

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Arianna — ein Pasticcio von Gluck

VON KLAUS HORTSCHANSKY, FRANKFURT AM MAIN

Das thematische Verzeichnis der Werke Glucks von Alfred Wotquenne sowie die nachfolgende Gluck-Literatur kennen vier Pasticci des Opernreformators, die allesamt aus der Frühzeit des Komponisten stammen: *Arsace* (Mailand 1743), *La Finta schiava* (Venedig 1744), *La Caduta de' Giganti* (London 1746) und *Artamene* (London 1746)¹. Versteht man unter einem Pasticcio im engeren Sinne eine Oper, die aus Kompositionen, und zwar vor allem Arien, verschiedenster Autoren zusammengestückt ist, so fallen unter diese Begriffsbestimmung lediglich die Pasticci *Arsace* und *La Finta schiava*. Das erste könnte Gluck möglicherweise auf dem Grundstock der älteren gleichnamigen Oper von Giovanni Battista Lampugnani aus dem Jahre 1741 zusammengestellt haben, wobei der Anteil eigener Kompositionen jedoch geringer ist als bisher angenommen²; das andere enthält wohl zwei Arien Glucks, ist aber mit größter Wahrscheinlichkeit das Arrangement eines venezianischen Kapellmeisters, und zwar vermutlich jenes Giacomo Maccari, der die Aufführung in Venedig leitete. Die 1746 in London aufgeführten Opern *La Caduta de' Giganti* und *Artamene* dagegen sind nicht Pasticci im engeren Sinne, als die sie in der Literatur oft bezeichnet werden, in ihnen hat Gluck vielmehr in einem weit umfangreicheren Maße als je zuvor Kompositionen aus seinen älteren Opern entlehnt. Einige Nummern sind jedoch nachweislich oder mit großer Wahrscheinlichkeit in London neu geschrieben³. Damit schmilzt der Pasticcio-Bestand Glucks erheblich zusammen, sofern man den persönlichen Anteil des Komponisten in Betracht zieht. Opernpasteten, in denen ohne Glucks Zutun Kompositionen von ihm enthalten waren, dürfte es ohnehin sehr viel mehr gegeben haben, als heute bekannt sind.

Der Gluck-Forschung bisher unbekannt geblieben ist jedoch die Tatsache, daß der Komponist des *Orfeo* im Jahre 1762 in Wien ganz offensichtlich ein Pasticcio *Arianna* einrichtete. Darauf deutet jedenfalls eine Notiz in den Besoldungslisten der Theatrkasse, die im Hofkammerarchiv Wien erhalten sind und die Franz Hadamowsky für die Jahre 1754 bis 1764 publiziert hat⁴. Danach hat Gluck im zweiten, vom 26. Juni bis 24. September 1762 reichenden Quartal des Theaterjahres 1762/63 ausdrücklich eine Summe von „123 fl. 45 Kr.“ für die „Musicadjustirung der Opera » Arianna «“ zugewiesen bekommen. Im gleichen Zeitraum erhielt er außerdem „825 fl.“ für die „Music Composition der Opera » Orfeo ed Euridice «“, ganz abgesehen davon, daß er für das Spieljahr 1762/63 „300 ord. Duk[aten]“ als Musikdirektor in Anspruch nehmen durfte. Die Summe von „123 fl. 45 Kr.“ ist also eindeutig als Sonderzuweisung für die Einrichtung der Oper *Arianna* ausgewiesen, eine Leistung, die offenbar in den jährlich abgegoltenen Dienstverpflichtungen nicht eingeschlossen war.

In der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien befindet sich nun das Textbuch einer *Arianna*, das ohne Zweifel zu dem von Gluck eingerichteten Werk

¹ A. Wotquenne, *Catalogue thématique des Oeuvres de Chr. W. v. Gluck*, Leipzig 1904 (Reprint Hildesheim—Wiesbaden 1967), S. 188—189, 191—192; J. Liebeskind, *Ergänzungen und Nachträge zu dem Thematischen Verzeichnis der Werke von Chr. W. von Gluck von Alfred Wotquenne*, Leipzig 1911, S. 8—10, 15; R. Gerber, *Christoph Willibald Gluck*, Potsdam 1950, S. 30, 31, 35.

² Vgl. dazu vom Verf., *Gluck und Lampugnani in Italien. Zum Pasticcio „Arsace“*, in: *Analecta musicologica*, 3 (1966), S. 49—64.

³ Vgl. dazu vom Verf., *Gluck und Lampugnani in Italien*, S. 62; ders., *Doppelvertonungen in den italienischen Opern Glucks. Ein Beitrag zu Glucks Schaffensprozeß*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 24 (1967), S. 140—143.

⁴ F. Hadamowsky, *Leitung, Verwaltung und ausübende Künstler des deutschen und französischen Schauspiels, der italienischen ersten und heiteren Oper, des Balletts und der musikalischen Akademien am Burgtheater (Französisches Theater) und am Kärntnertheater (Deutsches Theater) in Wien 1754—1764*, in: *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung*, 12 (1960), S. 122, 115.

gehört⁵. Der Umschlagtitel lautet: *ARIANNA / Del Sig. Giannambrogio / MIGLIAVACCA, / Consigliere di Legazione, e Poeta / di S.M. il Re di Pol. Elet. di Sas.&c.* Das Titelblatt selbst hat folgenden Wortlaut: *ARIANNA / FESTA TEATRALE / PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / AVANTI / L'AUGUSTISSIMA CORTE. / Vienna l'anno 1762. //* (Titelvignette, dann Impressum:) *Nella Stamperia di Ghelen.* Der Aufführungshinweis „*avanti l'augustissima corte*“ im Titeltext deutet darauf hin, daß das Festspiel nicht in einem der beiden großen Theater Wiens, dem Hofburgtheater und dem Kärntnertheater, aufgeführt wurde, sondern in einem intimeren Kreise vor der kaiserlichen Familie und deren engerem Hofstaat. Das Vorwort lokalisiert die Aufführungsstätte „*in campagna*“, d. h. die Aufführung hat nicht in Wien und auch nicht in der Sommerresidenz Schönbrunn, sondern in einem der Lustschlösser auf dem Lande stattgefunden. Tatsächlich erwähnt Karl Graf von Zinzendorf in seinen Tagebüchern unter dem 31. Juli 1762 die Aufführung einer Oper *Arianna* in Laxenburg⁶, wobei offen bleiben muß, ob es sich um die erste und einzige Vorstellung handelte. Einen Monat später, am 31. August, gab man die Oper nach Harald Kunz noch einmal im Burgtheater zu Wien⁷.

Das Festspiel wurde laut Textbuch in folgender Besetzung aufgeführt:

Arianna, Principessa di Creta	Marianna Bianchi
Bacco, sotto nome d'Osiri, di lei amante	Gaetano Guadagni
Fedra, sorella di Arianna, ed amante di	Teresa Giacomazzi
Teseo, Principe di Atene	Giuseppe Tibaldi

Als Statisten werden in der Gefolgschaft des Theseus „*Marianari*“ und in der des Bacchus „*Guerrieri, Sileni, e Baccanti*“ aufgeboten. Ort der Handlung ist Naxos. Die Darsteller sind in der Gluck-Forschung altbekannt, gehören sie doch zu jenen Kräften, die um 1762 fest in Wien verpflichtet waren und in einer Reihe von Werken Glucks mitwirkten. Marianna Bianchi sang wenig später, am 5. Oktober 1762, die *Euridice*, eine Rolle, die sie 1771 in Bologna und Florenz sowie 1788 in Bologna wiederholte. Gaetano Guadagni kreierte 1762 den *Orfeo*, sang Ende 1763 in Wien den *Ezio* in Glucks Überarbeitung seiner aus dem Jahre 1750 stammenden Oper gleichen Titels und 1765 die Titelrolle in Glucks *Telemacco*. Später trat er noch wiederholt als *Orfeo* auf (1770 und 1771 London, 1773 München, 1782 Padua). Teresa Giacomazzi wirkte nur einmal in einer Gluck-Oper mit, und zwar 1760 in Wien als *Venus* in dem Festspiel *Tetide*. Giuseppe Tibaldi gehörte neben Guadagni zu den meistbeschäftigten Gluck-Darstellern; er sang 1763 in Bologna den *Porsenna* in *Il Trionfo di Clelia*, am Ende desselben Jahres in Wien den *Massimo* in der schon genannten Einstudierung des *Ezio*, 1764 anlässlich der Krönung Joseph II. zum röm.-deutschen König in Frankfurt am Main den *Enea* in der Kantate *Enea e Ascanio*, 1767 in Wien den *Admet* bei der Uraufführung der *Alceste* — eine Rolle, die er 1778 in Bologna wiederholte — und schließlich in Neapel 1774 den *Eagro* in *Orfeo ed Euridice*, eine zum Werk Glucks zusätzlich geschaffene Partie⁸.

⁵ Signatur: 641.432. — A.M.

⁶ R. Haas, *Gluck und Durazzo im Burgtheater (Die opéra comique in Wien)*, Zürich—Wien—Leipzig 1925, S. 70.

⁷ H. Kunz, *Der Wiener Theaterspielplan 1741—1765*, in: *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung*, [9] (1953/54, Wien 1958), S. 106.

⁸ Nachweis der Rollen: *Il Trionfo di Clelia, Orfeo ed Euridice* (1762), *Alceste* (1767) — A. Wotquenne, a. a. O., S. 202—204, 207; *Tetide* — Textbuch in UB Wien (die Rolle der *Venus* fehlt bei Wotquenne S. 201f); *Ezio* (1763) — Textbuch Wien 1764 in Library of Congress Washington; *Enea e Ascanio* — Textbuch in Stadtbibl. Wien, vgl. Chr. W. Gluck, *Orphée et Euridice*, hrsg. von L. Finscher, Kassel etc. 1967, S. XXIV, Anm. 94 (Gluck, *Sämtliche Werke*, I, 6); *Telemacco* — H. Kühner, Art. *Gaetano Guadagni*, in: *MGG* 5 (1956), Sp. 992; *Orfeo ed Euridice* (1770—1788) — Chr. W. Gluck, *Orfeo ed Euridice*, hrsg. von A. A. Abert und L. Finscher, Kassel etc. 1963, S. IX—XIII (Gluck, *Sämtliche Werke*, I, 1); A. Loewenberg, *Gluck's „Orfeo“ on the Stage with Some Notes on Other Orpheus Operas*, in: *The Musical Quarterly*, 26 (1940), S. 320, 327, 329, 332; F. De Filippis und R. Arnese, *Cronache del Teatro di S. Carlo*, Bd. 1, Neapel 1961, S. 41; *Alceste* (Bologna 1778) — *The Collected Correspondence and Papers of Christoph Willibald Gluck*, hrsg. von Hedwig und E. H. Mueller von Asow, London 1962, S. 136.

Das Festspiel *Arianna* des sächsischen Hofdichters Giovanni Ambrogio Migliavacca, der 1760 bereits das Textbuch zu Glucks *Tetide* geschrieben hatte, enthält an Gesangsnummern fünf Arien, ein Duett, ein Quartett und einen Schlußchor. Die Textanfänge lauten:

1. Arie „*Confuso, smarrito*“ (Teseo)
2. Arie „*Vedersi, oh Dio! tradita*“ (Arianna)
3. Arie „*Se al labbro mio non credi*“ (Bacco)
4. Arie „*Tu vedi, che in petto*“ (Fedra)
5. Duett „*Vanne, se m'ami: addio*“ (Arianna/Bacco)
6. Arie „*Ah t'ostini a farmi oltraggio*“ (Teseo)
7. Quartett „*No: per te, non v'è perdono*“ (Teseo/Bacco/Arianna/Fedra)
8. Coro „*Se amore — se sdegno*“

Um diese Nummern rankt sich die folgende Handlung. Im Traum erhält Theseus den Befehl, Ariadne auf der Insel Naxos, wohin er mit ihr von Kreta geflohen war, zusammen mit ihrer Schwester Phädra (Fedra) zurückzulassen. Er leistet dem „*comando crudel*“ Folge (Arie Nr. 1). Ariadne fühlt sich, als sie der Flucht gewahr wird, verraten (Arie Nr. 2). Da betritt Bacchus, von Indien kommend und daher „*vestito all'Indiana*“, die Insel und nähert sich den Schwestern unter dem Namen Osiris; Ariadne erklärt er, der sich als „*Cantor, vate, guerriero, e nume*“ vorstellt, seine schon länger gehegte Liebe (Arie Nr. 3). Jene jedoch wünscht nicht Liebe, sondern Rache, zu der Bacchus ihr auch verhelfen will, indem er das Schiff des Theseus in einen den Zuschauern sichtbaren (und als „*Gewittermusik*“ wohl auch hörbaren) Seesturm schickt. Der Untergang des Verräters wäre sicherlich erfolgt, hätte nicht Phädra in höchster Not ihre heimliche Liebe zu Theseus eingestanden (Arie Nr. 4) und Bacchus um Einhalt und Rettung des Geliebten gebeten. Doch noch hat Ariadne eine weitere Forderung, ihr nämlich Theseus in Ketten zu übergeben. Widerstrebend (Duett) erfüllt Bacchus die Bedingung und entwapfnet jenen (Arie Nr. 6). Theseus erkennt jetzt in Bacchus das befehlende Traumgesicht, bezichtigt diesen des eigentlichen Verrats und läßt ihn durch seine Leute in Ketten legen, während er selbst von den Seinen befreit wird (Quartett). Zu einer fremdartigen, sicherlich exotisch klingenden Instrumentalmusik (beschrieben in einer Bemerkung nach dem Quartett: „*S'ode uno strepitoso concerto di varij strumenti corni, timpani, cembali, tamburi*“) nähert sich nun das Gefolge des Bacchus: „*un gran carro tirato da tigri, e da pantere, con seguito di schiavi Indiani, ed accompagnato da guerrieri vincitori, da Silenti, e da Baccanti . . .*“. Der Gott demaskiert sich und bittet um Ariadnes Hand. Während Theseus und Phädra einander erhalten, steigen Bacchus und Ariadne in dem von Tigern gezogenen Karren zum Himmel auf (Coro). Es folgt ein nicht näher beschriebenes Ballett (Segue il Ballo). Als Gewährsmänner für seine Fabel gibt Migliavacca in einem Argomento (dem lediglich diese Überschrift fehlt) Natalis Comes und Diodorus Siculus an.

Bemühungen, die Musik zu dem Festspiel aufzufinden, blieben bisher erfolglos. Sicherlich stammt sie nur zum Teil von Gluck selbst; er dürfte die Rezitative geschrieben und vielleicht die eine oder andere Nummer beige-steuert haben. Wie bei der Arbeit im einzelnen verfahren wurde, darüber gibt das Vorwort einigen Aufschluß:

„*Il pensiero di dare improvvisamente, in campagna, un breve divertimento alla Corte Augustissima, non avendo potuto, per l'angustia del tempo, essere eseguito con arie di nuova musica, si sono scelte a tal uso le più recentemente composte, ed applaudite in Italia. Quindi à dovuto lo Scrittore del presente nuovo Componimento non solamente legarsi agli affetti, ai metri, ed agli accenti, ma ritenere ancora talvolta qualche verso delle medesime.*“

Es geht daraus hervor, daß die Vorbereitungen in großer Eile getroffen werden mußten und daß man aus Zeitmangel keine neue Musik komponieren konnte, sondern die erfolg-

reichsten Arien der jüngeren Vergangenheit aus Italien auswählte und ihnen einen neuen Text unterlegte. Der Librettist sei dadurch nicht nur gezwungen gewesen, sich an den Affekt, an das Metrum und den Sprachrhythmus der Vorlagen zu halten, sondern habe auch dann und wann eine Zeile oder eine Formulierung des Originals in seine neuen Nummerntexte übernehmen müssen. Das Vorwort gibt also eine anschauliche Darstellung, unter welchen Bedingungen Parodien entstehen können und welche Probleme sie dem Textdichter wie dem Komponisten stellen.

Das im Vorwort enthaltene Eingeständnis, die von Migliavacca gedichteten Nummerntexte böten in einigen Fällen („talvolta“) Anklänge an die bei der Parodierung als Vorlagen benutzten Kompositionen, gibt die Möglichkeit an die Hand, diesen nachzuspüren und sie zu identifizieren. Einige der Texte Migliavaccas jedenfalls lassen sich als Um- oder Nachdichtungen bereits vorhandener Opernverse nachweisen.

(a) Die Arie des Teseo „*Confuso, smarrito*“ ist eine Umdichtung eines Textes aus Pietro Metastasio *Catone in Utica* (III.2), wie eine Gegenüberstellung zeigt.

Catone III.2	Arianna Nr. 1
„ <i>Confusa, smarrita,</i> <i>Spiegarti vorrei,</i> <i>Che fosti . . . che sei . . .</i> <i>Intendimi, oh Dio!</i> <i>Parlar non poss'io:</i> <i>Mi sento morir.</i> <i>Fra l'armi, se mai</i> <i>Di me ti rammenti,</i> <i>Io voglio . . . tu sai . . .</i> <i>Che pena! Gli accenti</i> <i>Confonde il martir.“</i>	„ <i>Confuso, smarrito,</i> <i>Spiegarti vorrei,</i> <i>Che fosti, che sei, . . .</i> <i>Che un barbaro . . . oh Dio!</i> <i>Parlar non poss'io:</i> <i>Mi sento morir.</i> <i>Se teco non resto,</i> <i>È un nume tiranno;</i> <i>È un cenno funesto . . .</i> <i>Che pena, che affanno,</i> <i>Che fiero martir!“</i>

(b) Die erste Strophe der Arie der Arianna „*Vedersi, oh Dio! tradita*“ zeigt Anklänge an die Arie der Berenice in Metastasio *Antigono* (I.11).

Antigono I.11	Arianna Nr. 2
„ <i>È pena troppo barbara</i> <i>Sentirsi, oh Dio! morir,</i> <i>E non poter mai dir:</i> <i>'Morir mi sento'.</i> “	„ <i>Vedersi, oh Dio! tradita</i> <i>Dal caro oggetto amato,</i> <i>È fato — troppo barbaro:</i> <i>È affanno — sì tiranno,</i> <i>Che non si può soffrir.“</i>

(c) Die Arie „*Se al labbro mio non credi*“ hat eine Arie mit gleichlautendem Anfang zum Muster, deren Textdichter unbekannt ist. Das Vorbild ließ sich als Arie II.6 in Metastasio *Oper Siroe* nachweisen, wie sie 1738 durch die Truppe des Pietro Mingotti unter dem Titel *Siroe Re di Persia* in Graz gegeben wurde⁹. Ein Komponist ist nicht genannt. An Stelle der Metastasio-Arie „*Deggio a te del giorno i rai*“ findet sich dort die Arie „*Se al labbro mio non credi*“ — ein Text, der übrigens auch von Hasse vertont wurde¹⁰. Die Anlehnung seitens Migliavaccas an die erste Strophe ist offenkundig, in der zweiten deutet die Verwendung des Wortes „*ardo*“ in der Schlußzeile auf die Vorlage („*ardor*“) hin.

⁹ E. H. Müller [von Asow], *Die Mingottischen Opernunternehmungen 1732—1756*, Phil. Diss. Leipzig 1915, Dresden 1915, S. 13, CXLVIII—CXLIX (Nr. 124). — Der Steiermärkischen Landesbibliothek Graz bin ich für die Überlassung einer Kopie des Arientextes aus dem *Siroe*-Libretto (Sign. C.10.714I, S. 50) zu Dank verpflichtet.

¹⁰ Biblioteca del Conservatorio Florenz, Sign. D. 1623, s. R. Gandolfi, C. Cordara und A. Bonaventura, *Catalogo delle Opere Musicali . . . Città di Firenze. Biblioteca del R. Conservatorio di Musica*, Parma 1929, S. 213 a (Pubblicazioni dell'Associazione dei Musicologi Italiani, Serie 4, 1).

Siroe II.6 (Graz 1738)

„Se al labbro mio non credi,
O caro padre mio,
Apprimi il petto, e vedi,
Qual sia l'amante cor.
Il cor dolente afflitto,
Ma d'ogni colpa privo,
Se pur non è delitto
Un innocente ardor.“

Arianna Nr. 3

„Se al labbro mio non credi,
Bella nemica mia,
Guardami in volto, e vedi,
Qual sia l'amante cor.
Ogni mio sguardo esprime
Il dolce mio martiro,
Ti dice ogni sospiro,
Ch'ardo per te d'amor.“

(d) Die erste Strophe der Arie der Fedra „*Tu vedi, che in petto*“ lehnt sich offensichtlich an die Arie des Annio aus Metastasio's *La Clemenza di Tito* (I.3) an.

Clemenza I.3

„Io sento che in petto
Mi palpita il core,
Né so qual sospetto
Mi faccia temer.“

Arianna Nr. 4

„Tu vedi, che in petto
Mi palpita il core,
Tu sai qual oggetto
Tremante lo fa.“

Die zweiten Strophen beider Arien zeigen keine Berührungspunkte miteinander, doch fällt auf, daß Migliavacca in den Versen „*La vita mi dona / Che vita gli rende, / A morte mi sprona / Chi morte gli dà*“ zwei Arienzeilen aus Metastasio's *Demetrio* — „*Se vita mi rende, / Se morte mi dà*“ (III.4) — paraphrasiert.

Von den ermittelten bzw. vermuteten Vorlagen hat Gluck in seiner Komponistenlaufbahn bis 1762 zwei Texte auch einmal vertont — 1752 die Arie aus *La Clemenza di Tito* (Wq 41.7) und 1756 aus dem *Antigono* (Wq 53.1); 1760 verwandte er die Musik der *Antigono*-Arie „*È pena troppo barbara*“ dann nochmals zu der Arie „*Nò, nuovi oltraggi ormai*“ in der *Serenata Tetide* (Wq 69.2). Die Bemerkung des Vorwortes im *Arianna*-Libretto, „*più recentemente composte, ed applaudite in Italia*“, trifft auf beide Arien Glucks zu, denn *La Clemenza di Tito* wurde in Neapel und der *Antigono* in Rom aufgeführt. Ob aber 1762 in der *Arianna* die Arien „*Tu vedi, che in petto*“ und „*Vedersi, oh Dio! tradita*“ wirklich mit Glucks Musik erklangen, ist damit noch keineswegs erwiesen. Ebensogut konnten Gluck und Migliavacca auch jene *Titus*- und jene *Antigono*-Arie in der Vertonung durch einen anderen Komponisten als musikalische und textliche Vorlage gewählt haben. Von wem tatsächlich die Musik der einzelnen Vokalnummern und Instrumentalsätze (vermutlich eine Sinfonie, die Gewittermusik und ein Einzugsmarsch) stammte, das läßt sich eindeutig nur an der Partitur der *Arianna* bzw. der einzelnen Nummern feststellen. Sie gilt es zu finden.

Die Musikkapelle des Olmützer Bischofs Maximilian Hamilton (1761-1776)

VON JIRÍ SEHNAL, BRÜNN

Unsere Kenntnisse von den Musikkapellen der Olmützer Bischöfe sind sehr lückenhaft, da wir z. B. von der Amtszeit des Bischofs Karl Liechtenstein-Castelcorn (1664—1695)¹ an bis zum Episkopat Leopold Egks fast keine näheren Angaben über die Musik am bischöflichen Hof besitzen. Erst die kurze Regierungszeit des Bischofs Leopold Egk (1758—1760) ist

¹ Vgl. dazu meine Arbeit *Die Musikkapelle des Olmützer Bischofs Karl Liechtenstein-Castelcorn in Kremier*, in: *Kirchenmus.* Jb. 51, 1967, wo man noch andere Literatur über dieses Thema findet. Die Nachrichten über die Musiker des Kardinals Wolfgang von Schrattenbach (1711—1745) bringe ich in meiner Arbeit *Počátky opery na Moravě* (Die Anfänge der Oper in Mähren): in: *Acta Universitatis Palackianae* (im Druck).

dank des erhaltenen thematischen Musikinventars besser belegt². Eine der bekanntesten Kapellen war die des Olmützer Erzbischofs Theodor Colloredo-Waldsee (1771—1811), dessen Musiksammlung erhalten blieb und die eine Quelle ersten Ranges für die Erforschung der Wiener Vorklassik darstellt. Doch wurde dieser Kapelle bisher keine Spezialstudie gewidmet.

Die Lücke in unseren Kenntnissen der Musik am bischöflichen Hofe zwischen den Episkopaten Egks und Colloredos wird jetzt durch das Inventarverzeichnis von Egks Nachfolger Maximilian Hamilton (1761—1776) geschlossen. Die wichtigsten Lebensdaten dieser Persönlichkeit sind in aller Kürze³: Graf Maximilian Hamilton wurde am 17. 3. 1714 als Sohn des Hofrates des bayerischen Kurfürsten Julius Cäsar Hamilton (der aus Schottland stammte) und seiner Ehegattin Maria Ernestine geb. von Stahremberg geboren. 1729 erhielt er ein Kanonikat in Olmütz und studierte in den Jahren 1734—1738 in Rom, wo er 1737 das Doktorat der Rechte erlangte. Seit 1742 wirkte er in der Seelsorge zu Dürnkrot in Niederösterreich und trug den Ehrentitel eines Rektors der St.-Anna-Kapelle zu Olmütz⁴. Am 27. 11. 1758 wurde Hamilton zum Generalvikar der Olmützer Diözese und nach dem Tode Egks am 4. 3. 1761 zum Olmützer Bischof gewählt. In den Jahren 1763—1764 beendete er die Generalvisitation der Olmützer Diözese, deren Protokolle eine der wertvollsten Quellen zur Kulturgeschichte von Mähren bilden, und widmete sich seit 1770 mit aller Energie der Renovierung des Kremsierer Schlosses, soweit ihm das seine geschwächte Gesundheit erlaubte. Hamilton starb am 31. 10. 1776, nachdem er der Diözese einen großen Teil seines persönlichen Vermögens vermacht hatte.

Das Inventarverzeichnis von Hamiltons Nachlaß wurde Ende des Jahres 1776 niedergeschrieben und befindet sich jetzt im Staatlichen Archiv zu Olmütz (in der Folge abgekürzt StAO)⁵. Unter einer Menge verschiedener Gebrauchsgegenstände sind der Reichtum an Porzellan, eine Kollektion von Waffen und Jagdrequisiten und ein detailliertes Bücherverzeichnis der Privatbibliothek des Bischofs besonders bemerkenswert. Den Musikalien und Musikinstrumenten wird relativ wenig Platz gewidmet, aber auch diese, in manchen

.

An Musikalischen Instrumenten und verschiedenen Musikalien	verfund. St.	Taxa
Ordinari Ollmitzer Geigen	5	} Beilassmessig
Bratschen	2	
Bassetln	2	
Violonen	2	
Waldhörner ex D	6	
Krumhölzl (!) und Stöckl dazu	8	
Fagots	2	
Hautbois	2	
Clarnet	4	
Englische Horn	2	
Clavicembalo oder Flieg (!)	1	

² Vgl. dazu meine Arbeit *Kapela olomouckého biskupa Leopolda Egka a její repertoár* (Die Kapelle des Olmützer Bischofs Leopold Egk und ihr Repertoire), *Čas. Mor. musea* 50, 1965, vědy spol. Eine Edition von Egks thematischem Inventar habe ich für das Archiv für Musikwissenschaft vorbereitet.

³ Nach G. Wolný, *Kirchliche Topographie von Mähren . . .*, 1. Abt., 1. Bd., Brünn 1855, S. 109.

⁴ In dieser Kapelle fanden die Wahlen der Olmützer Bischöfe statt.

⁵ *Haupt-Inventarium der, nach Ihro hochfürstlichen Gnaden . . . Fürsten, und Herrn Maximilian Bischofen zu Ollmütz . . . auch von Hamilton Grafen Seeligsten Gedächtnis . . . sowohl in denen sammentlichen Bistums Schlössern befunden, allerley eigenthumlichen Effecten, als auch bei denen Würtschaftsämtern mit Ende Octobris 776. Am Schluß des Inventars stehen die Unterschriften: „Wenzel Graf Clari und Aldringen Thom und Capitular Executorio nomine, Johann Franz Pradatsch Curatorio et respective mandatorio nomine.“ Für den freundlichen Hinweis auf dieses Dokument bin ich Herrn Dr. Miloš Kouřil zu bestem Dank verpflichtet.*

Symphonien

Nach Ihro Hochfürstl. Gnaden Bischöfen von Eck; benanntlich:

Auctore Hayden	35	} Beilassmessig	Taxa
Auctore Hofmann	1		
Auctore Hofmann	1		
Auctore Korzel	1		
Auctore Hofmann	1		
Auctore Hofmann	1		
Auctore Steinmetz	2		
Auctore Steinmetz	1		
Auctore Ordenz	8		
Auctore Wagenseil	1		
Wagenseilische	1		
Wagenseilische Oratoria	5		
Steinmetzische	1		
Holzbauerische	3		
Martino	1		
Clarinet partien	32		
Eglische (!) Horn partien	10		

An vorrätig befundenen Musicalien nach wayland Ihro Hochfürstl. Gnaden von Hamilton

	Befund.		
	St.		Taxa
Auctore Pek	12	} Beilassmessig	
Auctore Pach	13		
Auctore Canabich	13		
Auctore Ditters	18		
Auctore Chaocus	2		
Auctore Fauner	19		
Auctore Fils	6		
Auctore Gazmann	2		
Auctore Gozek	16		
Auctore Hasse	1		
Auctore Harsch (?)	2		
Auctore Jomelli	2		
Auctore Moon	1		
Auctore Mislivecžek	1		
Auctore Maldin (?)	1		
Auctore Navratil	1		
Auctore George	1		
Auctore Sonnenleiter	1		
Auctore Schragner	1		
Auctore Cambris	12		
Auctore Foëta	1		
Auctore Toesky	19		
Auctore Vanhall	5		
Auctore Zimmermann	2		
An Balletten	5		
Obois Parthien	40		

.

Fällen nur allgemeinen und ungenauen Informationen sind für die Musikgeschichte von Bedeutung. Das Inventar wurde ursprünglich zu Versteigerungszwecken benützt, wovon sowohl die Überschriften der einzelnen Rubriken als auch die Vermerke über die Versteigerungspreise zeugen. Bei den Musikinstrumenten und Musikalien fehlen jedoch die Schätzpreise, so daß es scheint, als wären diese Gegenstände nicht versteigert worden.

Die Schreiber von Hamiltons Nachlaß haben von der Musik entweder nur wenig verstanden oder ihr geringe Bedeutung beigemessen, weil das Musikalienverzeichnis besonders viele Fehler und Ungenauigkeiten enthält. Am auffallendsten treten diese Fehler bei der Aufzählung des Notenmaterials zutage, das Hamilton von dem verstorbenen Bischof Egk geerbt hat. Hamilton konnte z. B. von Egk nicht 35 Haydn-Symphonien übernehmen, da das Musikinventar Egks nur eine (Hoboken Gr. 1, Nr. 1) anführt. Das bedeutet aber, daß die Kapelle Hamiltons diese 34 Symphonien Haydns erst in den Jahren 1761—1776 erhalten hat. Leider lassen sich die Symphonien nicht genau identifizieren, so daß man den Vermerk in Hamiltons Inventar zur Datierung von Haydns Symphonien nicht gebrauchen kann. Ähnliche Ungenauigkeiten der Numerierung der Symphonien kommen auch bei anderen Komponisten vor. Wichtig ist, daß Hamilton nicht 5 Oratorien Wagenseils von Egk übernehmen konnte, weil Egk an Vokalmusik tatsächlich nur 2 Oratorien (von Buchholtz und Caldara) und 3 anonyme Miserere-Kompositionen besaß. Was uns aber am meisten wundert, ist das vollständige Fehlen der Kompositionen von Egks ehemaligem Kapellmeister Anton Neumann, da wir doch wissen, daß Egks Inventar 41 Symphonien und 27 Trios dieses Komponisten aufwies und daß Neumann noch volle 9 Jahre lang die Musikkapelle Hamiltons leitete. Da Neumanns Kompositionen nicht einmal unter den von Hamilton erworbenen Musikalien auftauchen, muß man annehmen, daß Neumann nach seinem Ausscheiden aus der bischöflichen Kapelle im Jahre 1769 seine Werke aus unbekanntem Gründen mitgenommen hat.

Unter den Komponisten, deren Werke Hamilton in den Jahren 1761—1776 erwarb, überwiegen die Mannheimer Meister Cannabich, Fils und Toeschi. Andererseits ist es schwer zu erklären, warum hier die Werke von Richter und Stamitz fehlen, zumal wir wissen, daß besonders Stamitz in Egks Inventar gut vertreten war. Das Vorkommen von Dittersdorf und J. Chr. Bach beweist, daß diese Komponisten schon früher als im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts in Mähren beliebt waren. Ziemlich ungewöhnlich wirkt in Hamiltons Inventar die französische Musik, die durch 16 Symphonien Gossecs und 12 Symphonien seines Pariser Kollegen Cambinis⁶ repräsentiert wird. Eine andere Merkwürdigkeit sind 12 Symphonien von Ignaz von Beecke (im Inventar Peck), welche vielleicht mit Beeckes Aufenthalt in Wien im Jahre 1770 oder mit seiner Kapellmeistertätigkeit bei verschiedenen Regimentern der kaiserlichen Armee in den sechziger Jahren im Zusammenhang stehen⁷. Von den heimischen oder geographisch nicht allzuweit entfernten Komponisten kommen im Inventar die Namen Gaßmann, Monn, Mysliveček František Navrátil (Regenschori in Valašské Meziříčí), Sonnleitner, Vaňhal und Anton Zimmermann vor. Manche Autoren lassen sich nicht genau identifizieren, wie z. B. Chaocus, Fauner, Foëta, George, Harsch und Schragner. Maldin könnte mit Pierre van Maldere (1729—1768) identisch sein, der sich in Österreich in den Jahren 1757—1758 im Gefolge des Herzogs Karl von Lothringen aufhielt.

Nach dem Inventar scheint es sehr wahrscheinlich zu sein, daß die Besetzung der Kapelle Hamiltons fast so groß war, wie die der Kapelle Egks (ungefähr 15 Spieler), und daß auch die allgemeine Orientierung ihres Repertoires auf Wien hin mit Ausnahme einiger neuer Namen beibehalten wurde. Ebenso wie Egk liebte offensichtlich auch Hamilton die Serenaden für Bläserensembles, zu deren Aufführung die ausgedehnten, schönen Gärten beim bischöflichen Schloß zu Kremsier Gelegenheit boten. Der Serenadenmusik standen auch die am Ende

⁶ Falls man den Namen Cambis für eine Verstümmelung des Namens Cambini hält.

⁷ Vgl. E. F. Schmid, Artikel *Beecke* in MGG, Bd. 1, Sp. 1502.

des Inventars genannten 5 Ballette nahe. Obwohl man in Hamiltons Inventar keine Kammermusik findet, bedeutet das nicht, daß diese am bischöflichen Hof etwa nicht aufgeführt wurde, denn die Kapellen von Hamiltons Vorgängern und Nachfolgern pflegten sie häufig. Doch muß man das Repertoire von Hamiltons Musikkapelle im ganzen für bescheidener halten, wenn man bedenkt, daß Hamilton in 16 Jahren nur 210 Symphonien (davon 42 Nummern aus dem Nachlaß Egks) und 82 Bläserpartien (davon 42 Nummern aus dem Nachlaß Egks) gesammelt hat, während Egk selbst innerhalb von 3 Jahren allein 241 Symphonien und 33 Bläserpartien erworben hat.

Welche Noten Hamiltons in die Musiksammlung des Erzbischofs Colloredo übergingen, läßt sich aus dem Inventar nicht ersehen und muß durch eingehendes Studium der Colloredoschen Musiksammlung ermittelt werden. Vorläufig kann man nur sagen, daß Colloredo nicht die ganze Hamiltonsche Sammlung übernommen hat.

Über die einzelnen Mitglieder der Kapelle sind wir nur spärlich unterrichtet, weil die meisten Musiker bei Hof in verschiedenen nichtmusikalischen Funktionen angestellt waren. Die Angaben über die Musiker der Kapelle Hamiltons wurden überwiegend den Matrikeln der Jungfrau-Marien-Kirche in Kremsier und der ehemaligen St.-Peter-und-Paul-Kirche in Olmütz⁸, nur ganz ausnahmsweise der bischöflichen Korrespondenz⁹ entnommen. Aus diesen Quellen geht klar hervor, daß der Aufenthaltsort der bischöflichen Musikkapelle vom bischöflichen Hof abhing, der abwechselnd in Olmütz und Kremsier residierte.

Aus der Kapelle seines Vorgängers übernahm Hamilton den Kammerdiener und Kapellmeister Anton Neumann¹⁰. Indirekt wird dies durch die Eintragung der Taufe von Neumanns Tochter Anna Maria Susanne am 30. 5. 1763 (die Mutter Johanna) in der Kremsierer Matrikel bestätigt, wo Neumann als „camerarius“ bezeichnet wird. Aber schon ein Jahr früher (am 22. 4. 1762) war Neumann in Kremsier Trauzeuge bei der Hochzeit einer gewissen Anna Maria Franz¹¹. Weitere Nachrichten über Neumann findet man weder in den Matrikeln noch in Hamiltons Korrespondenz. Ständig blieb Neumann nicht in Hamiltons Diensten, sondern bewarb sich am 8. 4. 1769 um die nach dem verstorbenen Josef Gurecky freigewordene Kapellmeisterstelle an der Olmützer Kathedrale, die er ohne Schwierigkeiten erhielt¹². Da uns die näheren Umstände seines Abschieds völlig unbekannt sind, nehmen wir an, daß das Domkapellmeisteramt für einen ehrgeizigen Musiker eine gesellschaftlich höhere und ökonomisch günstigere Stelle bedeutete als die eines bischöflichen Kammerdieners und Hofmusikers. Es erscheint jedenfalls unwahrscheinlich, daß das Kapitel einen Angestellten, der sich mit dem Bischof überworfen hatte, in seine Dienste genommen hätte, und so darf man den Grund von Neumanns Ausscheiden wohl kaum in etwaigen Mißhelligkeiten zwischen ihm und dem Bischof suchen. Man kann nicht ausschließen, daß Neumanns Abgang mit Sparmaßnahmen des bischöflichen Hofes zusammenhing. Die Hofhaltung war noch ein Jahr vor dem Tode des Bischofs so kostspielig, daß man in einem Brief des Hofbeamten Korber an den Hofsekretär folgende Klage lesen kann¹³: „Unsere verderbliche Haus Würtschafft wird, wann solche nicht verbessert und der verschwenderische Aufwand nicht viel restringieret wird, noch machen, daß der Fürst in seinen letzten Jahren Schulden machen wird müssen“¹⁴. Obwohl dieses Dokument erst aus dem Jahre 1775 stammt, ist es möglich, daß die wirtschaftlichen Schwierigkeiten des Hofes schon früher auf Kosten der Musikkapelle gelöst wurden.

⁸ Die Kremsteler Matrikeln befinden sich am StA zu Brünn, die Olmützer Matrikeln im StAO.

⁹ Die gesamte bischöfliche Korrespondenz ist im StAO hinterlegt.

¹⁰ Sein Name kommt in den mährischen Musikarchiven sehr oft vor. Die ersten Informationen über diesen Komponisten veröffentlichte ich in der in Fußnote 2 zitierten Arbeit, S. 215.

¹¹ Ob es sich um eine Verwandte des später berühmten Waldhorn- und Baritonvirtuosen Karl Franz (1738 bis 1802) handelte, der in den Diensten des Bischofs Egk stand, ist nicht klar.

¹² Vgl. meine in der Fußnote 2 zitierte Arbeit, S. 207.

¹³ Vgl. sog. Freie Korrespondenz im StAO vom 4. 4. 1775.

¹⁴ Als kleine Sparmaßnahme schlug er vor, den dritten Trompeter Zobl zum Tafeldecker zu bestimmen und aus dem ersparten Trompetergehalt einer Witwe 75 Gulden Rente auszuzahlen.

Es ist sehr wahrscheinlich, daß Neumann in der Leitung der Kapelle von einem gewissen Josef Premoti (Praemoti) abgelöst wurde, über den die Matrikeln erst in der zweiten Hälfte des Jahres 1769 Auskunft geben¹⁵. Die Olmützer Matrikeln betiteln ihn „S. Hochfürstl. Gnaden Hoboist“, in den Kremsierer Matrikeln wird er „*ex choro Musicorum Cels.*“ bezeichnet. In Kremsier gab man Premoti auch den italienischen Beinamen Bassanini, der bei der Beisetzung seiner angeblich aus Polen stammenden Frau Margarethe am 25. 8. 1774 vorkommt¹⁶. Mit der Eintragung der Geburt und des Todes von Premotis Tochter Carolina (getauft am 13. 11. 1770 in Kremsier, gestorben am 10. 1. 1771 in Olmütz) sind unsere Kenntnisse über diesen Musiker erschöpft. Ob Premoti auch selbst komponierte, kann man nicht bestätigen, da in mährischen Musikarchiven weder Werke von ihm noch Nachrichten über solche vorkommen.

Von den übrigen ehemaligen Musikern Egks blieben bei Hamilton noch der Trompeter Leopold Adolph und der Klarinettist Franz Fogenauer. Der Trompeter Adolph starb 1766 in Kremsier im Alter von 66 Jahren und wurde am 17. 8. beigesetzt. Weil er seit 1725 in bischöflichen Diensten stand, beließ Hamilton seiner Witwe Magdalena ihre bisherige Wohnung und eine jährliche Gnadenrente von 20 Gulden¹⁷. Der Klarinettist Fogenauer hat nach dem Tode Egks geheiratet, blieb in Hamiltons Diensten als Bediensteter und wurde im Jahre 1766 zum Kammerdiener befördert¹⁸. In den siebziger Jahren diente er im bischöflichen Schloß in Vyškov¹⁹. Seine musikalischen Fähigkeiten werden jedoch nirgends erwähnt.

Als Musiker bei Hamilton sind weiter bekannt: Johann Karschunker²⁰, der mit einem bischöflichen Diener in Kremsier Namens Paul Karsunke²¹ identisch sein könnte, František Melan²² und Anton Roller. Letzterer war 16 Jahre lang Musiker bei Hamilton (Musicus und livrée Bedienter) und bewarb sich im Jahre 1776 nach dem Tode Anton Neumanns um die Kapellmeisterstelle bei der Olmützer Kathedrale, wobei er anführte, am bischöflichen Hof seine Fähigkeiten als Instrumentalist und Komponist vielfach rühmlich bewiesen zu haben²³.

Eine privilegierte Stellung unter den Musikern des Bischofs Hamilton mußten die Waldhornisten genießen, weil ihre Namen in den Matrikeln stets mit ihren musikalischen Titeln vorkommen. Aus den Matrikeln sind uns Jan Blecha (ca. 1765—1777)²⁴ und Antonín Havel (ca. 1772—1776)²⁵ bekannt. Die Frage nach der Ausnahmestellung der Waldhornisten am Olmützer bischöflichen Hof können wir vorläufig nicht genau beantworten. Da der Bischof auch selbständige Feldtrompeter beschäftigte, hatten die Waldhornisten offenbar

¹⁵ In Kremsier wurde am 18. 10. 1769 seine zweijährige Tochter Maria Josepha begraben und in Olmütz wurde am 10. 12. desselben Jahres seine Tochter Josepha getauft, welche an demselben Tage starb.

¹⁶ „... Margaritta uxor Josephi Premoti hic Bassanini vocati, illa ex Polonia nata Wenziczka — 33 annorum.“

¹⁷ Freie Korrespondenz im StAO vom 28. 2. 1767. Leopold Adolph hat am 8. 11. 1730 in Kremsier Maria Magdalena Hanke geheiratet. Aus dieser Ehe kennen wir 5 Kinder: Anna (getauft am 6. 2. 1732 in Kremsier), Francisca de Paula Wolfganga (getauft am 2. 4. 1734 in Brünn), Johann Wolfgang Franciscus (getauft am 13. 7. 1735 in Wischau), Maria Carolina Catharina (getauft am 12. 4. 1737 in Brünn) und Caspar Leopold (getauft am 7. 1. 1739 in Brünn).

¹⁸ Man kann dies seinen Titeln in den Taufeintragungen seiner Kinder in Kremsier entnehmen: Maria Elisabetha Cajetana (16. 11. 1761), Petr Franz Ignaz (27. 7. 1764, gest. 15. 6. 1766), Anna Susanne (10. 7. 1766).

¹⁹ Freie Korrespondenz im StAO vom Jahr 1775.

²⁰ Am 24. 6. 1765 heiratete er in Olmütz die Tochter Pavel Rožáněks.

²¹ Seine Frau Klara gebar ihm in Kremsier die Tochter Catharina Anna (25. 4. 1775) und dort starben ihm zwei Söhne Joseph (3. 4. 1774) und Johann (6. 7. 1775).

²² Seine Frau Theresia gebar in Kremsier eine Tochter Josepha Emerentiana (7. 3. 1774) und einen Sohn Anton (13. 6. 1776).

²³ Vgl. seinen Brief an das Domkapitel vom 25. 11. 1776 im Archiv des Olmützer Kapitels im StAO.

²⁴ Seine Frau Rosimunda Josefa gebar ihm 4 Söhne, drei in Olmütz: Jan Křtitel Josef (4. 11. 1765, gest. 11. 6. 1777), Antonín Blažej (3. 2. 1768), František Xav. Jan Nep. Josef (19. 4. 1770) und einen in Kremsier: Jan Nep. František (5. 6. 1774).

²⁵ Seine Frau Anna Kateřina gebar in Olmütz 2 Söhne: der erste wurde am 11. 3. 1774 notgetauft, der andere war Antonín Jan Sarkander (14. 3. 1776). Daß Havel bereits im Jahre 1772 in bischöflichen Diensten stand, beweist die Kremsierer Matrikel, die ihn als Taufpaten am 19. 11. 1772 mit dem „*Inflator cornu ad Cels.*“ anführt und seinen Namen diminutiv als Havelka interpretiert.

nicht die Aufgabe, die Feldtrompeter zu ersetzen, wie dies damals an kleineren Adelshöfen in Böhmen üblich war²⁶. Eher könnte man die Begründung der selbständigen Stellung der Waldhornisten in der Vorliebe des Bischofs für die Jagd suchen, für die ja auch die oben erwähnte Menge von Jagdrequisiten im Nachlaß Hamiltons spricht.

Außer dem oben erwähnten Leopold Adolph kennen wir noch zwei andere Trompeter Hamiltons: Šimon Kudlička, der am 16. 2. 1771 als 68jähriger mit dem Titel „*emeritus servus Cels.*“ beigesetzt wurde²⁷, und František Zobl, den Nachrichten aus den siebziger Jahren erwähnen²⁸. Zobl sollte im Jahre 1775 zum Tafeldecker ernannt werden²⁹. Von den Tympanisten sind Josef Bayer und Jan Schindler bekannt. Josef Bayer (Beyer) ist offenbar mit dem am 4. 9. 1748 geborenen Sohn des Kremsierer Kunstpfeifers Jan Bayer identisch. Deswegen wurde er lange Jahre mit dem Titel „*turner und civis Crems.*“ angeführt. Offenbar trat er erst im Jahre 1769 in den bischöflichen Dienst ein, da in diesem Jahr bei seinem Namen zum ersten Male der Titel „*timpanista Cels.*“ auftaucht³⁰. Der Pauker Jan Schindler erscheint in den Jahren 1771–1776 in bischöflichen Diensten abwechselnd als „*miles Cels.*“ und „*tympanotriba episcopalis*“³¹. Daraus geht hervor, daß die Trompeter und Pauker der bischöflichen Garde näherstanden als der Musikkapelle. Diese Tatsache schließt allerdings ihr Mitwirken in der Musikkapelle nicht aus.

Obwohl wir nicht imstande sind, alle Mitglieder der Hamiltonschen Musikkapelle zu nennen, kennen wir aus Hamiltons Regierungszeit mehr Musikernamen als aus den Episkopaten der anderen Olmützer Bischöfe. Abgesehen von Anton Neumann trat unter ihnen keine ausgeprägte künstlerische Persönlichkeit auf. Im Grunde war Hamiltons Musikkapelle ein Hausorchester, das nur zum Teil aus Berufsmusikern bestand und dessen Leistungen sicher nicht frei von dilettantischen Zügen waren. Ähnlich wie die Musikkapelle des Bischofs Egk war Hamiltons Kapelle zum Mitwirken bei der Kirchenmusik nicht verpflichtet und diente ausschließlich dem Vergnügen des Bischofs und der Repräsentation seines Hofes.

Quellen zur Musikpflege in den Prämonstratenser-Stiften Geras und Pernegg (Niederösterreich)

VON RICHARD SCHAAL, MÜNCHEN

Im Kranz der musikgeschichtlich bemerkenswerten österreichischen Klöster gehört das Stift Geras im niederösterreichischen Waldviertel zu den von der Forschung bisher keineswegs stiefmütterlich behandelten geistlichen Institutionen. Eine größere wissenschaftliche Darstellung der Musikpflege in Geras fehlt zwar, doch lassen sich Materialien zu einer Musikgeschichte des Stifts vor allem in Dissertationen und in historisch-archivalischen Arbeiten feststellen, welche bisher von der Musikforschung übersehen wurden. Eine Zusammenfassung des bisher verstreut und entlegen publizierten Quellenmaterials erscheint daher zweckmäßig.

²⁶ J. Sehnal, *Hudební život v Manětíně v první polovině 18. století* (Das Musikleben zu Manětín in der 1. Hälfte des 18. Jh.), *Opus musicum* 1, 1969, S. 152.

²⁷ In bischöflichen Diensten stand Kudlička bereits unter Troyer (1745–1758), da er in der Kremsierer Matrikel am 30. 8. 1756 als Trauzeuge genannt wird.

²⁸ Am 17. 4. 1771 gebar seine erste Gattin in Kremsier eine Tochter Anna Barbara. Am 9. 9. 1773 heiratete Zobl Mariana Albrecht, die ihm am 9. 4. 1774 die Zwillinge Josef und Antonín gebar.

²⁹ Vgl. Fußnote 14.

³⁰ Er war zweimal verheiratet; mit seiner ersten Frau Barbara Škabrnová (gest. 1760, 40 Jahre alt) hatte er 2 Söhne: František Ser. (21. 1. 1758) und Ignác Jakub (11. 7. 1760). Aus zweiter Ehe mit Katharina Spindler (20. 7. 1773) kam in Kremsier am 25. 4. 1774 Jakub Jan zur Welt.

³¹ Seine Frau Katharina gebar in Kremsier Elisabeth (7. 1. 1774) und Anton Pad. (10. 6. 1775).

Das Prämonstratenserstift Geras wurde gleichzeitig mit dem etwa zehn Kilometer entfernt liegenden Stift Pernegg um 1153 von Ulrich Graf von Pernegg gegründet. Bei der Einrichtung hatte der Abt Gottschalk von Selau die verantwortliche Aufsicht¹. Unter den für die Musikforschung aufschlußreichen biographischen Quellen nehmen vor allem die Nekrologe des Stifts, auf welche die vorliegende Abhandlung nachdrücklich aufmerksam machen möchte, eine nicht zu überschätzende Bedeutung ein. Sie liegen zwar erst vom Jahre 1629 ab vor, so daß die ältere Zeit unberücksichtigt bleiben muß, bieten aber für den Berichtszeitraum (1629—1910) authentische Angaben über musikalisch tätige Angehörige von Geras und Pernegg.

Unter der älteren historischen Literatur über Geras enthalten die Arbeiten von P. Marian Fiedler², Theodor Mayer³, Berthold Hoffer⁴, R. Ruhiet⁵, V. A. von Felgel⁶, H. G. Ströhl⁷ und P. Pirmin Lindner⁸ auch Daten über Stiftsmusiker. Auf den handschriftlich überlieferten *Annalen des Stiftes Geras und Pernegg* des Stiftsarchivars Hieronymus Josef Alram († 1825)⁹ gründete der verdiente Historiker Alfons Žák seine umfassenden *Annalen des Stiftes Geras*¹⁰ und eine ausgezeichnete Geschichte des Klosters und Stiftes Pernegg¹¹.

Musikwissenschaftliche Arbeiten über Klosterangehörige liegen vor allem für den Komponisten Franz Tuma vor, der die letzten Jahre seines Lebens im Kloster Geras und in dem der Barmherzigen Brüder in Wien lebte. Otto Ball¹² schrieb 1901 über Tuma eine Monographie, während Otto Schmidt¹³ speziell auf stilistische Probleme unter dem Blickwinkel der in neuerer Zeit bezweifelten Schülerschaft Tumas von B. Czernohorsky¹⁴ eingeht. Mit Tuma befassen sich außerdem die Dissertation von Alfred Peschek¹⁵ und Herbert Vogg¹⁶, während ein Aufsatz von Anton Pffiffig einige Komponisten aus dem 18. Jahrhundert behandelt¹⁷.

Neue Mitteilungen zur Lebensgeschichte zahlreicher musikalischer Stiftsangehöriger konnte der Verfasser des vorliegenden Beitrags in den von Žák zusammengestellten Totenbüchern der Stifte Geras und Pernegg feststellen. Da die von Žák publizierten archivalischen Fakten bisher der Musikwissenschaft entgangen sind und noch nicht ausgewertet wurden, bieten sie eine wichtige Grundlage für die lokale Quellenschließung. Kompositionen von mehreren der genannten Klosterangehörigen sind in Bibliotheken bzw. Katalogen nachweisbar. Für die Übersicht über die musikgeschichtlich interessanten Persönlichkeiten der Stifte Geras und Pernegg wurden die von Žák anhand des nekrologischen Materials gebotenen Mitteilungen auf ihre musikgeschichtliche Bedeutung hin untersucht und mit Hinweisen auf die biogra-

1 A. Žák, *Die Totenbücher der Stifte Geras und Pernegg. Ausgabe und Erläuterungen*, in: *Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich, Neue Folge*, Bd. 9 (1910), Wien 1911, S. 225—309, Bd. 11 (1912), Wien 1913, S. 136—253 (dort weitere Literaturhinweise).

2 M. Fiedler, *Geschichte der ganzen österreichischen Klerisey*, Bd. 8/9.

3 Th. Mayer, *Urkunden von Geras*, in: *Archiv für Kunde österreichischer Geschichtsquellen*, Bd. 2, 1849, S. 1—52.

4 B. Hoffer, *Zur Geschichte von Geras und Pernegg*, Wien 1880.

5 R. Ruhietl, *Geschichte des Stiftes Geras*, in: S. Brunner, *Ein Chorherrenbuch*, Würzburg 1883, S. 91—143.

6 V. A. von Felgel, *Geras*, in: *Topographie von Niederösterreich*, Bd. 3, Wien 1893, S. 367—420.

7 H. G. Ströhl, *Die Wappen der Äbte der Prämonstratenserstifte Geras und Pernegg*, in: *Adler*, Bd. 5/6, Wien 1895, S. 265—330.

8 P. Pirmin Lindner, *Monasticon Metropolis Salzburgensis antiquae*, Salzburg 1908, S. 363—366.

9 Žák, a. a. O., S. 228.

10 Handschriftlich im Stiftsarchiv Geras.

11 *Blätter für Landeskunde von Niederösterreich*, Jg. 1897—1901.

12 O. Ball, *Franz Tuma (1704—1774)*, Phil. Diss. Wien 1901 (handschriftlich).

13 O. Schmid, *Die musikgeschichtliche Bedeutung der altböhmischen Schule Czernohorskys*, in: *Sammelbände der Internat. Musikgesellschaft*, Bd. 2, 1900/01, S. 133 ff.

14 K. M. Komma, *Artikel Czernohorsky* in: *MGG*, Bd. 2, Kassel 1952, Spalte 1833—1835.

15 A. Peschek, *Die Messen von Franz Tuma (1704—1774)*, Phil. Diss. Wien 1956 (maschinenschriftlich).

16 H. Vogg, *Franz Tuma (1704—1774) als Instrumentalkomponist, nebst Beiträgen zur Wiener Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts (Die Hofkapelle der Kaiserwitwe Elisabeth Christine)*, Phil. Diss. Wien 1951 (maschinenschriftlich).

17 Vgl. A. Pffiffig, *Geraser Komponisten des 18. Jahrhunderts*, in: *Unsere Heimat* 21, 1950, S. 111—119.

phische Quellenlage regestenmäßig verzeichnet¹⁸. Die in Klammern hinzugefügten Ziffern bezeichnen den Band des *Jahrbuchs für Landeskunde von Niederösterreich* (9 bzw. 11) und die laufende Nummer des betreffenden Personenartikels.

ALRAM, Hieronymus Joseph

* November 1754 in Gmünd, † 10. April 1825. Profefß 2. Februar 1778, Primiz 29. November 1778. Präfekt der Sängerknaben in Geras. Alram wirkte als Bibliothekar, Archivar und Novizenmeister. Als das Sängerknabenkonvikt aufgelassen wurde (1784), siedelte er nach Drosendorf über, kam jedoch später wieder nach Geras zurück. Er ist vor allem als Annalist des Stiftes Geras hervorgetreten. Ein *Regina coeli* aus seiner Feder ist erhalten geblieben (vgl. hierzu Pfiffig).

BAUER, Gottfried (Matthias)

* 19. Januar 1704 in Drosendorf, † 26. Januar 1763 in Fratting. Bauer trat am 28. September 1724 in das Kloster ein. Nach der Primiz (11. Juli 1728) war er Kantor und wurde 1731 Kooperator in Drosendorf. 1733 ist er als Kellermeister und als Lehrer der Sängerknaben ausgewiesen (seine weiteren Ämter s. 11, Nr. 325).

BAUER, Hermann (Georg)

* 9. März 1723 in Wildberg-Messern, † 18. April 1803 in Geras. Bauer trat am 15. August 1745 ein und „genofß eine tüchtige musikalische Ausbildung vom Hofkapellmeister Franz Tuma, welcher derzeit im Stifte Geras weilte, war dann Lehrer der Sängerknaben . . .“ (seine weiteren Ämter s. 11, Nr. 368). Bisher nachweisbar war ein Aufenthalt von Tuma (siehe besonderen Artikel) in Geras im Jahre 1768. Mögliche weitere Aufenthalte bedürfen noch der Untersuchung.

BOCK, Kaspar

Gebürtig aus Koblenz. † 3. Juni 1679 in Geras. Er wurde 1650 Kantor (1666 Senior). (Vgl. 11, Nr. 249.)

EDER, Bernhard (Laurenz)

* 1. August 1711 in Heinrichsreith (Pfarre Drosendorf), † 17. März 1788 in Geras, eingetreten am 1. November 1734. Er war nach der Primiz (2. Juli 1738) mehrfach Lehrer der Sängerknaben (seine weiteren Ämter s. 11, Nr. 358).

FEINTZL, Florian (Michael)

* 7. März 1707 in Kirchsschlag (NÖ), † 27. Juni 1782 in Geras. Eingetreten am 3. Mai 1731, „... der letzte Laienbruder in Geras, diente als Musiker, Sakristan, Pförtner ...“ (11, Nr. 348).

FELSINGER, Friedrich

* 30. September 1716 in Politz (Mähren), † 27. Dezember 1764 in Fratting. Eingetreten am 1. November 1735, wurde 1744 Stiftskantor, 1763 Kooperator in Fratting (s. 11, Nr. 330).

FILKULA, Ferdinand

* 28. September 1669 in Jamnitz, † 4. Mai 1733 in Geras. Eingetreten am 11. Oktober 1686, Primiz 14. Februar 1694, „war Succentor, dann jahrelang Kantor und Regenschori im Stifte ...“ (11, Nr. 298).

FREUNDTHALLER, Kajetan (Johann)

* 1. November 1751 in Purgstall (Niederösterreich), † 6. August 1825 in Drosendorf. Eitners Quellenlexikon verzeichnet ihn nur unbestimmt ohne nähere Angaben. Durch die Angaben von Žák wird der Forschung erstmals authentisches biographisches Material zugeführt: Eingetreten am 8. Dezember 1775, Profefß 8. Dezember 1776, Primiz 29. September 1778;

¹⁸ Weitere Forschungen legt der Verfasser des vorliegenden Beitrags im Zusammenhang mit seinen Arbeiten zur österreichischen Musiküberlieferung an anderer Stelle vor.

den Angaben Žáks zufolge war er anfänglich Krankenmeister und Regenschori, wurde 1786 Kooperator in Drosendorf, 1796 Keller- und Küchenmeister, 1797 Pfarrer in Trabernreith, 1814 in Eibenstein und wirkte seit 1814 in Drosendorf. „*Er war ein geschickter Komponist und hinterließ zahlreiche Messen und andere Tonstücke im Manuskript*“ (11, Nr. 391). Eitner verzeichnet 3 Messen in Wien, Gesellschaft der Musikfreunde; vgl. auch die Liste der Kompositionen von Freundthaller bei A. Weinmann, Verzeichnis der Musikalien des Verlages J. Traeg in Wien, in: Studien zur Musikwiss. 23, Wien 1956, Ergänzungen ebda. 26, 1964.

GRUBLER, Kandid (Josef)

* 21. Januar 1783 in Zissersdorf bei Geras, † 8. Dezember 1838 in Göpfritz an der Wild. Eingetreten am 24. April 1802. Bekleidete verschiedene Ämter in Geras und in Pernegg, wo er 1818–1823 Pfarrer, anschließend Sekretär und Regenschori war (11, Nr. 402).

HOPFF, Ludolf (Franz de Paula)

* 2. August 1717 in Wien, † 21. Oktober 1780 in Geras. Eingetreten am 28. August 1738. Nach der Primiz (2. Juli 1743) war er Kantor (bis 1751), dann Kooperator in Drosendorf. 1770 Kellermeister (11, Nr. 345).

KRALLNICK, Marcus

† 1654. „*per 15 annos organista Ger., qui omnia bona sua monasterio Ger. legavit, sepultus in crypta fratrum*“ (9, S. 287).

MOLLER, Daniel

† 30. August 1620 in Pernegg, wo er „*bis Ende März 1615 Supprior, Beichtvater, Cirkator, Novizenmeister und Regenschori . . .*“ war (dann Prior) (11, Nr. 9, Pernegg, S. 189). Nicht identisch mit dem von Eitner verzeichneten Musiker gleichen Namens.

MONN, Simon (Michael)

* 23. April 1728 in Geras, † 22. März 1784 in Japons. Eingetreten am 1. November 1750. War u. a. Präfekt der Sängerknaben, 1778–1780 Prior (11, Nr. 350).

MRÁČEK, Josef (Franz)

* 3. April 1803 in Zhor (Mähren), † 29. Juli 1858 in Wien. Eingetreten am 5. November 1828. Er bekleidete mehrere Ämter in Drosendorf, Zissersdorf und Raabs. Nachdem er den Orden am 2. September 1844 eigenmächtig verlassen hatte, lebte er als Musiklehrer in Ungarn, dann in Wien (Žák), „*wo er im Allgemeinen Krankenhause in der größten Armut am 29. Juli 1858 starb*“ (11, Nr. 419).

PARADEYSER, Thaddäus (Michael)

* 28. September 1720 in Gösing (Niederösterreich), † 7. Juli 1785 in Geras. Eingetreten am 11. Juli 1743. Wurde nach der Primiz (29. Oktober 1747) Lehrer der Sängerknaben, seit 1749 Kantor und Inhaber anderer Ämter (später Keller- und Küchenmeister). 1762 wurde er Provisor, 1775 Präfekt in Walkenstein. Außerdem wirkte er 1780–1782 in Drosendorf als Pfarrer (11, Nr. 353).

PISCHINGER, Peter

* 22. November 1699 in Waidhofen, † 23. Januar 1749 in Fratting. Eingetreten am 15. September 1720. Pischinger wurde nach der Primiz (29. September 1725) „*Prediger, Sukzessor, Kantor und Lektor der Moraltheologie . . .*“. Seit 1727 bekleidete er andere Ämter (s. 11, Nr. 312).

PREYS, Kandidus (Josef)

* 8. Februar 1747 in Znaim, † 17. Juli 1793 in Eibenstein. Eingetreten am 1. November 1765, wurde nach der Primiz (1. April 1771) Kantor und bekleidete seit 1779 andere geistliche Ämter (11, Nr. 361).

PRÖGLHÖFFER, Hugo

* 30. August 1681 in Drosendorf, † 3. Juli 1758 in Geras. Eingetreten am 6. Dezember 1701, wurde nach der Primiz (15. November 1706) „Sukzentor, Kantor, Sakristan und Circator im Stifte“. Außerdem bekleidete er andere Ämter (11, Nr. 320).

RATH, Franz Seraph (Johann Baptist)

* 21. Februar 1746 in Wien, † 27. Januar 1803 in Geras. Eingetreten am 28. Oktober 1767, war nach der Primiz u. a. Kantor (11, Nr. 367).

RAUTH, Maximilian

† 28. Juli 1729 (53 Jahre alt) in Pernegg, wo er u. a. als Kantor und Sakristeidirektor gewirkt hat (11, S. 195, Nr. 70).

RENNER, Alois (Karl)

* 21. Dezember 1745 in Aspern, † 21. Juli 1825 in Geras. Eingetreten am 21. November 1766, wurde nach der Primiz (11. August 1771) u. a. Lehrer der Sängerknaben und Regenschori. Für die zahlreichen übrigen Ämter vgl. 11, Nr. 390.

ROHRBÖCK, Wilhelm

Geb. in Speisendorf (Niederösterreich), † 30. September 1715 in Weikartschlag. Er war 1671 Stiftskantor und wirkte (nach Žák) seit 1676 als Pfarrer in Weikartschlag (11, Nr. 276).

SAYVE, Erasmus de

Im Necrologium monasteriorum Gerasensis et Perneccensis findet sich unter dem 21. Mai 1630 folgender Eintrag: „*Erasmus de Saive, frater congr. S. Barbarae, confr. Perneccensis*“ (11, S. 268). Wenn nicht alles täuscht, handelt es sich um den Vize-Kapellmeister E. de Sayve, den Neffen von Lambert de Sayve. Er war Mitglied der Barbara-Bruderschaft, die mit dem Stift Pernegg konföderiert war (9, S. 268).

SCHENK, Leopold

* 18 Februar 1712 in Windigsteig, † 3. April 1751 in Drosendorf. Eingetreten am 11. Oktober 1730. Schenk wurde nach der Primiz (24. Juni 1736) Lehrer der Sängerknaben, anschließend u. a. Regenschori. „*Im Jahre 1740 ging er nach Wien der musikalischen Ausbildung wegen zu Franz Tuma . . .*“ (11, Nr. 315). Zuletzt war er Kooperator in Drosendorf.

SCHMIDBAUER, Ambros (Matthäus)

* 8. September 1737 in Gettsdorf, † 11. Januar 1795 in Geras. War u. a. Lehrer der Sängerknaben (11, Nr. 362).

SCHÖNBAUER, Gregor (Josef)

* 8. Dezember 1705 in Vitis, † 8. Mai 1781 in Geras. Eingetreten am 15. August 1728. Er wurde nach der Primiz (19. Oktober 1732) Kantor, 1735 Lehrer der Sängerknaben. Später bekleidete er zahlreiche andere geistliche Ämter (11, Nr. 346).

SCHWARTZ, Kandidus

* 29. Juni 1717 in Zlabings, † 30. Dezember 1758 in Drosendorf. War u. a. bis 1747 Regenschori (11, Nr. 321).

SELTENREICH, Raymund

* 9. August 1690 in Wien, † 23. Dezember 1735 in Geras. Er war u. a. Sukzentor, Kantor und Sakristan (11, Nr. 301).

STARZER, Norbert

* 12. September 1688 in Markersdorf, † 17. Dezember 1736 in Geras. Eingetreten am 26. Dezember 1717. Nachdem er in Olmütz Theologie studiert hatte, wurde er in Geras Musiklehrer und Regenschori. Seit 1725 übte er andere geistliche Ämter aus (Circator, 1728 bis 1730 Prior, 1730 Administrator in Ranzern, 1732 Provisor, 1733 Subprior und Novizenmeister, 1734 Prior, 1735 Pfarrer in Japons; vgl. 11, Nr. 304).

STREMPHER, Johann Baptist (Georg)

* 16. April 1716 in Brünn, † 23. Mai 1784 in Geras. Eingetreten am 15. August 1736. Nach der Primiz (9. Oktober 1740) wurde Strempher Sukzentor, 1741 Kantor, 1742 Lehrer der Sängerknaben, seit 1745 Inhaber anderer geistlicher Ämter (11, Nr. 352).

TUMA, Franz

* 2. Oktober 1704 in Adlerkosteletz (Böhmen), † 30. Januar 1774 in Wien. Im *Necrologium* findet sich unter dem 30. Januar 1774 folgender Eintrag: „*Viennae Franciscus Tuma, capellae aulicae magister, qui in canonia Ger. pensionem habuit*“ (9, S. 248). Tuma weilte 1768 im Kloster Geras, ging jedoch später wieder nach Wien (vgl. die Lexika-Artikel und die einschlägigen Dissertationen über Tuma).

URBANOVSKY, Heinrich

Geb. in Znaim, † 10. August 1715. Urbanovsky war 1671 Subdiakon und Organist in Geras (11, Nr. 275).

WALLNER, Melchior

* 15. Oktober 1682 in Wittau (Niederösterreich), † 23. Mai 1764 in Geras. Wallner wirkte u. a. als Regenschori (seit 1715 mit anderen Ämtern betraut; 11, Nr. 327).

WEINZETTEL, Milo (Franz Borg.)

* 13. Juli 1791 in Fratting, † 12. Juli 1836 in Niklasberg. Nach der Primiz (2. Oktober 1814) war er u. a. „*Prediger, Kurat, Katechet, Kantor, Bibliothekar und Archivar im Stifte*“ (11, Nr. 400).

WEYDACHBAUER, Michael (Josef)

* 25. Juni 1721 in Kirchberg a. d. Wild, † 17. September 1787 in Geras. Eingetreten am 8. September 1741, war nach der Primiz (25. Juli 1746) Kantor, seit 1747 mit anderen Ämtern betraut (11, Nr. 356).

WIMMER, Johannes

Im *Necrologium* findet sich unter dem 4. August 1668 folgender Eintrag: „*Johannes Wimmer, magister chori ad S. Stephanum Viennae, frater congr. S. Barbarae Pernecensis*“ (9, S. 280). Eitner verzeichnet von einem Musiker gleichen Namens (ohne Vornamen) eine Messe in der Landesbibliothek Dresden.

ZANDT, Nikolaus (Johann)

* 19. Juni 1679 in Asparn a. d. Zaya, † 28. Februar 1746 in Geras. Zandt studierte Musik in Korneuburg (Žák, 11, S. 156, Nr. 311) und wurde in Geras „*ein tüchtiger Organist und Musiklehrer*“. Dort wurde er am 4. Januar 1730 zum Abt gewählt. Um die Musikpflege im Stift hat sich Zandt, der als kaiserlicher Rat über Einfluß verfügte, Verdienste erworben (11, Nr. 311).

Dokumente aus der Sammlung Paul Wittgenstein

VON E. FRED FLINDELL, BERLIN

I.

„*Eines der musikergebenen Wiener patrizischen Salons muß ich aber gedenken, des Hauses Wittgenstein in der Alleegasse . . . Musiker sowohl wie Maler und Bildhauer von Bedeutung und die hervorragendsten Männer der Wissenschaft verkehrten in dem Hause, das von erlesenen Werken der bildenden Kunst erfüllt war*“¹.

¹ Bruno Walter, *Thema und Variationen*, Amsterdam 1950, S. 215–216.

Ein Mitglied dieser großen Familie, Karl Wittgenstein (1847—1913), der österreichische „Eisenkönig“, sammelte in erstaunlichem Maße Kunstwerke, musikalische Autographe und erlesene Violinen. Da auch Brahms und Clara Schumann häufig in seinem Hause verkehrten, ist es nicht erstaunlich, einige ihrer Spuren in den Sammlungen zu finden².

Eine Bekannte der Pianistin Marie Baumeyer, Bertha Gasteiger, schrieb, daß sie oft Joseph Joachim und Robert Mühlfeld im Hause Karl Wittgenstein spielen hörte³.

In den Familiensammlungen befinden sich folgende Notizen und Karten von Johann Strauß, die auf seine Bekanntschaft mit Arthur Schnitzler hinweisen:

*Wärmsten und innigsten Dank Ihnen für die mir anlässlich meines Jubiläums erwiesene
schmeichelhafte Erinnerung*

Wien Oktober 94

(Johann Strauß)

Herrn A. Schnitzler.

Sehr geehrter Herr.

Es wird mich sehr freuen, Sie Montag Nachmittag bei mir begrüßen zu können.

27 Oktober

Hochachtungsvoll

(Johann Strauß)

Johann Strauß

27. I.

IV. Rainerplatz 2

Hochgeehrter Herr Doctor.

Für Ihr geschätztes Schreiben bestens dankend, werde ich mir erlauben Sie anfangs nächster Woche nachmittags zu der mir angegebenen Zeit zu besuchen, da ich diese Woche noch mit Bällen sehr angestrengt bin. Vorher werde mir gestatten, Ihnen den Tag noch bekanntzugeben. Indem ich Sie versichere, mich auf den Beginn der gemeinsamen Arbeit sehr zu freuen, zeichne mit verbindlichsten Grüßen und Handkuß an die verehrte Frau Gemahlin

Ihr hochachtungsvoll ergebenster
(J. Strauß)

Lieber Schnitzler.

Freue mich Dich mit Direktor Lanner bei mir zu sehen.

Herzlich grüßend

II.

Paul Wittgenstein⁴, einer von Karls Söhnen, brachte durch seine Laufbahn als einarmiger Klaviervirtuose künstlerischen Ruhm in die Familie. Wittgenstein selbst äußerte sich so: „Ich konnte die klassischen Konzerte nicht spielen; ich mußte, wenn ich mit Orchester spielen wollte, neue Konzerte haben; ich war auf neue Werke angewiesen“⁵. Diese Tatsache zusammen mit Wittgensteins außergewöhnlicher Persönlichkeit und seinen großen finanziellen Mitteln ermöglichten die Entstehung zahlreicher speziell für ihn gedachter Klavierwerke. Hervorzuheben ist, daß Wittgenstein eine alte europäische Tradition verkörperte,

² Vgl. meinen *Ursprung und Geschichte der Sammlung Wittgenstein im 19. Jahrhundert*, Mf 22, 1969, S. 298 bis 314.

³ Ein Brief an Paul Wittgenstein vom 21. X. 35 enthält: „. . . habe ich doch sämtlichen Familien Wittgenstein so viel Schönes und Gütiges zu danken, nicht zuletzt auch Ihrer hochverehrten Frau Mama, in deren Haus ich Joachim u. Genossen, Mühlfeld u. s. f. wiederholt hörte . . .“.

⁴ Vgl. meinen Aufsatz *Paul Wittgenstein, Patron and Pianist*, der in Kürze in *The Music Review* erscheinen wird.

⁵ Paul Wittgenstein, *Über einarmiges Klavierspiel*, New York Austrian Institute 1958. (Sonderdruck seines Vortrags, den er am 12. Februar 1958 vor dem Austrian Institute hielt.)

die heute größtenteils von Gesellschaften und Institutionen übernommen worden ist. Eine bemerkenswerte, ja einzigartige Liebe zur Musik führte Wittgenstein zu Aufträgen neuer Werke, ja er ging sogar einen Schritt weiter: er arbeitete mit dem Komponisten zusammen. Seine Begeisterung für Musik in einer speziellen Kategorie hatte zweifellos seine Reize für die großen Komponisten seiner Zeit. Für Komponisten und Pianisten ergab sich hier eine einzigartige Herausforderung⁶. Im Gegensatz zu Kollektivaufträgen einer musikalischen Gesellschaft oder Institution kann der individuelle Auftraggeber eine intime, beeinflussende und schöpferische Rolle spielen. Er setzt eine gewisse ästhetische und stilistische Grenze mit seinem Geschmack. In Wittgensteins Fall bildete die Kompositionskategorie nur eines von vielen wesentlichen Elementen, das zu dem in Auftrag gegebenen Werk beitrug. Wittgensteins musikalisches Gedächtnis⁷ und sein enormes faktisches Wissen⁸ unterstützten seine praktischen Behauptungen, wie man am besten Balance und Klangfülle beim Komponieren der Konzerte erlangen könne. Er schreibt z. B. in einem Brief an den amerikanischen Komponisten Leonard Kastle: *"The contrast between the sound of the orchestra and the solo-instrument mustn't be too great. I had a concerto by Korngold . . . which had this disadvantage. Of course, one heard the piano, f. i. in the Cadenzas, but the contrast between the sound of the piano and the preceding sound of the orchestra was so great, that the piano sounded like a chirping cricket"*⁹. Wittgensteins musikalische Vorliebe galt in seinen späteren Jahren einem gemäßigten Modernismus. Oft studierte er die Partitur schon während sie komponiert wurde und fühlte durchaus die Notwendigkeit, den Komponisten persönlich näher kennen zu lernen, was ihm bei der Aufnahme des neuen Idioms half — eine schwierige Aufgabe für einen Mann von seinen romantischen Neigungen¹⁰. Seine Kompositionskenntnis stammte aus seiner Studienzeit mit Joseph Labor (1842—1924), dem blinden österreichischen Komponisten, mit dem er vor dem ersten Weltkrieg studierte. Wittgensteins Fähigkeit, alle Art von Musik für die linke Hand umzutransponieren, ist auf jene Zeit zurückzuführen.

Wittgensteins Mitarbeit ging weit über den normalen Einfluß der traditionellen Mäzene hinaus¹¹. Er diskutierte Abschnitte im Hinblick auf Orchestrierung, Struktur etc. Vielleicht war Friedrich der Große, mit ähnlichem musikalischem Interesse, Kenntnis und Reichtum, der einzige Mäzen, dessen Eifer und Begeisterung denen Wittgensteins gleichgesetzt werden können.

Dank Wittgensteins Interesse besitzen wir folgende Briefe (und Werke), die Einblick in die Arbeit der betreffenden Komponisten (besonders Hindemith und Prokofiev) vermitteln. Der Inhalt einiger Briefe geht daher über die Grenzen rein biographischen Interesses hinaus.

1. Der folgende Brief behandelt Erich Korngolds Klavierkonzert für die linke Hand op. 17, das er 1923 für Wittgenstein schrieb:

Lieber und hochverehrter Herr Wittgenstein.

19. Juni 1919

Bei meiner gestrigen Ankunft in Alt-Aussee fand ich Ihre beiden Schreiben vor. Es tut mir furchtbar leid, daß wir Ihrer lebenswürdigen Einladung nicht Folge leisten konnten und

⁶ R. Klein, *Paul Wittgenstein*, Radiosendung über Radio Wien, II. Programm, am 5. 11. 1957 um 13.20 Uhr: „Mit Geld allein hätte Wittgenstein die genannten großen Musiker allerdings nie zu ihren Kompositionen anspornen können . . . Es war zweifellos seine Persönlichkeit, sein künstlerischer Ernst und nicht zuletzt sein virtuosos Können, das die Meister zu den Werken für die beschriebene Form der Klaviermusik für Orchester anregte“. (S. 3—4 des maschinengeschriebenen Manuskripts).

⁷ Brief von Rudolf Koder, dem Freunde Ludwig Wittgensteins, an den Verfasser vom 24. 7. 1967: „. . . wie auch Motive aus allen ihm bekannten Musikwerken, die er gegebenen Falls am Klavier sofort richtig intonierte“.

⁸ Ibid.: „Er hatte ein ganz außergewöhnlich gutes u. treues Gedächtnis und konnte jederzeit richtig zitiieren, . . . Aussprüche berühmter Männer und Frauen, Teile aus Theaterstücken (bes. Nestroy u. Molière) . . .“.

⁹ Brief von Paul Wittgenstein an L. Kastle vom 13. Juni 1960.

¹⁰ Brief von Rudolf Koder an den Verfasser vom 30. August 1967: „Paul W. war ein großer Verehrer von Schopenhauer, den er oft zitierte“.

¹¹ Vgl. meinen Aufsatz *Paul Wittgenstein, Patron and Pianist*, a. a. O.

Sie auf eine Antwort vergeblich warten mußten. Was Ihren Plan betrifft, mein (aber „Ihr“) Klavierkonzert den bekannten Dirigenten vorzuspielen, so begrüße ich ihn auch ganz aus dem Grunde, weil es mich freut, daß das Werk Ihnen offenbar gefällt und Sie Lust haben, es zu spielen. Ich halte aber das Vorspielen selbst für — überflüssig. Denn abgesehen davon, daß alle Dirigenten in Deutschland ein neues Stück von mir automatisch aufführen, weiß man auch, wer Sie sind und was Sie können.

An einem aber möchte ich festhalten: Kommen Sie in den nächsten Tagen zu uns nach Alt-Aussee; wir könnten hier alles wunderbar besprechen und es wäre auch nicht nutzlos, das Stück nochmals auf Tempi und Nuancen durchzugehen. (Ich hoffe doch, daß Sie mit der Uraufführung beim Wiener Musikfest Anfang Oktober einverstanden sind?)

Wenn Sie am 25. oder 26. Juni kommen könnten, finden Sie mich noch mit meiner Frau allein — meine Eltern kommen nicht vor dem 29. 6. und bekommen auch ein reizendes Zimmer im Parkhotel.

Bitte telegraphieren Sie mir Ihre Zusage und den Tag Ihrer Ankunft.

Nehmen Sie die herzlichsten Grüße sowie beste Empfehlungen von mir und von meiner Frau — auch an Ihre hochverehrte Frau Mutter.

Ihr sehr ergebener

(Erich Wolfgang Korngold)

2. Die folgenden beiden Briefe von Paul Hindemith betreffen seine Klaviermusik mit Orchester (Klavier, linke Hand) op. 29, komponiert im Jahre 1923.

Frankfurt/M, Leerbachstraße 9, 4. V. 23

Lieber Herr Wittgenstein, morgen früh geht die Partitur von den drei letzten Sätzen Ihres Konzertes an Sie ab. Den ersten konnte ich immer noch nicht ausschreiben, weil ich fürchtbar viel zu arbeiten habe — damit Sie nicht so lange warten brauchen, bekommen Sie das fertig geschriebene Stück, etwa 80% des Ganzen. Hoffentlich können Sie meine Schrift einigermaßen gut lesen. Ich habe die Angewohnheit, alle Partituren mit Bleistift aufzuschreiben, weil ich während der Arbeit immer viel verbessern muß. Ich glaube, daß ich bis zum Ende der nächsten Woche alles fertig habe. Es würde mir leid tun, wenn Ihnen das Stück keine Freude machen würde — vielleicht ist es Ihnen anfänglich ein wenig ungewohnt zu hören — ich habe es mit großer Liebe geschrieben und habe es sehr gern. Die sauber ausgeschriebene Solostimme schicke ich Ihnen mit dem Rest. Liegt Ihnen vielleicht daran, mit mir persönlich über das Stück zu sprechen? Wir sind (mit dem Quartett) nächsten Mittwoch und Donnerstag in Donaueschingen; Mittwoch sind wir ganz frei und Donnerstag sind zwei Konzerte mit modernen Kammermusikwerken. Haben Sie keine Gelegenheit, dorthin zu kommen? Eine weitere Möglichkeit, mit Ihnen zu sprechen, besteht dann erst wieder Anfang Juni für mich; ich könnte Ihnen dann bis München oder sonstwohin entgegenfahren. Hat Ihnen Kapellmeister Pruewer aus Breslau schon geschrieben? Er ist ab August Generalmusikdirektor in Weimar und möchte das Stück mit Ihnen uraufführen (Anfang der Saison). Sollte für Sie die Möglichkeit bestehen, nach Donaueschingen zu reisen, so bitte ich Sie, mir dorthin Nachricht zu geben: P. H. p. Adr. Musikdirektor Burkard, Schloß. — Nun habe ich noch eine große Bitte an Sie. Könnten Sie mir bald nach Empfang der morgigen Sendung einen Teil des von Ihnen für das Stück angesetzten Geldes zuschicken — etwa die Hälfte? Ich lasse mir für die ganze Summe einen alten Wartturm als Wohnung einrichten. Die Bauarbeiten an dem Gebäude können jederzeit angefangen werden, wenn ich einen genügenden Vorschuß leiste. Jetzt ist die Zeit für den Bauanfang sehr günstig, weil die Dollars sehr hoch sind, das Material und die Löhne aber noch nicht so rapide nachlaufen. Wenn Sie mir bald einen Teil des Geldes schickten (nicht in Mark

oder Kronen umgewechselt wenn irgend möglich), hätte ich Gelegenheit, ziemlich wohlfeil zu bauen und das wäre mir nicht unlieb. Seien Sie nicht böse, daß ich Sie noch mit diesen unangenehmen geschäftlichen Sachen belästige; es muß ja auch einmal sein

Herzliche Grüße einstweilen

Ihres

(Paul Hindemith)

z. Zt. Freiburg

Lieber Herr Wittgenstein, Hier erhalten Sie die drei letzten Sätze Ihres Stückes und ich hoffe, daß sich nach Durchsicht der Partitur Ihr Schrecken wieder legen wird. Es ist ein einfaches, vollkommen unproblematisches Stück und ich glaube sicher, daß es Ihnen nach einiger Zeit Freude machen wird. (Vielleicht sind Sie am Anfang ein wenig entsetzt, aber das macht nichts). Verstehen werden Sie das Stück auf jeden Fall — bei irgendwelchen Zweifelsfällen bin ich ja immer da, um Ihnen genaue Auskunft zu geben. Wenn Sie den Klavierpart technisch studiert haben, bin ich gerne bereit, ihn musikalisch mit Ihnen durchzunehmen. Ich glaube, das Stück spielt sich gut. Ich bin eben mit dem Herausschreiben des Restes beschäftigt, vielleicht ist das in einer Woche erledigt, dann bekommen Sie Partitur und Solostimme.

Bis dahin herzliche Grüße und Viel Vergnügen fürs erste Lesen der Partitur.

Ihr

(Paul Hindemith)

P. S. Bitte warten Sie mit der Übersendung des Schecks noch, bis ich Ihnen schreibe, auf welche Art das am besten gesch[eh]en kann, ich muß mich erst erkundigen.

3. Die nachfolgenden Briefe von Richard Strauss betreffen die Komposition *Parergon zur Sinfonia domestica* für Klavier (linke Hand) und Orchester op. 73 (komponiert 1924 bis 1925) und *Panathenäenzug* für Klavier und Orchester (*Symphonische Etuden in Form einer Passacaglia*) op. 74 (komponiert 1926—27):

Landhaus Richard Strauss

Garmisch

1. 11. 25

Lieber Herr Wittgenstein.

Ich danke Ihnen herzlich für Ihren freundlichen Brief; Freue mich sehr, daß *Parergon* Ihnen so schöne Erfolge bringt und daß Ihr Stück Ihnen auch selbst gefällt.

Auf frohe Wintertage in Turin.

Mit ergebensten Grüßen

Ihr

(Richard Strauss)

Dr. Richard Strauss

Wien III. Jaquingasse 10

8. 2. 28

Lieber Herr Wittgenstein,

mit bestem Dank für Ihren freundlichen Brief — ich komme natürlich gern zu Ihnen, bitte melden Sie mir Tel. 9 83 98, wann Sie wieder in Wien sind.

Es tut mir sehr leid, daß die Presse von Posuwitz Berlin Ihnen mein Stück so verrissen hat. Ich weiß, daß der *Panathenäenzug* nicht schlecht ist, aber für so gut, daß er die Ehre einer einstimmigen Ablehnung erfährt, habe ich ihn nicht gehalten.

Also auf baldiges Wiedersehen.

Mit herzlichem Gruß

Ihr ergebenster

(Richard Strauss)

Landhaus Richard Strauss

20. 6. 28 Garmisch

Lieber Herr Wittgenstein.

Daß Herr Knappertsbusch gern von Ikrem freundlichen Anerbieten, in München für die „musikalische Akademia“ ohne Honorar zu spielen, Gebrauch machen wird, habe ich Ihnen, glaube ich, schon gesagt. Jedenfalls werde ich ihn in den nächsten Tagen noch mündlich daran erinnern. Daß ich Ihnen mein Stück bei passender Gelegenheit gern persönlich dirigieren würde, ist selbstverständlich.

Mit herzlichen Grüßen

Ihr stets aufrichtig ergebener

(Richard Strauss)

Dr. Richard Strauss

Garmisch den 25. 9. 29

Lieber Herr Wittgenstein!

Habe heute an Toscanini geschrieben, fürchte nur, daß er sich nicht rühren wird, denn er gibt sich — bei seinen schlechten Augen — glaube ich, mit meinen Partituren nicht mehr gerne ab.

Empfehle Ihnen doch, sich mehr an Mengelberg zu halten.

Mit bestem Dank für Ihre freundlichen Wünsche, ein fröhliches Wiedersehen zu Weihnachten in Wien und herzlichen Grüßen auch von meiner Frau

Ihr stets aufrichtig ergebener

(Richard Strauss)

4. Die folgende aufschlußreiche Serie von Briefen zeigt Prokofievs Einblick in die Persönlichkeit seines Auftraggebers und gibt Auskunft über seine Arbeitsgewohnheiten. Das Werk, um das es sich handelt, ist das im Jahre 1931 komponierte Klavierkonzert für die linke Hand, Nr. 4, B-dur, op. 53:

5, rue Valentin Haüy,
Paris XV, Frankreich
Le 8 Juillet 1931

Cher Monsieur Wittgenstein,

J'ai le plaisir de vous informer que je viens de terminer les esquisses de votre concerto. Maintenant je compte le mettre de côté pour une huitaine de jours, afin de pouvoir travailler ensuite avec une tête fraîche sur les détails.

Le concerto est en Si-bémol majeur, en quatre mouvements. Le premier — vivace et véloce — est une espèce de Perpetuum mobile. Le mouvement est surtout au piano, quoique par moments il passe à l'orchestre. Le deuxième mouvement est un Andante, avec deux thèmes chantants. Le troisième se rapproche à un Allegro de sonate, quoiqu'il est écrit dans une forme plus libre et avec plusieurs ralentissements de mouvement. Le quatrième s'apparente de beaucoup au premier mouvement; il commence exactement comme le premier, mais il est beaucoup plus court et ressemble plutôt à une Coda qu'à un Finale. Il n'y a pas de Cadenza dans ce concerto, si l'on ne considère pas comme telle les deux ou trois moments, où le piano joue sans accompagnement pendant une dizaine de mesures.

Voulez-vous me dire, si vous tenez absolument à avoir tout le clavier vers le 1 Août? D'un côté je ne voudrais pas vous faire attendre, si vous avez calculé votre temps de façon à vous mettre à l'étude de ce concerto au début du mois Août; mais d'autre part j'aurais préféré avoir un peu de temps en réserve, pour pouvoir penser plus tranquillement à certains détails qui ne me sont pas encore venus à l'esprit. En ce qui concerne la partition d'orchestre, j'espère vous la livrer avant le temps convenu, car l'orchestration ne sera pas chargée et la plupart d'elle sera décidée dès maintenant.

Comment va votre travail sur le concerto de Ravel? Avez-vous parlé à l'auteur? Vous a-t-il fait les modifications nécessaires? On m'a écrit de Moscou qu'on y connaît déjà cette œuvre et qu'on s'intéresse à ce que je ferai pour vous à mon tour. Je suis encore à Paris pour une dizaine de jours et j'espère avoir un mot de votre part.

Bien sincèrement à vous

(Serge Prokofieff)

5, rue Valentin Haüy,
Paris XV, Frankreich
Le 26 Juillet 1931

Cher Monsieur Wittgenstein,

Merci pour votre aimable lettre, ainsi que pour la permission de ne pas me presser avec le concerto. Quand même ce dernier avance et, sauf quelques mesures, j'ai terminé les deux premiers mouvements (en clavier, mais l'orchestration ne prendra pas beaucoup de temps).

Après-demain je compte partir pour un voyage d'auto d'une dizaine de jours. En commençant du 10 Août je vais me fixer à St. Jean de Luz, jusqu'aux premiers jours d'Octobre — et c'est là que je travaillerai sur les détails et l'achèvement des deux autres mouvements. Si vous voulez, le 10 Août, la tête reposée après le voyage, je regarderai encore une fois les deux premiers mouvements et vous les enverrai. Ou préférerez vous attendre jusqu'à la fin et recevoir le tout ensemble? Ainsi que vous m'avez demandé, j'ai tâché d'ajouter du piano solo dans le mouvement lent. J'ai réussi à faire que vous jouerez tout seul pendant 18 mesures — c'est déjà quelque chose! Mais je travaillerai encore dans le même ordre d'idées pour le troisième mouvement.

Si vous venez à Paris, n'aurez-vous pas l'intention de rouler jusqu'à St. Jean de Luz? C'est un endroit charmant, surtout en Septembre. Je ne sais pas encore mon adresse en cet endroit, mais une lettre envoyée à Paris me sera réexpédiée immédiatement.

Avec tous les meilleurs souhaits à Mademoiselle votre sœur, ainsi qu'à vous-même, de la part de nous deux,

Bien sincèrement

(Serge Prokofieff)

La Croix Basque
Bordagain
Cibourne Pyrenees
Le 11 Septembre 1931

Cher Monsieur Wittgenstein,

J'ai enfin terminé l'orchestration du Concerto et je donne la partition d'orchestre à copier. Elle pourra donc vous être envoyée d'ici huit à dix jours. Quant au clavier, il est déjà copié; je voudrais le revoir, pour repêcher quelques erreurs de copie, et vous l'expédierai demain probablement.

J'espère que du point de vue pianistique, ainsi que de la combinaison du piano avec l'orchestre, ce Concerto vous donnera satisfaction. Je me casse la tête pour deviner, quelle impression il vous fera comme musique. Problème difficile! Vous êtes un musicien du XIX siècle, moi — du XX-e. J'ai tâché de composer aussi simplement que possible; de votre part, ne jugez pas trop rapidement et, si certains moments vous sembleraient indigestes au premier abord, ne vous pressez pas de prononcer votre jugement, mais attendez un peu. Si vous aurez des idées d'améliorations qu'on pourrait faire dans ce Concerto, n'hésitez pas de m'en faire part.

Avez-vous reçu ma lettre du 24 Août? Je reste à l'adresse ci-dessus jusqu'au début d'Octobre.

Bien sincèrement à vous

(Serge Prokofieff)

La Croix Basque
Bordogain
Ciboure Pyrenees
16 Septembre 1931

Cher Monsieur Wittgenstein,

Merci mille fois pour votre amabilité. Je m'empresse de vous assurer que je n'ai pas terminé le Concerto au hâte. Au contraire, vous allez vous rappeler que ses esquisses étaient presque terminées en Juillet. J'ai pris alors un congé de quinze jours, afin d'acquérir une vision plus fraîche. En effet, à mon arrivée à la Côte Basque, j'ai terminé bien vite et d'une main sûre tout ce qu'il restait d'inachevé. Quant à l'orchestration, elle a marché vite parce qu'elle était presque toute entière dans ma tête lors de la composition du Concerto. Il n'y avait qu'à penser aux détails et qu'à mettre les notes sur le papier.

Je vous remercie donc encore une fois pour votre proposition de m'envoyer le chèque dès maintenant, mais je vous prie de ne pas vous déranger et de me le remettre au début d'Octobre, ainsi que c'était prévu. D'ailleurs, ce n'est pas trois mille dollars que vous me devez, mais 2.250.— ou plutôt, 2.500.— moins 10% que Kugel déduit en sa faveur.

C'est dommage que vous ne veniez pas ici: le beau temps est enfin établi. J'espère me stabiliser à Paris à partir du 19 Octobre.

Je vous prie de nous rappeler tous les deux au bon souvenir de Mademoiselle votre sœur, et de croire à mes sentiments amicaux.

(Serge Prokofieff)

P.S. Ce n'est qu'hier matin que j'ai pu vous expédier le clavier. Quand vous commencerez à jouer, dès la première vous vous heurterez dans 1 9-e mesure à un thème désagréable (à votre goût). Ne faites pas attention et sautez par-dessus. Plus tard il vous semblera, sinon sympathique, du moins tolérable.

(S. P.)

Paris le 7 Mars, 1931

Cher Monsieur, je joue à Vienne le 1 Avril, j'y serai donc à partir du 29 Mars, Y serez-vous aussi? Ecrivez moi un mot à l'Athénée Palace, Bucarest, où je vais être du 24 au 27 ou 28 Mars.

Bien sincèrement, (Serge Prokofieff)

Villa Croix Basque
Ciboure (Basses Pyr.)
Frankreich
Le 24 Août 1931

Cher Monsieur Wittgenstein,

J'ai terminé le clavier, on va le copier maintenant. L'orchestration avance rapidement et j'espère que tout sera fait vers le début de Septembre. J'ai pris pour orchestre 8 bois, 2 cors, 1 trompette, 1 trombone, Gr. Caisse au Quatuor.

Où avez-vous rendezvous avec Ravel? Nous sommes à Ciboure qui fait partie de St. Jean-de-Luz — pays natal de Ravel. N'est-ce pas là que vous viendrez? Dans ce cas vous nous feriez plaisir de vous arrêter chez nous — une chambre vous attend toujours. Nous resterons ici encore une mois.

Bien amicalement (Serge Prokofieff)

Paris, le 7 Avr. 1933

Cher Monsieur Wittgenstein, mes affaires s'arrangent de façon que je jouerai à Prague le 11 Avril et ne pourrai pas passer par Vienne. Je vous remercie beaucoup pour votre aimable invitation — cela sera donc pour une autre fois.

Bien sincèrement vôtre (Serge Prokofieff)

Grand Hotel Hungaria Budapest

Le 7 Jan. 1935

Cher Monsieur Wittgenstein,

Je joue à Prague le 11 Janvier, ensuite je vais à Zagreb. Si vous êtes à Vienne je pourrais passer avec vous la soirée du 12 ou du 13 Janvier de façon à continuer ma route le lendemain matin. Voulez-vous être bien gentil de me télégraphier à l'Hôtel Szonbek, Prague, (le 10 ou le 11 Janvier) pour me faire savoir vos dispositions. Au plaisir de vous voir peut-être bientôt.

Bien amicalement vôtre
(Serge Prokofieff)

5. Wittgenstein bewunderte besonders den Wiener Komponisten Franz Schmidt (1874 bis 1939) und bezahlte für jedes der folgenden Werke etwa drei- bis sechstausend Dollar:

- a) Konzertante Variationen über ein Thema von Beethoven, komp. 1923;
- b) Quintett in G-dur für Klavier, 2 Violinen, Viola und Cello, komp. 1926;
- c) Quintett in B-dur für Klavier, Klarinette, Violine, Viola und Cello, komp. 1932;
- d) Quintett in A-dur für Klavier, Klarinette, Violine, Viola und Cello, komp. 1938;
- e) Konzert für Klavier und Orchester in Es-dur, komp. 1934¹².

Folgende Briefe Schmidts befinden sich in der Sammlung Wittgenstein:

Sehr verehrter Herr v. Wittgenstein!

Vielen Dank für Ihre lieben und herzlichen Worte! Was das mir zuge dachte Vorspielen des Quintettes anbelangt, so brauche ich Ihnen wohl nicht erst zu versichern, daß es nicht Indolenz oder Schlamperei von mir ist, daß ich nicht sofort nach dem lieben Angebot gegriffen habe. Vielmehr ist meine völlige Vereinsamung und krankhafte Menschenscheu daran schuld, daß ich irgendwie nicht den Mut aufgebracht habe, mich zu melden. Nun aber tue ich es doch, denn soviel Liebenswürdigkeit ist schlechthin unwiderstehlich. Also ich bitte: an irgendeinem Dienstag oder Freitag (das Datum bleibt selbstverständlich völlig Ihnen überlassen) könnte ich ca. ¹/₂6 Uhr nachmittags kommen. Ich bitte nur um rechtzeitige Verständigung. Ich freue mich schon sehr darauf und grüße Sie freundschaftlichst als

Ihr stets ergebener
(Franz Schmidt)

Sehr geehrter Herr v. Wittgenstein!

Es war großartig, wundervoll! Besonders die Stellen, wo Sie durch das Orchester nicht behindert werden, waren so schön, wie noch nie! Nur habe ich Sie des Orchesters wegen bedauert; wahrscheinlich Sie mich auch. Das war schon wirklich allerhand! Dabei waren die Weiber noch das Beste; aber die Bläser! Eine derartige Anarchie des Klanges habe ich nicht einmal beim Vomblattlesen unseres Schülerorchesters erlebt. Aber das Wichtigste: Ihre Leistung wurde erkannt und gewürdigt. Trotz des riesigen Beifalls der Öffentlichkeit am meisten von Ihrem sehr ergebenen

(Franz Schmidt)

¹² Brief von Paul Wittgenstein an Margaretha Schmidt vom 10. 9. 1948. Für andere Werke vgl. meinen Aufsatz *Paul Wittgenstein, Patron and Pianist*, a. a. O. — Paul Wittgenstein sandte an Franz Schmidt mehrere Labor-Themen zur Auswahl für die Komposition des Klarinettenquintettes in A-dur. Der letzte Satz dieser Komposition basiert auf einem der Themen Josef Labors. Die erste Aufführung fand in Wien am 12. Dezember 1939 mit dem Pianisten Friedrich Wührer statt, der den Klavierpart für 2 Hände arrangiert hatte. Vgl. Carl Nemeth, *Franz Schmidt*, Zürich—Leipzig—Wien o. J., S. 164—165, 173, 224—227, 239, 282.

Perchtoldsdorf, den 3. Juni 1935

Sehr geehrter Herr von Wittgenstein!

Für Ihre lieben Zeilen danke ich Ihnen allerherzlichst. Die Aufführung war wundervoll und meiner Ansicht nach durchaus gelungen, besonders der letzte Satz und davon wieder die große Solokadenz war eine unerhörte Leistung von Ihnen. Es hat keinen Sinn, wenn ich Ihnen dafür danke; das Werk dankt es Ihnen, indem es zu Ihrem Ruhmeskranz ein neues Lorbeerblatt hinzufügt. Bewahren Sie dem Werk die Liebe und Treue, es wird es Ihnen noch danken! Es braucht halt seine Zeit.

Auf Ihren lieben Besuch, den Sie mir in Aussicht stellen, freue ich mich sehr; ich bitte Sie nur, mich von Ihrer Absicht rechtzeitig zu verständigen, denn ich wäre untröstlich, würde ich einen etwa unangesagten Besuch Ihrerseits versäumen!

Recht schöne und angenehme Pfingstfeiertage und alles
gute von Ihrem sehr ergebenen
(Franz Schmidt)

Perchtoldsdorf, den 8. August 1935

Sehr geehrter Herr von Wittgenstein!

Vielen Dank für Ihren lieben Brief! Mit der gleichen Post sind die von Ihnen vorgeschlagenen drei Schriftstücke zu Händen des Herrn Dr. Heinsheimer abgegangen. Hoffentlich sind Ihre Bemühungen von Erfolg gekrönt. Daß Sie Ihren lieben Besuch in Perchtoldsdorf in so angenehmer Erinnerung haben, freut mich und meine Frau ganz besonders und wir bitten Sie, diesen Besuch so bald als möglich zu wiederholen. Ich war leider sehr krank, von schweren Herzanfällen heimgesucht; jetzt geht es mir ja wieder leidlich. Wie lange? Es sind ja alles nur Gnadenfristen! Hoffentlich höre ich bald von Ihnen und noch lieber: sehe ich Sie!

Alles schöne von uns beiden und besonders von Ihrem
sehr ergebenen
(Franz Schmidt)

Perchtoldsdorf, den 10. März
1938.

Sehr geehrter Herr von Wittgenstein!

Vielen Dank für die Einsendung der Laborschen Werke. Die von Ihnen angeführte vierhändige Orgelfantasie war aber nicht darunter. Ich habe mich zu dem Anfangsthema des zweiten Satzes aus dem Quintett op. 11 entschlossen, das ich reizend und zu dem gedachten Zwecke sehr geeignet finde. Ob ich es ausführe, will ich noch nicht definitiv feststellen. Ich überlege und beschlafe die Sache noch ein paarmal. Die Noten stehen im übrigen jederzeit zu Ihrer Verfügung. Von meiner Frau beste Grüße und noch herzlichere von Ihrem

(Franz Schmidt)

Eine Sammlung von Briefen und Dokumenten schließlich, die Theodore Leschetizky gehörten, wurde Paul Wittgenstein von seiner ersten Lehrerin Malvine Brée überlassen. Wittgenstein gab sie später an die Leschetizky Association¹³ weiter.

¹³ Vgl. *The News Bulletin of the Leschetizky Foundation*, Bd. XVI, Nr. 30, April 1958, S. 14, Spalte 2.

Versuch über das „arabische Komma“

VON ERICH F. W. ALTWEIN, BAD HOMBURG

I

Vergebens sucht man das Stichwort „arabisches Komma“ in einem der bekannteren Musiklexika, bis hin zum neuen „Riemann“. Auch im MGG-Index ist es bislang nicht vorgesehen. Ebensovienig ist der Terminus in einer anderen Rubrik zu finden, mit Ausnahme von H. J. Mosers „Musiklexikon“, Hamburg ³1951, S. 580¹. Dort wird erwähnt, daß Carl Eitz 1906 den Mittelwert zwischen dem pythagoreischen und dem syntonischen Komma „arabisches Komma“ nennt. Die Millioktavwerte, die Moser dazu beisteuert, sind durch Abrundung ungenau, teilweise auch falsch. Sie sind nachstehend — umgerechnet in Cents, wie überhaupt alle Werte von mir nur oder auch in Cents angegeben werden — angeführt, die genauen bzw. richtigen Werte daneben vermerkt:

	Moser	berichtigt
pythagoreisches Komma	24	23,46
syntonisches Komma	21,6	21,506
Schisma	2,4	1,954
Mittelwert zwischen beiden Kommata	22,8	22,483
53mal Mittelwert	1208,4	1191,599
große Terz 17mal Mittelwert (richtig aber 387,6)	385,2	382,211 (17mal richtiger Mittelw.)
Quinte 31mal Mittelwert (richtig aber 706,8)	702	696,973 (31mal richtiger Mittelw.)

An anderer Stelle (*Musikästhetik*, Sammlung Göschen, Band 344, Berlin 1953, S. 55) geht Moser noch einmal kurz auf den Mittelwert ein. Dort werden aus 19 Millioktaven 22,6 Cents statt 22,8. Lakonisch heißt es dann, die 53stufige Temperatur sei aus der Überlegung entstanden, daß die 53-Teilung der Oktave 18,868 Millioktaven (=22,6412 Cents) ergibt.

II

Wie aber sieht die Sache bei Carl Eitz aus? „In der natürlich-reinen Stimmung spielen die beiden annähernd gleichen Komma (gemeint sind das pythagoreische und das syntonische; d. V.) eine große Rolle. Ihr Unterschied, das Schisma, ist aber so klein, daß man es für die musikalische Praxis außer acht lassen kann. Man darf dort die beiden Kommata gleichsetzen. Diese Erwägung hat schon vor Jahrhunderten die Araber darauf geführt, die Oktave in eine bestimmte Zahl gleicher Komma zu teilen. Sie haben eine 53stufige Komma-Temperatur erfunden. Das temperierte arabische Komma ist ein Mittelwert zwischen dem pythagoreischen und dem syntonischen.“ (*Das Tonwort. Bausteine zur musikalischen Volksbildung*, Leipzig ²1928, S. 24). An anderer Stelle jedoch wird aus der Behauptung einer Erfindung eine nicht erläuterte Vermutung: „Wie durch die 12stufige Temperatur unserer Klaviere der enharmonische, also der Kommaunterschied aufgehoben ist, so ist durch die 53stufige Temperatur der Schismaunterschied 0,002 (= 2,4 Cents), also der Unterschied zwischen dem pythagoreischen (0,020) (=24 Cents) und dem syntonischen Komma (0,018) (=21,6 Cents) aufgehoben. Die Araber sollen diese feinere Temperatur erfunden haben. In dieser arabischen Temperatur ist ein arabisches Komma = $\frac{1}{53}$ Oktave = 0,0188679 Oktave (= 22,6415 Cents). Auf drei Stellen gekürzt gibt das 0,019 (=22,8 Cents), also tatsächlich einen Mittelwert zwischen pythagoreischem und syntonischem Komma.“ (a. a. O., S. 152/3).

¹ Abgesehen von einer kargen Erwähnung bei Horst Seeger, *Musiklexikon*, Leipzig 1966, Stichwort Komma.

Diese Zitate zeigen, daß der Unsicherheit in der Benennung der Sache eine beträchtliche Großzügigkeit im Umgang mit Schwingungsverhältnissen entspricht. Der nach Mosers Erläuterung erwartete exakte „Mittelwert“ stellt sich als „mittlerer“ Wert dar, der jenem zwar nicht unähnlich, aber ganz anderen Ursprungs ist und durch Abrundung verstümmelt wird. Das ist verwunderlich bei einem Manne, der gerade die rechnerische Richtigkeit bis zum Exzess vorgeführt hat: *Das mathematisch-reine Tonsystem*, Leipzig 1891, enthält eine Tafel des „harmonischen Tongewebes“, in der über 500 Tonstufen in einer Oktave, von h^{-10} mit 6 # bis zu d^{+10} mit 6 b, dargestellt sind, mit Angabe der Millioktaven und der Schwingungsverhältnisse bis zu 7 Stellen in Zähler und Nenner! Es zeigt sich jedenfalls, daß der Terminus Komma nur dem „Abteilen“ oder „Zertrümmern“ der Oktave adäquat ist, der Weg zur Ermittlung des Kommawertes aber zu keiner exakten Größe führt. Das ist auch nicht zu erwarten, da dieser „Mittelwert“ ein funktionsloses Zufallsprodukt ist, nicht prinzipiell verschieden von der Verwendung einer willkürlich ausgewählten Hausnummer oder des spezifischen Gewichts eines Monochords.

Da $\frac{1}{53}$ Oktave = 22,6415 Cents, ergeben sich für die Quinte mit 31 Stufen 701,8865 Cents (bei Eitz 706,8!), also nur 0,0685 Cents weniger als die reine Quinte, und für die große Terz mit 17 Stufen 384,906 Cents (bei Eitz 387,6), also 1,406 weniger als die natürlich-reine Terz.

III

Aber schon vor Carl Eitz ist bei dem gleichen Gegenstand diese merkwürdige Mischung von Akribie und Ungenauigkeit zu beobachten: Bei R. H. M. Bosanquet (*An Elementary Treatise on Musical Intervals and Temperament*, London 1876), den er auch zitiert, aber offensichtlich nicht gelesen hat, denn er verweist auf die Darstellung der Klaviatur des Bosanquet-Harmoniums bei Hermann von Helmholtz (*Die Lehre von den Tonempfindungen*), die doch nur die Abbildung aus diesem Bosanquet-Werk wiedergibt (leider nicht fehlerfrei). In dieser Abbildung müßte das „arabische Komma“ enthalten sein. So schreibt Helmholtz auch (a. a. O., Darmstadt 1968, S. 532), daß jede einzelne Tonstufe der Skala dem Intervall $\frac{77}{76}$ entspricht, d. h. dem Wert 22,6415 Cents. Bosanquet jedoch beziffert den Abstand mit $\frac{12}{51}$ eines temperierten Halbtones (S. 68.), somit einem pythagoreischen Komma (S. 7). Er bezeichnet diesen Abstand mit den Zeichen / und \, die eine Erhöhung oder Senkung um ein syntonisches Komma = 21,506 Cents (z. B. S. 11, 70), aber auch um ein pythagoreisches Komma = 23,46 Cents (z. B. S. 39,41) bedeuten. Und er setzt fis^{-1} , cis^{-1} , gis^{-1} und dis^{-1} (übrigens ohne den Index -1 anzugeben) *ges*, *des* *as* und *es* gleich, ignoriert also ihre Differenz von 1,954 Cents, die das Schisma zwischen beiden Kommata darstellt, so daß die Unklarheit noch vermehrt wird.

Für die musikalische Praxis sind diese geringen Unterschiede freilich kaum von Belang, da die Schwelle für die Wahrnehmung von Tonhöhenunterschieden nach den neuesten Untersuchungen oberhalb 500 Hz mit 7 ‰ anzusetzen ist (Zwicker-Feldtkeller, *Das Ohr als Nachrichtenempfänger*, Stuttgart 1967, S. 92).

Eine Übersicht der Tonstufen in Cents ergibt für die „C-Dur-Tonleiter“ folgendes Bild:

	pythagoreisch	natürlich-rein	temperiert	53stufig	Stufen
c	0	0	0	0	0
d	203,91	203,91	200	203,77	9
e	407,82	386,31	400	384,91/407,55	17/18
f	498,05	498,05	500	498,11	22
g	701,96	701,96	700	701,89	31
a	905,87	884,36	900	883,02/905,66	39/40
h	1109,78	1088,87	1100	1086,79/1109,43	48/49
c'	1200	1200,	1200	1200	53

Eindrucksvoll ist die wesentliche Verbesserung der Werte von Terz, Sexte und Septime gegenüber der gleichschwebenden Temperatur.

Der instrumententechnische Teil, d. h. die Erörterung des Baus von Tasteninstrumenten mit mehr als 12 Stufen und ihre Spielbarkeit, wird hier nicht behandelt. Er müßte zu der „zurechthörenden Kraft des Ohres“ in Beziehung gesetzt werden, und nicht ohne Belang wäre bei einer solchen Erörterung auch Welleks Hinweis, daß eine unreine Oktave 200:401 Hz als bessere Konsonanz empfunden wird als die reine 1:2 Oktave (*Musikpsychologie und Musikästhetik*, Frankfurt am Main 1963, S. 51).

IV

Wo Carl Eitz auf das „arabische Komma“ gestoßen sein könnte, bleibt offen. Der Terminus taucht bei ihm wohl nur an den zitierten Stellen auf. Das 1891 in Leipzig erschienene „*mathematisch reine Tonsystem*“ kennt ihn nicht. (Eine an H. J. Moser gerichtete Bitte um Auskunft, ob er hierüber etwas sagen könne, erreichte ihn wenige Tage vor seinem Tode und wurde nicht mehr beantwortet.) Wesentlich ist aber, daß der Begriff und die ihm entsprechende 53stufige Temperatur bei den Arabern nicht bekannt waren. Heinrich Husmann hat mir privat mitgeteilt, daß er das sogenannte „arabische Komma“ nirgendwo in den arabischen Traktaten gefunden habe, ebensowenig die 53stufige Temperatur.

Aber Baron Rodolphe d'Erlanger? Henry George Farmer, sein Herausgeber, erwähnt in der *New Oxford History of Music* nichts davon. Und der materialreiche Band 5 der *musique arabe* (Paris 1949) belegt keine derartige Temperatur. Mancherlei Ungenauigkeiten stören. Die Tonerhöhung oder -erniedrigung durch # oder b („demi-ton majeur“) wird mit fünf pythagoreischen Kommata bewertet, das ergibt 117,3 Cents, also einen Betrag, der weder in der pythagoreischen noch in der natürlich-reinen Stimmung vorkommt. Selbst der pythagoreische Halbton, die Apotome, hat nur 113,7 Cents. Vorher schon wird das pythagoreische Komma als $\frac{1}{9}$ Ton „definiert“ (S. 8, 10); das setzt einen „Ton“ von $9 \cdot 23,46 = 211,14$ Cents voraus! Und dieser unbekümmerte Umgang mit Kommawerten gipfelt in den Tonleitertabellen „*La gamme théorique turque (Ra'ūf Yaqtā Bey)*“ und „*La gamme arabe: système syrien (Ṣayh 'Alī ad-Darwīs)*“ (S. 27, 29), in denen 53 „Commas“ mit Werten zwischen 22,43 und 22,47 Cents vorkommen, wenn man für jede Stufe den Kommadurchschnitt errechnet. Hier liegt also nicht eine Teilung der Oktave in 53 gleiche Stufen zu je 22,6415 Cents vor, dergestalt, daß n Stufen (n eine ganze Zahl zwischen 1 und 53) die jeweilige Tonhöhe bestimmen (also $\sqrt[n]{\frac{2}{1}}$), sondern zu vorgegebenen Tonhöhen sind nachträglich — in einer Leiter mit 24 Intervallen in der Oktave — Stufenzahlen, d. h. die Anzahl der Kommata mit Werten innerhalb der oben genannten Grenzen gefügt worden.

Es gilt für diese beiden Leitern im Prinzip, was R. P. Collengettes zu der modernen 24stufigen arabischen Leiter bemerkt (S. 22): „*L'échelle arabe moderne n'est pas une gamme tempérée dont la progression aurait pour raison $\sqrt[24]{2}$; c'est la gamme antique du XIII^e siècle à laquelle on a ajouté quelques menus intervalles.*“ Die bewußte Willkür in der Kommabewertung wird besonders deutlich, wo der Unterschied zwischen benachbarten Stufen 1 pythagoreisches Komma beträgt, z. B. lab = 90,2 Cents, sol# = 113,7 Cents, Differenz 23,5 Cents, aber: lab soll aus 4 „Commas“ bestehen, sol# aus 5, das ergibt im einen Fall 22,55, im andern 22,74 Cents! Die türkische Leiter ist „*une synthèse de tous les intervalles ditoniques*“ (S. 25). Der kleine Ganzton erscheint als 2faches Limma mit 180,4 Cents, der Halbton 15/16 als Apotome. Zu der zweiten Leiter wird ausdrücklich erklärt, daß sie aus 53 pythagoreischen Kommata besteht, der Überschuß von 43,38 Cents über die Oktave, der sich hieraus ergäbe, wird nicht erörtert. Der Ganzton wird richtig aus zwei Limmas, die durch ein pythagoreisches Komma getrennt sind, zusammengesetzt, doch die Limmas bestehen aus je vier pythagoreischen Kommata.

Aus alledem bleibt nur die Folgerung, daß es ein arabisches Komma oder eine arabische 53stufige Temperatur nicht gibt, sondern arabische Leitern „post festum“ mit Stufenbezeichnungen aus der europäischen 53stufigen Temperatur, mit ungenauen Werten, versehen worden sind. Es handelt sich also um keine Temperierung, sondern um eine Etikettierung.

V

Wer hat die 53stufige Temperatur entdeckt? Da ist zunächst etwa Nicolaus Ramarinus zu erwähnen, der, wie Athanasius Kircher berichtet, um 1640 eine Klaviatur erfunden hat, durch die der Ganzton in 9 Teile und die Oktave in 53 Teile geteilt werden (*Musurgia*, Bd. I, Buch VI, S. 640 ff.). Wer diese mechanische Teilung nachrechnet, ist überrascht, daß $\sqrt[53]{\frac{9}{8}}$ bis auf einen winzigen Bruchteil gleich $\frac{53}{2} \sqrt{\frac{9}{8}}$ ist, die Differenz für die ganze Oktave nur 0,8 Cents ausmacht. Die älteste, bis jetzt bekannte genaue rechnerische Oktavteilung aus $\frac{53}{2} \sqrt{\frac{9}{8}}$, mit der Erkenntnis, „daß durch sie die Terzen rein werden“, geht zurück auf einen Nicholas Mercator (H. Riemann, *Handbuch der Akustik*, Leipzig 1914, S. 59. Die Bemerkung an dieser Stelle, daß Athanasius Kircher die beiden Terzen fälschlich mit 13/53 bzw. 18/53 bestimmt habe, wird hinfällig, wenn diese Werte auf die pythagoreischen Terzen bezogen werden).

Nicholas Mercator hat seine Berechnungen nicht selbst veröffentlicht. William Holder — er kennzeichnet ihn als „a Modest Person, and a Learned and Judicious Mathematician“ — berichtet über sie in *A treatise of the Natural Grounds and Principles of Harmony*, London 1694. Er stützt sich dabei auf ein Manuskript Mercators. Mersennes Berechnung, daß die Oktave 58½ Kommata enthalte — Kommawert 20,51 Cents — verwirft Mercator und findet selbst — „working by the Logarithmus“ — nur „55, and a little more“. Er muß also mit syntonischen Kommata gerechnet haben, denn 55mal 21,506 „and a little more“ ergeben eine Oktave. Der nächste Schritt war der Versuch, „a least Common Measure to all Harmonic Intervals; not precisely perfect, but very near it“ zu finden, und so gelangte er zu dem „Artificial Comma“ 1/53 Oktave (= 22,6415 Cents). (Im *Larousse de la Musique*, Paris 1957, heißt es zu Holder: „... il proposa la division de l'octave en 53 commas-degrés, que l'on a appelés ensuite commas holdériens ou holders“!) Die Abweichung von dem „true Natural Comma“ wird mit 1/20 dieses Kommas (=1,075 Cents) oder 1/1000 einer Oktave (=1,2 Cents) angegeben; die genaue Differenz beträgt 1,1355 Cents. Warum Mercator das syntonische Komma als das natürliche bezeichnet, wo doch bis in das 16. Jahrhundert hinein unter Komma das pythagoreische verstanden wurde, ist nicht ersichtlich. Das pythagoreische kommt selbst da nicht vor, wo es als selbstverständlich erwartet wird: bei Darstellung der Differenz zwischen Apotome und Limma (S. 190). Umständlich heißt es da: Komma und die Differenz zwischen „Comma Majus, and Minus“; Comma minus ist definiert als 2048/2025, stellt somit das Diaschisma mit 19,552 Cents dar, und das Comma Majus muß daher identisch sein mit dem syntonischen Komma und kann nicht etwa das pythagoreische bedeuten.

In einer Tabelle hat Holder den einzelnen Intervallen die zu ihnen gehörende Komma-(Stufen-)Zahl zugefügt (S. 106). Sie bietet, ergänzt durch Schwingungsverhältnisse und Centswerte, folgendes Bild:

	Schwingungsverhältnis	Stufen/Commas = Cents	richtige Werte abgerundet
Comma	$\frac{53}{2} \sqrt{\frac{9}{8}}$	1	22,64
Diesis	128/125	2	45,28
Semit. Minus	25/24	3	67,92
Semit. Medium	135/128	4	90,56
Semit. Majus	16/15	5	113,20

	Schwingungsverhältnis	Stufen/Commas = Cents	richtige Werte abgerundet
Semit. Max.	27/25	6	135,84
Tone Minor	10/9	8	181,12
Tone Major	9/8	9	203,76
3 ^d Minor	6/5	14	316,96
3 ^d Major	5/4	17	384,88
4 th	4/3	22	498,08
Tritone	45/32	26	588,64
Semidiapente	64/45	27	611,28
5 th	3/2	31	701,84
6 th Minor	8/5	36	815,04
6 th Major	5/3	39	882,96
7 th Minor	9/5	45	1018,80
7 th Major	15/8	48	1086,72

„Semit. Minus“ 25/24 ist die Differenz zwischen Halbton 27/25 und großer — „chromatic“ — Diesis 648/625, also der kleine harmonisch-reine chromatische Halbton 70,672 Cents, „Diesis“ — „enharmonic“ —, identisch mit der nicht definierten „Quarter note“, ist unsere kleine Diese 128/125 = 41,058 Cents (S. 86).

Eigene Publikationen Mercators über den Gegenstand des Holder vorliegenden Manuskripts habe ich bis jetzt nicht gefunden. Das ist verwunderlich, da es von ihm eine ganze Reihe von Veröffentlichungen, besonders über mathematische Themen, gibt. (Nicholas Mercator, mit dem deutschen Namen Kaufmann, 1620—1687, darf nicht verwechselt werden mit dem durch die „Mercator-Projektionen“ allgemein bekannt gewordenen Geographen Gerhard Mercator, mit dem deutschen Namen Kremer.) Wirklich „a Modest Person“? Sir James Jeans schreibt zwar in *Science and Music* (deutsche Übersetzung „Die Musik und ihre physikalischen Grundlagen“, Stuttgart-Berlin 1938, S. 207/8), Mercator habe bei dem chinesischen Theoretiker King-Fang (2. Jahrhundert v. Chr.) eine 53er-Leiter „erwähnt gefunden“, und da Holder, dem wir schließlich unsere Kenntnis der Mercatorschen Berechnungen allein verdanken, diesen „Vorgänger“ nicht anführt, könnte vermutet werden, daß neben dem Manuskript doch noch eine andere Arbeit Mercators über das gleiche Thema existiert. Dem ist jedoch nicht so. Sir James Jeans beruft sich, leider ohne Quellenangabe, auf Joseph Yasser. Es muß sich hierbei um dessen *Theory of evolving tonality* (New York 1932) handeln. Daß er aber mißverstanden hat, was dort S. 31 über King-Fang steht, ist nicht zweifelhaft. Yasser befaßt sich mit dem Problem der Chinesen, daß ihre heptatonische Leiter wegen der Kommadifferenzen zwischen Quinten- und entsprechenden Oktavketten nicht beliebig transponiert werden konnte. King-Fang hat gefunden, daß bei einer Kette aus 53 Quinten die Differenz zwischen dem 54. Ton und dem oktavierten Ausgangston vernachlässigt werden kann und so der Quintenzirkel sich schließt. Das war also der Weg zu einer Oktave mit 53 Tönen, über deren Anordnung ist allerdings nichts gesagt. In der Fußnote, die Jeans offensichtlich für seine zitierte Aussage herangezogen hat, bemerkt Yasser zu diesem Kommafaktum: „This approximation of 53 natural Fifths to 31 Octaves served, as is known, for the creation of a 53-tone tempered system by Nicholas Mercator . . ., which was probably never published but was briefly described from the original manuscript by William Holder . . .“ Das ist eindeutig. Falsch wiedergegeben ist auch „2. Jahrhundert v. Chr.“: das gilt für den vorher von Yasser behandelten Tsiau-Yen-Shiau.

In J. Murray Barbours MGG-Beitrag *Temperatur und Stimmung* (13/224) heißt es, etwa 45 v. Chr. habe Ching-Fang die aus 12 Halbtönen bestehende Skala „durch Quintfort-

schreitungen im Verhältnis 3:2 bis auf 60 Stufen ausgedehnt und dabei bemerkt, daß der 54. Ton mit dem Ausgangston nahezu identisch war (176777:177147)". Sicher ist dieser chinesische Gelehrte mit Yassers King-Fang identisch. Die Berechnung ist umfangreicher, als dieser gekürzte Quotient vermuten läßt, denn sie führt zu einem Bruch mit je 26 Ziffern in Zähler und Nenner, aber sie war nicht ungewöhnlich schwierig ($3^{53}/2^{53}:2^{31}$). Auch Barbour läßt offen, wie die 53er Oktave gebaut worden ist, man muß aber ein rein mechanisches Vorgehen annehmen. Jedenfalls bleibt unbeantwortet, welche Folgerungen der Chinese aus seiner Erkenntnis gezogen hat. Die Berechnung einer temperierten 53stufigen Leiter überstieg bei weitem die mathematischen Möglichkeiten jener Zeit, denn Logarithmen standen nicht zur Verfügung. Noch im 16. Jahrhundert mühte sich der chinesische Prinz Tsai-yü mit der Berechnung einer nur 12stufigen temperierten Leiter ab; ohne Einschaltung der $\sqrt[12]{2}$ errechnete er Verhältniszahlen mit 9 Dezimalstellen, z. B. f: fis :g = 10 : 9,438704312 : 8,908908718 (Kurt Reinhard, *Chinesische Musik*, Kassel 1956, S. 82). Das ist ein erstaunliches Ergebnis, denn die entsprechenden Centswerte weichen erst in der 3. Dezimalstelle vom genauen Wert ab. Er schildert selbst, wie er „meditated for days and nights before the lighth of Truth was revealed to him“ (Yasser, a. a. O., S. 32).

Bei Arthur von Oettingen (*Das duale Harmoniesystem*, Leipzig 1913, S. 255) begegnet die Bemerkung: „... schon die Araber hatten gefunden, daß die 53. Quinte sehr nahe dem Anfangston C. In der Tat finden wir, daß 53 584,9625 = 31003,0125 ist, also 31 Oktaven + 3 Millioktaven. Diese 3 Millioktaven sind das Kleisma zwischen Anfang und Ende.“ Es handelt sich hier um die bekannten Werte: 701,9555 Cents für die reine Quinte, 3,615 Cents Überschuß des Quintenturms. („Kleisma“, eine Bezeichnung von Tanaka, bedeutet Verschuß, die erzwungene Übereinstimmung von Anfang und Ende. Von Oettingen spricht aber von „Ausgleichung des Kleisma“!) Auch hier wird keine Antwort auf die Frage geboten, was aus der Kenntnis des sehr kleinen Überhangs an theoretischer oder praktischer Nutzanwendung resultiert.

VI

„He must be wiser than I, that can tell.“

Holder.

Ist die Zwölftontechnik „illusorisch“?

Eine Erwiderung

VON CARL DAHLHAUS, BERLIN

Solange sie lebt, ist die Zwölftontechnik totgesagt worden; immer wieder wurden, wie Albert Wellek es einmal ausdrückte, die Akten über ihr geschlossen. Die Polemik gegen die Dodekaphonie, die Verdächtigung als Wahnsystem, blieb jedoch seltsam machtlos gegenüber einer musikalischen Wirklichkeit, in der die Zwölftonmethode von Komponisten praktiziert wurde, die durch Talent und Anspruch aus ihrer Generation herausragten. Wer von der Nichtigkeit des Verfahrens überzeugt ist, müßte also zu erklären versuchen, warum sich Komponisten, an deren Bedeutung kaum zu zweifeln ist, ein „nutzloses“ Prinzip zu eigen machten. Wie ist es möglich, daß große Musik entsteht, wenn der „unbestritten ranghöchste Parameter der musikalischen Erscheinungen“, die Tonhöhe oder Tonqualität¹, einer Methode unterworfen wird, die „illusorisch“ ist?²

¹ H. Federhofer und A. Wellek, *Tonale und dodekaphonische Musik im experimentellen Vergleich*, in: Mf XXIV, 1971, S. 261.

² A. a. O., S. 273.

Das Ziel, das sich Hellmut Federhofer und Albert Wellek gesteckt haben, ist bescheidener: so bescheiden, daß sich unwillkürlich das Gefühl eines Mißverhältnisses zwischen der Umständlichkeit des Testverfahrens und der Kargheit der Problemstellung aufdrängt. Federhofer und Wellek versuchen nichts anderes zu zeigen, als daß die „Änderungsempfindlichkeit“ der dodekaphonen Musik geringer sei als die der tonalen — anders ausgedrückt: daß es in einem dodekaphonen Stück weniger auffalle als in einem tonalen, wenn man einige Töne durch ihre chromatischen Varianten ersetzt. Aus dem Testresultat, daß dodekaphone Stücke gegen einen Eingriff, der die Reihenstruktur zerstört, relativ unempfindlich seien, ziehen Federhofer und Wellek dann den Schluß, die Zwölftontechnik sei „illusorisch“. Wenn die Destruktion einer Zwölftonreihe durch Tonvertauschungen nicht wahrgenommen werde, sei es nutzlos, mit Reihen zu komponieren.

Die Voraussetzungen, die der Test einschließt, und die Interpretation der Ergebnisse sind jedoch partiell fragwürdig oder sogar irrig.

1. Die Behauptung, die Tonhöhe oder Tonqualität — Federhofer und Wellek sprechen von „Toncharakteren“ statt von „Tonqualitäten“, doch kann von „Toncharakteren“ in Zwölftonwerken nicht die Rede sein — sei der „unbestritten ranghöchste Parameter der musikalischen Erscheinungen“³, ist eine Übertreibung. In Zwölftonwerken wie dem dritten und dem vierten Streichquartett von Schönberg ist es primär der Rhythmus, der die musikalische Form konstituiert. Und nichts berechtigt zu der Meinung, daß Verschiebungen in der Rangordnung der Toneigenschaften — in den „Klangkompositionen“ der letzten anderthalb Jahrzehnte fällt der Akzent auf die Klangfarbe und die Artikulation — einen Verstoß gegen die Natur der Musik bedeuten. Die Hierarchie der Parameter steht nicht fest, sondern ist geschichtlichen Veränderungen unterworfen.

2. Dem Verfahren, Störungen der Tonalität und Eingriffe in die Reihenstruktur analog zu setzen, liegt die Hypothese zugrunde, daß die Zwölftontechnik ein „Tonalitätensersatz“ sei⁴, eine Hypothese, die vor Jahrzehnten von eifrigen Apologeten zum Schutz der Dodekaphonie gegen den Vorwurf, sie sei atonal und darum musikfremd, ersonnen wurde. Sie ist jedoch brüchig. Weder beruhen Tonalität und Dodekaphonie auf gemeinsamen Voraussetzungen (außer der Oktavidentität) noch erfüllen sie analoge formale Funktionen. Und daß beide Prinzipien Ordnungen von Tonhöhen oder Tonqualitäten stiften, genügt nicht, um sie vergleichbar zu machen. Jedenfalls wären andere Analogiesetzungen nicht weniger sinnvoll. Gestützt auf die Tatsache, daß die Zwölftontechnik geschichtlich eine extreme Konsequenz der thematisch-motivischen Arbeit darstellt, könnte man einen Gegenteilentwurf entwerfen, der musiktheoretisch nicht schlechter begründet wäre als der Federhofer-Wellek-Test: Das variable Moment der Versuchsanordnung wäre einerseits die Motivstruktur eines tonalen Werkes — ohne Störung der Tonalität — und andererseits die Reihenstruktur eines atonalen Stücks — ohne Störung der Atonalität durch tonale Einsprengsel. Das Resultat des Versuchs mag ungewiß sein; die Prognose aber, daß der Gegenteilentwurf für die Dodekaphonie günstiger ausfallen würde als der Federhofer-Wellek-Test, ist kaum ein Wagnis.

3. Die Eingriffe in die musikalischen Texte, die dem Federhofer-Wellek-Test zugrunde liegen, sollen die tonale oder dodekaphone Struktur aufheben, ohne daß die Konsonanz- und Dissonanzordnung empfindlich betroffen wäre. (Der Test wäre sonst dem Einwand ausgesetzt, daß die Verzerrung der Zitate nicht an der Störung der Tonalität, sondern an der Vertauschung von Konsonanzen mit Dissonanzen erkannt werde.) Doch zeigt sich, wenn man den Anfang des Bach-Zitats betrachtet, daß die — unausgesprochene — Absicht der Test-Konstrukteure nicht immer verwirklicht wurde.

³ A. a. O., S. 261.

⁴ A. a. O., S. 261 und 273 f.



Nicht die Harmoniefolge in abstracto, die ohne Gewaltbarkeit funktional — und zwar als Tonika, Zwischendominante zur Doppeldominante (als modifizierter Subdominantparallele) und Doppeldominante — interpretierbar wäre, sondern der verminderte Oktavsprung, also ein Dissonanzmoment, ist ausschlaggebend für den Eindruck des Absurden. Ist es aber weniger das funktionale als das Dissonanzmoment, an dem die Verzerrung kenntlich ist, so müßten die dodekaphonen Beispiele mit auffälligen Konsonanzen durchsetzt werden, wenn die Analogie gewahrt bleiben soll. Und zweifellos würde ein reiner Dreiklang aus Schönbergs Menuett ebenso grell hervorstechen wie die verminderte Oktave aus Bachs Sonate. Die „Änderungsempfindlichkeit“ dodekaphoner Stücke wäre, wenn aus den Eingriffen ungetrübte Konsonanzen hervorgingen, nicht so gering, wie sie in dem schief konstruierten Federhofer-Wellek-Test erscheint.

4. Die Auswahl der Beispiele, auf die sich der Federhofer-Wellek-Test stützt, ist andererseits insofern tendenziös, als die Struktur der tonalen Stücke äußerst einfach, die der dodekaphonen jedoch verwickelt ist; und daß Verzerrungen in einem simplen Text auffälliger sind als in einem komplexen und schwer überschaubaren, ist kaum überraschend. (Obwohl das Zitat aus Weberns Variationen opus 27 nahezu einstimmig ist, resultiert aus der rhythmischen Differenzierung und dem schroffen Wechsel der Oktavlagen eine Kompliziertheit des Tonsatzes, von der indirekt auch die Faßlichkeit der Tonhöhenstruktur betroffen ist.) So liegt die Vermutung nahe, daß primär nicht die Differenz zwischen Tonalität und Dodekaphonie, sondern der Unterschied zwischen Einfachheit und Kompliziertheit die „Änderungsempfindlichkeit“ der Stücke determinierte. Jedenfalls könnten Federhofer und Wellek dem Einwand, daß ihr Test unspezifisch und darum nicht eindeutig interpretierbar sei, nur dadurch begegnen, daß sie außer der Wirkung von einfach-tonalen und verwickelt-dodekaphonen Zitaten auch die „Änderungsempfindlichkeit“ von kompliziert-tonaler Musik untersuchen, also nicht Schönberg und Dussek, sondern Schönberg und Reger konfrontieren. Solange der Test nicht ergänzt wird, bleibt es ungewiß, ob er überhaupt den Gegenstand trifft, auf den er zielt.

5. Die Simplizität der tonalen Beispiele und das grelle Dissonanzmoment in manchen Verzerrungen (dem keine Einfügung auffälliger Konsonanzen in die dodekaphonen Stücke gegenübersteht) bedeuten eine so krasse Begünstigung der tonalen Stücke, daß man an der Objektivität des Experiments und an der Triftigkeit der Resultate zweifeln kann. Wenn dennoch „die tonalen Versuchsstücke im Mittel doppelt so gut beurteilt werden als die dodekaphonischen in Bezug auf Bezeichnung von gegenüber der ersten Wiedergabe veränderten Wiederholungen“⁵, so ist das Ergebnis für die Dodekaphonie keineswegs negativ, sondern eher — angesichts der Umstände — überraschend positiv. Von einer allzu geringen „Änderungsempfindlichkeit“, die zu dem Schluß berechtigt, die Zwölftonmusik sei „illusorisch“, kann nicht die Rede sein.

6. Das Verfahren der arithmetischen Mittelung, das Federhofer und Wellek bei der Darstellung mancher Resultate anwenden⁶, ist insofern inadäquat, als es einen Faktor

⁵ A. a. O., S. 268.

⁶ A. a. O., S. 267 ff.

verdeckt, der die Reaktionen der Versuchspersonen mitbestimmt. Wenn bei drei Wiederholungen eines Modells, die nach dem Schema unverändert-verändert-verändert (in Bezug auf das Modell) angeordnet sind, die Frage „Verändert oder nicht?“ Ergebnisse wie 44:103:77 (Webern) oder 55:181:161 (Dussek) hervorruft, so ist es offenkundig, daß die (falsche, aber unwillkürliche) Erwartung, die erste Wiederholung werde vom Modell und die dritte Wiederholung von der zweiten abweichen, die Wahrnehmung oder Erinnerung beeinflusst. Die Versuchspersonen hören nicht unbefangen, sondern unter dem Druck der Suggestion, die von der Fragestellung ausgeht. Jedenfalls ist — wie immer man ihn interpretieren mag — der Unterschied zwischen den Beurteilungen des Modells und der ersten Wiederholung in derselben Ursache begründet wie der Unterschied zwischen den Beurteilungen der zweiten und der dritten Wiederholung; in der Serie 44:103:77 repräsentiert die Zahl 44 denselben psychologischen Faktor wie die Differenz zwischen 103 und 77, so daß es verfehlt ist, die Zahlen 103 und 77 arithmetisch zu mitteln, um sie der Zahl 44 gegenüberzustellen.

7. „Frage 2, die ebenfalls in zwei Teilfragen zerfiel, lautete: 2 a) Wenn Nicht-Identität der Wiedergaben angenommen wird: Ist einer der 4 Wiedergaben der Vorzug zu geben, und welcher? 2 b) Wenn Nicht-Identität angenommen wird: Wird eine der 4 Wiedergaben als falsch empfunden, und welche?“⁷ Die Frage ist so verquer, daß die Resultate nahezu irrelevant sind. Erstens bleibt es ungewiß, wie sich eine Versuchsperson verhalten soll, die je zwei Wiedergaben als miteinander identisch und eines der Paare als falsch erkennt. Zweitens kann eine Versuchsperson, die bei dem Stück von Schönberg oder dem von Bach entweder der ersten oder der (mit der ersten identischen) zweiten Wiedergabe den Vorzug gibt, die also in jedem Fall ein „richtiges“ Urteil fällt, die beiden Wiedergaben entweder für identisch oder aber irrig für verschieden halten. Es ist also nicht ausgeschlossen, daß das triftige Werturteil ein grob falsches Sachurteil impliziert. Drittens scheint es denn auch, als sei die Verlegenheit der Versuchspersonen, die der Unklarheit des Tests zuzuschreiben ist, nicht gering gewesen; sie zeigt sich an der ungewöhnlich großen Anzahl von Urteilsverzichten. Viertens besagt bei dem Stück von Webern das bestürzende Resultat, daß die irrigen Werturteile (57 und 27 Stimmen) die triftigen (26 und 30 Stimmen) überwiegen, vermutlich nicht, daß die verzerrte Version den Vorzug erhielt, sondern nur, daß einerseits Unschlüssigkeit herrschte und andererseits die erste Wiedergabe, da sie am Anfang stand, als Modell empfunden wurde. (Bei dem Stück von Bach gaben 143 Versuchspersonen der ersten, 65 der zweiten Wiedergabe, die mit der ersten identisch war, den Vorzug.)

8. Um die These von der „Brüchigkeit der Zwölftontechnik“ plausibel zu machen, berufen sich Federhofer und Wellek⁸, da sie Ernest Ansermet oder gar Alois Melichar nicht zitieren mögen, auf Kronzeugen wie Theodor W. Adorno und Rudolf Stephan. Die verwickelte Problematik aber, die Adorno und Stephan andeuten — die Dialektik von Integration und Zufälligkeit in der Dodekaphonie und das prekäre Verhältnis zwischen fragwürdiger Theorie und überragender kompositorischer Praxis —, schrumpft bei Federhofer und Wellek zu der simplen Alternative zwischen Hörbarem, also Sinnvollem und nicht Hörbarem, also Illusorischem. So verquer der Federhofer-Wellek-Test ist, so banal ist er andererseits.

⁷ A. a. O., S. 268.

⁸ A. a. O., S. 274 f.

International Josquin Festival Conference New York

VON WINFRIED KIRSCH, FRANKFURT AM MAIN

„Josquin est mort — vive Josquin!“ rief Claude V. Palisca, der Präsident der American Musicological Society, in seiner Eröffnungsansprache der International Josquin Festival-Conference (21.—25. Juni 1971) im Theatersaal der Juilliard School in New York aus. Das klang keineswegs pathetisch; es war eher scherzhaft gemeint und wurde doch zu einer Art Leitgedanken der Tagung. Denn mit der in diesem historischen Ausspruch gelegenen Dialektik hatte sich letztlich jeder der 800 Teilnehmer während der fünf Kongreßtage auseinanderzusetzen, waren sie doch aus vielen Ländern nach New York gekommen, um 450 Jahre nach dem Tod des Josquin Desprez dessen Musik wissenschaftlich neu zu interpretieren, praktisch aufzuführen oder auch nur zu hören oder kennenzulernen.

Die Wahl des Kongreßortes — fernab der eigentlichen Josquin-Zentren gelegen —, von vielen zunächst als unglücklich empfunden, erwies sich im Verlauf der Tage trotz des strapaziösen New Yorker Sommerklimas als richtig: An welchem anderen Ort wäre die Notwendigkeit einer gegenseitigen Durchdringung von Vergangenheit und Gegenwart so klar geworden wie hier? In welchem anderen Land hätten die gleichen finanziellen und technischen Mittel bereitgestanden, um einen derartig perfekt organisierten Spezialistenkongreß ablaufen lassen zu können? Wo gibt es sonst noch einen solch großen Kreis von „Josquin-Forschern“, der die organisatorische und ideelle Basis einer derartigen Veranstaltung bilden könnte?, nicht zu vergessen den großen Mentor der amerikanischen Josquin-Forschung, E. E. Lowinsky, von dem die Idee des Kongresses ausging und der mit einem immensen Energieaufwand den gesamten Organisationsapparat leitete. In welchem anderen Land gibt es noch ca. 400 Studenten, die es als wissenschaftlich und künstlerisch opportun betrachten, sich fünf Tage lang mit nicht nachlassendem Interesse mit einem 450 Jahre alten Meister und dessen Musik zu beschäftigen? Gerade auf dieses Faktum wies Lowinsky in der Opening Session mit Freude hin; in den Händen der Jugend läge das Schicksal der weiteren Forschung, betonte er ausdrücklich.

Rund 35 Referenten und offizielle Diskutanten waren von den drei den Kongreß tragenden Gesellschaften, der American Musicological Society, der International Musicological Society und der Renaissance Society of America, eingeladen worden, das wissenschaftliche Programm zu bestreiten. Leider fehlten zwei Senioren der Josquin-Forschung: H. Anglés, der noch ein Manuskript zugesagt hatte, jedoch Ende 1969 verstarb, und Helmuth Osthoff, der aus gesundheitlichen Gründen die Reise bedauerlicherweise nicht antreten konnte; ihm, dessen zweibändige Josquin-Monographie die Grundlage der modernen Josquin-Forschung bildet und Ausgangspunkt mancher Explikationen und Diskussionen während der Kongreßtage war, sandte die Eröffnungsversammlung ein Grußtelegramm.

Aus der Bundesrepublik waren gekommen: Friedrich Blume, der in einem Eröffnungsvortrag (*Josquin de Prez: Man and Musician*) die Geschichte der Josquin-Forschung und deren Problematik darlegte, und Walter Wiora mit einem Referat über melodische Strukturen in Josquins Werken; Ludwig Finscher (der die Kongreßvorbereitungen der deutschen Delegation übernommen hatte) referierte über Probleme der Aufführungspraxis, Carl Dahlhaus über Dissonanzbehandlung in Josquins Werken, Lothar Hoffmann-Erbrecht über Quellenfiliation und Winfried Kirsch über die deutsche Josquin-Rezeption im 16. Jahrhundert.

Die inhaltliche Koordination der ohne Parallelsitzungen disponierten 30 Referate durch die Kongreßleitung bewirkte eine fruchtbare Konzentration auf einige wichtige Themenkreise, die den Stand der derzeitigen und die notwendigen Schwerpunkte zukünftiger Josquin-Forschung zugleich umrissen. So wurde deutlich, daß die Chronologie und die Authentizität der Josquin-Werke zur Zeit eines der Hauptprobleme darstellt. Dies klang unmittelbar in den

Referaten von A. Mendel, E. H. Sparks und E. E. Lowinsky an, die diesbezüglich neue Gesichtspunkte — speziell hinsichtlich der frühen und späten Josquin-Kompositionen — entwickelten. Daß das Problem ohne neue stilanalytische Untersuchungen nicht zu bewältigen ist, ging aus dem größten Teil der entsprechenden Referate von M. Antonowycz, W. Elders, Cl. Gallico, J. Haar, J. Mattfeld, S. Novack, L. L. Perkins, G. Reese, und W. H. Rubsamen hervor. Auch die Beiträge zur Quellenkritik von J. v. Benthem, D. Harran, M. Picker und R. Stevenson gehörten letztlich in diesen Problemkreis. Etwas weiter außerhalb standen die Referate von B. Jeffery (über die literarischen Texte der Josquinschen Chansons), M. L. Gatti Perer (über lombardische Kunst und Architektur der Josquin-Zeit), sowie H. Mayer Brown und G. Thibault (über Instrumentaltranskriptionen von Josquin-Werken). Die biographische Josquin-Forschung scheint sich im Augenblick zwischen Stagnation und kleinen Sensationen zu bewegen. Im wesentlichen widmeten sich nur drei Kongreßteilnehmer diesem Themenkomplex: E. E. Lowinsky referierte über Josquins Verbindung zu Ascanio Sforza, L. Lockwood über Josquins Zeit in Ferrara und H. Kellman über Josquin und den niederländischen und französischen Hof. Die Ergebnisse der drei Vorträge bewiesen, wie lohnend das intensive, systematische Dokumenten- und Quellenstudium auch für die Josquin-Biographie noch sein kann; aber dieses Archivstudium bedarf eben eines großen zeitlichen (und finanziellen) Aufwandes, und wer kann sich diesem heute noch unterziehen?

Die Idee der gegenseitigen Befruchtung von Wissenschaft und Praxis — an den amerikanischen Universitäten schon sehr viel stärker verwirklicht als bei uns — stand als Leitsatz über diesen New Yorker Josquin-Tagen. So konnte es nicht ausbleiben, daß den Fragen zur Aufführungspraxis der Josquinschen Musik ein besonderes Gewicht zukam: in den drei Referaten von F. A. D'Accone, N. Bridgman und R. B. Lenaerts sowie in drei halbtägigen Workshops, in denen Wissenschaftler und Praktiker gemeinsam sich um die Interpretationsmöglichkeiten der Musik Josquins bemühten; gerade diese Workshops stellten den angestrebten Bezug der alten Musik zur Gegenwart am offenkundigsten her. E. E. Lowinsky, der spiritus rector dieser neuartigen Arbeitssitzungen, hatte hierfür vier namhafte Spezialensembles für Alte Musik verpflichtet: das New York Pro Musica-Ensemble (unter Paul Maynard), die Prager Madrigalisten (unter Miroslav Venhoda), die Schola Cantorum Stuttgart (Leitung: Clytus Gottwald) und die Capella Antiqua München (Leitung: Konrad Ruhland). Je ein Workshop war der Aufführungspraxis und der Interpretation der Motetten (Leitung: L. Finscher und W. Kirsch), der Messen (Leitung: A. Mendel) und der weltlichen Werke Josquins (Leitung: H. Mayer Brown) gewidmet, wobei jeweils zwei bis drei Ensembles alternierend oft sehr verschiedene Aufführungsmöglichkeiten einiger vorbereiteter Werke demonstrierten. Die regen Diskussionen, die sich dabei zwischen den Leitern der Ensembles, den Vorsitzenden der Workshops und den übrigen Kongreßteilnehmern um die verschiedenartigen vokalen, instrumentalen, chorisches, solistischen Versionen etc. entspannen, sowie die unterschiedlichen Fragestellungen und die jeweils wechselnde methodische Disposition der Sitzungen machten diese Veranstaltungen zur Hauptattraktion des Kongresses. Einzelfragen der Besetzung, der Temponahme und -relationen, der Musica ficta usw. führten letztlich immer wieder auf das ästhetische Kernproblem: die richtige Relation zwischen einer möglichst historisch getreuen, einer werkimmanenten, quasi analytischen und einer zeitgenössisch-modernen, unreflektierten Interpretation. In dieser Hinsicht war die Auswahl der vier Ensembles äußerst günstig: Standen die Sänger und Instrumentalisten in den Workshops z. T. noch unter der didaktischen Direktive der jeweiligen fachwissenschaftlichen Organisatoren, so konnten sie in ihren eigenen — übrigens mit jeweils ca. 1000 Zuhörern ausverkauften und mit viel Beifall bedachten — Konzerten (an vier Abenden) ihren individuellen Aufführungszwecken freien Lauf lassen. New York Pro Musica trat mit vokal-solistischen Profistimmen und einem leichten Hang zur

Virtuosität hervor; die Schola Cantorum, in rein chorischer Besetzung, faszinierte mit einer bis zum äußersten gesteigerten Klangsensibilität und einer bewußt analytischen Interpretation; die Münchner Capella Antiqua (das einzige wirkliche Laienensemble) kam mit seiner direkten, ungekünstelten Klang- und Ausdrucksgebung den Vorstellungen der Historiker vielleicht am nächsten (verwendet wurden nur Originalinstrumente); die Prager Madrigalisten bestachen mit einer recht unkompliziert wirkenden, musikantischen Aufführungsweise.

Damit das Werk Josquins in seinem vollen Umfang weiterlebe, bedarf es guter, wissenschaftlich relevanter und der Praxis genügender Neuausgaben. Den Ruf nach einer neuen Josquin-Gesamtausgabe hörte man allenthalben in diesen Tagen, und unter der Leitung von G. Reese vereinigten sich M. Antonowycz, L. Finscher, R. B. Lenaerts, L. Lockwood, E. E. Lowinsky und A. Mendel zu einem eigenen Symposium über dieses Thema. Trotz der Kritik, die man hier berechtigt oder unberechtigt der alten, von Albert Smijers begonnenen und erst vor kurzem abgeschlossenen Gesamtausgabe entgegenbrachte, war man sich darin einig, daß bis zu einer — wohl nur auf internationaler Basis zu erstellenden — neuen Ausgabe noch sehr viele Vorarbeiten (vor allem im Hinblick auf die Editionstechnik) zu leisten sind. Sicherlich bildete der Kongreß auch hierfür einen ersten Ansatz, wie man überhaupt sagen kann, daß von diesen New Yorker Josquin-Tagen ganz sicher viele neue wertvolle Impulse für die Erforschung und die Erschließung der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts ausgehen dürften. Den bereits in Vorbereitung befindlichen Kongreßbericht wird man daher mit Spannung erwarten.

Bleibt noch festzustellen (und das auch wieder ganz unpathetisch), daß die alte Musik und ihre Meister solange in unserer Zeit „leben“ werden, solange es derartig niveauvolle, lebensnahe Kongresse gibt, wie die Josquin Festival Conference in New York.

Zu den Neuausgaben von Händels Messias

VON KLAUS RÖNNAU, BOCHUM

Kaum ein zweites musikalisches Meisterwerk dürfte eine so komplizierte Überlieferungsgeschichte haben, wie Händels *Messias*. Der für das 18. Jahrhundert wohl einmalige Fall, daß ein Komponist fast 20 Jahre hindurch sein Hauptwerk mit nur wenigen Unterbrechungen alljährlich mehrfach aufführen konnte, führte dazu, daß Händel, durch äußere Umstände oder innere Gründe veranlaßt, einzelne Teile daraus von Zeit zu Zeit umarbeitete, ohne aber die älteren Fassungen in jedem Fall zu tilgen. So existieren für nicht weniger als 15 Nummern mehrere authentische Fassungen oder Transpositionen. Keine der erhaltenen Quellen läßt eine definitive Gestalt des Werkes erkennen. Die zahlreichen Editionen des Werkes, die seit der ersten vollständigen Ausgabe von Randall und Abel im Jahre 1767 erschienen sind, enthalten, soweit die Herausgeber von den authentischen Varianten überhaupt Kenntnis nahmen, mehr oder minder wahllos einige der Alternativfassungen, ohne indes etwas über den Grad ihrer Authentizität oder ihren Ort in der Werkgeschichte zu sagen. Erst nachdem Chrysander und Seiffert¹ das Problem der Autorenvarianten erkannt und eine erste Ordnung in die Überlieferungsgeschichte des Werkes gebracht hatten und im Anschluß daran einige englische und wenige deutsche Arbeiten über einzelne Quellenprobleme vorlagen, griff in neuerer Zeit als erster J. P. Larsen die Frage der Werkgenese auf breiter Front auf²; Larsens Studie, im ganzen bis heute unübertroffen, baute auf einer wesentlich breiteren Quellenbasis auf, als das für die Ausgabe Chrysanders und Seifferts noch möglich war. Eine Neuausgabe, die Larsens Ergebnisse und seine quellenkriti-

¹ Georg Friedrich Händels Werke, Vol. 45, Leipzig 1902.

² *Handel's Messiah*, London 1957.

schen Methoden zu verwerten hätte, lag nun geradezu in der Luft. So erschienen im Jahre 1965, offenbar unabhängig voneinander, gleich zwei Ausgaben des *Messias*, die eine von John Tobin³, die andere, fast gleichzeitig, von Watkins Shaw⁴.

Das editorische Hauptproblem liegt in der Bewertung der Mehrfassungen. Offenbar ist in keiner Aufführung unter Händels Leitung, auch nicht in der Dubliner Uraufführung 1742 oder in der letzten von 1759, das Werk in allen Teilen in einer Gestalt erklingen, die als definitiv erkennbar wäre. Die Suche nach einer definitiven Form würde verkennen, daß die Idee der endgültigen Gestalt des Kunstwerkes dem 18. Jahrhundert noch fremd war. Andererseits sind Händels Um- und Neubearbeitungen nicht immer gleichrangig: neben Vereinfachungen, etwa der Neufassung einer Arie als Rezitativ, oder bloßen Transpositionen, die auf mangelhafte Sängerleistungen oder Umbesetzungen der Solistenpartien zurückgehen, gibt es auch Erweiterungen und Bereicherungen, die gegenüber der Erstfassung einen stilistisch höheren Rang einnehmen. Nun ordnen sich die Quellen nicht danach, welche Fassung der umgearbeiteten Nummern sie überliefern: auch die Hauptquellen, wie das Autograph oder Smiths für die Dubliner Uraufführung angefertigte Erstkopie, enthalten von zahlreichen Nummern mehrere Fassungen, ohne daß die Quellen selbst immer erkennen lassen, wann (und aus welchem Anlaß) die Alternativfassungen eingefügt wurden. Da Umbesetzungen im Solistenensemble der wichtigste Grund für Neufassungen waren, ist für ihre Ordnung, neben der Filiation der etwa 20 zeitgenössischen *Messias*-Kopien, die Folge der Händelschen Aufführungen mit den jeweils beteiligten Solisten möglichst genau zu ermitteln.

Eine Neuausgabe des Werkes wird daran zu messen sein, wie weit sie jenes editorische Grundproblem: die authentischen Mehrfassungen mittels textkritischer, historischer und stilistischer Methoden zu ordnen und zu bewerten, erfaßt und gelöst hat. Leider hat Tobin dieses Grundproblem nicht gesehen, so daß es ihn bei der Beschreibung der Quellen und der Erörterung der Mehrfassungen nicht leiten konnte. Statt dessen verstreut er seine Angaben in bunter Richtungslosigkeit, ohne Larsens methodische Grundlegung zu verwerten. Seine Hss-Beschreibungen bleiben in jeder Hinsicht hinter denen Larsens zurück.

Greifen wir die Nennung der für die Ordnung der Mehrfassungen so wichtigen Solisten-Namen in den Quellen heraus. Bei der Beschreibung des Autographs heißt es (Krit. Ber. S. 10): „An verschiedenen Stellen der Partitur finden sich am Rande 15 noch lesbare Eintragungen von sieben Sängern. Aus diesen geht u. a. hervor, daß die Sopranistin Avolio auch das *Accompagnato* ‚Thy rebuke‘ für Ten. sang, wie auch bei einer anderen Gelegenheit die Sopranistin Frasi das einleitende Ten.-Arioso ‚Comfort ye‘ zu singen hatte.“ Zunächst: Daß die Partitur 15 Namenseintragungen enthält, ist uninteressant, solange nicht untersucht wird, welche Stimmgattungen sich hinter den Namen verbergen, bei welchen Nummern und wann sie eingetragen wurden. Tatsächlich lassen sich aus diesen Sängernamen sehr viel weiterreichende Schlüsse für die Werkgeschichte ziehen als nur der, daß Signora Avolio auch einmal das Tenor-Accompagnato „Thy rebuke“ sang; und man fragt sich, was an dieser Stelle der Hinweis darauf soll, daß auch „Comfort ye“ „bei anderer Gelegenheit“ von der Frasi gesungen wurde: der Beginn von „Comfort ye“ fehlt im Autograph, zu diesem Arioso gibt es dort also keine Sängernamen, wie überhaupt der Name Frasi auch sonst im Autograph nicht begegnet. Tatsächlich erscheint Giulia Frasi erst ab 1749 unter Händels Solisten. Als Sängerin des Arioso „Comfort ye“ ist sie hingegen erst in der um 1760 von J. C. Smith geschriebenen Hamburger Kopie genannt, die Smith als Dirigierexemplar für seine Aufführungen nach Händels Tod benutzte; die Besetzung dieses Arioso mit einem Sopran geht also nicht auf Händel selbst zurück, eine Tatsache, die Tobin indessen nicht bemerkt und die doch eine Erörterung der Sängernamen erst rechtfertigen würde. Statt den Benutzer fälschlich vermuten zu lassen, die Ausführung von „Comfort ye“ durch einen

³ Hallische Händel-Ausgabe, Serie I, Bd. 17; dazu: Kritischer Bericht, Kassel 1965.

⁴ G. F. Handel, *Messiah*; dazu: *A Textual and Historical Companion to Handel's Messiah*, London 1965.

Sopran sei durch Händel selbst autorisiert, hätte Tobin besser auf Chrysanders Faksimile-Edition des *Messias*-Autographs hinweisen sollen. Dort findet man allerdings nicht 15 Eintragungen von sieben Sängern, sondern nur 11 Eintragungen von 6 Sängern.

Nach dieser und ähnlichen Erfahrungen wird man freilich sogar Tobins simplen Additionsergebnissen gegenüber mißtrauisch, etwa bei der inhaltslosen Angabe, daß in Smiths Erstkopie „99 Eintragungen von 33 oder . . . 35 Sängern“ stehen (Krit. Ber. S. 11). Wozu solche Angaben, wenn gleich darauf gesagt wird: „*Da aber endgültige Nachweise fehlen, von wem und aus welcher Zeit sie (die Eintragungen und Änderungen) stammen, müssen sämtliche nicht autographen Änderungen sehr kritisch und mit den nötigen Vorbehalten untersucht werden.*“ — Gewiß, aber zunächst einmal wäre zu prüfen, was denn diese Eintragungen für die Quellenbewertung und die Textgeschichte positiv hergeben können, und eben dies bleibt Tobin schuldig. Seinen Umgang mit wissenschaftlichen Thesen und philologisch-textkritischen Methoden verraten Sätze wie die folgenden (Krit. Ber. S. 11): „*Obwohl Hinweise darauf, daß Händel die erste Aufführung des Messias nach dieser Partitur (Smiths Erstkopie) geleitet habe, aus Gründen wissenschaftlicher Exaktheit gewöhnlich mit ‚wahrscheinlich‘ eingeschränkt werden, sprechen die zahlreichen Eintragungen Händels in der Partitur dafür, daß er sie wirklich für seine Aufführungen benutzte, und die Einbeziehung des Namens des Bassisten Mason, der in der ersten Aufführung des Oratoriums im Jahre 1742 sang, läßt ihre Verwendung bei diesem Anlaß immerhin auch als wahrscheinlich gelten.*“ Also kein neues Argument für oder gegen die niemals bezweifelte Tatsache, daß diese Kopie von der Erstaufführung an Händels wichtigstes Dirigierexemplar war, was wiederum nur als „wahrscheinlich“ gelten soll. Die Gültigkeit feststehender historischer Tatsachen nur „aus Gründen wissenschaftlicher Exaktheit“ einzuschränken, was Tobin der älteren Händelforschung offenbar unterstellt, ist in der Tat sinnlos, und doch begeht er, im gleichen Satz, den gleichen elementaren Fehler. — S. 17: „*Beide Abschriften (Brit. Mus. R. M. 18.e.2. und 18.b.10.), obgleich wertvoll als Quellen, vermögen uns keine neuen Kenntnisse zu vermitteln*“ — dieser für Tobins quellenkritisches Verständnis bezeichnende Kommentar, in dem der Nebensatz die Aussage des Hauptsatzes aufhebt, ist alles, was er zu den beiden völlig unterschiedlichen Quellen zu sagen hat, die mit ihren je eigenen Varianten zwei gänzlich verschiedene Stadien der Werkgeschichte wiedergeben.

Den 9 Seiten, auf denen Tobin die handschriftlichen Quellen unvollständig, fehlerhaft und vor allem völlig ziellos und unmethodisch beschreibt, folgen, in eklatantem Mißverhältnis zur Bedeutung der Quellen, 15 Seiten über Drucke — mehr oder minder zufällige Beobachtungen, von denen man noch weniger sieht, wozu sie im Zusammenhang eines Kritischen Berichtes dienen sollen, da sie ohne Konsequenz für die Erstellung des Textes bleiben.

Da Tobin die Möglichkeiten kritischer Quellenbewertung, wie Schreiber-Untersuchungen, Filiation, Datierung usw. ungenutzt ließ, mußte auch seine Wahl der Lesarten mehr oder minder zufällig bleiben. Immerhin ist ihm nicht entgangen, daß das Autograph und Smiths Erstkopie (Händels wichtigstes Dirigierexemplar mit zahlreichen autographen Zusätzen) die beiden Hauptquellen sind. Sie korrigieren einander so weitgehend, daß nur noch wenige zweideutige Textstellen übrigbleiben. Hier sind Tobin gegenüber älteren Editionen einige überzeugende Richtigstellungen geglückt, so etwa in der letzten Arie „*If God be for us*“; an anderen Textstellen wieder übernimmt er offenkundige Flüchtigkeitsfehler des Autographs, die bereits in der Erstkopie richtiggestellt sind (Takt 29 des Duetts „*O dead, where is thy sting*“), obschon er sonst (z. B. Takt 5 des „*Halleluja*“), autographe Lesarten als irrtümlich verwirft (Krit. Ber. S. 88), deren Fehlerhaftigkeit nach Stil und weiterer Überlieferung keineswegs so offenkundig ist wie im vorigen Beispiel. Vor allem aber ist selbst ein an sich reichhaltiges Lesartenverzeichnis solange wertlos, wie nicht vorher der textkritische Wert der Quellen geklärt ist. Das berechtigte Mißtrauen gerade auch der Praktiker gegenüber dem „philologischen Ballast“ Kritischer Berichte wird hier auf das unglücklichste bestätigt.

Das zeigt sich besonders bei der wichtigen Frage der Mehrfassungen. Schon die Auswahl, welche Fassung jeweils im Haupttext, welche der Alternativfassungen dagegen im Anhang erscheinen, bleibt unbegründet und ist nicht immer überzeugend. Tobins Erörterungen lassen darüber hinaus den Benutzer, der vielleicht einmal eine selten aufgeführte Alternativfassung zu Gehör bringen will, über deren Stellung in der Werkgeschichte weitgehend im unklaren. Wir exemplifizieren an der ersten Nummer, für welche Mehrfassungen vorliegen, der Arie „*But who my abide*“ (Krit. Ber. S. 35/36). Statt der falschen Angabe, Fassung a sei „*Händels einzige Version . . . für Baß*“ (die Rezitativ-Fassung ist gleichfalls für Baß), der hier unnötigen Beschreibung der Unterschiede zwischen den Fassungen a und c, der falschen Datierung „1748“ für die Guadagni-Fassung c (1748 fand keine Aufführung des *Messias* statt), dem nicht kommensurablen Verdikt der stilistischen Bewertung durch Larsen und der unvollständigen Angaben, wie diese Arie in den Kopien der Hamburger Staatsbibliothek und des Foundling-Hospitals überliefert ist, wäre eine chronologische Zusammenstellung der Aufführungen, für die diese Arie geändert wurde, sinnvoll gewesen:

Jahr	Sänger	Stimm- lage	Fassg.	Tonart	Haupt- quellen	Bemerkungen
1742	Mason	Baß	b	D-B	M	
1743 u. 1745	Reinhold	Baß	a ¹	d	A, B	
1749 (?)	Low	Tenor	a ²	e	A	autographer Eintrag in A: „ <i>un tono piu alto ex E for Mr Low in Tenor Cliff.</i> “
1750/51	Guadagni	Alt-Kastrat	c ¹	d	B	autographer, „ <i>for Guadagni</i> “ überschriebener Nachtrag in B.
1754	Sigra Passerini	Sopran	c ²	a	FH	das Solo-Stimmbuch des 2. Soprans trägt den Namen „ <i>Passerini</i> “.
1755-58	Miss Young	Alt	c ³	e	B	„ <i>A note higher E^b Miss Young</i> “ in B nachgetragen.
1759	Ricciarelli	Alt-Kastrat	c ³	e	B	„ <i>Miss Young</i> “ gestrichen und durch „ <i>Ricciarelli</i> “ ersetzt.
1760 u. später	Sigra Calori	Sopran	c ⁴	g	B,H	„ <i>G^b flat Calori</i> “ von Smith d. Ä. nachgetragen; in H neben der Fassung c ¹ in vollständiger g-moll-Transposition von Smith d. J. nachgetragen.

(Siglen: A = Autograph, B = Smiths Erstkopie, FH = Material des Foundling Hospital 1754, H = Hamburger Kopie ca. 1760, M = Matthews-Kopie 1761–1764.)

Die Fassung c⁴ (Chryсандers Fassung C) geht also nicht auf Händel selbst, sondern auf die Aufführungen unter Smith d. Ä. nach Händels Tod zurück. Auch die übrigen Sängernamen, die in B und H nachgetragen sind (Miss Frederick, Miss Brent, Signora Mosor) stammen wohl erst aus der Zeit nach Händels Tod und bewirkten jedenfalls keine neuen Versionen bzw. Transpositionen. Eine solche Zusammenstellung, die dann selbstverständlich weiterer Erörterungen bedürfte, würde dem Benutzer die nötigen Auskünfte über die Genesis dieses Stückes und die Kriterien für seine Wahl aus den insgesamt 7 Versionen bzw. Transpositionen geben. Da sie hier ebenso wie bei der Untersuchung der übrigen Mehrfassungen fehlt, muß man Tobins Edition, obschon sie sämtliche Alternativfassungen im Anhang enthält, auch in diesem wichtigen Punkt als gescheitert ansehen.

Noch eine Bemerkung zu den im Kleinstich mit abgedruckten Oboen- und (Fagott-)partien. Sie entstammen, wie in Chryсандers Edition, dem Material des Foundling-Hospital (FH), „das als einziges im 18. Jh. ihre Mitwirkung belegt“ (Vorwort zum Notenband, S. X). Im Kritischen Bericht (S. 16) hingegen heißt es, daß u. a. auch die Matthews-Handschrift Oboen enthält. Man erfährt jedoch nicht, daß die Oboenpartien dieser Hs unabhängig von FH sind; sie gehen nicht, wie in FH, meist zusammen (die 1. Viol. oder den Chorsopran verstärkend), sondern sind weitgehend getrennt geführt. Da Tobin sie nicht in seine Edition aufnahm, hätten sie wenigstens im Krit. Bericht so beschrieben werden müssen, daß der interessierte Benutzer diese Stimmen, die immerhin einer um 1761 geschriebenen Kopie entstammen, hätte rekonstruieren können.

Insgesamt ist die Ausgabe nicht geeignet, den immer wieder geäußerten Zweifel daran auszuräumen, ob es denn überhaupt sinnvoll sei, Werke mit einer Editions-geschichte wie der des *Messias* nochmals zu edieren: trotz ihrer wissenschaftlichen Aufmachung erreicht sie nicht das Niveau der wichtigsten älteren Ausgaben, etwa von Chryсандer/Seiffert, Prout⁵ oder Schering/Soldan⁶.

Dabei ist die Notwendigkeit einer neuen Ausgabe des Werkes, spätestens seit den Untersuchungen Larsens, unbestreitbar. Die Edition und der begleitende *Companion* von Watkins Shaw zeigen, wie weit eine kritische Neuausgabe über jene älteren Editionen hinausgehen kann, wenn das editorische Grundproblem erfaßt ist: die komplizierte Überlieferung methodisch zu ordnen und daraus die Kriterien für die Erstellung eines besser gesicherten Textes zu gewinnen. Shaws glänzende Quellenbeschreibungen ermöglichen sogar eine Kontrolle von Chryсандers manchmal undeutlicher Faksimile-Reproduktion des Autographs. Händels Solisten werden, ausgehend von den Namen in den Quellen und der Klärung der verschiedenen Schichten der Namenseintragungen, fast vollständig ermittelt, so daß sich eine nahezu lückenlose Folge der Händelschen Aufführungen mit den jeweiligen Neufassungen gewinnen läßt. Auch bei der Klärung des intrikaten Abhängigkeitsverhältnisses der Quellen hat Shaw alle erreichbaren Fakten, einschließlich der zunächst widersprüchlichen, herangezogen und für die Textgeschichte und die Edition verwertet; die Bewertung der Mehrfassungen ist überzeugend begründet. Natürlich weiß auch Shaw, daß es keine definitive Gestalt des Gesamtwerkes gibt, aber er bleibt nicht dabei stehen: statt sämtliche Alternativfassungen kommentarlos im Anhang abzudrucken, sondert er einige davon, mit guten textkritischen und historisch-stilistischen Gründen, aus seiner Edition aus und fügt sie seinem Buch als Anhang bei. Es dürfte wohl keinen zweiten Fall in der Editions-geschichte eines Werkes geben, in dem die textkritische Grundlegung, die Fülle der Ergebnisse und die Stringenz der Beweisführung so weit auseinanderklaffen wie in den Ausgaben Tobins und Shaws.

Dem deutschen Benutzer kann Tobins Ausgabe immerhin wegen der u. E. guten neuen Textübersetzung Konrad Amelns dienlich sein, der Chryсандers deutschen Text behutsam revidiert, z. T. mit glücklicher Verwertung der Herderschen *Messias*-Übersetzung.

⁵ *Handel's Messiah*, London 1902.

⁶ G. F. Händel, *Der Messias*, Leipzig 1940.