

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Die Orgelbauer Eusebius Amerbach und Kaspar Sturm

VON RAIMUND W. STERL, REGENSBURG

Zu den bedeutendsten süddeutschen Orgelbauern des 16. Jahrhunderts zählen zwei Meister, deren schöpferischer Geist weit über die Stätten ihres Wirkens hinaus bekannt wurde und die zu den hervorragenden Kräften gezählt werden müssen, die das musikalische Kunsthandwerk ihrer Zeit hervorbrachte: Eusebius Amerbach¹ und Kaspar Sturm². Neue archivalische Funde gestatten es, Biographie und Werk beider Orgelbauer weiter zu beleuchten.

I

Eusebius Amerbach (auch Ammerbach, Amerpach), ein Sohn des Humanisten Veit Amerbach (1503—1557), war als Organist, Orgelbauer und Lateinlehrer tätig. Nach seinem Studium an der Universität Ingolstadt^{2a} ließ er sich 1562 in Augsburg nieder und erwarb dort am 23. Oktober 1563 das Bürgerrecht. Ehe er durch seine Werke im Dom (1577/78) und in der Ulrichskirche (1580) dem Orgelbaustil der Spätrenaissance in Süddeutschland richtungsweisende Impulse verlieh, mußte er bereits als Orgelbausachverständiger hohes Ansehen genossen haben. Als nämlich im Sommer 1576 der Orgelneubau für das Ulmer Münster zu vergeben war, wandte sich der dortige Superintendent Ludwig Rabus nicht nur an Lucas Oslander, sondern erbat zudem von Amerbach eine gutachtliche Stellungnahme zu den von Kaspar Sturm eingereichten Bauplänen und Dispositionsvorschlägen³. Sturm, um 1540 in Schneeberg geboren, wirkte 1565 als Organist an der protestantischen Neupfarrkirche in Regensburg⁴, wechselte kurze Zeit später nach München über und zählte spätestens ab 1568 zum Kreis der von Orlando di Lasso geleiteten Hofkapelle Herzog Albrecht V.⁵ Für den herzoglichen Hof baute er 1568 und 1574 zwei Instrumente, vor 1575 im Augustinerchorherrenstift Indersdorf und für die Klosterkirche Blaubeuren, sowie 1575 im Benediktinerkloster Scheyern neue Orgeln⁶. Vom Bayernherzog den Ulmer Ratsherren empfohlen, bemühte er sich um den großen Auftrag für die Münsterkirche. Am 5. Juli 1576 legte Amerbach den angeforderten Bericht vor und gab seiner Überzeugung Ausdruck, daß „*Sturm ein sollich stattdich Werk vollenden*“ werde. In diesem Zusammenhang verwies er auf andere

1 H. Meyer, *Orgeln und Orgelbauer in Oberschwaben*, in: Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben 54, 1941, S. 213—360, hier S. 226 ff. Die neuere Musiklexigraphie nennt Amerbach im Artikel Augsburg (MGG I, 1949—1951, Sp. 831); vgl. demnächst auch den Personenartikel von A. Layer in dem Ergänzungsband zur MGG.

2 A. Layer, Artikel *Sturm*, in: MGG XII, 1965, Sp. 1647; ders., *Musik und Musiker der Fuggerzeit*, Augsburg 1959, S. 22, 42, 47 und besonders 62.

2a G. Frh. v. Pölnitz, *Die Matrikel der Ludwig-Maximilians-Universität Ingolstadt—Landshut—München*, Teil I, Band I (1472—1600), München 1937, Sp. 647.

3 Stadtarchiv Ulm (= StaU), *Reichsstadt Ulm*, V. 46. 1 (1597), fol. 105—106.

4 D. Mettenleiter, *Musikgeschichte der Stadt Regensburg*, Regensburg 1866, S. 229. — Sturm hatte am 31. 12. 1564 die Bürgerstochter Margaretha Steger geheiratet (Evangelisches Pfarrarchiv Regensburg, *Ehebudi* 1562—1572, Sign. K. 24, fol. 73) und in Regensburg das Bürgerrecht erlangt (Stadtarchiv Regensburg = StaR, *Bürgerbudi* 1545—1569, Sign. Pol. III Nr. 6, fol. 140').

5 Staatsarchiv für Oberbayern (München), *Hofzahlamtsrechnungen* 15 ff. (1568—1578), auszugsweise wiedergegeben bei A. Sandberger, *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso* III, Leipzig 1895, S. 34 ff. Außerdem W. Boetticher, *Orlando di Lasso, Studien zur Musikgeschichte Münchens im Zeitalter der Spätrenaissance*, in: Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte 19, 1956, S. 494, 505 u. 517; ders., *Orlando di Lasso und seine Zeit (1532 bis 1594)*, *Repertoire-Untersuchungen* I, Kassel—Basel 1958, S. 327; ders., *Aus Orlando di Lassos Wirkungskreis. Neue archivalische Studien zur Münchener Musikgeschichte*, Kassel—Basel 1963, S. 54 u. 56. Vgl. auch R. W. Sterl, *Münchener Orgelbauer vor und nach dem Episcopale Caeremoniarum*, in: *Musica Sacra*, CVO 87, 1967, S. 164 ff.

6 StaU, a. a. O., fol. 124 ff. R. W. Sterl, *Leben und Werk Kaspar Sturms. Ein Beitrag zur Orgelbau-geschichte Süddeutschlands im ausgehenden 16. Jahrhundert*, in: Verhandlungen des historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg 107, 1967, R. Quoika, *Musik und Musikpflege in der Benediktinerabtei Scheyern*. Studien und Mitteilungen des Benediktinerordens und seiner Zweige, München 1958, S. 56 ff.

Orgelbauten Sturms und das Scheyerner Werk, von dem er zu berichten wußte, daß er „dergleichen nie gesehen, dessen er (Sturm) bei meniglich höchsten Ruhm davon trägt“⁷. Dieses Zeugnis des Augsburger Meisters für seinen Münchener Kollegen wurde zusammen mit Osianders ebenfalls positivem Gutachten für die Vergabe des Ulmer Orgelbaus an Kaspar Sturm entscheidend. Amerbach ließ auch während der Bauausführung Sturm seine Hilfe angeheihen. Unter dem 13. Juni 1577 berichtete er seinem Freund aus Augsburg von den Schwierigkeiten, die sich beim Vergolden einiger Orgelpfeifen sowie der Beschaffung des zum Werk notwendigen Ebenholzes ergeben hatten⁸. Ob er sich allerdings um die endgültige Gestalt der Münsterorgel verdient machte oder gar mit Hand an das Werk legte, scheint fraglich. Er dürfte sich Sturm kaum als einer der in den Akten namentlich nicht genannten Gehilfen unterstellt haben, zumal er ja selbst in dieser Zeit bereits mit dem Bau der Domorgel in Augsburg beschäftigt war⁹. Obwohl der neuen Lehre zugetan, errichtete er in der Folgezeit auch die Orgel in der Fuggerkapelle zu St. Ulrich für Aichinger¹⁰. Den Auftrag verdankte er neben der hohen künstlerischen Qualität seiner Arbeiten nicht zuletzt der Gunst der Fugger. Das Ulmer Werk hatte Sturm im Spätherbst 1578 fertig gestellt. Es wurde von Bernhard Schmid (Straßburg), Wilhelm Endel (Nürnberg), Paul Pollner (Freising) und Hans Wißreiter (München) abgenommen¹¹. Der Ulmer Rat stellte dann mehrmals Urkunden über den erfolgreichen Bau des Instruments aus. Trotzdem kam es schon bald zu Streitigkeiten zwischen der schwäbischen Reichsstadt und Sturm, in die sich der 1580 zum Münsterorganisten bestellte Christoph Rintzke einmischte. Der spätere Verfall der Orgel, angeblich durch eine schlechte Beschaffenheit der Windladen im Rückpositiv und Brustwerk, unrichtige Pfeifenmensurierungen und Bohrungen in den Windkanälen bedingt, wurde bislang ausschließlich Sturm angelastet; dabei hatte Rintzke mehrmals unmotivierbare Änderungen am Werk vorgenommen und der Erbauer des Instruments war zur Orgel nicht mehr vorgelassen worden, um die vermeintlichen Schäden beheben zu können¹². Als auch Amerbach die Windventile an der Münsterorgel bemängelte, ging die Freundschaft mit Sturm in die Brüche.

Beide Meister verlegten nun ihren Wirkungsbereich. Sturm lieferte 1583 für Kaiser Rudolf II. eine Orgel, die in der Augustinerkirche zu Wien aufgestellt wurde¹³, 1583/84 für das Stiftskapitel zur Alten Kapelle in Regensburg¹⁴, 1588 für die evangelische Landhauskirche in Linz¹⁵ und 1589 für die evangelische Stiftskirche in Graz¹⁶ einmanuelle Instrumente. Dazwischen lag 1586 eine Italienreise, die Sturm nach Venedig führte¹⁷. Amerbach arbeitete ab 1582 auswärts¹⁸. Unter den Augsburger Instrumentenbauern gab es Streitigkeiten. Insbesondere erwachsen Konflikte mit den eifersüchtig auf die Wahrung ihrer Privilegien bedachten Kistlern, die vor den Orgelbauern das Recht zur Anfertigung der Blasbälge beanspruchten. Amerbach war mehr als einmal mit Klagen und Beschwerden vertreten, etwa 1569 im Streit der Instrumentenbauer Joseph Faber und Johann Buerer, wobei er zusammen mit

⁷ StaU, a. a. O., fol. 105.

⁸ Ebd., fol. 211.

⁹ Meyer, S. 226 u. die in Anm. 4 dort genannten, im Hauptstaatsarchiv München verwahrten Protokolle des Augsburger Domkapitels.

¹⁰ G. Frotscher, *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition* I, Berlin 21959, S. 334.

¹¹ E. Emshemer, *Johann Ulrich Steigleder, Sein Leben und seine Werke*, Kassel 1928, S. 14.

¹² R. W. Sterl, *Der Orgelbauer Kaspar Sturm in Ulm (1576–1599)*, in: *Ulm und Oberschwaben* 38, 1967, S. 109–131 und die dort zitierte Literatur.

¹³ J. E. Schlager, *Materialien zur österreichischen Kunstgeschichte*, in: *Archiv für Kunde österreichischer Geschichtsquellen* II, 1850, S. 763. A. Smijers, *Die kaiserliche Hofmusikkapelle von 1543–1619*, in: *Studien zur Musikwissenschaft, Behefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, 1922, S. 73. — C. Wolfsgruber, *Die Hofkirche zu S. Augustin in Wien*, Augsburg 1888, S. 3, Anm. 6.

¹⁴ Archiv des Stiftes zur Alten Kapelle Regensburg, Urk. II 660.

¹⁵ O. Wessely, *Linz und die Musik*, in: *Jahrbuch der Stadt Linz* 1950, S. 124.

¹⁶ H. Federhofer, Art. *Graz*, in: *MGG* V, 1956, Sp. 732. — Steiermärkisches Landesarchiv Graz, *Musikwesen im Stift bzw. Musiker, Orgel und Musikinstrumente* im Bestand des Alten Archivs *Religion und Kirche in der Zeit der Reformation* sowie *landschaftliches Ausgabebuch* 1589 fol. 147.

¹⁷ StaU, a. a. O., fol. 338–341.

¹⁸ Für einen Orgelbau Amerbachs 1583 im Kloster St. Blasien (StaU, a. a. O., fol. 420 ff.) fehlen bislang weitere Quellen.

dem Orgelbauer Samuel Biedermann die Partei Fabers ergriff, und 1580 mit David Bergmüller¹⁹. Diese Streitigkeiten konnten für ihn allerdings ebensowenig wie eine ernsthafte Konkurrenz, die er nie zu fürchten hatte, der Grund sein, sich weitab vom schwäbischen Raum in Österreich zu betätigen. 1584 finden wir ihn nochmals in Augsburg, wo er an der von ihm erbauten Domorgel eine Reparatur durchführte²⁰. Ausweislich der Augsburger Steuerbücher erhielt er bei Entrichtung der für die folgenden Jahre fälligen Abgaben die Erlaubnis, die Stadt zu verlassen. Nicht aufrechterhalten läßt sich die Annahme, Amerbach sei 1585 für den herzoglichen Hof Albrecht V. in München tätig gewesen²¹. Nach neueren Forschungen führte die Arbeit — dem ausgezahlten Betrag von 24 Gulden zufolge kann es sich ohnehin nur um eine kleinere Tätigkeit, etwa eine Reparatur, Wartung oder unwesentliche Ergänzung eines Instruments gehandelt haben — ein Hans Amerbach durch²². Hingegen ergibt sich mit den nunmehr aufgefundenen Aktenstücken²³ von autoritativer Quelle ein weiteres wichtiges Indiz für Amerbachs Linzer Aufenthalt in den Jahren 1589 und 1590. Dort kreuzte sich erneut sein Weg mit Sturm. Bei einer Zusammenkunft der beiden am 5. Dezember 1589 in der Wohnung des Linzer Stadtorganisten Martin Ecker trat nun auch offene Rivalität zutage. Amerbach wiederholte seine Anschuldigungen, worauf ihn Sturm, vertreten durch den Advokaten der kaiserlichen Landeshauptmannschaft, Abraham Schwarz, vor Gericht zitierte. In einem *Beitabschied* vom 13. Dezember 1589 untersagte das Stadtgericht Linz dem beklagten Amerbach die Weiterverbreitung der üblen Nachreden und forderte ihn auf, Beweismittel zu erbringen. Der weitere Verlauf und der Ausgang dieses Rechtsstreits sind nicht überliefert. Das am 10. März 1590 in Linz datierte und an Ulm gerichtete Schreiben, in dem Amerbach über Sturm Klage führte, weil dieser ihn „in seinem Ruf beschnitten“ habe, gibt hierüber keine Klarheit. 1592 führte Amerbach in der ehemaligen Stiftskirche zu Waldhausen in Oberösterreich Orgelreparaturen aus²⁴. 1593 berichtete er aus Wien an einen ungenannten Empfänger über seine Tätigkeit; er habe sich „meistenteils allein bei denen Prälaten und Herrn aufgehalten und denselben mit der Kunst des Orgelmadiens gedient“²⁵. Um die große, 1512 von Jan von Dobrau erbaute Fuggerorgel zu St. Anna²⁶ zu reparieren, kehrte er 1594 nach Augsburg zurück, offenbar zu seiner letzten Arbeit in der Reichsstadt; denn 1595 scheint er bereits gestorben zu sein, im protestantischen „oberen Gottesacker“ vor dem Roten Tor fand er seine letzte Ruhestätte²⁷.

Sturm war 1591 in Regensburg tätig. Für die dortige Neupfarrkirche verfertigte er eine neue Orgel, für die sich die Stadt Währschaft ausbedang²⁸. Bereits vor Ablauf der zweijährigen Garantiezeit erlangte er im September 1593 das Recht des Beisitzes und am 7. Januar 1594 zum zweiten Male das Bürgerrecht²⁹ in Regensburg. Mit einem Orgelneubau um 1595 für St. Barbara in Abensberg³⁰ und einem 1596 durchgeführten Erweiterungsbau der Neupfarrkirchenorgel in Regensburg³¹ erschöpft sich zunächst die Werkliste. Der mit Ulm fast zwei Jahrzehnte geführte Streit konnte zugunsten Sturms beigelegt werden, freilich

¹⁹ Nach den Ratsprotokollen des Stadtarchivs Augsburg, die Meyer S. 226 ausgewertet.

²⁰ Denkmäler der Tonkunst in Bayern X, 1, S. LXXVIII.

²¹ Meyer, S. 227.

²² Boetticher, *Orlando di Lasso*, in: Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte, S. 517.

²³ StaU, a. a. O., fol. 356, 400 ff. u. 415.

²⁴ O. Eberstaller, *Orgeln und Orgelbauer in Österreich*, Graz—Köln 1955, S. 55.

²⁵ Vgl. R. Eitner, Monatshefte für Musikgeschichte 24, 1892, S. 160.

²⁶ N. Lieb, *Die Fugger und die Kunst im Zeitalter der Spätgotik und frühen Renaissance*, München 1952, S. 881.

²⁷ D. Prasch, *Epitaphia Augustana II*, 1624, S. 71.

²⁸ StaR, Sign. I AE 1 Nr. 6 fol. 159 u. I AE 1 Nr. 7 fol. 184. Erzbischöfl. Ordinariatsarchiv München, Sammlung *Heckenstallers Ratsbonensia* 1468 fol. 260'.

²⁹ StaR, Sign. Pol. III Nr. 5 fol. 35'.

³⁰ F. Mader, *Die Kunstdenkmäler von Bayern, Bez. Amt Kelheim*, München 1922, S. 25. R. Quoika, *Alt-bayern als Orgellandschaft*, Bericht über das Orgeltreffen Ingolstadt-Weltenburg 1953, Berlin—Darmstadt 1954, S. 26.

³¹ StaR, *Ecclesiastica XVII* 105.

erst, nachdem sich Kaiser Rudolf II. im April 1599 nachdrücklich für den „*erlebten, armen Mann*“ eingesetzt hatte³². Noch im selben Jahr verlieren sich die Nachrichten zur Lebensgeschichte Sturms³³.

II

Dispositionen der von Amerbach und Sturm erbauten Orgeln:

Augsburg, Dom³⁴ (1577), E. Amerbach

Werk: Prinzipal 8'	Superoktave 2'
Koppel 8'	Regal 8' (oder 4')
Oktave 4'	Posaune 8'
Kleingedeckt 4'	Koppel 16'
Quinte 2 ² / ₃ '	Vogelgesang
Mixtur (5- bis 6fach?)	Heerpauken
Zimbel 2fach 1' und 2 ² / ₃ '	Tremulant
(oder 1 ¹ / ₂ ' und 1 ¹ / ₃ ')	

Pedal: keine eigenen Register, jedoch alle Manualregister mit Ausnahme der Zimbel abziehbar

Augsburg, Fuggerkapelle der St. Ulrichskirche³⁵ (1581), E. Amerbach

Werk: Prinzipal 8'	Koppel 16'
Oktave 4'	Flöte 8'
Superoktave 2'	Kleingedeckt 4'
Quinte	Hörnle (1 ¹ / ₂ '?)
Mixtur 6fach	Posaune
Zimbel 2fach	

Pedal: Prinzipal 16'

außerdem auch die Manualregister Prinzipal, Flöte, Koppel und Mixtur abziehbar

Vergrößerungsvorschlag: Flöte 8', Krummhorn oder Schalmei ins Pedal

Scheyern, Klosterkirche³⁶ (1575), K. Sturm

wie Ulm, Münster, jedoch ohne Mixtur und Flöten (Hauptwerk) und Posaune (Pedal)

Ulm, Münster³⁷ (1576—1578), K. Sturm

Oberwerk (Mittelmanual):	Brustwerk (Obermanual):
Prinzipal 8'	Oktave 2'
Oktave 4'	Zimbel einfach
Duodecima 3'	Flöten 4'
Quintadecima 2'	Regal 4'
Zimbel 2fach	Posaune 8'
Mixtur 5- bis 8fach	Vogelgesang
Großkoppelbaß 16'	
Flöten 8'	

³² StaU, *Reichsstadt Ulm*, V. 46. 1 (1598). Weitere archivalische Quellen hierüber im StaR, *Politica* II 87.

³³ Das letzte gesicherte Datum stammt vom 10. Dezember 1599, wo er in den *Hausgerichtsprotokollen* in Regensburg erscheint (StaR, *Politica* I 48 fol. 101').

³⁴ H. Meyer, S. 343; den Orgelbauakten (Hauptstaatsarchiv München, *Augsburg Hodstift* NA 3960) zufolge hatte die Orgel nach dem Umbau (1621) durch Hans Hartmann folgenden Klंगाufbau: Manual: Prinzipal 8', Oktave 4', Quinte 2²/₃', Superoktave 2', Mixtur 4—5fach, Zimbel 2fach, Koppel 8', Kleingedeckt 4', Regal 8', Posaune 8'; Pedal: Koppel 16' sowie als Transmissionen alle Manualregister mit Ausnahme von Zimbel; Vogelgesang, Tremulant, Heerpauken.

³⁵ H. Meyer, S. 342; Frotscher, S. 334.

³⁶ R. Quoika, *Musik und Musikpflege in Scheyern*, S. 57.

³⁷ R. W. Sterl, *Der Orgelbauer Kaspar Sturm in Ulm*, S. 119. Zu korrigieren bzw. zu ergänzen ist die bei E. Emsheimer, *Johann Ulrich Streigleder*, S. 13, mitgeteilte Disposition.

Rückpositiv (Untermanual):

Prinzival 4'
 Oktave 2'
 Duodecima 1¹/₂'
 Mixtur 5- bis 7fach
 Koppel 8'
 Heerpauken

Pedal: Prinzival oder Subbaß 16'

(teilweise 2chörig)
 Mixtur 6- bis 7fach
 Posaune 8'

Tremulant in jedem Manual

Regensburg, Alte Kapelle³⁸ (1583), K. Sturm

Werk: Prinzival 8'

Oktave 4'
 Quinte 2²/₃'
 Superoktave 2'
 Zimbel
 Mixtur 3fach
 Gedeckter Koppelbaß 16'
 Flöten 8'
 Tremulant
 Vogelgesang
 Heerpauken

Pedal: keine eigenen Register, an das Manual gekoppelt

Graz, Evangelische Stiftskirche³⁹ (1589), K. Sturm

Werk: Prinzival 8'

Oktave 4'
 Quinte 3'
 Superoktave 2'
 Quinte 1¹/₂' (Zimbel)
 Mixtur

Grobgedackt 8'

Flöten 4' (bzw. Quintade 4' / Baß
 und scharfer Schwegel 2' / Diskant)

Ohne Pedal

Regensburg, Neupfarrkirche⁴⁰ (1591), K. Sturm

Werk: Prinzival 4'

Oktave 2'
 Quinte 1¹/₂'
 Duodezima 1'
 Zimbel 1/2'

Koppel 8'

Flöten 4'

Pedal: Oktave 8'

Superoktave 4'
 Subbaß 16'

³⁸ R. W. Sterl, *Ein Orgelvertrag aus dem Jahre 1583*, in: *Musica Sacra*, CVO 85, 1965, S. 324 ff.

³⁹ R. Quoika, *Die altösterreichische Orgel der späten Gotik, der Renaissance und des Barock*, Kassel-Basel 1953, S. 30.

⁴⁰ R. W. Sterl, *Die ersten Orgeln der Regensburger Neupfarrkirche*, in: *Die Oberpfalz* 54, 1966, S. 161 ff.

Neue Quellenfunde zur Biographie Johann Jakob Frobergers

VON ULF SCHARLAU, FRANKFURT a. M.

Die Biographie des „*Römisch Kayserlichen Cammer-Organisten*“ Johann Jakob Froberger weist innerhalb eines Abschnitts von acht Jahren Lücken auf, die zu schließen der Froberger-Forschung trotz einigen intensiven Untersuchungen bisher noch nicht zur Zufriedenheit gelungen ist. Die vorliegende kleine Studie kann keinesfalls beanspruchen, endgültige Klarheit in das Dunkel dieser Zeitspanne zu bringen, doch ist es gelungen, einige, wie ich glaube, sichere Datierungen zu treffen. Als Dokumente, die hierzu den Anlaß gaben, fanden sich zwei Briefe Johann Jakob Frobergers an Athanasius Kircher, den deutschen Polyhistor und Musikschriftsteller in Rom, in denen der Komponist einige Andeutungen über seinen Verbleib während eben dieser uns bisher unbekanntes Zeit macht¹.

Resümieren wir kurz die bisher in der Froberger-Literatur erarbeiteten Daten, soweit sie in diesem Zusammenhang von Relevanz sind². Fest steht, daß Froberger nach 1634 in Wien als Organist tätig war und Kaiser Ferdinand III. um Studienurlaub bat, da er bei Girolamo Frescobaldi in Rom Unterricht nehmen wollte. Dem Gesuch wurde stattgegeben, und Ende September 1637 wurden die Gehaltszahlungen an Froberger eingestellt, wie aus den Hofzahlamtsrechnungen zu ersehen ist. Frobergers Aufenthalt in der Ewigen Stadt und somit sein Unterricht bei Frescobaldi währte wohl bis Ende 1640 oder Anfang 1641, denn vom April 1641 an war er wieder in Wien tätig; die Akten der Hofkapelle verzeichnen ihn von diesem Zeitpunkt bis zum Oktober 1645³. Von da an bis April 1653 erscheint Frobergers Name nicht mehr in den Kapellakten. Vom April 1653 bis zu seiner Entlassung am 30. Juni 1657 ist der Aufenthalt Frobergers in Wien wieder aus derselben Quelle nachzuweisen. Die Zeitspanne jedoch, während der sich die Wiener Akten über Froberger ausschweigen, soll hier näher untersucht werden. Die Tätigkeit des Komponisten in dieser Zeit liegt weitgehend noch im Dunkel.

Aus diesen siebeneinhalb Jahren sind einige Begegnungen mit Froberger und Dokumente über ihn bekannt, die es ermöglichen, Aufenthalte zu ermitteln. Dies sind die folgenden:

1. Froberger weilte im September 1649 zu den Trauerfeierlichkeiten für die verstorbene Kaiserin Maria Leopoldine in Wien. Den Beweis erbringt die Widmung des zweiten Buches der Tokkaten an den Kaiser, datiert vom 29. September 1649⁴. Als weiteren Beleg für diesen Wiener Aufenthalt zitiert Seidler⁵ einen Brief des Gesandten des Prinzen von Oranien, William Swann, an dessen Sekretär, den auch als Komponist hervorgetretenen Constantin Huygens, datiert vom 15. September 1649 in Wien, in dem Swann von seiner neuen Bekanntschaft mit einem Klavierkomponisten „*nommé Monsr Frobergen*“ [sic!] berichtet.

¹ Aus Anlaß meiner Dissertation über Athanasius Kircher (in Vorbereitung) hatte ich im Sommer 1967 Gelegenheit, Kirchers Korrespondenz in Rom einzusehen. An dieser Stelle sei Herrn Prof. Vincenzo Monachino S. J. für seine liebenswürdige Hilfe bei der Arbeit im Archiv der Pontificia Università Gregoriana gedankt.

² Biographische Literatur ersehe man aus dem Artikel *Froberger* von M. Reimann, in: MGG 4 (1955), Sp. 982 ff., dabei sei im besonderen auf die Arbeiten von G. Adler, F. Beier, L. v. Köchel, K. Krebs, J. Mattheson und K. Seidler hingewiesen. Zu ergänzen sind Ph. Spitta, *Art. Froberger*, in: ADB 8 (Leipzig 1878), S. 128 ff., sowie W. Kahl, *Art. Froberger*, in: NDB 5 (Berlin 1961), S. 642 ff.

³ Vgl. hierzu: L. v. Köchel, *Die kaiserliche Hofmusikkapelle in Wien von 1573–1867*, Wien 1869.

⁴ *Libro Secondo. / Di Toccate, Fantasia, Canzone, Allemande, Courante, Sarabande, Gigue, et altre Partite. / Alla Sacra Caesa Mta Diuotissime dedicato / In Vienna li 29. Settembre A^o 1649 / Da Gio: Giacomo Froberger.* Vgl. hierzu auch: Johann Jakob Froberger, *Orgel- und Klavierwerke I.* (hrsg. von G. Adler), DTÖ IV/1 (Bd. 8), Wien 1897, S. 117.

⁵ K. Seidler, *Untersuchungen über Biographie und Klavierstil Johann Jakob Frobergers*. Diss. Königsberg 1930, S. 26.

2. Einen Aufenthalt in Brüssel im Jahre 1650 belegt ein Manuskript der Bibliothèque Nationale (Paris), das die Marginalie „*fatto à Bruxelles anno 1650*“ trägt⁶.

3. Schließlich wissen wir seit dem Aufsatz von Krebs⁷, daß Froberger am 26. September 1652 ein Konzert in Paris gegeben hat.

Dies sind die bisher gesicherten Daten für Aufenthalte Frobergers in den Jahren 1645 bis 1653: Wien im September 1649, Brüssel 1650 und Paris im September 1652. Was hat Froberger jedoch zwischen 1645 und 1649, 1650 und 1652 unternommen? Wo hielt er sich auf, in wessen Diensten stand er?

Über diese Fragen wurden Vermutungen und Hypothesen aufgestellt, die wohl zum Teil von einigen nur vage bekannten Historien über Erlebnisse des Komponisten angeregt wurden.

So weiß man, daß Froberger irgendwann mit Matthias Weckmann in Dresden vor dem Kurfürsten von Sachsen an einem Wettspiel teilgenommen haben soll. Ebenso ist bekannt, daß Froberger eine Reise nach England unternahm, auf der ihm Wegelagerer zu Lande und zu Wasser übel mitgespielt haben⁸. Auf diesen Zwischenfall weist auch eine Marginalie im Manuskript von Frobergers *Plainte faite à Londres pour passer la Melancholie* hin⁹.

Der Verfasser konnte nun in der Korrespondenz Athanasius Kirchers zwei Briefe Frobergers finden, deren Interpretation es ermöglichen soll, einige weitere Anhaltspunkte über Reisen und die Tätigkeit Frobergers in den Jahren 1648 bis 1654 zu erhalten¹⁰. Beide Briefe werden im folgenden nur soweit zitiert, als der Inhalt in diesem Zusammenhang von Bedeutung ist.

Zunächst Auszüge aus Nr. 305:

Wolehrwürdiger, Hochgelobter, Christlicher Herr Pater Athanasius, Deroselben sint Meiner schuldige Dienst ieder Zeit bereits anvor. Mich verwundert gar hoch wie dß von E. Ehrwürdigkeit so gar kein antwort kombt, auff dß innige Schreiben, so ich E. E. von Mantua auß geschickt habe, in welchem ich E. Ehrw. alles ausführlich geschrieben. Wie dß der Cardinal de Medices, groß-hertzog, Principe Leopoldo, wie auch der hertzog von Mantua großen gusto haben gehabt an dem Retsel, auch sonsten wie ich vor dem groß-Hertzog von Florentz, undt duca di Mantua bin Regal list wesen. [.] . . . , hattis (sc. das Rätsel) also der Pater Gans Ihr May. hineingetragen, so haben Ihr. May. nach mir geschickt, habs also Ihr May. gezeiget, wie es zu verstehen ist, der Kaiser hatt es aber also bald gefaßt, undt verstanden, hatt auch gleich etliches sehr drauß Componirt, undt einen großen gusto gehabt, bin auch bey Ihr. May. zwey gantze stundt allein in Ihrem Zim̄er gewesen, undt haben es mit einander probirt, endlich nach der zweyten stunden, so hatt der Kaiser zu Mir gesagt, ich solle anitzo nun heim gehen, er wolle morgen wiederumb nach mir schicken, so ist aber des Morgens drauff die Kaiserin in die Kindlbett kömen, undt den andern tag drauff gestorben, hatt also der Kaiser bißdato nit weitter nach mir geschickt, muß mich also ein wenig gedulden biß der Kaiser ein wenig sein Laid vergißt, will E. E. schon weitter schreiben wie es weitter

⁶ Johann Jakob Froberger. Orgel- und Klavierwerke I . . . , S. 126.

⁷ K. Krebs, J. J. Froberger in Paris. In: VMw 10 (1894), S. 232 f.

⁸ Wie sehr dieses Ereignis die Nachwelt beschäftigte, zeigt J. Matthesons phantasievolle Ausschmückung der Reise in seiner Grundlage einer Ehrenpforte (Hamburg 1740, S. 87 ff.).

⁹ „*Dnus Froberger volens Parisiis in Angliam abire, intra Parisios et Cales et Dover in mari adeo spoliatus est, ut in taverna piscatoria sine numo Angliam appulerit, ac Londinum venit. [. . .] Super quo casu hanc lamentationem composuit.*“ Vgl. hierzu: Johann Jakob Froberger. Orgel- und Klavierwerke III. (hrsg. von G. Adler.) DTÖ X/2 (Bd. 21). Wien 1903, S. 127 und 110 ff.

¹⁰ Beide Briefe befinden sich in Bd. 3 des *Carteggio Kircheriano* [(Signatur: Arch. Pont. Univ. Greg. 557, unter den Numeri currentes 305/6 und 309/10). Hinzuweisen ist darauf, daß Nr. 309/10 falsch eingeklebt ist; der Brief befindet sich zwischen Nr. 321 und 322]. Beide Briefe umfassen etwa drei Seiten im Oktavformat. Sie sind in deutscher Sprache abgefaßt, mit einer engen, teilweise nur schwer lesbaren Schrift.

darmit ablauffen wirdt. [(306r^o)¹¹ Undt bitt Ihr E. Sie wollen mich Ihnen laßen befohlen sein, undt bitt Ihr E. Sie wollen doch mit mir fleißig korrespondiren, absonderlich verlang ich mit verlangen eine antwort E. E. wie diser Psalm angangen ist, undt waß der Maister darzu sagt, bitt E. E. umbs andere Secret, Sie schicken mir aber auch ein Exempel mit undt thun es mir fein deitlich expliciren, damit ich es verstehe. Bin Wien den 18. Septemb.

E. E.

Getrewer und obligirter Diener
so lang ich leb
Hannß Jacob Froberger

Es folgt der zweite Brief (Nr. 309/10)¹²:

Wolehrwürdiger, Hochgelobter, Zusonders hochgeehrter Herr Pater, Euer Wolehrwürden von meinem ietzigen Zustand rechenschafft zugeben, berichte ich dieselbe, dß nach dem ich seit meiner Abreiß von Rom einen ziemlichen theil Taittschlands, Frankreich, Engelland undt Niederlandt waß zu sehen undt ferneres mich qualificirt zumachen, durchreiset, undt auff solchen Meinen Reisen unterschiedlich so guetes alß böses erfahren, sonderlich aber drey nahmhaftte behinderungen außgestanden, welche theils zu Wasser, theils zu landt sich ereignet, mir aber jedoch ieder Zeit Gott davor Dank gesagt, guet hertzige leith geschickt, welche durch Ihre miltigkeit meiner bedirftigkeit ersorget, undt fort geholffen, bin ich entliche anhero nacher Regensburg kommen, bey Meinem Allergnedigsten Kayser undt Herrn zu Meiner vorigen Charge kommen. Nun ich mich aber allhier aufhalte, erinnere ich mich E. Ehrwürden Wolgewogenheit, mit welcher mir Sie beygethan gewesen, undt weil mir in Engellandt Deroselben kostbahres Buch von der Music, welches nit allein Sie in hohem Werth haltten, sondern auch sonsten aller orthe auff bester estimirt wirt, undt ich mich wol zu erinnern weiß, dß E. Wolehrwürden mir solches versprochen, hab ich [309 v^o] mich understanden nun die Khünheit zunehmen, undt solches von E. Wolehrwürden zubegehren, ich verhoffe, dß Sie mein Verlangen nit werden Vergebens sein laßen, verspreche entgegen Zuerwiderung alles deßienigen, so E. Wolehrwürden von mir werden begehren, in der Zeit so willig alß pfüllig¹³ zuleisten. In deße befehle E. Wolehrwürden ich göttlicher obacht, mich aber derselbe forme von disem genoßenen guethe.

Regensburg den 9. Februarii. 1654

E. Wolehrwürden
Schuldverpflichter Diener
Hannß Jacob Froberger
Röm: Kay: Maj: Camer-Organist

Bevor wir auf die Aussagen dieser beiden Briefe eingehen, wollen wir den ersten Brief zu datieren versuchen. Dazu gibt uns Froberger als Kriterien zwei Mitteilungen, die das Vorhaben erleichtern. Es sind dies

1. die Angabe von Absendeort, -tag und -monat: „Wien, den 18. Septemb.“,
2. der Hinweis auf den Tod der Kaiserin.

Es ist, wie oben bereits gesagt wurde, bekannt, daß sich Froberger im September 1649 in Wien aufhielt, wobei er am 29. September dem Kaiser Kompositionen dedizierte. Tatsäch-

¹¹ Es folgt eine längere Auslassung, der Rest des Zitats stellt den Schluß des Briefes dar. Hinzuweisen ist darauf, daß mit dem Rätsel, das Froberger in Italien und Wien vorführt, die von Kircher im 8. Buch der *Musurgia Universalis* entwickelte mechanische Komponiermethode gemeint ist, daher auch das aus dem Wortlaut erkennbare Interesse des Adressaten an der Reaktion des Kaisers.

¹² Der Brief wird im folgenden vollständig zitiert. Ausgelassen wurde jedoch ein längeres Postskript, das in diesem Zusammenhang bedeutungslos ist.

¹³ Es kann auch „pfüldig“ heißen.

lich starb die zweite Gemahlin Kaiser Ferdinands III., Maria Leopoldine, am 19. August 1649¹⁴ nach der Geburt ihres ersten Kindes, des Erzherzogs Karl Joseph. Allerdings stimmt die Angabe Frobergers insofern mit den Tatsachen nicht überein, als die Geburt am 7. August erfolgte, die Kaiserin aber erst zwölf Tage später, am 19. August, verstarb. Doch sollte uns diese Diskrepanz zwischen der Angabe Frobergers und den tatsächlichen Daten nicht beirren, denn nur diese Kaiserin kann die gemeinte sein¹⁵. Es ist anzunehmen, daß Froberger den Brief am 18. September 1649 in Wien geschrieben hat.

Wenden wir uns nun dem früheren Brief zu. Froberger hält sich in Wien auf. Nicht lange zuvor muß er in Rom gewesen sein, denn er sagt an einer oben nicht zitierten Stelle: „E. E. werden sich noch wissen zu erinnern, wie ich von Ihnen hab Urlaub genomēn, so haben Sie mich in ein Zīmer hineingeführt, undt haben mir ein Secret gewisen, wie man ein Canon in Unisono kenne machen . . .“¹⁶.

Dieser Romaufenthalt scheint also noch nicht lange her zu sein. Zudem kann eine Bemerkung in einem Brief, der sich ebenfalls in der Kircherschen Korrespondenz befindet, den Aufenthalt Frobergers in Rom zeitlich präzisieren: Am 6. Februar 1649 schreibt der Hofprediger und Beichtvater Ferdinands III., Johannes Gans¹⁷, von Wien aus an Kircher, der Kaiser erwarte mit Verlangen die (in der *Musurgia Universalis* entwickelte) Komponiermaschine, keineswegs aber Herrn Froberger¹⁸. Diese Bemerkung besagt mit einiger Sicherheit, daß beide, Komponiermaschine und ihr Überbringer Froberger, aus Rom kommend, in Wien erwartet wurden, man aber auf Froberger nun keinen Wert mehr legte. Also muß Gans im Februar 1649 Froberger in Rom vermutet haben¹⁹.

Wir können annehmen, daß Froberger sich Anfang 1649 bereits längere Zeit in Rom aufgehalten hatte, denn dem Brief von 1649 legte er eine (leider nicht aufgefundene) Psalmvertonung bei mit den Worten: *Sie kennen es bey St. Apollinar laßen probiren, [. . . .] Verlangt mich, waß der Maister bey S. Apollinar darzu sagen wirdt, erwartte also mit verlangen eine antwortt*²⁰. Am Ende dieses Briefes schreibt er dann bekanntlich: *... absonderlich verlang ich mit verlangen eine antwortt E. E. wie diser Psalm angangen ist, undt waß der Maister darzu sagt, . . .*²¹. Der „Maister“ aber ist kein anderer als Giacomo Carissimi, der seit 1630 bis zu seinem Tode 1674 das Kapellmeisteramt an der zum Collegium Germanicum-Hungaricum gehörigen Kirche San Apollinare innehatte²². Aus diesen Worten können wir vermuten, daß Froberger während seines zweiten Aufenthalts in Rom bei Carissimi Studien betrieben hatte (sein früherer Lehrer Frescobaldi war 1643 verstorben), da er ihn als den „Maister“ tituliert, was auf ein Schüler—Lehrerverhältnis schließen lassen könnte, zumindest aber die Hochachtung Frobergers Carissimi gegenüber bezeugt. Aus beiden Gründen ist es verständlich, daß Froberger an Carissimis Urteil an seiner Kompo-

14 Vgl. hierzu: C. v. Wurzbach, Art. *Habsburg*, in: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich, Bd. 6 (Wien 1860), S. 188.

15 Des Kaisers erste Frau, Maria Anna, starb am 13. Mai 1646, in diesem Fall lägen zwischen Todes- und Briefdatum über vier Monate Zwischenraum, was bei dem vorliegenden Wortlaut nicht anzunehmen ist. Im übrigen sei vermerkt, daß Kircher 1646 und zuvor intensiv mit der Arbeit an seinem großen Buch *Ars magna lucis et umbrae*, das 1646 in Rom erschien, beschäftigt war. Erst danach begab er sich an die Ausarbeitung der *Musurgia Universalis*. Ob er 1646 Froberger bereits so präzise Angaben hätte geben können, ist zweifelhaft.

16 Nr. 305 v°.

17 Der Name des „Pater Gans“ fiel im ersten Brief.

18 Arch. Pont. Univ. Greg. 561, Nr. 133: „Valde Impator expectat cistam musurgicam, etsine D. Froberger.“

19 Diese unfreundlich klingende Bemerkung gegenüber Froberger könnte als Ausdruck kaiserlichen Unwillens über dessen Fernbleiben angesehen werden. Wie aber aus hier ausgelassenen Bemerkungen des ersten Briefes Frobergers herausgelesen werden kann, hat wohl zwischen ihm und Gans eine Antipathie bestanden. Wir können daher vermuten, daß Gans unter Nennung des Kaisers hier seine subjektive Meinung wiedergegeben hat, denn immerhin hat ein halbes Jahr später Ferdinand Froberger anscheinend huldvoll empfangen.

20 Nr. 305 v°.

21 Nr. 306 r°.

22 Vgl. hierzu: A. Steinhüber, *Die Geschichte des Collegium Germanicum-Hungaricum in Rom*. Freiburg 1895. Bd. 1, S. 120—125. Desgl.: F. Ghisi, Art. *Carissimi*, in: MGG 2 (1952), Sp. 842 ff.

sition interessiert war, galt doch Carissimi in dieser Zeit (*Jephte* hatte er bereits komponiert) als „*excellentissimus & celebris famae symphoneta*“²³ und „*der sehr berühmte Capellmeister in dem Teutschen Collegio zu Rom*“²⁴.

Der Brief berichtet weiter von Besuchen Frobergers in Florenz und Mantua, von wo aus er einen Bericht an Kircher geschickt hatte, den dieser nicht beantwortete²⁵. Wir können annehmen, daß er die beiden Städte auf der Rückreise von Rom nach Wien berührte und dort bei Hofe als Orgelregalspieler auftrat. Der Ausdruck „*bin Regalist wesen*“ muß nicht als Bezeichnung für eine länger andauernde Tätigkeit aufgefaßt werden. Von Mantua aus ist Froberger wahrscheinlich nach Wien gereist, wo er im Sommer 1649 angekommen sein dürfte, denn seine Audienz beim Kaiser fand kurz vor der Niederkunft der Kaiserin am 7. August statt.

Soweit die Mitteilungen dieses Briefes. Im zweiten Schreiben vom 9. Februar 1654 bezeichnet sich Froberger wieder als kaiserlichen Organisten, er ist, wie wir wissen, seit April 1653 wieder Mitglied der Hofkapelle. Absendeort des Schreibens ist Regensburg, wo 1652 bis 1654 der Reichstag zusammengekommen war, um die latente Finanzkrise des Reiches zu beheben. Wie zu solchem Anlaß bereits im Mittelalter üblich, nahm der Kaiser seine damals 60 Mitglieder zählende Kapelle²⁶ mit zum Tagungsort. Dazu gehörte auch Froberger.

In seinem Brief berichtet er von Reisen durch „*einen ziemlichen Theil*“ Deutschlands, durch Frankreich, England und die Niederlande²⁷, die er seit seinem letzten Aufenthalt in Rom, also seit 1649, unternommen habe²⁸. Wie sind diese Reisen zu datieren?

Ich glaube, folgende Möglichkeit vertreten zu können: Froberger reiste von Wien in die Spanischen Niederlande, genauer, nach Brüssel. Diesen Aufenthalt bezeugt das oben²⁹ erwähnte Manuskript einer Tokkata für 1650. Von Brüssel aus hat er wohl Reisen nach Paris und die Reise nach England unternommen, bei der er so jämmerlich ausgeplündert wurde, wie Mattheson es ausschmückend schildert und Froberger es andeutet. In England muß er jedoch freundlich aufgenommen worden sein, denn „*mir aber iedoch ieder Zeit Gott [. . .] guethertzige leith geschickt, welche durch Ihre miltigkeit meiner dirftigkeit ersorget*“³⁰. Matthesons Bericht ist demnach zwar übertrieben, aber so falsch nicht. Allerdings hat er sich in seiner Datierung (1662) um zehn Jahre vertan. Froberger war wohl 1651/52, kurz nach dem Erscheinen der *Musurgia Universalis* (1650), in England, denn er berichtet von der Wertschätzung, die dem Buch in England entgegengebracht wird. Wann Froberger von dort wieder abreiste, ist nicht zu bestimmen. Jedenfalls wissen wir ihn 1652 im Gefolge des Erzherzogs Leopold Wilhelm in Paris, wo er ein Konzert gab³¹.

Auffallend ist die auch in dieser Studie mehrfach aufgetretene Verbindung Frobergers mit dem Bruder des Kaisers, dem Erzherzog Leopold Wilhelm (1649 Florenz, Mantua; 1650 Brüssel; Herbst 1652 Paris). Seidler schließt daraus, wie ich meine zu Recht, auf ein

²³ A. Kircher, *Musurgia Universalis sive Ars magna consoni et dissoni*. Rom 1650. Bd. 1, S. 603.

²⁴ W. C. Printz, *Historische Beschreibung der Edelen Sing- und Kling-Kunst*. Dresden 1690, S. 142.

²⁵ Der Verbleib dieses und anderer Briefe Frobergers an Kircher ist unbekannt. Diese beiden Briefe sind die einzigen, die die im Archiv der Gregoriana ruhende Korrespondenz enthält.

²⁶ Vgl. hierzu: G. Adler, *Die Kaiser Ferdinand III., Leopold I., Joseph I. und Karl VI. als Tonsetzer und Förderer der Musik*, in: *VjMw* 8 (1892), S. 256.

²⁷ Gemeint sind die damaligen Spanischen Niederlande, also etwa das heutige Belgien.

²⁸ Aus dem Wortlaut kann man schließen, daß Froberger und Kircher in dieser Zeit nicht miteinander korrespondiert haben.

²⁹ Vgl. hierzu Anm. 6.

³⁰ Nr. 309 f^o.

³¹ Vgl. hierzu Anm. 7. Frobergers Ruhm muß in dieser Zeit schon groß gewesen sein, wie die Reaktion auf sein Pariser Konzert zeigt (K. Seidler, *Untersuchungen* [1930], S. 29). Im übrigen unternahm er diese Reisen, um sich „*qualificirt zu machen*“. Es dürfte daher für Froberger auch ehrenvoll gewesen sein, in Kirchers *Musurgia Universalis* mit einer langen Komposition zu erscheinen, denn Kircher war zu dieser Zeit bereits ein als Wissenschaftler hoch angesehenen Mann, und der Abdruck einer Komposition in dem Buch implizierte für den Leser die Qualität des Komponisten. Daher ist wohl auch die Schmeichelei erklärbar, die Froberger Kircher in den Briefen angedeihen läßt, abgesehen davon, daß er (in Nr. 309) ein Dedikations-exemplar erbittet.

Dienstverhältnis Frobergers beim Erzherzog. „Daß in dieser Zeit sein Name in der dortigen [sc. den Wiener] Rechnungsbüchern fehlt, bestätigt den [. . .] Brauch, die Musiker des österreichischen Musikstaates von demjenigen Fürstenhofe besolden zu lassen, welchem sie gerade dienen“³². Diese Möglichkeit einer Anstellung Frobergers bei Leopold Wilhelm könnte auch eine Bemerkung Kirchers in der *Musurgia Universalis*, zutreffend für das Jahr von deren Niederschrift (1648/49), erhärten, wenn er Froberger vorstellt als „D. Io. Iacobus Frobergerus Organoedus Caesareus celeberrimi olim Hieronymi Frecobaldi discipulus“³³, als kaiserlichen Organisten also. Man könnte nun diese Bezeichnung darauf zurückführen, daß Froberger immerhin bis 1645 „organoedus caesareus“ gewesen war und Kircher mit der Verwendung dieses gewichtigen Attributs die Bedeutung des Komponisten unterstreichen wollte, dessen Phantasia er im folgenden abdruckt, „adeoque illam [sc. phantasiam] omnibus Organoedis, tanquam perfectissimum in hoc genere compositionis specimen, quod imitentur, proponendum duximus“³⁴. Doch möchte ich diese Bemerkung eher als Hinweis auf die bevorstehende (oder bereits begonnene?) Tätigkeit beim Erzherzog auffassen. Als dessen Musiker wäre Froberger mit Recht auch als „organoedus caesareus“ zu bezeichnen. Ich glaube, daß, hätten zu dieser Zeit zwischen dem Kaiserhofe und Froberger keinerlei Beziehungen bestanden, Kircher sicherlich eine andere Formulierung an der oben zitierten Stelle gewählt hätte und auch die Audienz Frobergers beim Kaiser nicht in der freundlichen Weise stattgefunden hätte, wie sie Froberger schildert.

Für diese Vermutung einer Anstellung bei Leopold Wilhelm sprechen überdies noch folgende Argumente: Der Erzherzog wurde 1646 vom spanischen König Philipp IV., einem Schwiegersonn Kaiser Ferdinands, zum Generalgouverneur der Spanischen Niederlande ernannt, von wo aus er zahlreiche Reisen nach Frankreich unternahm, auf denen Froberger mitgereist sein dürfte. Damit wären auch Frobergers Besuche in Brüssel und Paris motiviert. Wie in diesem Zusammenhang allerdings die Reise nach England einzubeziehen ist, bedarf noch der Klärung.

Fassen wir abschließend die aus den beiden Briefen an Kircher resultierenden Unternehmungen Frobergers zusammen:

1. Froberger hat eine zweite Italienreise unternommen, auf der er in Rom mit Kircher und wohl auch Carissimi zusammentraf. Musikalische Studien bei Carissimi sind nicht auszuschließen. Zu Beginn des Jahres 1649 befand sich Froberger noch in Rom. Auf der Rückreise konzertierte er in Florenz und Mantua. Wahrscheinlich stand er in dieser und der folgenden Zeit in einem Dienstverhältnis zum Erzherzog Leopold Wilhelm.

2. Vom Sommer bis Herbst 1649 weilte Froberger in Wien. Seine Abreise kann frühestens Anfang Oktober erfolgt sein.

3. Von Wien aus reiste Froberger nach Brüssel.

4. Nach Brüssel besuchte er Paris und unternahm

5. von dort aus eine Reise nach England. Dafür sind die Jahre 1651/52 anzusetzen.

6. Von London reiste er über Brüssel wiederum nach Paris, wo er am 26. September 1652 ein Konzert gab.

7. Vom April 1653 an war Froberger wieder Mitglied der Wiener Hofkapelle.

Mit diesen Ergebnissen sind längst noch nicht alle Unklarheiten über Frobergers Leben aufgedeckt. Die Mitteilungen in den beiden Briefen an Athanasius Kircher konnten jedoch, wie ich glaube, dazu beitragen, eine Lücke in der Biographie des Komponisten zu schließen.

³² K. Seidler, *Untersuchungen* (1930), S. 31.

³³ A. Kircher, *Musurgia Universalis* (1650), Band 1, S. 465.

³⁴ Wie Anm. 33.

Der Lautenist P. Iwan Jelinek

Das Ende der böhmischen Lautenkunst

VON EMIL VOGL, PRAG

In der Lebensbeschreibung des Lautenisten P. Iwan Jelinek herrscht bisher Verwirrung und Verwechslung mit Musikern gleichen Namens. Schlagen wir eines der größeren Musiklexika auf, ich erwähne hier nur beispielsweise das Mendelsche und Bernsdorfsche¹, finden wir unter dem Schlagwort *Jelinek* (Gelinek) nur einen, der als Organist und Lautenist bezeichnet wird. Es ist dies Johann Gelinek, der Bruder des bekannteren Musikers Anton Hermann Jelinek, der sich in Italien auch Cervetti nannte. Als Quelle der Biographie beider dient das Künstlerlexikon von Dlabacz². Noch Adolf Koczirz³ verwechselte diesen Johann Jelinek, den Organisten bei den Barnabiten auf der Prager Kleinseite, mit dem Benediktiner P. Iwan Jelinek aus dem Kloster St. Johann unter dem Felsen bei Beraun in Böhmen.

In einer früheren Arbeit⁴ versuchte ich eine Lebensbeschreibung P. Iwan Jelineks zu geben und die Irrtümer um seine Person richtigzustellen. Wie wenig mir das gelang, davon zeugt das neue tschechoslowakische Musiklexikon⁵, wo auf Seite 586 unter dem Schlagwort *Jan Jelinek* diesem das Werk *Musica sopra il liuto* zugeschrieben wird. Mein eigener Beitrag auf der nächsten Seite stellt den Fehler richtig. Deshalb gebe ich hier von neuem und genauer, als es in der angeführten Arbeit möglich war, die Biographie P. Iwan Jelineks.

Wir besitzen einige archivalische Quellen zur Sicherung seines Lebenslaufes. An erster Stelle nenne ich das *Memoriale fratrum monachorum / sacri Benedicti ordinis . . . s. Joanni sub rupe*. Die Handschrift wurde noch zu Lebzeiten Jelineks im Jahre 1750 verfaßt, wie aus einem Chronogramm auf der Titelseite hervorgeht. Auf Seite 15 finden wir die Eintragung, daß Iwan Jelinek am 28. November 1683 in Königgrätz getauft wurde. Die Stelle lautet: „*F. Ivanus Gelinek Boemus Patriae Reginae Hradecensis natus anno 1683 / baptizatus Nikolaus Thomas die XXVIII Novembris.*“ Jelinek erhielt den Taufnamen Nikolaus Thomas und nahm erst nach seinem Eintritt ins Kloster den Namen Iwan, zu Ehren des Patrons des Klosters, an.

Die zweite, nicht minder wichtige Quelle zu seiner Lebensbeschreibung ist die Denkschrift, die von P. Coelestin Hostlowsky verfaßt wurde. Es ist dies das *Memoriale subrupensis, seu descriptio rerum memorabilium levati Monasterii s. Joannis sub rupe ords. Benedicti*⁶. Die Originale beider Handschriften befinden sich im Stadtarchiv von Beraun. Das genaue Datum der Geburt Jelineks habe ich vergeblich in den Kirchenbüchern von Königgrätz gesucht. Auch ob er der wohlhabenden Familie der Seifensieder Jelinek entstammte, ist unklar.

Als 21jähriger Jüngling trat er im Jahre 1704 in das Kloster der Benediktiner des hl. Johannes unter dem Felsen ein, am 19. April des darauffolgenden Jahres legte er das Gelübde ab, im Jahre 1709 wurde er zum Priester geweiht, 1730 war er Lehrer der Novizen und in den Jahren 1741 bis 1744 Prior. Sein ganzes Leben verbrachte er hinter Klostermauern. Am 26. Dezember 1759 starb er am Schlagfluß. Diesen Tag gibt das Totenbuch

¹ H. Mendel, *Musikalisches Konversationslexikon*, Berlin 1875. E. Bernsdorf, *Neues Universallexikon der Tonkunst*, Dresden 1856.

² G. J. Dlabacz, *Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen*, Prag 1815.

³ A. Koczirz, *Böhmische Lautenkunst um 1720*, Alt-Prager Almanach, Prag 1928.

⁴ E. Vogl, *Loutnová hudba v Cechách* (Lautenmusik in Böhmen), *Časopis Národního muzea* (Zeitschrift des Nationalmuseums) CXXXIII, 1964.

⁵ *Československý hudební slovník* (Tschechoslowakisches Musiklexikon), Prag 1963.

⁶ Neu herausgegeben von P. Dominik Kozler in: *Wissenschaftliche Mitteilungen aus dem Benediktinerorden*, Brünn 1880, Heft IV.

des Klosters an⁷, ebenso eine Eintragung auf der Innenseite des Buchdeckels der Handschrift *Musica sopra il liuto*⁸. Sie lautet: „F. Ivan Jelinek Bohemi / monasterii s Joannis sub rupe / Sacerdotis jubilati / anno suae aetatis 76 sepulti / die 26. Dcbr. 1759 mortuus / in nova crypta a Rissimo D.D. Aemiliano Kotterowsky / abbate / in antiqua ecclesia 1712 facta.“ Der Autor der Eintragung ist der bekannte Aufklärer Josef Anton Seydl, Dekan in Beraun (geb. 1775, gest. 5. Juli 1837). Seine Sammlung böhmischer Kammermusik zeugt von seiner Liebe zur Musik. Der erwähnte Abt Kotterowsky ließ in den Felsen an der Südwand des Klosters eine Krypta weißeln, wo noch heute in offenen *loculi* die Reste der begrabenen Mönche zu sehen sind.

Im *Memoriale* wird Jelinek als „*organoedus virtuosissimus*“ bezeichnet, woraus zu schließen ist, daß er dem Kloster als Organist diene und in seiner Freizeit sich mit der Laute beschäftigte. Die Tabulatur wurde wahrscheinlich im Kloster geschrieben und kam bei der Auflösung des Klosters im Jahre 1786 in Beraun zur Versteigerung, wo sie zuletzt in die Hände Seydls kam, aus dessen Verlassenschaft sie ins Nationalmuseum wanderte.

Zu seinen Lebzeiten war P. Iwan Jelinek als Lautenspieler und Komponist für sein Instrument unbekannt, sonst hätte ihn Baron⁹, der uns viele Namen böhmischer Lautenisten überliefert hat, sicher erwähnt.

Die große Zeit der böhmischen Lautenmusik endet im zweiten Dezennium des 18. Jahrhunderts. Im Jahre 1719 starb Aureus Dix, im darauffolgenden Jahre wird Antoni Eckstein zu Grabe getragen, im Jahre 1721 verschied der „Vater der Prager Laute“, Johann Anton Losy von Losinthal. Die Tradition der Sololaute führt einzig Jelinek und vielleicht auch der sonst weiter nicht bekannte Czierwenka weiter. Beide pflegten noch die 11chörige Laute, die um das Jahr 1720 von der 13chörigen abgelöst wird. Die adeligen Dilettanten an der Laute, wie Graf Quostenberg und Fürst Lobkowitz, neigten eher der Wiener Schule zu.

In dem oben erwähnten Kodex ist auf Seite 135–140 eine *Parthia Czierwenka* notiert. Dem Stile nach gehört der Autor dieser kleinen viersätzigen Suite in die Nähe Jelineks, wenn man nicht gar annehmen möchte, daß es sich um einen seiner Schüler handeln könnte. Kantoren dieses Namens kommen in Böhmen dieser Zeit häufig vor, ohne daß wir beweisen können, daß einer von ihnen der Komponist dieser *Parthia* wäre. So lebt ein Kantor Czierwenka in Bežno im Kreise Jungbunzlau¹⁰, ein Wenzel Czierwenka war in den Jahren 1680 bis 1688 Kantor und Organist in Kolin a. d. Elbe¹¹. Ein Kantor gleichen Namens wirkte vom Jahre 1688 in Schreckenstein. Lautenspieler und Virtuose war Karl Josef Hellmer, der Sohn des Geigenbauers Johann Georg Hellmer¹². Hellmer jun. endete tragisch in den Fluten der Moldau. Zu den letzten Lautenisten in Böhmen gehört auch P. Amandus aus dem Kloster der Augustiner in Lyssa a. d. Elbe¹³, der von Karl VI. zum kaiserlichen Lautenschläger ernannt wurde. In der Mitte des Jahrhunderts stirbt auch der letzte Theorbist Antonio Ceccherini, der in der Kreuzherrnkirche den basso continuo am Chore besorgte.

Die böhmische Musikeremigration des 18. Jahrhunderts weist auch einige Konzerte mit Laute auf. Das Konzert für obligate Laute, zwei Hörner, Violine, Viola d'amore und Baß von Johann Georg Neruda¹⁴ zeigt schon Verfallserscheinungen. Neruda, zwischen 1707 und 1710 geboren, war im Jahre 1750 Mitglied der Dresdener Kapelle. Uns wundert die unge-

⁷ *Necrologium / seu memoria fratrum / et / Benefactorum ordinis s. Bene / dicti provinciae Bohemicae / pro mon. s. Joannis sub rupe . . .* aus dem Jahre 1667.

⁸ *Musica sopra il liuto*, Musikabteilung des Nationalmuseums in Prag, Sign. IV E 36.

⁹ I. G. Baron, *Historisch-theoretische und praktische Untersuchung des Instruments der Laute*, Nürnberg 1727.

¹⁰ Václav Vaňek, *Okres mladoboleslavský* (Der Bezirk Jungbunzlau), Prag 1878.

¹¹ Josef Vávra, *Dějiny královského města Kolína n. L.* (Die Geschichte der königlichen Stadt Kolin a. d. Elbe), Kolin 1888.

¹² W. L. v. Lüttgendorff, *Die Geigen und Lautenmacher . . .*, Frankfurt a. M. 1922.

¹³ Josef Vojáček, *Klášter Augustiniánů bosaků v Lysé n. Labem* (Das Kloster der Augustiner in Lysa a. d. Elbe), *Sborník historického kroužku XXX*, 1929.

¹⁴ Brüssel, Bibliothèque du Conservatoire, Ms. II. 4088.

schickte Behandlung der Laute, wo doch zu gleicher Zeit der große Lautenist Leopold Sylvius Weiss in Dresden wirkte.

Das Konzert in G-dur für 2 Violinen, Laute und Baß von Wenzel Spurny¹⁵ nützt das Instrument schon besser aus. Spurny stand in Diensten des Prinzen von Carignan in Paris. Von böhmischer Herkunft war auch Jakob (Josef) Kohout, der Lautenist des Fürsten Schwarzenberg und Lehrer Barons. Er war der Vater von Karl Kohout (1726–1782), der in Wien lebte und zahlreiche Werke für Laute schrieb. Sein Bruder Josef Kohout lebte in Paris und wurde durch kleine Opern berühmt. Seine acht Trios für Streicher, Harfe, Clavecin oder Laute sind auf letztgenanntem Instrument unspielbar. Josef Kohout mag wohl selbst Lautenist gewesen sein, wie ein Bild von Carmontel, das ihn mit einer Laute darstellt, beweist.

Die in der Handschrift IV E 36 des Prager Nationalmuseums erhaltenen Werke P. Iwan Jelineks lassen sich in drei Teile gliedern: Eine Partita in B-dur, eine Suite in G-dur und vier einzeln stehende Sätze in d-moll, alles über die Handschrift verstreut. Die Suite in G-dur reicht von Seite 272 bis Seite 277. Ihre Ausdehnung läßt sich genau feststellen, da sie eine ungewöhnliche Stimmung der Laute erfordert. Die Partie hat fünf Sätze, Overture, Menuett, Sarabande, Menuett und Bourrée. Der *accord par unisons*, die Einstimmung der Laute, weist in der letzten Konsonanz einen Fehler auf. Der Akkord lautet, richtig gelöst, *A d g h d' fis'* mit der selbstverständlichen Umstimmung der Bordunsaite von F nach Fis. Hans Radke¹⁶ führt an, daß dieser Akkord in den dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts entstanden sei und *accord nouveau* genannt wurde. Im Werke Pierre Gaultiers aus Orleans, das dieser im Jahre 1638 Johann Anton von Eggenberg, dem Herrn auf Krumau in Böhmen, widmete¹⁷, finden wir gerade diesen Akkord auf Seite 119 in Sätzen, die er als Ballett zum Eintritt des Prinzen von Eggenberg in Rom bezeichnet. Warum Jelinek gerade diese veraltete Lautenstimmung für seine Suite benutzte, wissen wir nicht, vielleicht sollte die Komposition altertümlich wirken.

Die Overture Gelineks ist dreiteilig nach Art der Overturen Lullys, versucht also Formen des 17. Jahrhunderts nachzuahmen. Im gleichen Geiste des Barocks ist die Sarabande gehalten, doch schon die zwei Menuette verraten den Geist des 18. Jahrhunderts. Sie sind leicht bewegt, spielerisch und frei vom schweren Gestus des Barock. In dieser Stimmung des beginnenden Rationalismus ist auch die Bourrée am Ende der Suite gehalten.

Auf Seite 76 der Handschrift finden wir das zweite Werk, die *Part Gelinek cum lituis, violino ac basso*. Leider sind die Instrumentalstimmen heute unauffindbar, so daß uns das einzige Lautenkonzert, das auf dem Boden Böhmens entstanden ist, entgeht. Die Anzahl der Sätze ist bei dieser Folge schwer zu bestimmen, vielleicht reicht das Werk bis zur leeren Seite 100. Dann wäre die Folge der Tänze Overture, Allemande, Menuett, Gavotte, Canaries, Sarabande, Courante, Menuett, Gavotte, nochmals ein Menuett und ein Echo. Ein so ausgedehntes Lautenkonzert ist allerdings ganz ungewöhnlich. Eine zweite Möglichkeit wäre, daß der Schlußsatz die Sarabande wäre und die weiteren Sätze eine neue Suite bildeten, deren Anfang die Courante wäre. Stellen, wo die Laute nur Begleitakkorde zu versehen hätte und die uns einen Hinweis böten, welcher Satz noch zum Konzerte gehöre, finden sich nur in der Overture.

Auf festem Boden bewegen wir uns beim Bestimmen der vier einzelnen, in der Handschrift verstreuten Sätze. Auf Seite 42 steht eine *Allemanda Gelinek*, ein Werk, das wohl den Gipfelpunkt des Schaffens Jelineks darstellt. An das technische Können des Spielers werden die größten Anforderungen gestellt, die Grundstimmung ist leicht und witzig, das rasche

¹⁵ Rostock, Universitätsbibliothek, Sign. Mus. Saec. XVIII 59/1.

¹⁶ H. Radke, *Beiträge zur Erforschung der Lautentabulaturen des 16.—18. Jahrhunderts*, Mf XVI, 1963, S. 34–51.

¹⁷ Bologna, Liceo musicale, Sign. Z 211.

Tempo wird am Ende durch die Vorschrift *cito* noch beschleunigt. Die nachfolgende Courante hat zwar keinen Autorennamen, benützt aber gleiches Material wie die Allemande und ist von gleichem Geist und Stil, so daß wir sie zu den Werken Jelineks zählen dürfen. Die Anfangstakte der Courante imitieren die berühmte Courante *L'homicide* des Denis Gaultier. Während aber der Franzose das barocke Pathos bis zum letzten Takt beibehält, verliert sich Jelinek bald in Spielerei und Witz.

Auch die Bourrée Gelineks auf Seite 47 stellt hohe Anforderungen an die Technik des Spielers und verlangt Spiel in hohen Lagen, an manchen Stellen bis zum 10. Bund.

Die Gigue Gelineks auf Seite 202 im 3/8-Takt ist eine der landläufigen Giguren der Zeit, wie sie so oft anonym in anderen Handschriften vorkommen. Obwohl die einzelnen Sätze über die ganze Handschrift verstreut sind, würden wir sie gern und nicht ganz unberechtigt zu einer Suite zusammenstellen.

Die *Parthia Czierwenka* in C-dur steht in der Mitte der Handschrift, sie reicht von Seite 135 bis zur Seite 140. Sie ist viersätzig. Die Allemande am Anfang trägt Züge der Art von Jelinek, die nachfolgende Sarabande greift zur Schwere barocker langsamer Sätze zurück. Der dritte Satz, Bourrée, benützt thematisches Material der Sarabande und ist technisch nicht anspruchsvoll, das Menuett am Schluß unterscheidet sich in nichts von den damals schon überhandnehmenden oberflächlichen Menuetten.

Die *Musica sopra il liuto ist* in neufranzösischer Tabulatur für die 11chörige Laute geschrieben. Abweichende Stimmungen vom Akkord *A d f a d' f'* werden in der oben erwähnten Suite G-dur im *accord nouveau* gefordert, aber auch andere Stimmungen wie *A d fis a cis' e'* und *A cis e a cis' e'* werden vorgeschrieben. Wie so oft findet man auch in dieser Handschrift Vorschriften für den Fingersatz, woraus wir schließen dürfen, daß das Werk für minder geübte Spieler gedacht war.

Die Tabulatur des Prager Nationalmuseums mit Werken böhmischer Lautenisten des 18. Jahrhunderts ist wohl die letzte Handschrift mit Musik für die Laute auf dem Boden Böhmens.

Ein Beethoven-Autograph?

VON HANS SCHMIDT, EHRENBREITSTEIN

Beethoven-Autographe gehören heute, nahezu 150 Jahre nach Beethovens Tod, immer noch zu den besonderen Anziehungspunkten des internationalen Autographenmarktes, wovon die allenthalben geforderten Preise ein nicht gerade erfreuliches Zeugnis geben. Längst bekannte Stücke wechseln den Besitzer, Verschollenes oder verloren Geglauhtes taucht wieder aus der Versenkung auf. Und es ist gar nicht ausgeschlossen, daß es auch wieder in der Versenkung verschwindet, bevor es für die Forschung hätte fixiert werden können. Es kommen schließlich auch noch Handschriften ans Licht, die bisher völlig unbekannt waren. Als verschollen zu betrachten war jahrzehntelang das sogenannte *de Roda-Skizzenbuch*, das der Verein Beethoven-Haus vor einigen Jahren erwerben konnte. Ganz unbekannt waren der prächtige, vier volle Seiten umfassende und inhaltlich bedeutsame Brief Beethovens an Friedrich Rochlitz und ebenso jenes Vorautograph zum 1. Satz der Kreutzer-Sonate, das ein sonst nirgends bezeugtes, textlich abweichendes Frühstadium dieses Werkes enthält, wiederum Neuerwerbungen des Bonner Beethoven-Hauses.

Von einer Entdeckung mit umgekehrten Vorzeichen kann man wohl sprechen, wenn sich herausstellt, daß eine schon seit vielen Jahren als Beethoven-Autograph geführte Handschrift tatsächlich nicht von der Hand des Meisters geschrieben ist.

Auf einen solchen Fall stieß ich bei einer Prüfung des Quellenmaterials zu Beethovens *Chorphantasie*. Zu diesem Werk gehören u. a. drei Streicherstimmen, die heute in der Hessischen Landesbibliothek zu Darmstadt als Beethoven-Autographe verwahrt werden und aus dem ehemaligen Archiv des Hauses Breitkopf & Härtel in Leipzig stammen. Ich halte für ausgeschlossen, daß es Handschriften Beethovens sind, und habe das in meiner Studie *Die gegenwärtige Quellenlage zu Beethovens Chorphantasie*¹ erstmals mitgeteilt. Es ist merkwürdig, wie wenig Resonanz diese Entlarvung einer unechten Handschrift hat gegenüber dem weltweiten Interesse, dessen die Auffindung jeder neuen Handschrift sicher sein kann.

Daß aber Willy Hess², unter Berufung auf Dr. Dagmar v. Busch, meiner Ansicht entgegengetreten ist, hat mich nicht wenig verwundert. Ich nehme dies zum Anlaß, etwas weiter auszuholen und meine Feststellung mit Einzelheiten zu belegen.

Es ist zunächst kein schlechtes Zeichen, daß die Stimmen aus dem Archiv Breitkopf & Härtel stammen; besaß dieses Haus doch eine ganze Reihe verbürgter Beethoven-Handschriften, die in Teilen heute unter den Beständen der Sammlung H. C. Bodmer im Beethoven-Haus Bonn oder eben in der Hessischen Landesbibliothek Darmstadt liegen. Trotz der verhältnismäßig gut erhaltenen Korrespondenz zwischen Beethoven und Breitkopf ist nicht herauszufinden, wann und wie diese Stimmen nach Leipzig gelangten. Sie haben keine eigentliche Story. Es war für mich nur zu bezeichnend, hier zu erfahren³, daß sie „zu Beginn der zwanziger Jahre bei dem Archivexemplar aufgefunden“ wurden.

Muß es nicht schon, ganz abgesehen vom eigentlichen Handschriftenbefund, merkwürdig vorkommen, daß Beethoven, der höchst selten überhaupt einmal Einzelstimmen zu einem seiner Werke ausgeschrieben hat, sich ausgerechnet im Falle der *Chorphantasie* mit Stimmen aufgehalten haben sollte? Vor der Uraufführung war er in größter Zeitnot und danach hatte die Sache wohl nicht eine solche Eile, daß er nicht einen Kopisten hätte heranziehen können.

Es ist sehr aufschlußreich, den Wandel der Meinungen über diese drei Stimmen in der bisherigen Literatur zu verfolgen:

1925 verzeichnet Wilhelm Hitzig im Katalog des Archivs von Breitkopf & Härtel unter Nr. 29: „*Skizzen zur Chorphantasie op. 80. Hochformat, 3 Blätter, davon 3 Seiten beschrieben, 33 x 24, 31 x 23, 29 x 24. Eigenhändige Niederschrift*“⁴.

1939 wählt Wolfgang Schmieder aus diesen drei Stimmen ein charakteristisches Beispiel für Beethovens Handschrift in *Musikerhandschriften in drei Jahrhunderten*⁵; zu dem auf S. 20 faksimiliert wiedergegebenen Blatt bemerkt er auf S. 60: „*Das wiedergegebene Notenblatt ist eine Violinstimme zur Einleitung der Chorphantasie op. 80. Es ist insofern von besonderem Interesse, als die unter Beethovens Augen entstandene Erstaussgabe dieses Werkes mit Klavier allein, ohne jegliche Begleitung beginnt. Die Violinstimme schließt sich genau der Klavierbegleitung an.*“

Schmieder muß sich demnach das Blatt genauer angesehen haben, und es ist merkwürdig, daß ihm an der Schrift selbst nichts aufgefallen war. Hitzigs Angabe „*Skizzen*“ stellte Schmieder also bereits richtig, ohne die Korrektur als solche ausdrücklich hervorgehoben zu haben.

Am 10. Oktober 1951 wurden die Stimmen durch das Haus Stargardt zum Preis von DM 3 600.— zur Versteigerung angeboten⁶. In einem beigegebenen kleinen Kommentar

¹ In: *Colloquium Amicorum, J. Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag*, hrsg. von S. Kross und H. Schmidt, Bonn 1967, S. 355.

² W. Hess, *Nochmals Beethovens Chorphantasie*. — In: Schweizerische Musikzeitung, Jg. 107 (1967), S. 274–276.

³ Katalog Nr. 498 der Firma J. A. Stargardt, Eutin, über die Auktion von Musik-Autographen am 10. Oktober 1951 in Stuttgart, S. 16.

⁴ Katalog des Archivs von Breitkopf & Härtel Leipzig, hrsg. von W. Hitzig, Leipzig 1925.

⁵ W. Schmieder, *Musikerhandschriften in drei Jahrhunderten*, Leipzig 1939.

⁶ Stargardt-Katalog 498 Nr. 9.

befäßt sich W. Schmieder auch mit der Herkunft dieser Autographen. Sie könnten „beim Hin und Her der Notensendungen nach Leipzig in die Verlagshandlung geraten sein“. Sie könnten aber auch als Vorlage für eine Stimmengabe der *Chorphantasie* für Pianoforte, Chor und Streichquartett gedient haben. — Die letztere Möglichkeit scheidet nach Vergleich eines Exemplars des genannten Drucks aus der Sammlung Hoboken aus. Der Auffassung Schmieders „Die Schrift zeigt neben allen bekannten Merkmalen des ungezügelter Duktus der Beethovenschen Hand den Willen zur Lesbarkeit“ vermag ich nicht zu folgen.

1955 nennen Kinsky-Halm⁷ die Stimmen „eigenhändige Abschrift von 3 Streicherstimmen . . . (In Hitzigs Archivkatalog I, Nr. 29, irrtümlich als ‚Skizzen zur Chorphantasie‘ bezeichnet.)“. Auch hier läßt die besondere Art der Stellungnahme auf eine neuerliche Überprüfung der Quelle schließen.

1957 setzt sich dann erstmals ausführlicher Willy Hess mit den Stimmen auseinander. Sie erscheinen in seinem Verzeichnis der nicht in der Gesamtausgabe veröffentlichten Werke Ludwig van Beethovens unter Nr. 16: „*Chorphantasie op. 80, ursprünglicher Anfang*“⁸. In seinen Erläuterungen bezieht sich Hess auf eine Mitteilung von Fritz Kaiser; es heißt da: „Die von Kinsky-Halm erwähnten Eigenschriften Beethovens von drei Streicherstimmen . . . sind in Tat und Wahrheit Stimmen zu einer orchestral geplanten Einleitung des Werkes, die heute bekanntlich für Klavier allein ausgeführt ist. Mit Recht stellt nun Kaiser die Frage, ob nicht Beethoven die Einleitung aus dem Stegreif für Klavier allein improvisierte, wobei es dann schließlich endgültig auch verblieb. Die Überschrift ‚Finale‘ beim Eintritt des Orchesters scheint ja auch dafür zu sprechen, daß als vorhergehendes Stück ein vollgewichtiger Orchestersatz geplant war.“

Es ist wohl einleuchtend, daß Folgerungen dieser Art mit der Frage nach der Echtheit oder Unechtheit der handschriftlichen Vorlage stehen und fallen, im besten Falle aber doch nur Vermutungen sein können.

1965 hat Hess die Stimmen am Schluß seiner Eulenburgausgabe⁹ zu op. 80 veröffentlicht. Im Vorwort schreibt er dazu: „Diese Stimmen widerlegen die in meinem Verzeichnis der nicht in der Gesamtausgabe veröffentlichten Werke Ludwig van Beethovens aufgestellte Vermutung, Beethoven sei mit der instrumentalen Einleitung bis zur Uraufführung nicht fertig geworden, wenigstens insofern, als mit einer solchen Einleitung jedenfalls nicht vorliegende Stimmen gemeint sein könnten, denn die ganze Musik zu dieser Einleitung wurde erst in der 2. Hälfte des Jahres 1809 nachkomponiert. Auf die Übereinstimmung der Stimmen mit der heutigen Klavierfassung dieser Einleitung war ja bereits hingewiesen.“

1966 schreibt Hess so: „Drei Streicherstimmen zu der nachkomponierten Einleitung . . . passen genau zum Solopart und lassen die Vermutung aufkommen, Beethoven habe auch nach der Uraufführung noch an eine Einleitung mit Orchesterbegleitung gedacht, den Plan dann aber fallengelassen, sicher nicht zum wenigsten im Hinblick auf die erwähnte schöne instrumentale Steigerung vom Klaviersolo bis zum Tutti von Klavier, Chor und Orchester“¹⁰.

1967 erfolgte mein Einwand¹¹, der allen bisherigen Vermutungen den Boden entziehen dürfte. Anstatt nun konkret auf diesen entscheidenden handschriftlichen Befund einzugehen, erklärte Hess¹², offensichtlich in der festen Überzeugung, daß wenigstens die Wortschrift von Beethoven sei: „Stammt nun aber die Textierung des Blattes von Beethoven, so ist dies ein weiterer Beweis für die Autorschaft Beethovens, denn welchen Grund hätte er haben können, ein Arrangement fremder Hand zu bezeichnen! Umgekehrt kennen wir

7 G. Kinsky und H. Halm, *Das Werk Beethovens*, München—Duisburg 1955, S. 213.

8 W. Hess, *Verzeichnis der nicht in der Gesamtausgabe veröffentlichten Werke Ludwig van Beethovens*, Wiesbaden 1957, S. 18.

9 Eulenburgausgabe Nr. 1333 (1965), Plattenbezeichnung: E. E. 6451.

10 W. Hess, *Zu Beethovens Chorphantasie*. — In: Schweizerische Musikzeitung, Jg. 106 (1966), S. 19—23.

11 *Colloquium Amicorum* . . . , S. 355.

12 W. Hess, vgl. Fußnote Nr. 2.

etliche Fälle, wo Beethoven ein noch während der Arbeit befindliches, also noch unvollendetes Werk bereits dem Kopisten übergab, um mögliche Zeit zu gewinnen. Die Frage, ob die Notenschrift der 3 Blätter von Beethoven stammt, ist daher ganz unwesentlich gegenüber der Feststellung, daß das Arrangement selber aus den oben angegebenen Gründen einzig von Beethoven herrühren kann. Ob diese Ausarbeitung für Ordiester vollendet wurde und lediglich die drei Streicherstimmen erhalten geblieben sind, oder ob Beethoven die Instrumentierung unvollendet beiseite legte zugunsten der reinen Klavierfassung, das kann heute nicht mehr entschieden werden.“ Zu der Bezeichnung „Finale“ bemerkt Hess dann noch, sie beziehe sich zweifellos auf die Stellung im Programm; in seinem Verzeichnis von 1957 hatte er „letzter Satz“ darunter verstanden.

Bei einem so lebhaften Wechsel möglicher Erklärungen scheint in einem Moment, da die Echtheit der Handschrift in Frage gestellt werden mußte, für Superlative wie „zweifellos“ oder „einzig von Beethoven“ Vorsicht geboten. Es muß wirklich zunächst um die entscheidende Frage gehen, ob Text und Noten von Beethovens Hand sind oder nicht.

Daß das Schriftbild als Ganzes auf den ersten Blick den Eindruck einer Beethovenhandschrift erweckt, lasse ich gern gelten. Um überhaupt erst einmal zu merken, daß hier etwas nicht stimmt, bedarf es schon einer guten und sicheren Erfahrung in den Schreibeigentümlichkeiten Beethovens. Bisher war niemandem etwas aufgefallen, und so wurde die Echtheit der Handschrift auch nie zur Diskussion gestellt. Wie aber ein Kenner von Beethovens Handschrift, wenn er darauf gestoßen wird, sich die Details näher anzuschauen, nicht mehr hervorbringt als „etwelche Bedenken bei der Notenschrift“¹³, ist mir unverständlich. Allein der Hinweis auf die zur falschen Seite gesetzten Achtfelhaken dürfte schwer genug wiegen. Ich kann mir einfach nicht vorstellen, wie Beethoven, der mehr Noten als sonst etwas schrieb, plötzlich gegen den gewohnten Duktus gegangen sein sollte.

Es kommen aber noch andere Momente hinzu. Man betrachte nur einmal die auffallende Getrennschreibung von Kopf, Hals und Fahne der Noten, was in der Viola-Stimme (vgl. Abbildung) besonders deutlich ist. Die 6. Zeile der Viola-Stimme ist geradezu ein Musterbeispiel für Noten, Akzidentien und Pausen, wie sie Beethoven nicht machen würde. Selbst in schnellen, flüchtigen Niederschriften Beethovens findet man diese Art von Noten nicht. Die Notenköpfe sind viel zu umständlich gemalt. Viertel- und Achtelnoten schreibt Beethoven meistens in einem Zug, als Notenkopf genügt leider oft genug der Fuß bzw. das obere Ende des Notenhalses, was bei Skizzenübertragungen häufig den Zweifel der eine Stufe höher oder tiefer zu lesenden Note mit sich bringt.

Auf die hohe Prägnanz des Beethovenschen Baßschlüssels hat schon Max Unger¹⁴ hingewiesen, ein Indiz der Baßstimme, das gegen die Echtheit der Handschrift spricht. Untrügliche Zeichen für Beethoven sind Akzidentien, vor allem die Auflösungszeichen, die im vorliegenden Falle ganz eindeutig gegen Beethoven stehen. Merkwürdig sind aber auch die *b* mit dem nach unten durchgezogenen Strich (z. B. am Anfang der Baßstimme), die bei Beethoven selbst sonst nicht nachzuweisen sind. Die gleiche Eigenart des unbekanntem Schreibers dieser Stimmen, nach unten zu streichen, tritt auch vielfach an Wortenden hervor.

Obwohl ich in allen diesen Beobachtungen von einer langjährigen Erfahrung in Beethovens Notenschrift ausgehen konnte, habe ich mich noch einmal eigens vergewissert in dem Skizzenbuch zur Chorphantasie¹⁵ sowie in sämtlichen erhaltenen Autographen der Kadenzen zu den Klavierkonzerten, die um 1809 geschrieben sind¹⁶.

Sollten die Möglichkeiten bis zu den Varianten der vorliegenden Handschrift reichen, könnte man wirklich fragen, welche Kriterien überhaupt noch zur Beurteilung der Beethovenschen Notenschrift übrigbleiben.

¹³ Ebenda.

¹⁴ M. Unger, *Beethovens Handschrift* (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses Bonn, IV), Bonn 1926, S. 25.

¹⁵ Autograph: Deutsche Staatsbibliothek Berlin, Signatur „Mus. ms. autogr. Beethoven Grasnick 3“.

¹⁶ Vgl. Kinsky-Halm, op. cit., S. 36, 47, 94 und 138.

Was ist nun zu der Wortschrift zu sagen? Hess ist also der Meinung¹⁷, möglicherweise habe ein Kopist die Noten geschrieben, während die Texte am Kopf der Stimmen von Beethoven selbst stammten. Theoretisch hätte das insofern etwas für sich haben können, als Beethoven häufig zum Zeichen einer besonderen Autorisierung das Titelblatt von Kopistenabschriften mit eigener Hand geschrieben hat. Dieser Fall liegt diesmal ganz offensichtlich nicht vor.

Man sieht deutlich, daß die Texte zwischen den Noten und die Texte am Kopf der einzelnen Blätter von ein und derselben Hand stammen. An mehreren Stellen wird der Notentext durch das Wort „Cadenze“, in der 8. Zeile der Baßstimme durch einen kleineren Vermerk, unterbrochen. Wie hat man sich nun das Schreiben der Textstücke zwischen den Noten, die überwiegend nicht den Eindruck eines späteren Einschleusens machen, vorzustellen? Sollte Beethoven den anderen Schreiber angewiesen haben, soviel Platz zu lassen, daß er selbst jeweils das Wort „Cadenze“ bzw. den anderen Text einfügen könnte? Die fortlaufende Folge von Noten und Textstücken scheint mir eine solche Beteiligung zweier Schreiber auszuschließen.

Der Text ist nicht besonders umfangreich und in sich auch nicht gerade sehr prägnant. An „Basso“, „Violino“ oder „Viola“ wird man Beethoven der Schrift nach nicht unbedingt von seinen Zeitgenossen unterscheiden wollen. Immerhin sieht das *B* in „Basso“ nicht nach Beethovens Manier aus. Am Anfang und Ende des Buchstabens finden sich die schon erwähnten abwärtsgestrichenen Schlaufen, die an den *b*-Akzidenzien der Notenschrift aufgefallen waren. Auf die durchweg wie *l* aussehenden *k* in dem mehrmals wiederkehrenden Wort „Takte“ hatte ich bereits früher hingewiesen. Die *k*-Formen habe ich inzwischen in zahlreichen Briefautographen der Jahre 1808—1809 und den Textseiten des Skizzenbuchs zur Chorphantasie geprüft, aber nirgendwo die für die Stimmen ganz konsequente *l*-ähnliche Schreibweise gefunden. Dabei ist gerade dieses Skizzenbuch ein typisches Beispiel schneller und flüchtiger Niederschrift.

Das Wort „Cadenze“ kommt häufiger vor. Zusammengenommen bezeugen alle Fälle einwandfrei, daß tatsächlich „Cadenze“ und nicht etwa „Cadenza“, wie man erwarten sollte, dasteht. Im Französischen würde man „Cadence“ schreiben. Auf ein *c* oder *z* als vorletzten Buchstaben soll es hier nicht ankommen; es ist möglich, daß es ein *c* sein soll. Wichtig ist, daß man von Beethoven nur die folgenden beiden Möglichkeiten gewohnt ist, entweder deutsch geschrieben „Kadenz“ oder — was bei Beethoven ganz klar zu unterscheiden ist — lateinisch geschrieben „Cadenza“. Beide Versionen finden sich in den zeitlich benachbarten Kadenzen zu den Klavierkonzerten op. 15 und op. 58.

Zu achten ist auch auf einzelne Buchstabenverbindungen. Der Übergang von *C* nach *a* in dem Wort „Cadenze“ entspricht nicht dem sonst von Beethoven her Gewohnten; schon allein für einen solchen Ansatz des *a* wird man schwerlich Beispiele in Beethovenhandschriften nachweisen können. Der *a*-Ansatz liegt jeweils in der zweiten Hälfte des Buchstabens. In der Viola-Stimme haben derartige Ansätze: „Viola“ im Kopftext, „Cadenze“ in der 5. Zeile, „a“ (Tempo) zwischen der 5. und 6. Zeile oder „Cadenze“ in der 9. Zeile. Noch sprechender ist eine andere Buchstabenverbindung: der Übergang von *d* nach *i* in „die“, wie es am Kopf und unterhalb der 5. Zeile der Viola-Stimme zu sehen ist. Beethoven zieht in seiner deutschen Schrift immer in einem durch von der *d*-Schlaufe ins *i* und setzt als letztes den Punkt, entweder getrennt oder vom letzten Aufstrich aus hochgezogen. In den Stimmen ist aber hinter der *d*-Schlaufe abgesetzt und dann zum *i* neu angesetzt.

Bei der flüchtigen Schreibweise des „die“ wird die schon hervorgehobene Eigenart des Schreibers sichtbar, am Wortende nach unten abzustreichen. Es gibt dafür noch bessere Beispiele: So ist das „Violino“ in der Überschrift der Violin-Stimme durch den Abwärtsstrich

17 W. Hess, vgl. Fußnote Nr. 2.

flüchtig verkürzt, ähnliches gilt für „ersten“ und „Takte“ am Kopf der Viola-Stimme oder „erste“ und „Takte“ am Kopf der Baßstimme.

Beethoven selbst hätte höchstwahrscheinlich „Täkte“ statt „Takte“ geschrieben, in der Violin-Stimme hätte er „tempo i-mo“ und nicht „Tempo pmo“ geschrieben. Sollte aber das *p* in „pmo“ als 1 zu lesen sein, so sähe dies von Beethovens Hand jedenfalls anders aus.

Leider hatte ich keine Gelegenheit, in Darmstadt die Originale der Stimmen einzusehen, obwohl ich dies nach den überzeugenden Schriftmerkmalen, die ja schon jede Fotokopie ersehen läßt, zu meiner Beurteilung nicht mehr nötig zu haben glaube.

Die Hessische Landesbibliothek hat mir lebenswürdigerweise über die Wasserzeichen der Papiere Auskunft erteilt; es war mir allerdings nicht möglich, aus diesen Angaben eigene Schlüsse zu ziehen.

Zusammenfassend kann man sagen: Es ist bis heute ungewiß, wozu die Stimmen gebraucht wurden. Noch ungeklärt ist auch ihre Herkunft: „Bei dem Archivexemplar zu Beginn der zwanziger Jahre entdeckt.“ Sicher scheint mir nur zu sein, daß sie nicht von Beethoven geschrieben sind.

Bemerkenswertes zur Genealogie Robert Schumanns

VON GEORG EISMANN, ZWICKAU

*„Ich liebe diese Scholle und bin
ein Sachse an Leib und Seele.“*

Robert Schumann

Hans Pfitzner, einer der besten Schumann-Kenner, spricht in seinen *Gesammelten Schriften* (Augsburg 1926) einmal die „schwer zu bestreitende Tatsache aus, daß nicht Beethoven und nicht Mozart, nicht Bach und nicht Wagner, noch sonst ein Komponist mit solcher Meisterschaft, solcher Originalität in sich bei seinem Schaffen eingesetzt hat wie Robert Schumann. Unzählige Nachahmer hat diese seine erste Schaffensperiode gefunden, aber nicht einen einzigen Vorläufer gehabt“.

Pfitzner rührt hier an das im letzten immer rätselhaft bleibende Phänomen von Schumanns Künstlerwerdung, denn Schumann hatte keinen Berufsmusiker zum Vater (wie Bach, Mozart, Beethoven, Brahms usw.), kam auch nicht aus einer derartig musikalischen Bildungsatmosphäre wie etwa in Mendelssohns Elternhaus, und — er hat als Komponist keinen Lehrer gehabt. Mit seinem einzigen Lehrer in Musiktheorie, Heinrich Dorn, verband ihn nur ein kurzfristiges Unterrichtsverhältnis, und der von unbändiger Phantasie erfüllte Schumann konnte sich mit Dorn „nie amalgamieren“, da ihn dieser „dahin bringen wollte, unter Musik eine Fuge zu verstehen“.

Wo liegen nun die tieferen Wurzeln für Robert Schumanns musikalische Begabung und Entwicklung? Gewiß dominierte im väterlichen Haus des Verlagsbuchhändlers und Schriftstellers August Schumann das Buch und nicht das Notenblatt, aber so amüsich — wie es zunächst den Anschein haben mag — waren Schumanns Eltern dennoch nicht. Die Mutter war durchaus keine „Amusa“, wie immer gemeinhin angenommen wird, weil sie sich aus rein bürgerlichen Bedenkllichkeiten anfangs dem Musikerberuf ihres Sohnes Robert entgegenstellte. Aufschlußreich für ihre Musikalität ist einer ihrer letzten Briefe zu seinem Geburtstag am 8. Juni 1835 (unveröffentlicht), in dem sie schreibt: „Ich, die ich so gern, so viel sang und das lebendige Arienbuch genannt wurde.“ Sie ist es auch gewesen, welche die Anregung zum ersten Klavierunterricht Roberts gegeben hat. „Innig freue ich mich, daß ich den ersten Gedanken hatte, Dir Musikstunden geben zu lassen“ (Brief v. 23. 10. 1829;

ebenfalls unveröffentlicht). Im gleichen Brief erfährt man auch etwas über die Musikalität von Roberts Vater, wenn die Mutter berichtet, daß er ihr „*manchen schönen Gesang aus der Zauberflöte einstudierte*“.

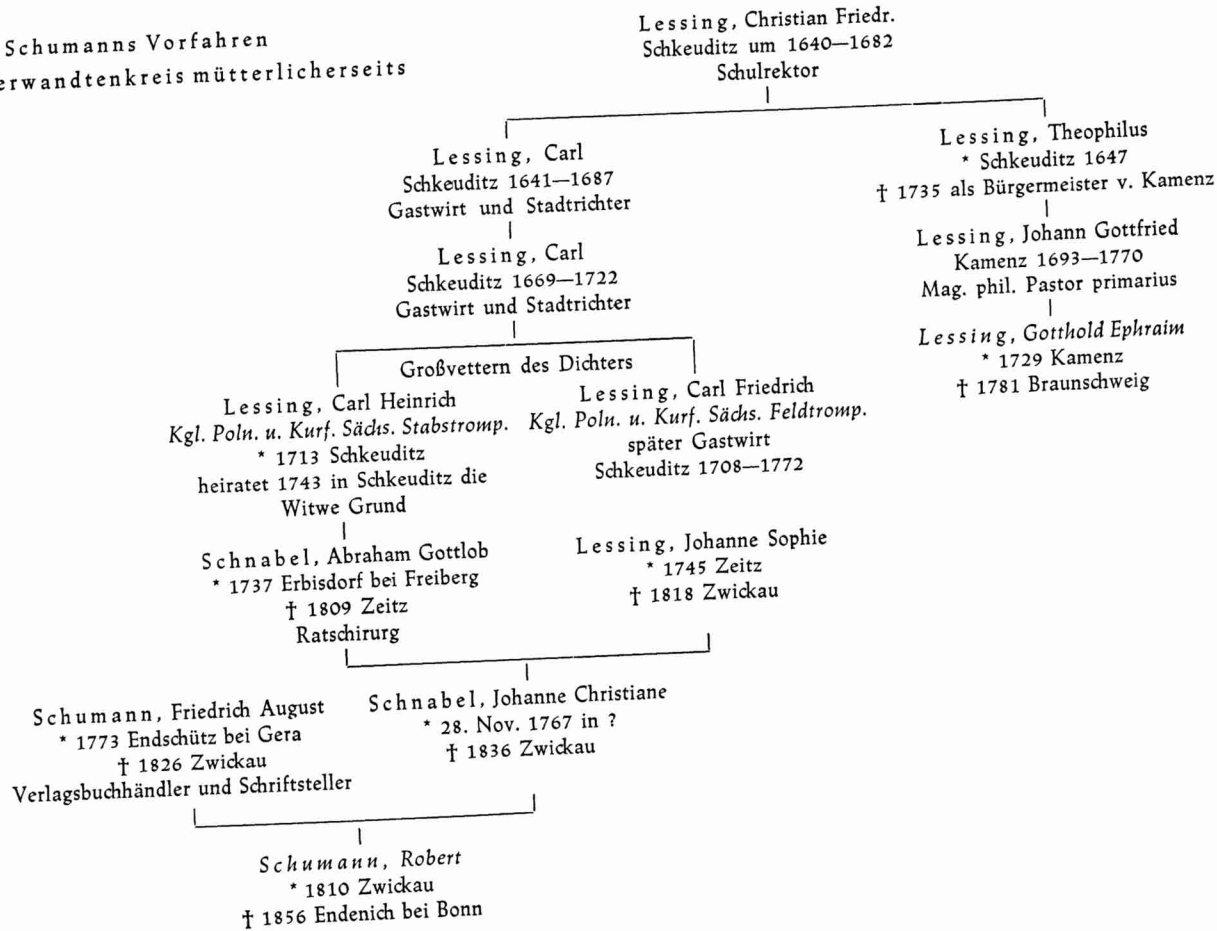
Der weitblickende Vater hatte wohl auch die ausschließliche Musikbegabung seines Sohnes Robert erkannt und für ihn keinen Geringeren als Carl Maria von Weber als Lehrer vorgesehen. Dieser Plan kam leider durch den Tod beider Männer im Jahre 1826 nicht zur Ausführung, was Schumann den hemmenden und zeitraubenden Umweg über ein juristisches Brotstudium bestimmt erspart haben würde. Von des Vaters Seite, dessen Vorfahren seit 1650 als Gutsherren und Pächter in der Nähe der ostthüringischen Stadt Eisenberg (bei Gera) nachweisbar sind, bis Roberts Großvater in einen geistigen Beruf als Pfarrer überwechselte, kommt auf Robert Schumann die schriftstellerische Begabung, während seine dominierende große Musikbegabung von der Seite seiner Mutter im Erbgang überkommen sein mag. Finden sich in ihrer Ahnenreihe doch zwei Berufsmusiker, die wie bekanntlich Bachs zweiter Schwiegervater dem angesehenen Trompeterstand in militärischen und höfischen Diensten angehörten. Es handelt sich um Robert Schumanns Urgroßvater, den „*Kgl. Poln. u. Kurf. Sächs. Stabstrompeter*“ Carl Heinrich Lessing sowie dessen Bruder, also Robert Schumanns Urgrößonkel, den „*Kgl. Poln. u. Kurf. Sächs. Feldtrompeter*“ Carl Friedrich Lessing. Beide stammen aus Schkeuditz (zwischen Leipzig und Halle). Ersterer ist 1713 geboren. Laut einer im Sächsischen Staatsarchiv Dresden befindlichen Musterliste nahm der Dreißigjährige 1743, als er sich in Zeitz verheiratete, auf eigenes Ansuchen seinen Abschied. Sein Todesjahr und -ort sind bisher unbekannt. Sein Bruder Carl Friedrich (Schkeuditz 1708—1772) besaß später den Gasthof „Blauer Engel“ in Schkeuditz (heute umbenannt in „Gaststätte am Markt“), dessen Besitzer Generationen hindurch die Lessings waren, bis er beim Übergang zum 19. Jahrhundert in andere Hände überging.

Der hochwichtigen Tatsache, daß Schumanns Urgroßvater und Urgrößonkel mütterlicherseits Berufsmusiker gewesen sind, ist bisher in keiner Biographie Rechnung getragen worden, und sie sollte alle künftigen Schumann-Forscher mit ganz besonderer Beachtung und Aufmerksamkeit bewegen. Der Name Lessing ruft gleichzeitig Assoziationen mit dem großen Namen des Dichters hervor, die auch wirklich real sind. Robert Schumann ist mit Lessing tatsächlich blutsverwandt, da Roberts Urgroßvater, der genannte Stabstrompeter Carl Heinrich Lessing, ein Großvetter des Dichters (Vettern 2. Grades als Söhne zweier Vettern) ist. Der Urgroßvater des Dichters und des Stabstrompeters hinwiederum war Christian Friedrich Lessing (geb. um 1640 in Schkeuditz, seit 1675 Schulrektor daselbst, gest. 1682 an der Pest), und seither haben der Dichter Lessing und der Komponist Schumann gleiche Ahnen.

So kommt von Schumanns Mutterseite außer der Musikbegabung abermals die schriftstellerische Begabung in die Familie, besonders auf Robert Schumann als den bedeutenden Musikschriftsteller. Die genealogisch höchst bemerkenswerte Mittelperson ist dabei seine Großmutter Schnabel, geb. Lessing, gewesen. Robert hat sie noch in seiner Kinderzeit um sich gehabt. Nach dem Tod ihres Mannes, des Zeitzer Ratschirurgen Abraham Gottlob Schnabel, lebte sie bei ihrer Tochter Christiane Schumann in Zwickau, wo sie 1818 verstarb.

Über Robert Schumanns Mutter, Johanne Christiane, geb. Schnabel, haben in der Literatur bisher sehr unterschiedliche und ganz falsche Angaben über Geburtstag und Geburtsort, der immer mit Zeitz angegeben wurde, bestanden, da eine Geburtsurkunde nicht vorhanden war und auch nicht mehr zu erlangen ist. Intensive Nachforschungen haben nun folgendes ergeben. Aus Robert Schumanns Briefgratulationen und Tagebuchaufzeichnungen geht eindeutig hervor, daß seine Mutter am 28. November geboren ist. Ihre Eltern haben am 23. Februar 1767 in Zeitz geheiratet; ihr Vater, der eben genannte Zeitzer Ratschirurg Schnabel, diente in dieser Zeit noch als Feldscher in einem Carbinier-Regiment. Nach der im Sächsischen Staatsarchiv Dresden liegenden Regimentsmusterliste

Robert Schumanns Vorfahren
bzw. Verwandtenkreis mütterlicherseits



(Stand vom 29. Juli 1768) wird vermerkt, daß Schnabel seinen erbetenen Abschied erhalten soll, weil er sich in Zeitz ankaufen und etablieren will. Das geschah denn auch bald, da er bereits am 28. Juli 1768 dort als Bürger verzeichnet ist. In einer nicht datierten Zusammenstellung der erwähnten Regimentsmusterliste wird angegeben, daß Schnabel eine fünf Monate alte Tochter hat. Das kann nur seine „*ehelich älteste Jungfer Tochter Johanne Christiane Schnabelin*“ (so in ihrem Trauzeugnis Geusnitz bei Zeitz 1795) sein, die also am 28. November 1767 geboren sein muß. Ihr Geburtsort ist nur deswegen nicht mehr feststellbar, weil sich der Vater bei ihrer Geburt noch in militärischen Diensten mit jeweils wechselndem Dienstort befand. Die Regimentsgeistlichen führten keine Geburtsregister, und in den Kirchen, in denen diese Pfarrer taufte, wurden keine Eintragungen vorgenommen.

Schließlich im Zusammenhang mit dem vorstehenden Bericht noch etwas zur Klärung einer Frage, die wiederholt an den Referenten gelangt ist: Hat Robert Schumann noch einen zweiten Vornamen gehabt? In Schumanns Geburtsurkunde (Zwickau, St. Marien; hier ist allerdings ein zweiter Vorname Gustav wieder gestrichen), Doktordiplom und anderen Universitätszeugnissen, Heirats- und Sterbeurkunde sowie in den Urkunden seiner Kinder findet sich immer nur der eine Vorname Robert. Schumanns erster Biograph Wasielewski nennt in den ersten beiden Auflagen seiner Biographie auch nur den Vornamen Robert, während sich von der 3. Auflage ab (Bonn 1880) auf einmal „*Robert Alexander*“ findet, was dann da und dort in die Schumann-Literatur übernommen wurde (durch Martin Kreisig, Hermann von der Pfordten, das Riemann-Lexikon und auch MGG). Welche Quelle Wasielewski auf einmal zur Änderung seiner ursprünglichen Angabe veranlaßt hat, ist unbekannt. Sie könnte eventuell hergeleitet worden sein durch ein Stammbuchblatt des dreizehnjährigen Gymnasiasten Schumann (1823) für seinen Mitschüler Emil Herzog (den späteren Zwickauer Arzt und Chronisten der Stadt), in dem sich Schumann einmal mit „*Rob. Alex. Schumann Discp: classis tertiae Lycei Zwickaviensis*“ unterzeichnet hat, wobei es sich bei Alexander wohl nur um einen fiktiven Vornamen handeln kann. Dieses Stammbuchblatt findet sich in einer Anmerkung des Buches *Die Davidsbündler* (Leipzig 1883) von Gustav Jansen und kann als urkundlich authentische Angabe keinesfalls bewertet werden. Der namhafte Schumann-Forscher Jansen hat sich derselben auch nie bedient und stets nur den einen Vornamen Robert genannt. Als Fazit der vorstehenden Ausführungen ist ersichtlich geworden, daß bei Schumann urkundengetreu nur sein einer Vorname Robert anzuwenden ist.

Der Weißenfelser Kantor Georg Weber

(1538 — 1599)

VON ADOLF SCHMIEDECKE, WEISSENFELS

Von dem nicht unbedeutenden Weißenfelser Kantor Georg Weber wußte man bisher nicht Geburts- und nicht Todesjahr. Auch sonst war über sein Leben nicht viel bekannt, und von dem Veröffentlichten hat sich nicht alles als richtig erwiesen. Die Quellen über diesen Weißenfelser Kantor des 16. Jahrhunderts fließen freilich sehr spärlich. Manches von vermutende Aktenstück ist nicht vorhanden. So ist das von Arno Werner für sein Buch *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels* benutzte Aktenstück des Weißenfelser Superintendenturarchivs *Kantorat Nr. 1* nicht mehr aufzufinden. Aus ihm hat Werner einiges über Webers Wirken in den sechziger Jahren des 16. Jahrhunderts entnommen, was sich nun nicht mehr nachprüfen läßt, was aber wohl stimmen dürfte, nämlich, daß Weber damals ernsthafte Differenzen mit dem Weißenfelser Rat hatte und sich aus der Stadt entfernen

mußte, daß er aber einige Jahre später nach Gelöbnis des Wohlverhaltens wieder in Gnaden aufgenommen wurde und das Kantoramt aufs neue übertragen erhielt¹.

Georg Weber war als ein Weißenfelser Kind schon in jungen Jahren im Kantoramt angestellt worden. Daß er gebürtiger Weißenfelser war, hat schon Werner gewußt, wurde Weber doch bei seiner Immatrikulation an der Universität Leipzig im Jahre 1554 „*Weissenfeldensis*“ genannt². Aus Akten und Stadtbüchern des Weißenfelser Stadtarchivs geht einwandfrei hervor, daß er ein Sohn dieser Stadt war. In seinem 1594 ausgestellten *Geburtsbrief*³ heißt es, daß er als Sohn des Andreas Weber und der Agnes geborenen Goldel „*edit, Redit vnd Ehelich*“ geboren, „*rechter Deutscher nation vnd nicht etwan einer Tadelhafftigen Art*“ sei, womit gemeint war, daß er nicht wendischer Abkunft war, wie das in manchen alten Geburtsbriefen ausdrücklich vermerkt ist. Der Geburtsbrief nennt leider weder Jahr noch Tag der Geburt Georg Webers. Das Geburtsjahr konnte aber aus anderen zeitgenössischen Eintragungen errechnet, auch das Todesjahr konnte festgestellt werden. Ferner erfahren wir aus alten Archivalien, daß beide Eltern sowie die einzige Schwester frühzeitig starben und daß der junge Georg von der Großmutter mütterlicherseits namens Margarete Goldel erzogen wurde. Sie scheint dem Enkel das Erbe haben schmälern wollen. Die Vormünder des damals fünfzehnjährigen Georg Weber griffen ein und erwirkten vor dem Rat der Stadt eine Erbteilung. Aus diesem Erbvertrag⁴ geht hervor, daß Georg Weber aus einer Familie von bescheidenem Wohlstand stammte. Sie besaß Haus, Hof, Scheune, Garten, Weinberg, Hopfgarten, Weidicht, Wiese und Feld. Haus und Hof verkaufte der junge Georg mit Hilfe seiner Vormünder im Jahre 1554 für 400 Altschock (= 8000 Groschen). Er war damals „*vngeferlich XVI Jahr alt*“, war also 1538 geboren. Er brauchte das Geld zum Universitätsstudium, das er im Jahre 1554 begann. Wann er es beendete und wann er ins Kantoramt eintrat, hat sich nicht genau feststellen lassen. 1561 ist Georg Weber wieder in Weißenfels nachweisbar; er wird im Geburtsregister dieses Jahres dreimal als Pate genannt. Er muß in diesem Jahre auch geheiratet haben; denn unter dem 11. Januar 1562 ist seine Frau als Patin verzeichnet. Sie hieß Margarete und war eine Tochter Hans Börners und Schwester des Magisters Valentin Börner. Dieser hatte eine Zeitlang in Weißenfels das Kantor-, danach das Schulmeister-(Rektoren-)amt inne. 1566 wurde er Schulmeister (Rektor) in Naumburg⁵.

Georg Weber war 1562 Kantor in Weißenfels und verwaltete dieses Amt wohl bis zum Jahre 1564. Dann muß es zu den von Werner erwähnten Differenzen mit dem Rat der Stadt gekommen sein. Weber ging nach Naumburg und war dort einige Jahre — wohl von 1564 bis 1568 — Kantor an der St. Wenzelskirche. 1564 ging der Wenzelskantor — es wird Valentin Otto gewesen sein — nach Leipzig. Dem Rat der Stadt Naumburg war es „*verdroßlich, das Er sich so plötzlich von dannen begeben*“⁶. Zum „*Quartal Crucis*“ zahlte man in Naumburg dem „*Nawen Cantori*“ Gehalt⁷, also wohl Georg Weber. 1566 wurde dieser als Kantor der St. Wenzelskirche namentlich genannt. In den *Naumburger Miscellen*⁸ steht geschrieben, daß der Rat dem Kantor Georg Weber im Jahre 1568 2 Schock und 24 Groschen für dedizierte Kompositionen verehrte. Auf derselben Seite dieses Miscellenbandes wird mitgeteilt, daß der Rat „*dem alten Cantori George Webern zur Steuer seines Hauszinses*“,

1 Arno Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels*, S. 22.

2 Ebenda.

3 A I 4288. Stadtarchiv Weißenfels.

4 *Georgen Webers vnd seiner Grossenmutter Vortrag, Sonnabend nach Viti 1553*. A I 4261. Stadtarchiv Weißenfels.

5 „*Mgr. Valentinus Börner, schulmeister zu Weissenfels . . . von Senioribus vnd Rath zum schulmeister angenommen.*“ 1566. *Beschließbuch 1565—1569*. Stadtarchiv Naumburg. Von Börner wurde 1561 bei Jakob Berwaldt ein lateinischer Lobgesang gedruckt.

6 *Beschließbuch 1557—1564*. Stadtarchiv Naumburg.

7 *Rechnung der St. Wenzelskirche zu Naumburg 1557—1564*. Stadtarchiv Naumburg.

8 Auszüge aus Akten und Stadtbüchern. Ms. 19. f. 185. Stadtarchiv Naumburg.

also wohl als Beisteuer zur Miete, 1 Schock Groschen „zur Verehrung gegeben“ habe. Im selben Jahre wurde dem „*Newen Cantori der Dienst zugesaget*“. Er hieß Johann Stötzner⁹. Wo Georg Weber nach 1568 tätig war, konnte nicht sicher ermittelt werden. In Weißenfels ist er erst wieder im Jahre 1574 als Kantor nachweisbar. Nach Werner soll er sich 1572 aufs neue um das Kantoramt in Weißenfels beworben haben¹⁰. Sein Name kommt in Weißenfeler Archivalien der Jahre 1569 bis 1573 des öfteren vor, meistens als Zahler von Zinsen für geliehene Kapitalien. 1572 (24. September) ließ er in Weißenfels zum zweitenmal einen Sohn auf den Namen Georg taufen¹¹. Kantor war er in diesen Jahren in Weißenfels nicht; das war Ambrosius Steucke, der Vater des Komponisten Heinrich Steucke. Nährte sich Georg Weber in diesen Jahren vielleicht vorwiegend von der Landwirtschaft? Er besaß den von seinen Eltern ererbten Grundbesitz, dazu noch solchen von seiner Ehefrau. Oder war er vielleicht Organist an der Naumburger Wenzelskirche? Im Taufregister dieser Kirche wurde am 1. 5. 1569 und am 1. 1. 1571 als Pate ein „*Georgius Organist*“ eingetragen¹²; damit könnte Georg Weber gemeint sein.

Bald nach dem zweiten Antritt des Kantorenamtes in der Stadtschule und der Marienkirche zu Weißenfels bemühte sich Georg Weber um einen festeren Zusammenschluß der Kantoreisänger. Da in den Gottesdiensten Messen und Kantaten gesungen wurden, mußte stets eine bestimmte Anzahl von Sängern gegenwärtig sein. In der Stadtschule fand er aber nicht immer genügend viele geeignete Sänger. So wurden im Jahre 1576 Statuten¹³ ausgearbeitet, nach denen unentschuldigtes Fehlen von Kantoreimitgliedern mit einer Geldstrafe belegt wurde. Eine Anzahl meist vornehmer Bürger unterschrieb diese Statuten, als letzter Georg Weber, der sie wohl verfaßt hatte. Aber erst im Jahre 1592 wurden die Statuten oder *Leges der Cantorey Societät* in etwas abgeänderter Form vom Rat der Stadt bestätigt. Nach den ersten Statuten sollte monatlich einmal eine Messe gesungen werden, nach den späteren jeden dritten Sonntag. Vor und nach der Predigt hatte die Kantoreigesellschaft — nach Werner — eine Kantate zu singen¹⁴. Bei Begräbnissen von Kantoreimitgliedern erklang eine Motette. So war es wohl auch in der *Ordnung der geseng* vom Jahre 1578 festgelegt worden, an der Georg Weber maßgeblichen Anteil gehabt haben wird¹⁵.

Inzwischen waren Georg Weber einige Kinder geboren worden. Das älteste scheint sein Sohn Hans gewesen zu sein. Er stand am 11. 11. 1580 in Weißenfels Pate und wird damals etwa 18 Jahre alt gewesen sein¹⁶. Er wurde am 11. Juni 1584 begraben. Am 13. April 1565 ließ Georg Weber einen Sohn Georg in Weißenfels taufen, obwohl er damals Kantor in Naumburg war. Dieser Sohn muß schon als Kind gestorben sein, wahrscheinlich in Naumburg¹⁷. Am 20. Juni 1567 wurde laut Eintragung im Taufregister der Wenzelskirche zu Naumburg „*Paulus filiulus Cantoris*“ getauft. Diese Eintragung ist so undeutlich geschrieben, daß sie nicht mit Sicherheit zu entziffern ist; eins der folgenden Wörter dürfte als Weißenfels zu lesen sein. Einen Sohn Paul besaß Georg Weber nachweislich; denn der Rat der Stadt Weißenfels verehrte 1590 1 Schock 3 Groschen „*Cantor Webers Sohn Paulo zum Magisterio*“¹⁸. Dieser Magister Paul Weber war 1591 bis 1611 Pfarrer in Mertendorf unweit

⁹ Johann Zader erwähnte Georg Weber in seiner handschriftlichen *Naumburgischen und Zeitlichen Stifts-Chronica* in der Reihe der Kantoren der Wenzelskirche nicht.

¹⁰ S. 22.

¹¹ Der erste Georg wird in Naumburg gestorben sein. Dort fehlt der älteste Band des Sterberegisters der Wenzelskirche.

¹² Daß bei solchen Eintragungen nur der Vorname genannt wurde, kam öfter vor. So steht am 19. 5. 1572 als Pate „*Johan Cantor*“ eingetragen. Gemeint war zweifellos Kantor Johann Stötzner.

¹³ A I 2663. Stadtarchiv Weißenfels.

¹⁴ S. 18.

¹⁵ A. Werner, a. a. O., S. 11.

¹⁶ *Taufregister* der Marienkirche zu Weißenfels.

¹⁷ Im Weißenfeler *Sterberegister* findet er sich nicht verzeichnet; das älteste Sterberegister der Naumburger Wenzelskirche ist, wie schon bemerkt, nicht mehr vorhanden.

¹⁸ *Kammerrechnung*. Stadtarchiv Weißenfels.

Naumburg. Er endete nach einer Mitteilung des Naumburger Genealogen Jacobi von Wangelin durch Selbstmord¹⁹.

Am 24. September 1572 ließ Georg Weber, wie bereits erwähnt, abermals einen Sohn auf den Namen Georg taufen. Dieser studierte dann wie sein Bruder Paul Theologie und wurde 1599 Pfarrer in Großjena und Schelsitz (Filial) bei Naumburg. Er starb im Jahre 1626 an der Pest. Nach Arno Werner ist er auch als Komponist hervorgetreten²⁰.

Weitere Kinder aus Georg Webers erster Ehe waren: Anna, getauft am 31. 8. 1577, Dorothea, getauft am 5. 2. 1580, Heinrich, getauft am 31. 8. 1583, und Christianus, getauft am 25. 12. 1584²¹. Der letztgenannte Sohn starb bald; die übrigen Kinder lebten noch gegen Ende des Jahrhunderts, als Georg Weber senior wieder in Naumburg wohnte.

1591 starb Georg Webers Frau. Da seine jüngsten Kinder noch mütterlicher Betreuung bedurften, heiratete er im folgenden Jahre zum zweitenmal. Der Rat der Stadt verehrte ihm 1 Schock 21 Groschen „an 3 stücken Reinischen geldes zur Wirdtschafft“, dazu 39 Groschen für Getränke²². Aus dieser zweiten Ehe ist eine Tochter Margarete entsprossen, getauft am 11. 7. 1594.

Webers Sohn Paul heiratete ebenfalls 1592. Er erhielt vom Rate der Stadt Weißenfels 1 Schock 3 Groschen „hochzeitliche Verehrung“ und 36 Groschen für Getränke²³.

Reichlich drei Jahre nach seiner zweiten Verhelichung siedelte Georg Weber zum zweiten Male nach Naumburg über, und zwar in die dortige Domfreiheit. Stammte seine zweite Frau etwa aus Naumburg und besaß sie dort ein Haus? 1596 wurde unter den Hausbesitzern der Naumburger Domfreiheit, und zwar im Stadtviertel „Auf der Windmühle“, *George Weber, Cantor vnd Vicarius*“ genannt und hinzugefügt „*brennet auch Brantwein*“²⁴. Letzteres scheint uns für einen Kantor und Vikar keine passende und würdige Nebenbeschäftigung zu sein, aber Weber brauchte Geld, und zum zusätzlichen Erwerb schien ihm wohl das Branntweinbrennen nicht unrecht gewesen zu sein. Die Stadt Weißenfels hatte er Ende 1595 oder Anfang 1596 mit beträchtlichen Schulden verlassen. Am 21. Mai 1597 rechnete man vor dem Rate der Stadt Weißenfels mit ihm ab, und Georg Weber bestätigte durch eigenhändige Unterschrift, versprach auch die Tilgung zu den festgesetzten Terminen²⁵.

Wodurch war Georg Weber in Schulden geraten? Etwa durch Trunksucht? Sein Branntweinbrennen könnte darauf schließen lassen. Aber dann hätte man ihm wohl in der vor seiner Übersiedlung nach Naumburg gleichzeitig mit dem Geburtsbrief ausgestellten *Kundschaft* — wir würden sie polizeiliches Führungszeugnis nennen — kein so gutes Zeugnis ausgestellt; denn es heißt darin, er habe „*in vnser Schulen den Cantordienst vber etzlich 30 Jahr versorget . . . an solchem Dienst vnd wandel sich Erbar vnd gehorsamlidt erzeiget . . . also daß wir vnd seine Nachbarn mit ihme zufrieden*“²⁶. Er erhielt auch — auf eigenen Antrag allerdings — vom Rat der Stadt einen wertvollen silbernen Becher als Abschiedsgeschenk verehrt.

¹⁹ Nach Mitteilung des Pfarramtes in Mertendorf seien die dortigen ältesten Kirchenbücher lückenhaft; über Paul Weber lasse sich nichts feststellen.

²⁰ S. 23.

²¹ Taufregister der Marienkirche zu Weißenfels.

²² Kämmererechnung. Stadtarchiv Weißenfels.

²³ Ebenda.

²⁴ *Verzeichnis der Einwohner*. Domarchiv Naumburg. — Nach einem handschriftlichen Zusatz zum kurzen Lebensabriß Georg Webers des Jüngeren in Dietmanns *Kursächsische Priesterschaft*, Bd. V, S. 61 (Stadtarchiv Naumburg) soll Georg Weber senior „1574 Cantor Ecclesiae Cathedralis [am Naumburger Dom] und Collega IV in Naumburg, auch Vicarius St. Annae“ gewesen sein. Das angegebene Jahr 1574 kann aber keinesfalls stimmen; denn damals war er nachweislich Kantor in Weißenfels. — Bruno Kaiser nannte Georg Weber nicht unter den Lehrern der Domschule, auch nicht unter den Geistlichen des Domes. (Bruno Kaiser, *Die Lehrer des Naumburger Dominikaniums*; derselbe, *Die Geistlichen der Naumburger Domkirche*.)

²⁵ A I 4290, Stadtarchiv Weißenfels.

²⁶ A I 4288, Stadtarchiv Weißenfels.

„Seiner verhofften beßerung halben“²⁷ begab er sich von Weißenfels fort, Besserung wohl in finanzieller Hinsicht. Seine Schulden an den Rat bezahlte er zwar verhältnismäßig schnell, aber am 24. Januar 1599, noch kurz vor seinem Tode, borgte er von seiner Tochter Dorothea bzw. von deren Vormund 20 Gulden, obwohl er ihr, wie auch seinen anderen unmündigen Kindern, nur ein geringes Erbe hinterlassen hatte²⁸. Seine beiden ältesten Söhne gingen leer aus; Paul hatte damals bereits eine Reihe von Jahren seine Pfarrstelle in Mertendorf inne, und Georg konnte wohl auch schon seinen Lebensunterhalt aus eigenem Verdienst bestreiten. Wirtschaftlich ging es diesem vor seiner Anstellung im Pfarramt zu Großjena wohl noch nicht gut; denn er sah sich gezwungen, am 28. März 1599 von seiner Schwester Anna 30 Gulden zu leihen²⁹. Diese Anna wurde damals „Georgen Webers Sehligen Tochter“ genannt. Georg Weber war also tot. Sein Tod muß zwischen dem 21. Januar und dem 28. März 1599 erfolgt sein. Das Sterberegister des Naumburger Domes beginnt leider erst mit dem Jahre 1607, so daß der genaue Todestag nicht ermittelt werden kann.

Nun zu Georg Webers kompositorischem Werk:

1568 und 1569 erschienen — nach Werner³⁰ — seine *Teutsche Psalmen Davids*; ein Exemplar davon überreichte er 1568 dem Rat der Stadt Naumburg.

1574 erhielt er vom Rat der Stadt Zeitz 12 Groschen für „*etlich gedruckte Gesenge*“³¹. Im selben Jahre verehrte er auch dem Rat der Stadt Leipzig „*etliche Gesänge*“³².

1578 erhielt er vom Rat der Stadt Weißenfels 24 Groschen für einen „*gesangk zum Neuen Jahr*“³³.

1579 „*hat der Cantor Hr. Georg Weber Librum Odarum et Canticorum, darinnen die Introitus auf alle Sonntage stehen, auf Pergament rein und sauber zusammen geschrieben*“³⁴. Im gleichen Jahre verehrte er dem Rate der Stadt Leipzig Kompositionen³⁵.

1581 brachten ihm ein Gesang zum Neuen Jahr vom Rat der Stadt Weißenfels 24 Groschen und eine *Missa cantilena* 48 Groschen ein.

1582 verehrte ihm derselbe Rat 48 Groschen für einen Neujahrs Gesang.

1583 war es eine „*Cantilena*“, die er demselben Rat verehrte und für die er 48 Groschen erhielt.

1584 konnte er für einen Neujahrs Gesang 27 und für eine „*Cantilena*“ zum Ratswechsel noch einmal 27 Groschen in Empfang nehmen.

1585 erhielt er nichts. Er mußte in diesem Jahre 6 Groschen 8 Pfennig Buße entrichten, weil er trotz zweimaliger Vorladung nicht auf dem Rathause erschienen war.

1586 betrug das Entgelt für einen Neujahrs Gesang 30 Groschen.

1587 überreichte er dem Rate der Stadt Weißenfels aufs neue einen Neujahrs Gesang.

1588 erschienen seine *Geistlichen Lieder und Psalmen* in Erfurt im Druck³⁶. 1589 übergab er diese dem Rat der Stadt Weißenfels und bekam dafür 42 Groschen. Für eine „*Cantilena*“ erhielt er im selben Jahre 24 Groschen.

1590 erschien er auf dem Rathause mit einer Messe, die ihm 27 Groschen einbrachte. Für einen „*gesangk*“ erhielt er 24 Groschen.

²⁷ Ebenda.

²⁸ A I 4455, Stadtarchiv Weißenfels.

²⁹ Ebenda.

³⁰ S. 23.

³¹ *Kämmereirechnung*. Stadtarchiv Zeitz.

³² A. Werner, S. 23.

³³ *Kämmereirechnung*. Stadtarchiv Weißenfels. Auch die folgenden Ausgaben, soweit sie dem Rat der Stadt Weißenfels dedizierte Kompositionen betreffen, sind Kämmereirechnungen entnommen.

³⁴ Des Superintendents Büttner Abschrift der handschriftlichen *Weißenfelser Chronik* von Vulpius. f. 119. Stadtarchiv Weißenfels. Weber fügte seiner Handschrift, die leider nicht erhalten ist, die Namen der Mitglieder des Weißenfelser Rates der Jahre 1579 und 1580 an. Georg Weber selbst hat nie zum Rat der Stadt gehört.

³⁵ A. Werner, S. 23.

³⁶ Vgl. Ludwig Finscher, *Das Kantional des Georg Weber aus Weißenfels (Erfurt 1588)*, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 3, 1957.

1591 komponierte er zum Antritt des neuen Rates eine „*Cantilena*“, wofür ihm 24 Groschen gereicht wurden.

1593 überbrachte Weber wieder einen Neujahrsgesang und konnte dafür 24 Groschen in Empfang nehmen. Für eine Messe zu Ehren des neuen Rates erhielt er 33 Groschen.

1594 übersandte er dem Rate der Stadt Leipzig eine Komposition³⁷. Der Rat der Stadt Weißenfels erhielt einen Neujahrsgesang für 24 Groschen.

1595 schickte er dem Rat der Stadt Zeitz „*etzliche deutzsche figulae [!] gesenge*“ zu³⁸.

1596 zahlte der Rat der Stadt Weißenfels für die „*Teutzschen Geseng D. Lutheri mit vier und 8 Stimmen*“ 2 Schock 15 Groschen³⁹. Ferner bekam er in diesem Jahre, als er schon in Naumburg wohnte, vom Rat der Stadt Weißenfels 27 Groschen für eine Motette und 33 Groschen für eine Messe zu Ehren des neuen Rates.

1597 erhielt der Rat der Stadt Leipzig noch einmal eine Komposition von Georg Weber, „*dem gewesenen Kantor von Weißenfels*“⁴⁰.

Arno Werner stellte vor fünf bis sechs Jahrzehnten fest, daß auch in Altenburg, Bitterfeld, Delitzsch, Laucha a. d. Unstrut, Mühlberg und Teuchern (bei Weißenfels) Noten Webers vorhanden gewesen seien⁴¹. Georg Webers musikalisches Wirken erstreckte sich also weit über seinen lokalen Wirkungsbereich als Kantor hinaus. Er behauptet noch heute seinen Platz in der Musikgeschichte, gehört doch sein 1588 erschienenes Kantional zu den ersten Kantional-Sammlungen. Er hat „*einen eigenen Typ des Kantionalsatzes entwickelt, der dem Satz Osianders an Ausgeglichenheit und Singbarkeit überlegen ist und der den Abglanz der großen polyphonen Kunst des Reformationsjahrhunderts für den bescheidenen Bereich des Kurrende- oder Gemeinchorals rettet*“⁴².

Zur nicht-tonalen Thema-Struktur von Liszts Faust-Symphonie

VON KLAUS WOLFGANG NIEMÖLLER, KÖLN

In seiner Untersuchung des „Zwölftonthemas“ der Faust-Symphonie¹ interpretiert Fred Ritzel Struktur und Verarbeitung der ersten Themengruppe im Sinne kompositorischer Verfahrensweisen der Musik des 20. Jahrhunderts. Er gelangt zu interessanten Ergebnissen, die Arnold Schönbergs schon 1911 getroffene Beobachtungen bestätigen². Sowohl die zwölftönige Struktur der ersten Themaphrase als auch allgemein die in Liszts Gesamtchaffen immer stärker hervortretenden Züge zukunftsweisender Kompositionstechniken lassen eine solche Betrachtungsweise ebenso berechtigt erscheinen wie die Heranziehung der im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts formulierten Funktionstheorie Hugo Riemanns auf Werke

³⁷ A. Werner, S. 23.

³⁸ *Kämmereirechnung*, Stadtarchiv Zeitz.

³⁹ Gemeint sind Georg Webers „*Geistliche Deutsche Lieder und Psalmen aus dem Gesangbüchlein des werthen und theuren Mannes D. Martini Lutheri Erstlick mit 4 Stimmen, jetzund aber mit 8 Stimmen auf 2 Chor zu singen, componiret 1596*“. A. Werner, S. 23.

⁴⁰ Ebenda.

⁴¹ Ebenda.

⁴² Wie Anmerkung 36.

¹ F. Ritzel, *Materialdenken bei Liszt. Eine Untersuchung des „Zwölftonthemas“ der Faust-Symphonie*, in: *Die Musikforschung* XX, 1967, S. 289 ff.

² „*War er doch einer derjenigen, die den Kampf gegen die Tonalität eingeleitet haben; durch Themen sowohl, die nicht unbedingt auf ein solches Centrum hinweisen, wie auch durch viele harmonische Einzelheiten, deren musikalische Ausschöpfung von den Nachfolgern besorgt wurde*“. Vgl. A. Schönberg, *Franz Liszts Werk und Wesen*, Allg. Musik-Zeitung, Jg. 38, 1911, S. 1009.

der Wiener Klassik. Aber das bemängelte „Nichtbeachten neuester Theorie und Praxis seitens der Musikwissenschaft und die Verachtung der Romantik“ können doch nur dann korrigiert werden, wenn nicht nur neues analytisches Materialdenken angesetzt wird, sondern auch das romantische Kunstwerk aus seiner historischen Situation und aus seiner eigenen Intention verstanden wird. Erst dann wird die Tatsache, daß hier eine offensichtlich bewußt dodekaphone Themenbildung vorliegt, ihren Sinn erhalten.

Was damit gemeint ist, sei kurz an einem Beispiel erläutert, dem Zwölftonthema in dem Abschnitt „Von der Wissenschaft“ in Richard Strauss Symphonischer Dichtung *Also sprach Zarathustra* op. 30³. Es wäre völlig unangemessen, Strauss als einen der Väter der zwölftönigen Kompositionsweise im Sinne der Reihentechnik anzusprechen, wozu bloße Hinweise auf dieses Thema im Zusammenhang zwölftöniger Musik ohne zusätzliche Erläuterungen irrigerweise verleiten könnten⁴. Abgesehen davon, daß das Thema im Sinne der Riemannschen Funktionstheorie akkordisch begleitet werden kann⁵, ist es nur aus der Gesamtkonzeption des Werkes zu erklären, das die programmatische Grundidee eines unüberbrückbaren Gegensatzes von „Natur“ und „Geist“ durch Bitonalität, d. h. durch den Gegensatz zweier Tonarten (C und H) ausdrückt⁶. Während Strauss durch die dissonante Tonalitätsaddition des Schlusses ihre Unvereinbarkeit aufzeigt, ist das zwölftönige Thema die konstruktivistische Mißbildung aus dem Versuch, Unvereinbares, nämlich C- und H-Tonalität, durch formal-logische Manipulation zu vereinigen. Diese satirische Absicht wird nicht nur durch den spröden Klang der geteilten Bässe, sondern auch durch den Konstruktivismus des durch ständige Quintbeantwortung aus den Fugen geratenden Fugatos unterstrichen.

Wie bei Strauss die von ihm als künstlerisches Mittel konsequent angewandte Bitonalität die Grundlage dieses zwölftönigen Themas darstellt, muß auch bei Liszts *Faust-Symphonie* nach der spezifischen Grundlage für das zwölftönige Thema und die einheitliche Anlage der ersten Themengruppe gefragt werden. Diese Frage hat Fred Ritzel nicht gestellt. Ausgehend von der (nicht erwähnten) Feststellung Laszlo Somfais, daß die Einsätze des Zwölftonthemas auf *as*, *e* und *c* mit dessen innerer Intervallstruktur übereinstimmen⁷, hat Ritzel als „Grundlage“ der ganzen ersten Themengruppe die beiden in Takt 2, am Schluß der zwölftönigen Phrase A auftretenden übermäßigen Dreiklänge $f-a-cis = f^+$ und $c-e-gis = c^+$ (diesen in besonderem Maße) herausgestellt, die in der Phrase B zusätzlich auch harmonisch abwechselnd wirksam sind.

Bsp. 1 (T. 1-11)

The musical score shows the beginning of the piece. It starts with a piano (p) dynamic and a fortissimo (ff) dynamic. The tempo is marked 'Lento assai'. The score is divided into two sections, A and B. Section A is marked 'Motiv 1' and Section B is marked 'Motiv 2'. The score includes staves for strings (Str.), clarinet (Klar.), oboe (Ob.), violin (Viol.), and fagot (Fag.).

³ Taschen-Part. U. E. Nr. 1113, S. 32 f.

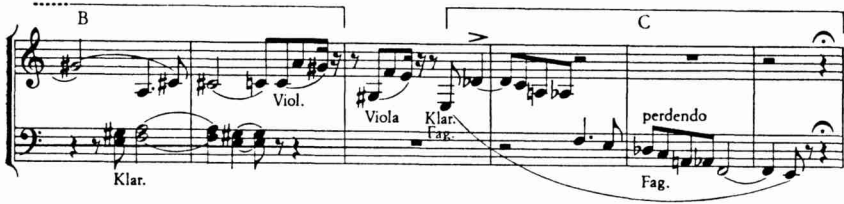
⁴ Vgl. H. H. Stuckenschmidt, *Neue Musik*, Berlin 1951, S. 110 — J. Rufer, *Die Komposition mit zwölf Tönen*, Berlin 1952, S. 22.

⁵ Vgl. H. Engel in MGG III, 1954, Sp. 423 f.

⁶ „Zarathustra ist, musikalisch genommen, als Wechselspiel zwischen den beiden entferntesten Tonarten (die Sekunde) angelegt“.

⁷ Vgl. L. Somfai, *Die musikalischen Gestaltwandlungen der Faust-Symphonie von Liszt*, in: *Studia musicologica*, T. II, Budapest 1962, S. 115.

⁸ Vgl. Z. Lissa, *Geschichtliche Vorform der Zwölftontechnik*, in: *Acta musicologica*, Vol. VII, 1935, S. 18. — Cl.-Chr. von Gleich, *Die sinfonischen Werke von Alexander Skrjabin* (Utrecht's Bijdragen tot de Muziekwetenschap III.), Bilthoven 1963, S. 68 f.



Wenn „als Keimzelle ein Akkord (c^+) dient“, so deutet Ritzel damit an, Liszt habe diesen Akkord als konstruktives, nicht-tonales Klangzentrum betrachtet im Sinne des später (seit *Prométhée* op. 60 von 1908) durch Alexander Skrjabin entwickelten atonalen Systems, das den sechstönigen Quartenakkord $c-fis-b-e^1-a^1-d^2$ und seine elf Transpositionen als Basis einer Komposition zugrunde legt⁹. Ist es jedoch richtig, bei Liszt den übermäßigen Dreiklang c^+ mit seiner intervallischen Struktur von zwei großen Terzen als Grundidee eines Klangzentrums anzunehmen, dem — in letzter Konsequenz — eine symmetrische Teilung der Oktave in drei Teile als theoretische Überlegung vorausgeht? Diese Frage hatte Humphrey Searle 1954 noch bejaht mit dem Hinweis, daß der mit Liszt bekannte Berliner Musiktheoretiker Karl Friedrich Weitzmann 1853, also ein Jahr vor der Fertigstellung der *Faust-Symphonie*, ein Buch mit dem Titel *Der übermäßige Dreiklang* veröffentlichte¹⁰. Aus den 1840er Jahren stammende Skizzen lassen jedoch die weit frühere bewußte Gestaltwerdung des Zwölftonthemas erkennen¹⁰. Auch die Phrase B hat Vorläufer im *Großen Konzertsolo* (1849) und dem *Allegro-Thema* der Klaviersonate *h-moll* (1852/53).

Zum spezifisch Lisztschen Ansatzpunkt führt die Tonfolge der Phrase C ($e-des^1-c^1-a-as-f-e$), die sich aus den sechs Tönen der beiden übermäßigen Dreiklänge c^+ und f^+ zusammensetzt. Diese Phrase ist eine Intervallfolge nach Distanzprinzip, es folgen abwechselnd ein Halbtonschritt und drei Halbtonschritte 1—3—1—3 usw. Die drei Halbtonschritte erscheinen dabei notationsmäßig sowohl als kleine Terz wie auch als übermäßige Sekunde. Eine ähnliche absteigende Tonfolge findet sich in Takt 5/6 der *h-moll-Sonate* (Baß: *g fis es / d cis b a*), eine Variante des ersten Themas (T. 2/3). Liszt hat so die Intervallfolge (in Halbtonen) 1—3—1 häufiger viertönig zusammengefügt und diese Tetrachorde aneinandergereiht, teils getrennt, teils verbunden durch einen gemeinsamen Ton wie in dem Beispiel der *h-moll-Sonate*¹¹. Liszt hat die besondere Stellung dieser Intervallfolge aber auch theoretisch erkannt und in Skizzenbucheintragungen ihr Vorkommen im antiken chromatischen Tetrachord (mit zwei Halbtonen und kleiner Terz) in Zusammenhang mit einer Skala gebracht, die als charakteristische Nachbarintervalle kleine und übermäßige Sekunde aufweist: die Zigeunertonleiter¹². Die Zigeunertonleiter, als deren Stilbesonderheiten Liszt „ihre seltsamen Akkorde, ihre ungebräuchlichen harmonischen und melodischen Vergrößerungen und Verkleinerungen“ erkannte, entsteht nun, wenn man zwei solcher Tetrachorde mit der Intervallfolge 1—3—1 getrennt aneinanderfügt oder verbunden kombiniert.

Bsp. 2

a	b	cis	d	e	f	gis	a
1	3	1	1	3	1		

⁹ Vgl. H. Searle, *The Music of Liszt*, London 1954, S. 68.

¹⁰ Vgl. Somfai, a. a. O., S. 112 f. — Ders., *Die Metamorphosen der Faust-Symphonie von Liszt*, in: *Studia musicologica*, T. V, Budapest 1963, S. 286 f.

¹¹ Vgl. I. Szelényi, *Der unbekannte Liszt*, in: *Studia musicologica*, T. V, Budapest 1963, S. 315 f.

¹² Vgl. F. Liszt, *Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn* (1859), Ges. Schriften, hrsg. L. Ramann, Bd. VI, Leipzig 1883, S. 386 f., 311 u. 372. — Szelényi, a. a. O., S. 313 f.

Die Zigeunertonleiter erscheint hier als eine Art Moll-Dur mit tiefalserterter Sekunde; meist wird sie als harmonische Molltonleiter mit der (nach Liszt so charakteristischen) hochalterierten Quarte betrachtet, in der dann zwei solche Tetrachorde verbunden sind.

Bsp. 3

$$\begin{array}{cccccccc} a & h & c & dis & e & f & gis & a \\ 2 & 1 & 3 & 1 & 1 & 3 & 1 & \end{array}$$

Beide Skalenbildungen der Zigeunertonleiter enthalten den übermäßigen Dreiklang, der das Thema von Liszts Faust-Symphonie konstituiert, einmal (in Bsp. 2) als $f^+ (a-cis-f)$, einmal (in Bsp. 3) als $c^+ (c-e-gis)$, die beiden Akkorde also, die auch die Struktur der ersten zwölftönigen Themengruppe bilden.

Die Zigeunertonleiter hatte Liszt der Musik der Zigeunerkapellen abgelauscht und — sie irrtümlich mit ungarischer Volksmusik gleichsetzend — seit dem 3. Heft der *Ungarischen Nationalmelodien* (1840) zur Charakteristik des Nationalen auch in Symphonischen Dichtungen angewandt¹³. Zoltan Gárdonyi hat bereits darauf hingewiesen, wie Liszt die Zigeunertonleiter harmonisch ausbeutete, und dabei speziell die Aufmerksamkeit auf die Ablösung der tonalen Terzschichtung durch Akkorde gelenkt, in der die übermäßige Sekunde und die verminderte Quarte (in der Umkehrung also die übermäßige Quinte) eine wesentliche Rolle spielen. Mit der Zigeunertonleiter ist so der spezifisch Lisztsche Ansatz gefunden, der in der Faust-Symphonie zu der „Keimzelle“ des übermäßigen Dreiklangs und in seiner chromatischen Sequenzierung zum zwölftönigen Thema führt. Erst diese historische Komponente ergibt eine sinnvolle Interpretation der atonalen Anlage der ersten Themengruppe in der Faust-Symphonie, deren konsequente Durchformung im ganzen ersten Abschnitt Fred Ritzel deutlich herausgearbeitet hat.

Wie bei Strauss wird auch bei Liszt eine programmatische Idee zum Anlaß außergewöhnlicher nicht-tonaler und zwölftöniger Themenbildungen. Die kompositionstechnische Ausgangsbasis ist jedoch verschieden: bei Strauss die Bitonalität, bei Liszt die Zigeunertonleiter. Ihre Verwendung für die Faust-Themengruppe wirft auch neues Licht auf die alte und von Somfai¹⁴ gestützte These, der erste Satz der Faust-Symphonie sei vor allem ein Selbstporträt des „Magyaren“ Liszt.

Der Achte Kongreß der Association Internationale des Bibliothèques Musicales

vom 6. bis 15. September 1968 in New York und Washington

VON KURT DORFMÜLLER, MÜNCHEN

Der Kongreß war in vieler Hinsicht singulär: Er war nach sieben europäischen Kongressen der erste, der in Amerika stattfand; er wies die bisher längste Dauer und das umfangreichste Programm auf; er fand in zwei Städten statt (bisher gab es höchstens eintägige Exkursionen); er war der anstrengendste. Wesentlich für das superlativische Ergebnis war die (ebenfalls erstmalige) Koppelung mit dem vom Internationalen Musikrat veranstalteten 6. Internationalen Musikkongreß.

¹³ Vgl. Z. Gárdonyi, *Die ungarischen Stileigentümlichkeiten in den musikalischen Werken Franz Liszts* (Ungar. Bibliothek I. Reihe: 16.), Berlin 1931, S. 3, 11 und 67 ff.

¹⁴ Vgl. Somfai, a. a. O., 1962, S. 91 ff.

Unter dem gemeinsamen Motto *Musik und Kommunikation* wurden Podiumsgespräche in großer Zahl abgehalten. Es ging um die Einstellung der Jugend und die Wandlungen der Ästhetik, um den Einfluß der Kommunikationsmedien auf die Musik, um Wechselwirkungen zwischen U- und E-Musik, um Fragen der akustischen Technik, um die neuesten Notationsformen, um Film- und Fernsehmusik, um Probleme der Tonaufnahme und ihrer Verbreitung, des Copyrights, des Mäzenatentums. Viele Anregungen also, viele brennende Fragen auch für den Musikbibliothekar; vielleicht aber zuviel, um zu greifbaren Ergebnissen zu kommen. Letzteres war wohl auch nicht beabsichtigt; man weiß, daß die Form der Podiumsdiskussion nur Meinungen und Informationen vermitteln kann. Was tun, wenn — um ein Beispiel zu nennen — die avantgardistischen Komponisten ihren Personalstil auch in einer individuellen Notation repräsentieren wollen und sich gegen Gleichmacherei wehren? Die eigentliche Arbeit müßte erst nach dem Podiumsgespräch beginnen. Ein kleiner Arbeitskreis müßte sich guten Willens und geduldig in vielen Sitzungen und mit emsigem häuslichen Fleiß um die Erkundung möglicher Normen bemühen, müßte Kompromisse finden und dem Beschlossenen Resonanz verschaffen.

Diese Art von Arbeit gab es — wie immer bei den Tagungen der AIBM — auch hier, und dies ist der Grund, daß der Berichterstatter, der sich guten Gewissens nicht als bummelnder Kongressist fühlt, wie zahlreiche andere Kollegen nur wenige der großen Veranstaltungen besuchen konnte. Das eigentliche Leben der AIBM spielt sich in praxisbezogenen Arbeitskreisen ab. Zu nennen ist hier etwa RISM. Das Zettelmateral zu den Musikdrucken liegt im großen und ganzen vor; nun ist die Redaktion der alphabetischen Reihe im Gange und wirft Probleme auf. Gleichzeitig ist der nächste große Arbeitsabschnitt, die Erfassung der Musikhandschriften, zu konzipieren. Bei RILM müssen die Ergebnisse der ersten „Versuchsballone“ ausgewertet werden. Die Katalogisierungskommission, deren Regeln zur Titelaufnahme von Musikalien im Druck sind, bemüht sich um Normen für die Katalogisierung von Tonträgern und von Musikhandschriften. Das alte Thema der Musik-Klassifikation und ihrer Vereinheitlichung wird neu angegangen. Einige weitere Themen in Stichworten: Datierung älterer Musikdrucke im Zusammenhang mit der Geschichte der Verlage und der Musiktypographie; ein neu entstehendes Handbuch der Musikbibliotheken. Organisatorisch macht sich die schärfere Spezialisierung der verschiedenen Sammlungstypen zunehmend bemerkbar: Die Konservatoriumsbibliotheken bilden künftig eine eigene Gruppe und niemand weiß im Augenblick, zu welchen Formen der Gruppierung und Zusammenfassung die vielfältigen Tonträgerarchive gelangen werden. Man sucht, entwirft, vermittelt.

Mit Tagungsschluß verabschiedete sich André Jurres als Präsident; er hat sein dreijähriges Amt ebenso zülig wie charmant versehen. Ihm folgt Vladimir Fédorov, der Gründer und unermüdlische Motor der AIBM, dessen vorhergehende Präsidentschaft leider durch Krankheit nicht zur vollen Wirksamkeit gekommen war.

Für den amerika-ungewohnten Europäer bot natürlich der Schauplatz und das Ambiente des Kongreßgeschehens den stärksten Eindruck. Reflexionen hierüber gehören jedoch nicht hierher. Wir haben uns auf das offizielle Rahmenprogramm zu beschränken. Es bot viel neue Musik mannigfacher Schattierung, die wir nicht einzeln besprechen können: Gediegenes, Exzessives, Außenseiterisches, alles von ernsthaftem Niveau bis auf ein abschließendes Satyrspiel, das ein paar ibero-amerikanische Provinz-Avantgardisten besorgten. Indische Musik mit Ravi Shankar gab es in der New Yorker Philharmonic Hall (Teil des in Idee und Ausführung imponierenden Lincoln Center), ältere Musik in Washington. Reizvoll die wiederholte Verbindung von Konzert- und Museumsräumen. Alles aber war getragen von immer neuen Beweisen eminenter Gastfreundschaft und geselliger Aktivität; sie fanden ihren Höhepunkt in einem Empfang, den die First Lady des Landes persönlich im Weißen Haus für alle Kongreßteilnehmer gab.

Neue Musik in unserer Zeit — Musik ohne Publikum?

VON GERHARD SCHUHMACHER, KASSEL

Unmittelbar vor den Kasseler Musiktagen veranstaltete der Arbeitskreis für Haus- und Jugendmusik in Verbindung mit der Gesellschaft für Musikforschung, dem Institut für Neue Musik und Musikerziehung, Darmstadt, und der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft am 31. 10. und 1. 11. 1968 die Tagung *Neue Musik in unserer Zeit — Musik ohne Publikum?* Der Zeitplan auf Handzetteln setzte ein Fragezeichen hinter das Thema, das Programmheft nicht, und die Referenten hielten sich an die letzte Version. Sie bemühten sich um Vorschläge, den Notstand zu beheben. So blieb es unerwähnt, daß neue Musik seit einem halben Jahrhundert in bestimmten Zentren und bei periodisch wiederkehrenden Veranstaltungen ihr Publikum von Kennern, Liebhabern und Spezialisten hat.

Erhard Karkoschka, der mit seinem Referat *Neue Musik und Publikum — gestern, heute, morgen* die Tagung eröffnete, hätte diesen Punkt eigentlich ansprechen müssen, als er unter bezug auf die Hörertypen Theodor W. Adornos betonte, nicht jede Ablehnung sei gleich zu bewerten. Nicht das fehlende Wissen um die Musik und ihre jeweiligen Eigenheiten sei das Grundübel, sondern die Institution Konzert, die Vorurteile wecke und in Verbindung mit einem allgemein zu konstatierenden Rückgang des Denkens zur Merkantilität der Musik geführt habe. Um die Vorurteilsfreiheit des Publikums zu fördern, um dahinzugelangen, daß Musik nicht nur erbaulich gehört werde, bot Karkoschka neben der Forderung nach kulturpolitischen Unternehmungen zur Weckung des Interesses seine eigenen Ideen an. Der Komponist soll sich dem Publikum in einer Weise verständlich machen, die über die üblichen Erläuterungen in Konzertführern und Programmheften hinausgeht; Karkoschkas Hörhefte enthalten als Beispiele solcher Einführung graphische Darstellungen, anhand derer der Hörer den Verlauf des Stückes verfolgen und nach mehrfachem Hören der Komposition weniger fremd gegenüberstehen soll als bei dem Hören ohne die Hilfe. Offen bleibt freilich, inwieweit das Publikum darauf eingeht und ob auf diesem Wege der Gehalt eines Stückes sich erschließt.

Auch Jürgen Uhde bemühte Adornos Hörertypen in seinem Referat *Überlieferte Hörer-gewohnheiten als Hilfe oder Hemmnis zum Verstehen Neuer Musik*; auch ihm ging es um ein vorurteilsfreies Hören jeglicher Musik, so daß ein an solches Hören gewohnter Konzertbesucher darin eine Hilfe zum Verständnis neuer Musik hat. Wesentliche Erkenntnisse vermochte auch Uhde nicht zu vermitteln, wenn er auch als „Hörübungen“ eine Reihe neuer und ihnen zuzuordnende historische Werke nannte. Am ehesten gelang es Gottfried Küntzel, konkret zu werden und auch eigene Erkenntnisse mitzuteilen. *Musik heute und das Problem der Musikpädagogik* brachte einen Bericht über seine eigenen pädagogischen Versuche auf diesem Feld und daraus folgernd weitreichende Schlüsse. Das Thema als Inhalt seiner Arbeit bedeutet für Küntzel, mit dem herkömmlichen Musikunterricht zu brechen, bedeutet eine Neubesinnung auf das, was als „elementar“ und „kindgemäß“ noch gelten kann. Der Musikunterricht geht in seinen Experimenten von dem sensiblen Gehör der Kinder aus, von ihrer Neigung, Klänge selbst zu erzeugen und gehörte Klänge zu beschreiben. Dabei findet das Orff-Instrumentarium Verwendung, doch ohne das enge System der rhythmischen, melodischen und harmonischen Modelle, die ja nur den Weg in ganz bestimmte und begrenzte Richtungen der Musik unseres Jahrhunderts öffnen. In dem experimentellen Unterricht, der erst noch gefestigt und in einzelnen Punkten auch noch abgeklärt sein will, hören die Kinder unterschiedlich geschulte Stimmen, lernen diese zu unterscheiden, probieren selbst Klangerzeugung sowohl instrumental und vokal. Das traditionelle Volkslied hat dort seinen Platz neben völlig andersartigen Phänomenen. Indem die Kinder mit der Vielfalt und selbst schöpferisch und ausführend aufwachsen,

bekommen sie ein enges Verhältnis zum komponierten Werk. Sie können es dann als Einzelwerk und nicht als nur „klassisch“, „romantisch“ oder „barock“ auch erfassen. Ob es sich um ein historisches oder avantgardistisches Werk handelt, das sie (je nach Alter freilich) einmal erfassen sollen, ist dann nach der vorausgegangenen Schulung unerheblich. Das Neue tritt nicht mehr als Fremdkörper in den Vordergrund.

Neben Küntzel, der unter neuer Musik die nach dem zweiten Weltkrieg entstandene versteht, war Helmut Franz in seinem Referat *Hat der Laienchor noch eine Chance?* der einzige, der den Gegenstand bestimmte, über den er sprach. Seinen Erfahrungen zufolge ist die Musik seit etwa zehn Jahren einem Chor leichter zugänglich als streng dodekaphonische Kompositionen. Den Unterschied zwischen Berufs- und Laienchor betrachtet er als Differenz, die lediglich in der Schulung ihre Ursache hat.

In dem *Symposium* zum Abschluß der Tagung, an dem außer den Referenten die Herren Rudolf Kelterborn, Gerhard R. Koch und Klaus-Martin Ziegler beteiligt waren, wurden gegenüber den in den Referaten herausgestellten keine neuen Gesichtspunkte erarbeitet. Zwar klang hie und da an, daß neue Musik doch ein gewisses Publikum habe, daß zuweilen Veranstalter und Interpreten in ihren Bemühungen Erfolg haben, dem Publikum neue Musik näher zu bringen. Aber Einigkeit konnte nicht erzielt werden, weil nicht deutlich war, worüber gesprochen wurde. Erhard Karkoschka als Diskussionsleiter wehrte gar den Vorschlag Zieglers ab, sich über die neue Musik zu einigen, über deren Verhältnis zum Publikum zu diskutieren sei. Der Hinweis, daß dies an konkreten Punkten geschehen könne, erübrigte sich, denn so weit sollte es nicht kommen, konnte es bei einem so vielschichtigen und problematischen Thema in der kurzen Zeit nicht kommen. Aber es wurde die Chance vergeben, sich die inzwischen anerkannten Werke zu vergegenwärtigen, um sich der Problematik der Ablehnung anderer Werke voll bewußt zu werden. So sprachen Küntzel und Franz von der Musik seit etwa 1950, während Koch noch Wagners *Tristan*, Mahler und Bergs Violinkonzert anführte. Dabei war in dem Klavierabend des Vortages, in dem Klaus Billig kurzfristig für den erkrankten Franz-Peter Goebels eingesprungen war und neue Klaviermusik erläuterte und interpretierte, gesprächsweise mehrfach zu erfahren, daß Schönbergs Stücke op. 11 schwerer zu hören seien als die ebenfalls gespielten Kompositionen von Reimann, Stockhausen oder Messiaen. An Beispielen hätten die einmütigen Empfehlungen für Gesprächskonzerte und erläuternde Rundfunksendungen wesentlich konkretisiert werden können. Statt dessen wurde das wichtige Thema nur von der Oberfläche her angefaßt.

Das Bartók-Archiv in New York City

Ein Nachtrag

VON FRITZ KUTTNER, NEW YORK

Seit der Abfassung meines Berichtes über den Katalog des Bartók-Archivs in New York City (*Die Musikforschung*, 1968, S. 61—63) sind eine Reihe weiterer Entwicklungen eingetreten, die für Bartók-Forscher von Interesse sein mögen.

Der betagte Testamentsvollstrecker nach Béla Bartók, Dr. Victor Bator, ist im Dezember 1967 verstorben, wodurch der Nachlaß des Komponisten vorübergehend ohne Rechtsvertretung und Verwaltung bleibt. Etwa ein Jahr vor seinem Tode hat Victor Bator den Musikwissenschaftler Dr. Benjamin Suchoff als seinen Nachfolger bestellt, und Prof. Suchoff erwartet nun offizielle Bestätigung dieser Ernennung; Entscheidung über den Antrag schwebt z. Z. beim Nachlaßgericht.

Zwei inzwischen ergangene und veröffentlichte gerichtliche Entscheidungen (New York Law Journal, May 24, 1966) sind mir unlängst bekannt geworden. Die erste beanstandet unzureichende Rechnungslegung des Dr. Bator über eine Anzahl von Objekten, die aus einem früheren Nachlaßinventar fehlen. Die verspätet vorgetragene Behauptung des Testamentsvollstreckers, daß diese Objekte von Anfang an sein persönliches Eigentum gewesen seien, wird als nicht überzeugend zurückgewiesen, und die Herausgabe der Stücke an den Nachlaß angeordnet. Ohne Zweifel handelt es sich hier um irgendwelche Manuskripte oder andere Bartókiana.

Die zweite Entscheidung stellt fest, daß das wertvolle Autograph des Bartókschen Violinkonzerts (1937/38) vom Testamentsvollstrecker, als dem Nachlaß gehörend, an diesen herausgegeben werden muß. Dr. Bators Erwerb des Manuskriptes aus dem Besitz von Dr. Paul Sacher könne nur für den Nachlaß erfolgt sein und nicht etwa Eigentumsrechte des Bartók-Archivs oder des Testamentvollstreckers persönlich etabliert haben.

Es scheint demnach, daß mehr und mehr Bartók Memorabilia in den Nachlaß zurückkehren, und daß dieser schließlich alleiniger Eigentümer des New Yorker Archivs sein und bleiben wird. Endgültige Verfügung über dies Archiv dürfte daher letzten Endes bei dem alleinigen Nacherben Peter Bartók liegen, der in seinem eigenen Testament bereits entsprechende Anordnungen getroffen hat. Wie Herr Bartók mir mitteilt, wird das Archiv in irgendeiner Form erhalten bleiben. Es wird aber nach seinem Ableben an eine europäische Universität übertragen werden, deren zentrale Lage es einer möglichst großen Personenzahl zum Gebrauch und Studium zugänglich machen kann.

Der Nacherbe findet es durchaus zufriedenstellend, wenn ein sachverständiger Musikwissenschaftler wie Dr. Suchoff der Kustos des Archivs ist. Ob aber ein Musikforscher als etwaiger künftiger Testamentsvollstrecker auch hinreichende juristische Fähigkeiten für die überaus komplizierten Rechtsprobleme dieses Nachlasses haben kann, bleibt eine ungelöste Frage. Der Inhalt des Archiv-Katalogs selbst dürfte, unter all diesen Umständen, noch so vielen künftigen Änderungen unterworfen sein, daß meine früher schon geübte Zurückhaltung in seiner musikwissenschaftlichen Bewertung sich wohl als zweckmäßig erwiesen haben dürfte.

Zu Clément Jannequins „Chant de l'Alouette“

VON YVES F.-A. GIRAUD, BASEL

Die Musikwissenschaft begrüßt das Erscheinen der ersten Bände der Reihe *Chansons polyphoniques* von Clément Jannequin¹, die bald die Gesamtheit der weltlichen Werke des größten Komponisten der französischen Renaissance mit wünschenswerter wissenschaftlicher Genauigkeit zugänglich machen wird.

Im ersten Band der Ausgabe gibt es jedoch einen Punkt, der zur Diskussion gestellt werden muß: es handelt sich um den *Chant de l'Alouette*, dessen zwei Fassungen als zwei verschiedene Werke dargestellt werden, eine dreistimmige Version und die vierstimmige Fassung, die zu den Meisterwerken des Komponisten zählt.

Nach dem kritischen Apparat findet sich die erste Fassung (die wir I nennen wollen) in der Handschrift Magl. XIX. 117 der Biblioteca Nazionale Florenz; der Name des Komponisten ist nicht angegeben. Ebenfalls anonym ist sie abgedruckt in den *Chansons a troys* von Antico (Venedig, Oktober 1520, Nr. 40). Die „endgültige“ Fassung (II) erschien zum

¹ Monaco, Editions de l'Oiseau-Lyre, 1966 ff.

ersten Mal in den *Chansons de Maître Clément Jannequin* (Paris, Attaignant, 1528, Nr. 4), einem der ersten französischen Musikaliendrucke.

François Lesure und Arthur Tillman Merritt lassen mit ihrer Feststellung der „*identité à peu près complète, à quelques variantes près*“ der drei Stimmen von I mit den korrespondierenden Stimmen von II nur zwei Hypothesen zu: „Entweder ist die vierstimmige Fassung nichts weiter als die Erweiterung eines bereits vorhandenen, nicht von ihm stammenden Werkes, oder aber die dreistimmige Fassung war auch von Jannequin und wäre somit sein erstes bekanntes Werk“².

Ein strenger Vergleich der beiden Stücke läßt aber die Möglichkeit einer dritten Hypothese zu, die mindestens ebenso wahrscheinlich ist wie die vorangegangenen und auf die wir hier näher eingehen wollen. Könnte man nicht annehmen, daß Jannequin nur eine einzige vierstimmige Fassung dieses Liedes komponierte und daß das Werk vor 1520 in Italien bekannt wurde, daß aber der Kopist der florentinischen Handschrift³ nur über einen unvollständigen Text verfügte oder die Altstimme weggelassen hat? Wir versuchen die Argumente zu erläutern, die diese Vermutung unterstützen.

Die Tatsache, daß die Altstimme möglicherweise unterschlagen oder vernachlässigt worden ist, scheint uns leicht erklärlich zu sein: diese Stimme ist die einzige mit einem differierenden Text-Incipit („*Madame jolyette*“ statt, wie bei den anderen Stimmen, „*Or sus, or sus, vous dormés trop*“). Die sogenannte „*Chanson à trois*“ wäre demnach nur eine unvollständige, überdies fehlerhafte Fassung des Werkes.

Der Vergleich der beiden musikalischen Texte nach der Ausgabe von Lesure-Merritt zeigt deutlich, daß die sogenannten „Varianten“ in Wirklichkeit fast die Hälfte der Komposition ausmachen: wir sind hier weit von der Gleichheit „*à peu près complète*“ entfernt. Zwar zeigen die ersten 50 Takte nur geringfügige Unterschiede, denen man nicht zu große Bedeutung beimessen darf: Höhe der Noten schlecht übertragen (S Takt 9 und Takte 44–45), Notenwerte verschieden aufgeführt (B Takt 6; T Takt 11; S Takt 30–31; B *ibid.*; S Takt 40–41), abweichende Schreibweise der Wörter (S Takt 36–40)⁴. Bis hierher also scheint im großen und ganzen Übereinstimmung der beiden Texte zu bestehen.

Aber ab Takt 51 tauchen einige größere Abweichungen auf: zunächst fehlen in I zwei Takte von II (T und B Takt 51–52; S Takt 51 Mitte – 53 Mitte); genau an dieser Stelle zeigt I eine Ausschmückung, die sich darin erschöpft, die melodische Zeichnung der vorhergehenden Takte wiederzugeben. Im weiteren Verlauf ist eine Veränderung des Textes von I deutlich spürbar: ausgenommen die Takte 54–73⁵ haben die nachfolgenden Passagen keine Identität mehr. Die Oberstimme differiert in den Takten 73–76, danach verläuft sie ungefähr analog; der Tenor fehlt in I von Takt 70 bis Takt 89; von Takt 73 an entspricht der Baß von I dem Original nur annähernd; die Oberstimme ist vollständig anders ab Takt 89 bis Takt 94. Sodann ein recht überraschendes Phänomen: da, wo in II die melodische Linienführung von I abweicht, bringt I eine einfache Ausschmückung, die den vorhandenen Fragmenten entliehen oder durch die anderen Stimmen herbeigeführt ist. Das überzeugendste Beispiel dafür ist der Tenor, Takt 70 bis 89, wo sich nur die Terz bis zum Überdruß auf dem Worte „*cocu*“ wiederholt; ebenso begnügt sich die Oberstimme von Takt 89 bis Takt 94 mit der Wiederaufnahme einer etwas dürrtigen Lautmalerei. Der Baß

² Op. cit., Bd. I, S. 182.

³ Die Filiation der beiden italienischen Quellen ist evident: Antico hat sich darauf beschränkt, die Fassung der Handschrift Magl. XIX. 117 wiederzugeben. Diese kann nicht genau datiert werden. Unser Lied steht in ihr als Nummer 9 (fol. 8r–10v, „*Orsus orsus vous dormi trop*“) inmitten eines Abschnittes von dreistimmigen Stücken (Nr. 1–16); es ist von der Hand geschrieben, die den größten Teil der Stücke dieser Sammlung kopiert hat. Siehe B. Becherini, *Catalogo dei manoscritti musicali della Biblioteca Nazionale di Firenze*, Kassel 1959, S. 51, Nr. 51.

⁴ Ich möchte auf einen Fehler in der Edition Lesure-Merritt aufmerksam machen: das zweite geschwärtzte *e* im Baß des Taktes 6 ist versehentlich zur Achtelnote geworden.

⁵ Wenn man die Varianten im einzelnen nicht berücksichtigt, die wenig beweiskräftig sind.

wiederholt in den Takten 74–82 hartnäckig ein und dieselbe Note mit unterschiedlichen Werten in I und in II; dann folgt die italienische Fassung dem „endgültigen“ Text. Da aber der Kopist die Semibrevis von Takt 88 im Baß falsch gelesen und als Minima übertragen hat, fehlt ein Tempus, was das Auftauchen einer zusätzlichen Note (Minima c) in Takt 92 notwendig macht.

Die Koda in I stimmt ab Takt 95 mit derjenigen von II überein. Schon dieser flüchtige Vergleich also läßt in I zwei stark veränderte und verfälschte Passagen erkennen, die übrigen den Stellen in II entsprechen, in denen die Lautmalerei am dichtesten und bewegtesten ist.

Musikalisch gesehen, ist I also in keiner Weise II überlegen oder vorzuziehen. Hinzu kommt, daß die harmonische Struktur von I in den Bässen und Akkordfolgen unbefriedigend ist.

Es bleibt nun allerdings das Problem des Textes, der stellenweise ebenfalls empfindlich differiert. Zwei schlechte Lesarten in I können rekonstruiert werden: so heißt es in Takt 59 des Basses „*ce faulx villain jaloux co cornu*“ (II: „*ce faulx jaloux cornu cocu*“), und in Takt 87 „*Que sa femme on s'offre de la baiser [.]*“ (was ein Unsinn ist), während II bringt „*Quant à sa femme [.]*“. Die Oberstimme von II erfindet einen Text, der sich den musikalischen Modifikationen, die dazugekommen sind, anpaßt: „*Qu'il soit pendu, qu'il soit bruslé, [.]*. *Qu'il est laid! Fidely [= Fi de lui?] de ce villain cocu cornu. Tuez, frapez, batez ce faulx villain comme ung cocu. Seny, seny . . .*“: alle diese Elemente finden sich, anders zusammengestellt, in I.

Weiter unten führt der Baß neue Begriffe ein, deren Auftauchen unerklärlich bleibt, oder zumindest sehr schwierig zu rechtfertigen ist, wenn man die Identität von I und von II gelten läßt: „*Qu'il soit batu, qu'il soit lyé, qu'il soit huché, déchicqueté, qu'il soit hasté, qu'il soit pris, lié, batu, serré, troussé, incontinent pendu! [.] de la baiser, de l'embrasser, de l'acoller sans koter*“, während es in II heißt: „*Qu'il soit torché, dessiqueté, batu, frapé, qu'il soit bruslé, qu'il soit hullé⁶, qu'il soit lié, trèsbien bagué, serré, troussé, fort garrotté et puis getté dans un fossé. [.] de l'acoller, de l'embrasser et renverser; que chacun face son plaisir*“. Reichlich überraschend ist das Auftauchen der Begriffe „*huché*“ (= hué), „*hasté*“ (= *embroché?*), „*koter*“ (= *blâmer*), ebenso die Wendung „*incontinent lié*“, was kaum aus der Feder eines italienischen Kopisten geflossen sein dürfte, der den Versuch machte, einen Text nach lückenhafter Vorlage wiederherzustellen.

Welche Schlüsse lassen unsere Beobachtungen zu? Es hat den Anschein, daß weder in der Musik noch im Text von I genügend Eigenelemente vorhanden sind, die die Möglichkeit begründen, daß es sich hier um ein unabhängiges Werk handelt. Ganz im Gegenteil läuft alles darauf hinaus, die Annahme zu bestärken, daß wir hier die vierstimmige Komposition vor uns haben, die in I schlecht kopiert und deren Altstimme weggelassen wurde.

Wir können uns sehr wohl denken, daß das vierstimmige Lied von Jannequin, von ihm vor 1520⁷ komponiert, flüchtig (dem Gehör nach?) entweder von einem französischen Musiker — oder von einem gut französisch sprechenden Italiener — nachlässig kopiert wurde, wodurch in Italien eine verstümmelte Fassung auftauchte, die dann ungeschickt ausgebessert wurde.

Zwar hat sich A. Tillman Merritt kürzlich⁸ in einem Artikel mit dem Problem auseinandergesetzt, aber, wie es uns scheint, ohne überzeugende Argumente zu bringen, die dafür sprechen, daß die beiden Versionen zu trennen seien. Er stellt grobenteils die Unterschiede zwischen den beiden Texten dar, aber ohne daraus einen anderen als den Schluß zu ziehen,

⁶ „*huller*“: (= *hurler contre quelqu'un, invectiver*) = jemanden anschreien, schimpfen.

⁷ Es handelt sich doch auf jeden Fall um sein erstes bekanntes Werk.

⁸ *Jannequin: Reworkings of some early chansons*, Aspects of Medieval and Renaissance Music (Festschrift Gustave Reese), New York 1966, S. 603–613.

es sei möglich, daß Jannequin sich ein dreistimmiges Lied von 98 Takten aneignete und es mit seinem Namen zeichnete, nachdem er eine vierte Stimme hinzugefügt hatte. Das ist genau das, was wir nicht glauben können.

Wir finden dafür eine letzte Begründung in der Version, die uns Jacques Modernes *Difficile des Chansons* bietet⁹: von vier Stimmbüchern ist uns nur die Altstimme überliefert, und sie ist verschieden von derjenigen aus dem Jahre 1528. Tatsächlich stimmt sie gut überein mit den drei Stimmen von Antico, sie hat das gleiche Incipit und verzichtet darauf, die fremden Wendungen, die diese Stimme in der Edition von Attaignant verzerren, als fremdartig anzusehen. Diese letzte ist zweifellos die einzige Quelle, die als von Jannequin herrührend in Frage kommt, da nur sie von dem Musiker in der Neuausgabe von 1559 erhalten wurde. Es scheint aber nicht, daß diese Tatsache die Existenz einer dreistimmigen Version beweist: Moderne hat möglicherweise den *Chant de l'Alouette* ohne Zustimmung des Komponisten herausgegeben, und weil er ein vierstimmiges Lied haben wollte, aber nichts anderes zur Hand hatte als die Edition von Antico, hat er selbst die Altstimme geschrieben oder sie von einem Musiker — einem recht bescheidenen — schreiben lassen. Das gehörte übrigens zu seinen Gewohnheiten.

Die Erwähnung eines dreistimmigen *Chant de l'Alouette*, unabhängig von der bekanntesten Fassung, müßte demnach wenn nicht aus dem Werkverzeichnis von Clément Jannequin verschwinden, so doch wenigstens nicht ohne Vorbehalte aufgenommen werden. Die gewissenhaften Herausgeber der *Chansons polyphoniques* hätten unserer Meinung nach hier noch ein wenig vorsichtiger gegenüber den italienischen Quellen sein können¹⁰.
Deutsche Übersetzung: Salome Kootz / Ludwig Finscher

Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen

Abkürzungen: S = Seminar, Pros = Proseminar, CM = Collegium Musicum, Ü = Übungen.
Angabe der Stundenzahl in Klammern

Nachtrag Wintersemester 1968/69

Berlin. *Freie Universität.* Dozent Dr. A. Forchert: Übung zur musikalischen Rhythmik und Metrik (2).

Konstanz. Fachbereich Literaturwissenschaft. Lehrbeauftragt. Dozent Dr. U. Siegele: Musik seit 1950 (14-tägig 2).

Sommersemester 1969

Aachen. *Technische Hochschule.* Lehrbeauftragt. Dr. H. Kirchmeyer: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts (2) — Geschichte der Musikästhetik in Umrissen (2).

Lehrbeauftragt. Oberstudienrat R. Bremen: CM instr., CM voc.

⁹ *Premier livre*, s. d. (1543 oder 1544?).

¹⁰ Ein Beispiel: es erscheint uns als problematisch, das Lied „*Pourquoi voulez-vous cousturier*“ nicht Passereau, sondern Jannequin zuzuschreiben. Lesure schreibt übrigens in seinem Artikel *Autour de Cl. Marot et ses musiciens*, *Revue de Musicologie* XXXIII, 1951, S. 109–119, das Werk dem Erstgenannten zu, indem er sein Incipit mit demjenigen eines Epigrammes von Marot, „*Pourquoi voulez-vous tant durer*“, verbindet. Diesmal (Bd. II, Nr. 54) reicht die Sammlung von 1534 als einziges Indiz aus, um alle anderen, die Passereau als Autor annehmen, auszuschalten (allein der *Tiers Livre* von 1536 ist nicht präzise in seinen Zuschreibungen).