißt es gleichlautend bei Telemann 1716 und bei Fasch im Rezitativ des Evangelisten „Die Pein vermehrte sich“ in Vers 9: „zerstückt, zermartert, halb entseelt“, während bei Brockes sowohl 1712 als auch 1713 zu lesen ist: „voll Angst, zermartert, halb entseelt“. Die Lesart „zerstückt“ scheint Telemann in diesem Fall aus Reinhard Keisers Vertonung übernommen zu haben, da sie sich bereits in drei Manuskripten der Keiserschen *Brockes-Passion* findet¹². Diese Lesart hat kein Vorbild in einem der Textdrucke von Brockes und geht wahrscheinlich auf Keiser selbst zurück — und wurde vermutlich über Telemanns Textdruck 1716 von Fasch übernommen. In drei anderen Lesarten folgt Fasch übereinstimmend mit Telemann der Erstfassung von 1712 gegenüber der sonst bevorzugten Fassung von 1713. Es sind dies (1.)

⁷ Vgl. Hermann Wäschke, *Die Zerbster Hofkapelle unter Fasch*, in: *Zerbster Jahrbuch* 2 (1906), S. 48ff.

⁸ Ebda., S. 51

⁹ Henning Frederichs, *Das Verhältnis von Text und Musik in den Brockes-Passionen Keisers, Händels, Telemanns und Matthesons. Mit einer Einführung in ihre Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte sowie den Bestand ihrer literarischen und musikalischen Quellen*, München und Salzburg 1975 (= *Musikwissenschaftliche Schriften* 9), S. 19ff.

¹⁰ Ebda., S. 19.

¹¹ *Der/ Für die Sünde der Welt/ Leidende und Sterbende/ JESUS/ Aus/ Den IV Evangelisten/ In einem/ PASSIONS ORATORIO./ Mit gebundener Rede vorgestellt/ Von = = = Br. = = = / Und/ In der Fasten = Zeit Musicalisch/ aufgeführte/ 1716.* Reprint hrsg. und mit einem Nachwort von Carsten Lange im Auftrag des Zentrums für Telemann-Pflege und -Forschung, Magdeburg 1990. Für Auskünfte bezüglich des Textdrucks sei Herrn Lange herzlich gedankt.

¹² Vgl. Frederichs, *Brockespassionen*, S. 34.

Vers 10 des oben genannten Rezitativs: „fast mit dem Tode rang“ (dagegen 1713: „gar mit dem Tode rang“); (2.) Vers 2 des Accompagnatos der Tochter Zion „Hat dies mein Heiland leiden müssen“: „für wem, ach Gott, für wem“ (1713: „für wen, ach Gott, für wen“); (3.) Vers 1 des Evangelisten-Rezitativs „Und um die neunte Stund(e) als dies geschah“ (1713: „Dies war zur neunten Stund“). Sollte Faschs Vertonung tatsächlich auf dem Textbuch der Uraufführung Frankfurt 1716 basieren, so ist nicht auszuschließen, daß Fasch auch die Musik zu Telemanns Passion gekannt hat.

Fasch hat seine Textvorlage beträchtlich gekürzt und bearbeitet sowie neue, wahrscheinlich selbst verfaßte, Arien und Choräle eingefügt oder ursprüngliche durch andere ersetzt, so daß von einer eigens erstellten Textfassung gesprochen werden muß. Am auffälligsten treten die zahlreichen Kürzungen zu Tage. So besetzt Fasch seine Passion nur mit dem Evangelisten (Tenor), Jesus (Baß), der Tochter Zion (Sopran), dem „Chor der gläubigen Seelen“ (Eingangschor) sowie dem Chor der „Christlichen Kirche“ (Choräle). Turbae-Chöre (jüdisches Volk, Kriegsknechte) und weitere Protagonisten (Petrus, Judas, Kaiphas, Pilatus, Mägde u. a.), die bei Brockes auftreten, spart Fasch aus, indem er gegebenenfalls ihre Worte dem berichtenden Evangelisten in den Mund legt. Zweierlei mag Fasch hierzu veranlaßt haben. Zum einen — und vielleicht primär — hat er mit seiner Textfassung die Passion den gegebenen Möglichkeiten der Zerbster Hofkapelle angepaßt, die in den Jahren bis 1727 mit nur drei Vokalsolisten, einem einfach besetzten Knabenchor und einem kleinen Instrumentalensemble nicht eben stark besetzt war. Zum anderen wird das Bestreben Faschs erkennbar, alles äußerlich Szenarische wie Dialoge oder Tutti-Einwürfe der Turbae bewußt auszuschließen. Den Schwerpunkt legt Fasch dagegen auf jene Stücke, die vor allem die Innerlichkeit des Hörers ansprechen und ihn zum subjektiven Mitvollzug des Passionsgeschehens auffordern. Faschs Textfassung besteht aus 24 Nummern und ist in zwei Teile untergliedert, zwischen denen die Predigt ihren Platz einnimmt¹³. Der erste Teil umfaßt die Abendmahls- und die Gethsemaneszene. Sämtliche Partien der Abendmahlsszene hat Fasch ungekürzt übernommen, woraus nicht zuletzt die Gewichtung ersichtlich ist, die der Pietist Fasch diesem Sakrament beimißt. Der längere zweite Teil beginnt mit der Vorführung Jesu vor Kaiphas und endet mit Jesu Tod.

Die Änderungen und Kürzungen, die Fasch vorgenommen hat, erfolgen im wesentlichen auf zweierlei Weise. Zum einen handelt es sich um ersatzlose Streichungen ganzer Partien, wie z. B. die aus Dialogen und Turbaechören bestehende Szene um Jesu Gefangennahme, die Selbstbeichtigungen des Judas, die Chöre und Arien, die den Kreuzesgang Jesu kommentieren („Eilt, ihr angefochtne Seelen“ u. a.) oder die Schilderung der Naturkatastrophen bei Jesu Tod. Zum anderen ersetzt Fasch längere Szenen durch zusammenfassende und von ihm speziell zu diesem Zweck neu verfaßte Arien und Choräle; so die beiden Choräle¹⁴ „Falsche Zeugnis, Hohn und Spott“ (als Ersatz für die Fortsetzung des Verhörs durch Kaiphas) und „Jesu gab man bittere Gall“ (anstel-

¹³ Eine liturgische Bestimmung der Passion war von Brockes ursprünglich nicht beabsichtigt. Er schrieb seine Dichtung für die vom Pietismus beeinflussten Kreise Hamburgs zur Aufführung in häuslichen privaten Zirkeln.

¹⁴ Beide Sätze sind nach der Melodie des Liedes „Jesu, deine Passion“ (Melchior Vulpius 1609) gearbeitet.

le des Evangelisten-Rezitativs über den Kriegsknecht, der Jesus Essig zu trinken gab¹⁵) sowie die beiden Arien „Verwegene Rotte, was fängest du an“ (faßt die ausgelassene Szene um die Verspottung und Geißelung Jesu, seine Krönung mit der Dornenkrone und die sich darauf beziehenden Arien zusammen) und „Ihr Augen, weinet Blut“ (kommentiert Jesu Tod vor dem Schlußchoral). Darüber hinaus ersetzte Fasch einzelne Choräle durch andere, die ihm geeigneter erschienen. So stehen anstelle des ursprünglichen Schlußchorals „Ich bin ein Glied an deinem Leib“ die letzten drei Strophen des Liedes „O Haupt voll Blut und Wunden“; den zweiten Teil eröffnet Fasch mit dem hinzugefügten Choral „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“¹⁶.

Nachfolgend werden die Rezitative, Arien und Chorsätze angesprochen und — insofern es zur Hervorhebung charakteristischer Momente von Faschs Vertonung dienlich ist — in einen Vergleich zu Telemanns Komposition gestellt.

Rezitative

Für vier Partien seiner Dichtung schrieb Brockes ausdrücklich eine Streicherbegleitung vor, indem er sie — im Gegensatz zu den Secco-Rezitativen — mit dem Vermerk „Accompagnato“ versah. Es handelt sich um die Einsetzungsworte Jesu¹⁷, das alttestamentliche Zitat „Weil ich den Hirten schlagen werde“ und die Verse der Gläubigen Seele „Bei Jesu Tod und Leiden“. Fasch übernahm von diesen vier Stellen in seine Textfassung lediglich die beiden Einsetzungsworte, die er, der Vorgabe folgend, mit einem Accompagnato in Form von liegenden Streicherakkorden begleitete. Über diese Anweisung Brockes' hinaus — sie findet sich ebenso in Telemanns Textbuch von 1716 — vertonte Fasch die von Jesus selbst gesprochenen Verse „Verziehet hier, ich will zu meinem Vater treten; schläft aber nicht, denn es ist Zeit zu beten“ sowie das Soliloquium Jesu „Mich drückt der Sünden Zentnerlast“ als Accompagnato. Außerdem schrieb Fasch noch ein Accompagnato, das Rezitativ der Tochter Zion „Hat dies mein Heiland leiden müssen“, in dem das Leiden Jesu reflektiert und ein Schuldbekenntnis („nur ich bin schuld daran“) abgegeben wird. Fasch scheint demnach die Orchester-technik des Accompagnato gezielt einzusetzen: zum einen zur Hervorhebung der von Jesus selbst gesprochenen Worte, zum anderen zur Untermalung einer zentralen Reflexion über das Leiden Jesu. Die Berichte des Evangelisten begleitet Fasch dagegen durchgängig secco.

¹⁵ Dadurch, daß das Geschehen nicht durch den Evangelisten berichtend wiedergegeben, sondern in einem die Gemeinde vertretenden Choral reflektiert wird, bezieht Fasch die Gemeinde — zumindest ideell — in das Geschehen mit ein und stellt die persönliche Anteilnahme des Einzelnen in den Vordergrund („Jesu gab man bittere Gall'/ unserm Lebensfürsten,/ der da ist mein innigvoll,/ muß für Armut dürsten“) und zeigt Konsequenzen für den Hörer auf („Jesu, wenn ich leide Not,/ will ich mit dir leiden,/ daß ich mag bei dir, o Gott,/ bleiben ungeschieden“).

¹⁶ So in der Leipziger Abschrift; in der Chicagoer bildet dieser Choral den Abschluß des ersten Teils. Im Leipziger Manuskript wird der erste Teil durch die — anscheinend nachträglich hinzugefügte — 5. Strophe des Liedes „Wenn meine Sünd mich kränken“ beendet.

¹⁷ Vgl. Frederichs, *Brockespassionen*, S. 94: „Diese zuerst bei den ‚verba testamenti‘ üblich gewordene Instrumentierung des Secco-Rezitativs, die in Bachs Matthäuspassion in letzter Konsequenz jedes der Christusworte wie mit einem Heiligenschein umgibt, geht auf die Matthäuspassion von Johann Theile zurück, die ihrerseits an Selles Johannespassion und letztlich an die Auferstehungshistorie von Schütz anknüpfte und den Worten Jesu durch zwei Diskantviolen eine besondere ‚Leitfarbe‘ zuordnete.“

Ein anders motivierter Einsatz des *Accompagnato* begegnet dagegen bei Telemann. Hier fällt zunächst die Fülle der als *Accompagnato* vertonten Partien auf. Über die von Brockes vorgeschriebenen hinaus begleitet Telemann zahlreiche andere Rezitative Jesu mit Streicherakkorden, jedoch erfolgt dies keinesfalls mit der Konsequenz wie später bei Bach oder ansatzweise bei Fasch. So bleiben einerseits manche Partien Jesu auch *secco*, andererseits untermalt der Streicherklang auch die Rezitative anderer Personen wie Petrus („Wo flieht ihr hin“), Judas („Unsäglich ist mein Schmerz“) und der Gläubigen Seele („O Anblick“ und „Ja! Ja! Es brüllet schon in Unter-Irdschen Grüfften“).

Die Absicht, die Telemann mit der Orchestertechnik des *Accompagnato* verfolgt, ist wie Frederichs betont, dramatisch motiviert: „Offenbar verwendete Telemann dieses Ausdrucksmittel also weniger, um die Heilsfigur aus dem Umkreis der *dramatis personae* herauszuheben, wie Bach es später tat, sondern um besonders affekthafte Textstellen zu unterstreichen“¹⁸.

Hiermit ist eines der zentralen Charakteristika von Telemanns Werk und zugleich ein entscheidender Unterschied zu Faschs Konzeption angesprochen: das theatralisch-dramatische Moment, das Frederichs wie folgt beschreibt: „Telemanns Vertonung zeugt in jedem ihrer Teile von lebhaftester Phantasie, die den Komponisten die expressive Sprache des Dichters ganz und gar dramatisch-theatralisch auffassen und entsprechend in Musik umsetzen ließ. In jedem Falle, ob es satztechnische, harmonische, rhythmische oder klangfarbliche Mittel betrifft, greift Telemann zu den äußersten Möglichkeiten, wodurch sein Werk, im Gegensatz zu dem sehr einheitlichen Stil von Keiser und Händels Vertonungen, aus starken Gegensätzen zusammengefügt ist“¹⁹.

Das Kontrastbefürfnis, von dem Telemanns Vertonung so stark geprägt ist, die Ausnutzung der äußersten Möglichkeiten in der musikalischen Umsetzung der Sprache sowie die Tendenz zum theatralischen Ausdruck, scheint Faschs Intention weniger zu entsprechen, dessen pietistische Frömmigkeitshaltung den Schwerpunkt nicht auf äußere Dramatik, sondern mehr auf den inneren Mitvollzug des Passionsgeschehens legte, wie im weiteren verschiedene Beispiele zeigen werden.

Eine Betrachtung der Rezitative zeigt, daß Fasch über die bloße Textdeklamation hinaus einzelne Worte musikalisch-rhetorisch ausdeutet, und zwar mit folgenden zeit-typischen Mitteln: Harmonik (neapolitanischer Sextakkord: „das b a n g e Herz“; verminderter Septakkord: „ent s e e l t“), Chromatik (Ansatz zu dem „harten Gang“ des *Passus duriusculus d—dis*: „wie h a r t sie dich verklagen“; *Pathopoeia d—es*: „l e c h zenden“), auffällige, z. T. dissonante melodische Sprünge (*Exclamatio g—es*: „ent s e e l t“; *Saltus duriusculus a—dis*: „endlich g a r ans Kreuz gehenkt“ u. a.), Ausnutzung hoher und tiefer Klangräume, Dreiklangsmelodik („nur ich bin schuld daran“), Pausenfiguren (Isolierung der Worte „halb entseelt“ durch Pausen u. a.) und *Interrogatio*-Wendungen (Hebung der Melodie am Phrasenende von Fragen, zumeist Sekundschrift aufwärts, z. B.: „und willst du nichts zu deiner Rettung sagen?“).

¹⁸ Frederichs, *Brockespassionen*, S. 95.

¹⁹ Ebda., S. 197

Besondere Aufmerksamkeit lenkt das Wort Jesu am Kreuz „mein Gott, mein Gott, wie hast du mich verlassen“ auf sich. Diese vom Evangelisten wiedergegebenen Worte Jesu werden durch die Beischrift „adagio“ explizit vom Kontext abgesetzt und mit musikalisch-rhetorischen Mitteln ausgedeutet. Zu nennen sind: der unaufgelöste Septakkord auf A (nach vorangehendem halbschlüssigen C-dur), die suspiratio-artigen Pausen, der Saltus duriusculus $g'—cis'$, der Sekundakkord auf g sowie die zu melodischer Bewegungslosigkeit erstarrenden Wiederholungen des Tones d' mit anschließendem Quartsprung abwärts:

Adagio

4#

Notenbeispiel 1 (Alle Notenbeispiele von Fasch nach dem Manuskript: Musikbibliothek der Stadt Leipzig, Slg. Becker III.2.54.)

Im Vergleich zu diesem konzentrierten Einsatz der musikalischen Mittel ist Telemanns Vertonung derselben Worte in weitaus stärkerem Maße affektbetont. Vor allem die Führung der Singstimme in einer eine kleine Septime ($des'—es$) umfassenden Katabasis-Figur, der nachfolgende Sprung der großen Septime aufwärts ($es—d'$) und der anknüpfende rhythmisch gedehnte chromatische Abstieg ($d'—h$) über chromatisch ansteigendem Baß ($e—as$) zeigen — als ein Beispiel von vielen — die Nutzung der „äußersten Möglichkeiten“ melodischer, harmonischer und rhythmischer Ausdrucksmittel (s. Notenbeispiel 2, S. 137).

Arien

An der jeweiligen Textvorlage orientiert folgt die Mehrzahl der acht Arien aus Faschs Passionsvertonung bestimmten affektiven Grundcharakteren wie dem Lamento („Brich, mein Herz“; „Hier erstarrt mein Herz und Blut“; „Ihr Augen, weinet Blut“), einem concitatoartigen Affekt („Verwegene Rotte, was fängest du an“), einer der Sarabande entlehnten Gravitas („Meine Laster sind die Stricke“) oder einer liedhaft lyrischen Haltung („Der Gott, dem alle Himmelskreise“). Einige der charakteristischen musikalischen Ausdrucksmittel, mit deren Hilfe der Text in Musik umgesetzt wird, seien im folgenden angesprochen und wiederum in einen Vergleich zu Telemanns Vertonung gestellt.

Notenbeispiel 2 (Alle Notenbeispiele von Telemann nach der Edition: G. Ph. Telemann, *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus. Passionsoratorium nach Barthold Heinrich Brockes*. Hrsg. und bearbeitet von Helmut Winschermann und Friedrich Buck, Hamburg: Sikorski, 1964.)

Die Arie „Meine Laster sind die Stricke“ bietet ein Beispiel dafür, wie Telemann und Fasch trotz ähnlicher Auffassung des Textes zu unterschiedlichen musikalischen Gestaltungen gelangen. Stärker als bei Fasch steht bei Telemann die Einzelwortausdeutung im Vordergrund. In den Anfangsversen „Meine Laster sind die Stricke,/ seine Ketten meine Tücke“ ist es das Wort „Ketten“, das Telemann mit einem sequenzierten Melisma unterstreicht, Synkopen verdeutlichen die bindenden Stricke:

Notenbeispiel 3: Telemann, Arie „Meine Laster“, T. 8–10.

Spricht der Text jedoch — wie in der zweiten Strophe — vom Entfliehen aus den Ketten der Hölle, so ändert Telemann die musikalische Satzstruktur und sucht das Wort „entfliehen“ durch aufsteigende Wiederholung (Climax), Pausentechnik und eine rhythmisch bewegte Instrumentalfiguration (lombardische Figuren) gegenüber dem Kontext hervorzuheben (vgl. Bsp. 4: man beachte, wie der Trugschluß von dem dominantischen *H*-dur in den Tonikagegenklang *C*-dur die Flucht gleichsam hinauszögert, bevor sie mit dem Ganzschluß *D*⁷—*G* zum Abschluß gelangt).

Fasch dagegen verzichtet in dieser Arie auf eine Einzelwortausdeutung und nimmt stattdessen das Begriffsfeld ‚Sünde — Laster — Kette‘ als Anstoß für die Wahl eines Kompositionsmittels, das für den Verlauf des ganzen Satzes konstitutiv bleibt. Die Schwere der Sünden, der Laster und der bindenden Ketten setzt Fasch musikalisch um in die Gravitas einer vokalen Sarabande, deren konsequente Betonung der zweiten Zählzeit ♩ sich nahezu ausnahmslos durch das ganze Stück — einschließlich des B-Teils der dreiteiligen Da-capo-Arie — zieht.

Daß Fasch den Ausdrucksbereich der Sarabande, ihre eigentümliche Gravitas, gerade mit den Worten dieses Gedichtes verbunden hat, erscheint plausibel. Das tertium

Bl.-Fl. 1

Bl.-Fl. 2

da - mit ich der Höl - len Ket - ten mög' ent - fliehn, ent - fliehn, ent - fliehn

Notensbeispiel 4: Telemann, Arie „Meine Laster“, T. 23–24.

Mei - ne Las - ter sind die Stricke, sei - ne Ket - ten mei - ne Tücke

Notensbeispiel 5: Fasch, Arie „Meine Laster“, T. 9–16.

comparationis besteht in der lastenden Schwere, die sowohl der synkopischen Sarabandenrhythmik eignet als auch den Sünden, von denen der Text spricht.

Bemerkt sei in diesem Zusammenhang, daß der Satztyp der vokalen Sarabande besonders charakteristisch für Faschs frühe Zerbster Zeit (1722 bis ca. 1730) ist. So prägt er ebenfalls das „Domine Deus“ der um 1727 komponierten *Missa tota* FWV G: Fla sowie den Abschnitt „Esurientes emplevit bonis“ des *Magnificat* FWV H: G1 aus demselben Jahr. Auch in diesen beiden Sätzen fällt die Strenge der Rhythmik auf, die oftmals die natürlichen Wortbetonungen zugunsten einer Akzentuierung der zweiten Zählzeit unberücksichtigt läßt. Greift Fasch in späteren Werken auf den Satztyp zurück — wie in der umgearbeiteten Fassung des oben genannten Messensatzes in der *Missa brevis* FWV G: Flc oder im „Domine Deus“ der Messe FWV G: D2, die beide um etwa 1740 entstanden —, so mindert er die Strenge des barocken Sarabandenrhythmus weitgehend durch eine in den Vordergrund tretende kantable Melodieführung und eine stärkere Beachtung der natürlichen Sprachakzente. Die durchgehende und ungemilderte Strenge in der Arie „Meine Laster“, die in diesem Fall in sinnfälliger Kongruenz zur Textaussage steht, ist daher möglicherweise zugleich als ein weiteres Indiz für die eingangs vermutete relativ frühe Entstehungszeit der Passionsvertonung zwischen 1723 und 1727 zu werten.

Der Arie „Hier erstarrt mein Herz und Blut“ verleiht Fasch den Grundcharakter der Klage durch zeittypische Ausdrucksmittel wie Molltonalität, Tempovorschrift „Largo“, den traditionell mit dem Lamento-Affekt verbundenen chromatischen Quartgang (im instrumentalen Vor- und Nachspiel) und dem Einsatz einer konzertanten Oboe, deren Klangidiom Fasch des öfteren zur Darstellung der Klage heranzieht. Im zweiten Teil der Arie vollzieht der Text mit den Versen „wißt ihr Mörder, was ihr tut,/ dürft

ihr Hund' und Teufel wagen, / Gottes Sohn ans Kreuz zu schlagen?" eine Wendung zum Affekt der Erregung hin, der Fasch nicht nur in einer bewegteren Melodik der Singstimme — gegenüber den der Erstarrung Ausdruck verleihenden Tonrepetitionen des ersten Teils —, sondern vor allem mit einer Änderung der Begleitstruktur folgt: Anstelle der bis dahin im Wechsel von Streichern und Basso continuo vorgetragenen pochenden Achtelschläge untermalen die Streicher jetzt die Worte mit jenen für den *stile concitato* charakteristischen Dreiklangsbrechungen und Sechzehntelrepetitionen:

VI 1, 2
Vla

wißt ihr Mör-der was ihr tut, was ihr tut, dürft ihr Hund' und Teu - fel wa-gen

Notenbeispiel 6: Fasch, Arie „Hier erstarrt mein Herz und Blut“, T. 16–17.

Hier bietet sich wiederum ein Vergleich zu Telemann an, um die im Detail ähnliche, in der Zielrichtung jedoch unterschiedlichen Intentionen beider Komponisten aufzuzeigen. Reicht Fasch der kurzzeitige Einsatz des *stile concitato* in den Streichern aus, um den Affekt der Erregung musikalisch darzustellen — die Streicherbegleitung ist hier gleichsam als musikalische Vokabel oder, barock gesprochen, als Figur zu verstehen, die dem dieser Musiksprache kundigen Hörer den Affektwechsel zu verstehen gibt und mitvollziehen läßt —, so nimmt Telemann das Wort „Teufel“ als Anstoß zu einer extensiven Koloratur der Singstimme, die durchgehend von Zweiunddreißigstel-Figurationen der Streicher begleitet wird. Diese im eigentlichen Sinn des Wortes dramatische Stelle könnte ebensogut einer Opera seria entstammen (vgl. Notenbeispiel 7).

Es stellt sich in der Tat die Frage, ob in den Augen des Pietisten Fasch eine emotional derart geladene Affektdarstellung für die Musik der Kirche (auch wenn es sich um konzertante Kirchenmusik handelt) überhaupt angemessen erschien, ist doch bekannt, daß er seinem Sohn Carl, nachdem sie beide 1753 in der Dresdener Hofkirche eine Messe von Zelenka hörten, über die der Sohn zu Tränen gerührt und ergriffen war, weitere Besuche in der katholischen Kirche verbot. „Es war wohl!“, so kommentiert Dorothea Schröder dieses Verbot, „nicht so sehr der Katholizismus, der Vater Fasch störte, sondern die geradezu verführerische Tonsprache des Fux-Schülers Zelenka, die das Gefühl, nicht den Intellekt ansprach und zu einer unreflektierten Frömmigkeit verleiten konnte. Das Wort sollte, wenn man Faschs späten Kirchenstil betrachtet, per

VI 1

VI 2

Vla

Alt
Hund', ihr Teu - - - - - fel

Bc

6

6 6 6

Notenbeispiel 7: Telemann, Arie „Hier erstarrt mein Herz und Blut“, T. 22–24.

se überzeugen, nicht durch die Art, wie es dargeboten wurde”²⁰. Bereits in seiner frühen *Brockes-Passion* scheint sich Faschs pietistisch geprägte Frömmigkeitshaltung kompositorisch in der Ablehnung allzu theaterhafter Züge auszusprechen.

²⁰ Dorothea Schröder, *Die Messe in D-Dur C1: D2 von Johann Friedrich Fasch: Analyse und Stilvergleich*, in: *Johann Friedrich Fasch. Konferenzbericht Zerbst 1988 (= Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts 40)*, Michaelstein/Blankenburg 1989, S. 34f.

Die Betrachtung der Arien abschließend sei noch auf die Tenor-Arie „Ihr Augen, weinet Blut“ hingewiesen, die Fasch — anscheinend nach einem selbstverfaßten Text — vor den Schlußchoral in seine Fassung der Passion eingefügt hat. Während der A-Teil dieser dreiteiligen Da-capo-Arie zur schuldbewußten oder reuevollen Trauer angesichts des Todes Jesu auffordert („Ihr Augen, weinet Blut,/ ihr seht den Lebensfürsten sterben“), bietet der B-Teil eine heilsgeschichtliche Deutung des Todes Jesu („Bedenket doch, was selbstn Gottes Sohn vor unsre Sünde tut,/ seht, er verdirbt, daß wir das Leben erben“). Als einzige Arie der Passionsvertonung verzichtet dieser Satz auf den Streicherklang. Die Instrumentalbesetzung besteht ausschließlich aus zwei Oboen und Instrumentalbaß. Die Bläserbehandlung zeigt eine Technik, die sich sowohl in Faschs Instrumental- wie auch in den Vokalwerken immer wieder findet und als geradezu typisch für seinen Personalstil gelten kann: die instrumentale Motivgruppenwiederholung²¹. In dieser Arie kommt sie u. a. zur Anwendung bei der instrumentalen Ausgestaltung des vokalen Haltetons, mit dem — in rhetorischer Absicht — das Wort „weinet“ rhythmisch über zwei Takte gedehnt wird. Neben der für Fasch besonders charakteristischen Parallelführung der Bläser in Terzen, zeigt die Satztechnik hier auch das motivische Ineinandergreifen beider Oboen:

The image shows a musical score for two oboes and a bassoon. The top staff is labeled 'Ob 1' and the middle staff 'Ob 2'. The bottom staff is for the bassoon. The music is in G major and 3/4 time. The Oboe parts play a rhythmic pattern of eighth notes, while the Bassoon plays a similar pattern. The vocal line (Tenor) is shown with the lyrics 'wei - - - net' and a long note over two measures.

Notenbeispiel 8: Fasch, Arie „Ihr Augen, weinet Blut“, T. 19–20.

Einleitungschor

Frederichs hat die unterschiedlichen Gestaltungen der Einleitungschöre der Vertonungen Keisers, Händels, Telemanns und Matthesons hervorgehoben und betont, daß sich an ihnen „charakteristische Merkmale der Chor Technik, die für das gesamte Werk

²¹ Vgl. Gottfried Küntzel, *Die Instrumentalkonzerte von Johann Friedrich Fasch*, Frankfurt am Main 1965, S. 76.

des jeweiligen Komponisten gelten, erkennen lassen"²². So ist für Keiser die Neigung zu antiphonaler Aufgliederung des Chores typisch, indem er die vier Stimmen in Gruppen zu zwei oder drei aufspaltet und gleichsam mehrchörig gegeneinander stellt. Händels Chöre zeichnen sich in den meisten Fällen durch einen obligaten Orchestersatz aus, in den die Vokalstimmen blockhaft homophon oder gelegentlich polyphon-imitierend eingefügt sind. Speziell der Einleitungschor gestaltet sich — bei obligatem Orchestersatz — durch eine Kombination von Bauelementen aus Zweithemen-Fugato, Duett und Arie. Telemann dagegen vertont den Einleitungschor am wenigsten präntiös vierstimmig homophon im liedhaften Charakter einer Chor-Arie. Als einziger hat Mattheson die beiden Strophen des Exordiums durchkomponiert. Während die homophone Setzweise der ersten Strophe durch den intensiven Gebrauch von Synkopen — eine musikalische Umsetzung der Verse „Mich vom Stricke meiner Sünden/ zu entbinden,/ wird mein Gott gebunden“ — bestimmt ist, konstituiert sich die Vertonung der zweiten Strophe aus zwei Doppelfugen-Partien mit jeweils vierstimmig homophonem Abschluß.

Fasch setzt den Chor ausschließlich in Gestalt des Einleitungschores und zum Vortrag der Choräle ein. Der Einleitungschor steht in formaler Hinsicht demjenigen Telemanns nahe; beide Komponisten greifen auf ein für das 18. Jahrhundert nicht untypisches Formmodell zurück. Den zweimal drei Zeilen der ersten Strophe („Mich vom Stricke meiner Sünden/ zu entbinden,/ wird mein Gott gebunden, // von der Laster Eiterbeulen/ mich zu heilen,/ läßt er sich verwunden“) entsprechen zwei musikalisch sehr ähnlich gearbeitete Formzeilen. Moduliert der erste Teil bei Fasch von der Molltonika in die Durparallele (bei Telemann in die Molldominante), so führt der zweite zurück zur Tonika (Telemann: $tP \rightarrow t$). Die zweite Strophe wird nach derselben Musik gesungen wie die erste. Anders jedoch als Telemanns ariose Melodik ist Faschs Melodieführung — vor allem im ersten Formteil — von homophoner Deklamation geprägt, die sich in Ton- und Akkordrepetitionen ausspricht. Eine Abweichung hiervon findet sich bei dem Wort „heilen“. Innerhalb dieser Passage, die als textunterstreichende Emphasis-Figur verstanden werden kann, nähert sich die Führung der Oberstimmen einer polyphonen Setzweise (vgl. Notenbeispiel 9).

Die Technik, vermittelt durch kurze polyphonisierende Partien bestimmte Worte aus einem homophonen Kontext herauszuheben, findet sich auch in manchen Chorsätzen aus Faschs konzertanten Meßvertonungen. Ebenso stilbildend für Faschs (Chor-)Satztechnik ist der Gebrauch harmoniefremder Töne, wie zu Beginn von Beispiel 9 die große Septime h' in dem zum vorhergehenden G-dur subdominantischen C-dur-Akkord oder dem durch Einschaltung der Sekunde cis'' bereicherten Quartvorhalt $e''-dis''$. Interesse beansprucht auch der dazwischenstehende modulatorische Akkord $a-c-e-fis$. Auf das nachfolgende H-dur bezogen die Mollsubdominante a mit sixte ajoutée fis , ist er in Fortsetzung der vorangehenden Kadenzfolge $G-C^{7<}$ ebenso als verkürzter Dominantakkord $fis-a-c$ mit großer None e (also quasi als $D_5^9<$) hör- und interpretierbar: ein Beispiel für Faschs häufig zu beobachtende Vorliebe für harmonisch mehrdeutige Klänge.

²² Frederichs, *Brockespassionen*, S. 174.

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: "von der Last der Eiter beulen mich zu heilen". The Soprano part has a more melodic line with some grace notes, while the other three voices (Alto, Tenor, Bass) have a more homophonic, chordal texture. The Alto and Tenor parts have the lyrics "von der Last der Eiter beulen mich zu heilen" written below them. The Bass part has the lyrics "von der Last der Eiter beulen mich zu heilen" written below it. The score is in G major and 4/4 time.

Notenbeispiel 9: Fasch, Einleitungschor „Mich vom Stricke meiner Sünden“, T. 16–18.

Choräle

Brockes nahm in seine Dichtung Strophen aus Gemeindeliedern auf, die er „Choräle der Christlichen Kirche“ überschrieb. Die Kirchenlieder stellen, wie Frederichs aufzeigte, die entscheidende Conclusio eines Handlungsabschnittes dar und ermöglichen dem Hörer, das soeben Gehörte auf sich selbst zu beziehen. Fasch hat von den ursprünglichen Chorälen nur zwei in seine Textfassung übernommen: „Ach, wie hungert mein Gemüte“ zum Beschluß der Abendmahlsszene sowie „O Menschenkind! Nur deine Sünd“ als mahnende Antwort auf die Kreuzigung Jesu. Auf die von ihm hinzugefügten Choräle und ihre Funktion, längere, von Fasch gestrichene Szenen resümierend zu ersetzen (vor allem „Falsche Zeugnis, Hohn und Spott“ und „Jesu gab man bittere Gall“), wurde anfangs bereits hingewiesen.

Die musikalische Setzweise der Choräle entspricht in Faschs Vertonung einem einfachen homophonen Kantionalsatz mit duplizierenden Instrumenten, was ihrer für den gottesdienstlichen Gemeindegang stellvertretenden Funktion entgegenkommt. In dieser Hinsicht sind sie den Chorälen aus Händels und Telemanns Vertonungen vergleichbar, im Gegensatz zu den ganz anders gearbeiteten Sätzen Keisers und Matthesons. Zeigen Matthesons Choräle in ihrer komplexen Ausarbeitung Züge von Choralphantasien²³, so schrieb Keiser seine Choräle quasi in Form von „Lieder(n) für Soloquartett mit obligatem Basso continuo“²⁴; sie stimmen darin mit der Zweckbestimmung der Vertonung Keisers überein, die weder auf konzertante Darbietung noch auf liturgische Verwendung ausgerichtet ist, sondern — der ursprünglichen Intention Brockes' entsprechend — auf eine Aufführung in privaten Zirkeln.

*

²³ Vgl. ebda., S. 191ff.

²⁴ Ebda., S. 187.

Auf der Grundlage von Brockes' Passionsdichtung erstellte Fasch eine stark gekürzte Fassung, die einerseits die aufführungspraktischen Gegebenheiten der Zerbster Hofkapelle in den Jahren zwischen 1723 und 1727 berücksichtigt, die andererseits in der Auswahl der übernommenen und in der Hinzufügung eigener Stücke ebenso wie in dem Verzicht auf alle mehr theatralisch-dramatischen Momente mit Dialogen und Turbaechören eine theologisch, sprich: pietistisch motivierte Schwerpunktsetzung erkennen läßt. Im Mittelpunkt von Faschs Textfassung stehen die Abendmahlsmystik, das Bekenntnis der eigenen Schuld, die Mahnung an das Gewissen, die Identifikation mit dem Leiden Jesu sowie die aus dessen Leiden und Sterben gewonnene Heilsgewißheit. In der Vertonung spricht sich Faschs pietistische Frömmigkeitspraxis in der Ablehnung allzu opernhafter Stilmittel aus, wodurch sein Werk in einem gewissen Gegensatz zu Telemanns Passionsvertonung steht, dessen Textdruck Fasch möglicherweise als Kompositionsgrundlage gedient hat.

Fragen an den Kompositionsprozeß und die Dramaturgie von Mozarts „Le nozze di Figaro“

von Jürgen Schaarwächter, Köln

Je mehr Kenntnisse wir über die Entstehung von Kompositionen ermitteln können, um so komplexer stellen sich diese nicht selten dar. Was in der alten Mozart-Ausgabe noch weitgehend eindeutig erschienen war, mußte zum Teil inzwischen differenziert werden¹, so weist Alan Tyson in einem seiner jüngsten Aufsätze darauf hin, daß Veränderungen letzter Hand teilweise nur in Abschriften Eingang gefunden haben, im Autograph hingegen fehlen². Sollte es nicht möglich sein, daß auch der umgekehrte Fall eintreten könnte?

Eine Betrachtung des Notentexts von Mozarts *Le nozze di Figaro* zunächst unter rein philologischen Fragestellungen hat durchaus zu Antworten auf einige Fragen der Entstehungsreihenfolge der Stücke führen können (Betrachtungen von Papiersorten und Tinten³); fügt man, wie es hier versucht werden soll, diesen Betrachtungen

¹ Siehe schon Siegfried Anheißer, *Die unbekannt Urfassung von Mozarts „Figaro“*, in: *ZfMw* 15 (1933), S. 301ff.; später z. B. Ludwig Finscher, Vorwort zu *W. A. Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke [NMA] II/5*, Bd. 16: *Le nozze di Figaro*, vorgelegt von Ludwig Finscher, Kassel u.a. 1973, Teilband 1, S. VIIIff.; ders., *Zur Edition von „Le nozze di Figaro“ (Typus 3: Edition, für die das Autograph nur zum Teil zugänglich war; Kritischer Bericht noch nicht erschienen)*, in: *Neue Mozart-Ausgabe. Bericht über die Mitarbeitertagung in Kassel 29.—30. Mai 1981*, hrsg. von der Editionsleitung: Dietrich Berke, Wolfgang Plath, Wolfgang Rehm, o. O., 1984, S. 44f.; besonders die Diskussion S. 45.

² Alan Tyson, *Some Problems in the Text of „Le nozze di Figaro“: Did Mozart Have a Hand in Them?* In: ders., *Mozart. Studies of the Autograph Scores*, Cambridge (Mass.)/London 1987, S. 307. Tyson argumentiert, daß manche während der Proben sich ergebende Veränderungen zunächst in die *Hoftheater-Abschrift* eingetragen wurden und dann nicht unbedingt Eingang in das Autograph fanden — womöglich (wie im Fall des Terzetts Nr. 14) sogar bewußt nicht.

³ Karl-Heinz Köhler, *Mozarts Kompositionsweise. Betrachtungen am „Figaro“-Autograph*, in: *MJb* 1967, S. 21ff.; Alan Tyson, *„Le nozze di Figaro“, Lessons from the autograph score*. In: ders., *Mozart. Studies of the Autograph Scores*, S. 114ff. und 338ff. Tyson untersuchte lediglich die Papiersorten, Köhler zusätzlich auch die unterschiedlichen Tinten.