

Die beiden Hexachorde über *a* und *d'* bilden den „härteren“ Bereich mit *cis'-mi*, die Hexachorde über *d* und *g* den „molle“-Bereich mit *c'-fa-supra-la*. Der Wechsel zwischen *c* und *cis* ergibt sich dabei allein aus der Solmisation und braucht nicht ausdrücklich angezeigt zu werden. Insbesondere folgt daraus, daß dieses Stück in einem auf die Finalis *G* transponierten lydischen Modus steht, der zwischen der Quarte *c* und dem Tritonus *cis* über der Finalis wechseln kann<sup>5</sup>. In diesem Modus spielt der Halbschluß auf der Oberterz *H-mi*, der dem Tenor mit dem darüber gelegenen *c-fa* einen Halbtonanschluß ermöglicht, eine wichtige Rolle (vgl. T. 16, 24 und 31). Das Hexachord über *a* wird nur in den T. 6–10, zum Vortrag der zweiten Hälfte des 1. Verses, verwendet. Ansonsten bleibt der Cantus in der konjunkten Kombination der Hexachorde über *d* und *g* mit *g* als Synaphe *g-fa-ut* und einem *c'-fa-supra-la*. Das gilt auch für die Unterstimmen, bei denen von vornherein nur diese eine Hexachord-Kombination angezeigt wird. Allein für den Contratenor sind noch zwei weitere Hinweise eingezeichnet: Am Ende des A-Teils, in T. 17, wird das *g* der Pänultima als ein *g-fa* des Hexachords über *d* gekennzeichnet, das ausdrücklich nicht zum *gis* erhöht werden soll<sup>6</sup>. Dieser Hinweis erscheint deshalb notwendig, weil nach dem Abschnitt im Hexachord über *a* auch im Cantus das *c'-fa* nicht ganz selbstverständlich ist. Umgekehrt wird im T. 35 das *c* im Contratenor als ein *cis-mi* gekennzeichnet, um auch diese Stimme in die lydische Quinte *fa + fa* des Schlußklanges führen zu können.

## Peter von Winters „Rinaldo“-Kantate Eine unbekannte Goethe-Vertonung

von Dieter Martin, Freiburg

Johann Wolfgang von Goethes *Rinaldo*, im Jahre 1811 für die „hübsche und gebildete Tenorstimme“ des Prinzen Friedrich von Gotha geschrieben<sup>1</sup>, ist der musikwissenschaftlichen Forschung lediglich durch Johannes Brahms' Komposition (op. 50, Erstaufführung 1869) vertraut. Jedoch wurde die Kantate, die Goethe im Auftrag des Prinzen und ausdrücklich für eine musikalische Aufführung verfaßt hat, bereits von einem bekannten Zeitgenossen vertont. Goethe selbst nennt den Namen des Komponisten in seinem Tagebuch unter dem 15. November 1811: „Music. Winters Rinaldo Pr Friedrich Unter uns“<sup>2</sup>. Daß Peter von Winter (1754–1825) mit der Vertonung des *Rinaldo* betraut wurde und seine Aufgabe im Sinne des Textdichters wie auch des Tenorsolisten gut gelöst hat, führt Goethe am 17. April 1812 gegenüber Zelter aus, dem er den Text der „Kantate oder Szene“ zusendet: „Kapellmeister Winter in München hat das Werk sehr glücklich komponiert, mit viel Geist, Geschmack und Leichtigkeit, so daß des Prinzen Talent in seinem besten Lichte erscheint“<sup>3</sup>.

<sup>5</sup> Vgl. dazu C. Berger, S. 186ff.

<sup>6</sup> Vgl. Don Harrán, *New Evidence for Musica Ficta: The Cautionary Sign*, in: *JAMS* 29 (1976), S. 77–98.

<sup>1</sup> Goethe an Zelter, 17. April 1812 (*Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter 1799–1832*, hrsg. von Max Hecker, Frankfurt am Main 1987, Bd. 1, S. 333).

<sup>2</sup> *Goethes Werke*, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Weimar [*Goethe WA*], Abt. 3: *Goethes Tagebücher*, Bd. 4, Weimar 1891, S. 242.

<sup>3</sup> *Briefwechsel Goethe/Zelter*, Bd. 1, S. 333. Der Text der Kantate findet sich ebda., S. 333–339. Vgl. ferner Goethes Eintrag in den *Tag- und Jahreshften*: 1811 „schrieb ich die Cantate Rinaldo für des Prinzen Friedrich von Gotha Durchlaucht; sie ward durch den verdienstvollen Capellmeister Winter componirt, und gewährte, durch des Prinzen anmuthige Tenorstimme vorgetragen, von Chören begleitet, einen schönen Genuß“ [*Goethe WA*, Abt. 1, Bd. 36, S. 65].

Winters Komposition findet sich weder in den einschlägigen Verzeichnissen von dessen Werken (*Eitner, MGG, Grove*) noch in der umfänglichen Zusammenstellung von Goethe-Vertonungen durch Willi Schuh, der die „zeitgenössischen Vertonungen nach Möglichkeit zu berücksichtigen“ versucht<sup>4</sup>. Offenbar wurden Goethes Hinweise nie ernsthaft verfolgt. Nachgeholt wurde dieses Versäumnis während der Vorbereitungen einer Freiburger Tagung, die der Wirkung Torquato Tassos auf die deutsche Literatur, Kunst und Musik gewidmet war (5. bis 8. April 1994). Denn Goethes *Rinaldo* — bislang auch von germanistischer Seite aus stiefmütterlich behandelt<sup>5</sup> — stellt eine der interessantesten Varianten in der musikalischen Wirkungsgeschichte von Tassos Kreuzzugsepos dar. Möglicherweise durch den Auftrag des Prinzen von Gotha, durch seinen Wunsch nach einer eindrucksvollen Solopartie veranlaßt, kehrt Goethe die in der Operngeschichte übliche Konstellation um. Nicht Armida und ihr Schmerzensausbruch stehen im Mittelpunkt, sondern Rinaldo, der zunächst die Erinnerung an das gemeinsame Liebesglück beschwört, dann seine eigene Lage durch den Blick in den diamantenen Schild erkennt und sich schließlich wieder in das Heer der Kreuzritter einfügt. Ganz auf Rinaldo und einen Männerchor konzentriert, ist Tassos Zauberin Armida in Goethes Kantate nicht als Gestalt, sondern nur im rückblickenden Gedanken anwesend.

Der Suche nach der ersten, der „originalen“ Komposition von Goethes *Rinaldo* weist der Briefwechsel mit Zelter zunächst einen irrigen Weg: „Nun behält er [*scil.* Winter bzw. Prinz Friedrich] aber die Partitur für sich, welches ich ihm nicht verdenke“<sup>6</sup>. Jedoch fand sich der Notentext nicht in München, der Wirkungsstätte Peter von Winters, oder in Gotha, sondern in der für das in Weimar aufgeführte Werk nächstliegenden Stätte, dem Goethe- und Schiller-Archiv<sup>7</sup>. Tatsächlich hat Goethe die autographe Partitur im Dezember 1825 aus dem Nachlaß Friedrichs von Gotha erworben<sup>8</sup>. Er hat sie später an Zelter verliehen und gemäß seiner Bitte vom 28. April 1829 zurückerhalten: „Hiebei fällt mir ein, daß Du noch eine Partitur bei Dir hast von meiner Kantate *Rinaldo* für Prinz August von Gotha, komponiert von Winter. Ich besitze die Stimmen noch, und gar manche wundersame Erinnerungen knüpfen sich an dieses opus. Laß es mir daher wieder zukommen, wenn Du es finden kannst“<sup>9</sup>. Gemeinsam mit den von Goethe angesprochenen Stimmen — erhalten sind die Solopartie und Chorstimmen in mehrfacher Ausfertigung — wird Winters Partitur bis heute in Weimar verwahrt.

<sup>4</sup> Willi Schuh, *Goethe-Vertonungen*, in: Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke (Artemis-Gedenkausgabe)*, 2. Aufl., Zürich 1961–1966, Bd. 2: *Sämtliche Gedichte, 2. Teil: Gedichte aus dem Nachlaß*, S. 665–758, hier 667 und 734 (Nr. 721). Schuh nennt Vertonungen von J. Brahms, J. Buths und G. Herrmann. Peter von Winter begegnet in Schuhs Verzeichnis lediglich als Komponist der Singspiele *Jery und Bätely* (Nr. 756) und *Scherz, List und Rache* (Nr. 764) sowie des Liedes „Freudvoll und leidvoll“ aus *Egmont* (Nr. 247).

<sup>5</sup> Vgl. bislang lediglich den Aufsatz von Emil Staiger, *Armida in der Goethezeit*, in: *Typologia Litterarum. Festschrift für Max Wehrli*, hrsg. von Stefan Sonderegger u. a., Zürich und Freiburg 1969, S. 299–310, hier 303–308. Unter den Beiträgen der Freiburger Tagung (*Torquato Tasso in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Achim Aurnhammer, Berlin und New York 1995, im Druck), befindet sich eine eingehende Analyse von Goethes *Rinaldo* durch Carl Pietzcker (Freiburg). Im gleichen Band untersucht Dieter Torkewitz (Essen) Brahms' Vertonung sowie Liszts Tasso-Kompositionen, während Albert Gier (Bamberg) die Wandlungen der Armida-Gestalt in der Oper seit Gluck verfolgt.

<sup>6</sup> *Briefwechsel Goethe/Zelter*, Bd. 1, S. 333. Am 25. April 1812 verknüpft Zelter sein Lob für Goethes Text mit allgemeineren Betrachtungen zum Verhältnis von „Musikus“ und „Dichter“ (ebda., 342f.) und berichtet am 30. Mai des gleichen Jahres von einem eigenen Kompositionsversuch, der ihn „bis an die bedeutende Stelle des diamantnen Schildes“ geführt habe (ebda., 350).

<sup>7</sup> Signatur: GSA 32/72. Für Auskünfte und die Anfertigung von Reproduktionen danke ich der Stiftung Weimarer Klassik.

<sup>8</sup> Der Gothaer Auktionator Johannes Friedrich Wilhelm Funke vermittelt Winters Werk an Goethe; vgl. Goethes Brief an Funke vom 4. Dezember 1825 und seinen Tagebucheintrag vom 11. Dezember, der den Eingang der Sendung bestätigt (*Goethe WA*, Abt. 3, Bd. 10, S. 134f. und Abt. 4, Bd. 40, S. 148f.). — Nach dem Tod seines Bruders, Herzog Augusts II. von Sachsen-Gotha und Altenburg, hat Friedrich am 17. Mai 1822 selbst die Regentschaft übernommen und bis zu seinem Tode am 11. Februar 1825 innegehabt.

<sup>9</sup> *Briefwechsel Goethe/Zelter*, Bd. 3, S. 169 (Goethe verwechselt Friedrich hier offenbar mit seinem Bruder; s. Anm. 8). Zelter verbindet mit der Rücksendung der Partitur die Bitte um eine „Abschrift“ (ebda., S. 171f.; Brief vom 1.–5. Mai 1829); Goethe läßt eine Kopie anfertigen und sendet sie am 11. Juni 1829 an Zelter (ebda., S. 189). Nach freundlicher Auskunft der Staatsbibliothek zu Berlin, Musikabteilung, ist im dort verwahrten Nachlaß Carl Friedrich Zelters weder diese Abschrift von Winters Partitur noch Zelters eigener Kompositionsversuch (s. Anm. 6) erhalten.

Peter von Winters Komposition von Goethes *Rinaldo*, deren genauere Analyse im Kongreßbericht der Freiburger Tasso-Tagung vorliegen wird, stellt sich als groß angelegtes, orchestral besetztes und über weite Strecken hin durchkomponiertes Werk von 561 Takten dar. Es ergänzt nicht nur das Œuvre des Münchener Kapellmeisters um ein gewichtiges Werk und erweitert unsere Kenntnis zeitgenössischer Goethe-Vertonungen, sondern es lenkt auch den Blick auf die höfische Musikpflege in Weimar und nicht zuletzt auf Goethes Dichtung, die seine Einsicht in musikdramatische Zusammenhänge unterstreicht.

## „The practical problems of the composer“. Der schwierige Weg vom Auftrag zur Uraufführung von Elliott Carters zweitem Streichquartett

von Dörte Schmidt, Bochum

Anfang August 1956 erhielt Elliott Carter eine Anfrage von Gilbert Ross, ob er bereit sei, ein Streichquartett für das an der University of Michigan in Ann Arbor beheimatete Stanley Quartet, dessen Primgeiger Ross war, zu schreiben. Carter zeigte sich an diesem Auftrag zwar grundsätzlich sehr interessiert, sah sich jedoch außerstande, den von Ross avisierten Termin Juli 1957 zu erfüllen. In seinem Antwortbrief vom 20. August 1956 schreibt Carter:

„If the commission had had as its dead-line 1959 I would have accepted immediately — even a dead-line date of July 1958 would be doubtful to me. You see, I could, of course accept the deadline date of 1957 — but to speak frankly there is very little chance that I could get a string quartet written at that time. [...] I would hope that you could commission me now for 1959 so that I can start thinking“<sup>1</sup>.

Man kann sich tatsächlich auf Januar 1959 einigen. Anfang 1957 ist Carter sehr in die Arbeit an dem von der Fromm Foundation in Auftrag gegebenen *Double Concerto* involviert, dessen Komposition sich schwieriger gestaltet als zunächst angenommen. Am 12. Mai 1957 schreibt Carter an Paul Fromm.

„I am terribly sorry to have to tell you that I have been unable to complete the score of my double concerto which the Fromm Foundation so kindly commissioned to my satisfaction. I have worked on it a great deal in the past months, but the instrumentation, the whole organisation of the work has proved unexpectedly problematic. Therefore the work will not be ready for performance at Tanglewood as I had hoped.“

In der zweiten Hälfte des Jahres 1957 und im Frühjahr 1958 ist Carter auf Reisen, vor allem in Europa<sup>2</sup>. Die eigentliche kompositorische Arbeit am zweiten Quartett beginnt er schließlich Mitte August 1958 und komponiert dann — wie die fortlaufend datierten Skizzen dokumentieren — ohne nennenswerte Unterbrechungen quasi in einem Zug. Die Arbeit am *Double Concerto* hat er dazu unterbrochen und sollte sie erst nach Abschluß des Quartetts wieder aufnehmen. Während dieser Zeit steht Carter in Kontakt mit dem Stanley Quartet, gerät aber entgegen seiner Planung doch zeitlich in Verzug, wie wir aus einem Brief von Gilbert Ross an Carter wissen, in dem es um den Stand der Arbeit geht.

„Your postcard of last August 1 from Colorado indicated that you hoped to have the quartet finished before January, 1959. I have had no further bulletins on progress. I wonder if you would be able to advise me at this time when we might expect delivery?“<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Alle hier zitierten Briefe stammen aus dem Briefkonvolut Elliott Carter in der Paul-Sacher-Stiftung, Basel, die den Abdruck der unveröffentlichten Quellen ermöglichte. Dafür möchte ich an dieser Stelle danken.

<sup>2</sup> Über die Reisen dieser Zeit erfährt man einiges in den Briefwechseln mit Charles Rosen und Heinrich Strobel.

<sup>3</sup> Brief von Gilbert Ross an Carter vom 5. Februar 1959.