

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

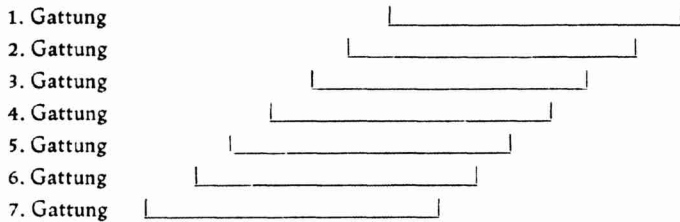
Zur Entstehung der Kirchentonarten

VON MARTIN VOGEL, BONN

Bei der Ableitung der Oktavgattungen bediente sich Boethius der sogenannten boethianischen Notation, der alphabetischen Folge von A bis O (P), aus der sich dann später die modernen Tonbuchstaben entwickelten. In gleicher Art verfuhr aber bereits Ptolemaios, der die Oktavgattungen an der Buchstabenfolge Alpha bis Omikron ableitete; die boethianische Notation geht mithin auf Ptolemaios zurück¹. Während aber bei Boethius der Buchstabe A den tiefsten Ton bezeichnet, steht bei Ptolemaios Alpha für den höchsten Ton. Bei Boethius läuft die Buchstabenfolge aufwärts, bei Ptolemaios abwärts.

Ptolem. p. 50:	A	B	Γ	Δ	E	Z	H	Θ	K	Λ	M	N	Ξ	O
heute:	a'	g'	f'	e'	d'	c'	h	a	g	f	e	d	c	H

Boeth. IV 14:	A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M	N	O
heute:	H	c	d	e	f	g	a	h	c'	d'	e'	f'	g'	a'



Ptolemaios begann die Aufzählung der Oktavgattungen beim Mixolydischen (*h—H*), seine erste Gattung war das Mixolydische, seine 7. Gattung das Hypodorische (*a'—a*). Die Umkehrung der Buchstabenfolge wäre für die Oktavgattungen ohne Folgen geblieben, wenn Boethius nun ebenfalls beim Mixolydischen (*h—H*) begonnen hätte. Er hielt sich jedoch an seine Vorlage — bei Ptolemaios reicht die erste Gattung von H—O — und setzte seine erste Gattung von G—O an, was dem antiken Hypodorischen (*a'—a*) entspricht.

An sich wäre zu erwarten gewesen, daß auch Ptolemaios beim Hypodorischen begonnen hätte, zumal bei ihm das Hypodorische als die höchste Oktavgattung dem ersten Buchstaben der in der Höhe beginnenden Buchstabenfolge zugeordnet ist. Wie ich schon in meinem Kasseler Referat² zeigte, wurden die Buchstaben des griechischen Alphabets auch als Zahlzeichen verwendet: A, B, Γ, Δ, E standen für die Zahlen 1, 2, 3, 4, 5. Es hätte daher nahegelegen, daß Ptolemaios diejenige Oktavgattung zur „ersten“ gemacht hätte, die mit dem ersten Buchstaben begann. Zudem kam dem Hypodorischen (*a'—a*) im griechischen System eine Sonderstellung zu, setzte sich doch das zweioktavige „Größere System“ (*a'—A*), an dem die Oktavgattungen abgeleitet wurden, aus zwei hypodorisch gegliederten Oktaven (*a'—a* und *a—A*) zusammen. Husmann bezeichnete das Hypodorische als die „Grundskala“, als die „Normalskala“ der Antike³. Die Griechen selbst nannten die hypodorische Skala *koinon*.

¹ M. Vogel, *Boethius und die Herkunft der modernen Tonbuchstaben*, in: *Kmlb* 46, 1962, 1—19.

² M. Vogel, *Die Entstehung der Kirchentonarten*, in: *Kongreßbericht Kassel 1962*, 101.

³ H. Husmann, *Grundlagen der antiken und orientalischen Musikkultur*, Berlin 1961, 65 f.

„die allgemeine“⁴. Und schließlich war das Hypodorische nicht nur dem Rang, sondern auch der Zeit nach die erste Tonleiter der Griechen. Die siebenstufige „Lyra des Orpheus“, das uralte Heptachord aus zwei verbundenen Tetrachorden, denen sich schon frühzeitig der Unterganzton der Hypate, die „Hyperhypate“, hinzugesellte, war eine hypodorische Skala:

$$\begin{array}{cccccccc} d' & c' & b & a & g & f & e & / & d \\ \hline & & & & & & & & \end{array}$$

Wie ich schon an anderer Stelle schrieb⁵, ging ich in meinem Kasseler Referat von der falschen Voraussetzung aus, daß Ptolemaios sowohl die Alphabetfolge als auch die Aufzählung der Oktavgattungen beim höchsten Ton begann, und knüpfte daran die Folgerung, daß es zu Mißverständnissen kommen mußte, sobald die Bewegungsrichtung des einen Elements geändert wurde. Richtig ist, daß Ptolemaios, einer älteren Tradition folgend⁶, die Gattungen von der Tiefe aus aufzählte, mithin schon bei ihm die Laufrichtung nicht koordiniert war. Tatsächlich begannen denn auch die Mißverständnisse, die zur Entstehung der Kirchentonarten führten, mit Ptolemaios. Bereits der Kommentar des Porphyrios zur *Harmōnik* des Ptolemaios enthält einen folgenschweren Fehler. Porphyrios begann zwar die Aufzählung der Quart-, Quint- und Oktavgattungen ebenfalls von der tiefsten Gattung aus, stellte es aber dem Leser frei, statt mit Omikron auch mit Alpha zu beginnen⁷. Porphyrios folgte hier offenbar einer Tradition, aus der er sich nicht ganz zu lösen vermochte. Denn wenn er nun auch in Übereinstimmung mit Ptolemaios beim Omikron begann, folgte er innerhalb der Quart- und Quintgattungen doch der Laufrichtung des Alphabets, er zählte also die vier Töne eines Tetrachords von oben nach unten auf: die erste Quartgattung finde sich bei MNΞO, die zweite bei AMNΞ, die dritte bei KAMN⁷. In die Aufzählung „von oben nach unten“ fiel Porphyrios dann vollends zurück, als er (p. 162) die Intervallfolge der Gattungen angab: die erste Quartgattung bestehe aus Ganzton/Ganzton/Halbtone, die zweite aus Ganzton/Halbtone/Ganzton, die dritte aus Halbtone/Ganzton/Ganzton. Von Alpha aus sind diese Angaben richtig, von Omikron aus sind sie falsch:

A B Γ Δ E Z a' g' f' e' d' c' G G H G G	O Ξ N M Λ K H c d e f g H G G H G
1. 2. 3. 	1. 2. 3.

Bei der ersten Gattung (G/G/H) ließe sich noch annehmen, daß Porphyrios die Gattungen zwar von der Tiefe aus aufzählte, innerhalb jeder Gattung aber — wie bei der Buchstabenfolge MNΞO — oben begann ($e d c H = G/G/H$). Bei der zweiten Gattung ($f e d c$) würde sich dann aber die Folge Halbtone/Ganzton/Ganzton ergeben; Porphyrios gab aber Ganzton/Halbtone/Ganzton an. Stellt man sich nun die Aufgabe, den Text des Porphyrios so auszulegen, daß alle Angaben aufeinander bezogen sind und in sich stimmen, kommt man zu

⁴ Cleonid. p. 16; Bacch. p. 19; Gaudent. p. 20.

⁵ M. Vogel, *Apollinisch und Dionysisch*, Regensburg 1966, 350.

⁶ Cleonid. p. 15 f; Bacch. p. 18 f; Gaudent. p. 19 f; Aristid. Quintil. p. 18. Herr Michael Markovits, Bern, machte mich auf meinen Fehler aufmerksam, wofür ich ihm hier noch einmal danken möchte.

⁷ Τοῦ μὲν διὰ τεσσάρων εἰ ἀπὸ τοῦ Ο ἄρχῃ καὶ γὰρ ἔξεστι καὶ ἀπὸ τοῦ Α ἄρχεσθαι καὶ τὰ αὐτὰ ποιεῖν· πρῶτον εἶδος τὸ MNΞO, δεῦτερον τὸ AMNΞ, τρίτον τὸ KAMN... (p. 162):

durähnlichen Tetrachord- und Oktavgliederungen, wie sie sich in der arabischen Musiktheorie auch tatsächlich durchsetzen:

O	Ξ	N	M	Λ	K	Θ	H	Z	E	Δ	Γ	B	A
H	cis	dis	e	fis	gis	a	h	cis'	dis'	e'	fis'	gis'	a'
G	G	H	G	G	H	G	G	G	H	G	G	H	

Einer solchen Auslegung stehen allerdings zahlreiche Textstellen anderer Abschnitte entgegen, insbesondere die Angaben über die Tetrachordteilungen, bei denen das kleinere Intervall — im diatonischen Geschlecht der Halbton — stets „unten“ lag. Wenn sich die Porphyrios-Stelle schon nicht widerspruchsfrei deuten ließ, war eine Korrektur vorzuziehen, bei der die Buchstabenfolge umgekehrt wurde, das System aber unangetastet blieb. Eine solche Anordnung, in die sich nun auch die Angaben über die Intervallfolge (G/G/H usf.) einfügen, stimmt mit der Ableitung der Oktavgattungen bei Boethius IV 14 überein:

Porphyrios:	A	B	Γ	Δ	E	Z	H	Θ	K	Λ	M	N	Ξ	O
Boeth. IV 14:	A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M	N	O
heute:	H	c	d	e	f	g	a	h	c'	d'	e'	f'	g'	a'
		H	G	G	H	G	G	G	H	G	G	H	G	G

1. Gattung: a h c' d' e' f' g' a'

.....

7. Gattung: H c d e f g a h

Die Quintgattungen sind bei Boethius allerdings abweichend eingelagert. Während bei Porphyrios die *Eide* der Quinte innerhalb der Oktave e'—e zu liegen kommen, liegen sie bei Boethius in der Oktave h—H, was zur Folge hat, daß die vierte Quintgattung von f bis H reicht, also den Umfang einer verminderten Quinte hat. Schon hieraus wird deutlich, daß die Umstellung des Systems keineswegs das durchdachte Werk eines einzelnen Theoretikers war.

Die Ableitung der Oktavgattungen erfolgte am 15-stufigen System (a'—A), von dem allerdings nur 14 Stufen (a'—H) gebraucht wurden, da die achte Gattung (a—A) nur eine Oktavtransposition der „ersten“ Gattung (a'—a) war. Es waren daher auch nur 14 Buchstaben nötig (A—O). Sobald Boethius aber auf diese achte Gattung eingehen wollte, mußte er auch den 15. Ton, den „hinzugefügten Ton“ (*Proslambanomenos*) heranziehen und ihm den 15. Buchstaben (P) geben. Solange die Buchstabenfolge abwärts lief, brauchte sie nur durch das P ergänzt zu werden, lief sie jedoch aufwärts, mußte bei Hinzufügung eines tieferen Tones (A) die ganze Reihe um einen Buchstaben versetzt werden (siehe die letzte Tabelle). In dieser Art verfuhr Boethius, als er (IV 17) auf die achte Oktavgattung zu sprechen kam; und da sich die Vorstellung erhalten hatte, daß die Buchstaben auch Zahlen repräsentierten, ordnete er dem ersten Buchstaben (A) die erste Gattung zu, dem zweiten Buchstaben die zweite Gattung usf.⁸. Dem ersten Buchstaben war aber bei Ptolemaios das Hypodorische zugeordnet. Sobald man also dazu übergang, die Oktavgattungen nicht nur durchzunummerieren, sondern nach den alten Namen zu benennen, mußte es zu jener Umbenennung kommen, der die Kirchentöne ihren Namen verdanken.

⁸ Boeth. *Inst. mus.* IV 17: „*Primum igitur diximus esse speciem diapason eam, quae est AH, secundam vero BI, tertiam CK, quartam DL, quintam EM, sextam FN, septimam GO*“.

heute:	A	H	c	d	e	f	g	a	h	c'	d'	e'	f'	g'	a'
Boeth. IV 14:	A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M	N	O	
Boeth. IV 17:	A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M	N	O	P
1. Hypodorisch:	A	H	c	d	e	f	g	a							
2. Hypophrygisch:		H	c	d	e	f	g	a	h						
3. Hypolydisch:			c	d	e	f	g	a	h	c'					
4. Dorisch:				d	e	f	g	a	h	c'	d'				
5. Phrygisch:					e	f	g	a	h	c'	d'	e'			
6. Lydisch:						f	g	a	h	c'	d'	e'	f'		
7. Mixolydisch:							g	a	h	c'	d'	e'	f'	g'	

Eine neu aufgefundene doppeldörige Messe von Orlando di Lasso

VON SIEGFRIED HERMELINK, HEIDELBERG

Während des X. Kongresses der IGMW in Ljubljana (September 1967) stieß der Verfasser dieser Zeilen bei der Durchsicht einiger auf der dortigen National- und Universitätsbibliothek aufbewahrter, um 1600 niedergeschriebener Chorbücher¹ in dem umfangreichen, mit Ms. 339 signierten Folianten (591 Bll., ca. 59 x 39 cm) auf eine bisher unbekannt große, doppeldörig angelegte Messe von Orlando di Lasso. Das Werk ist unter 13 Magnificatversionen und 18 vier- bis achtstimmigen Messen verschiedener Autoren² an vorletzter Stelle (fol. 539–567) als *Missa à 8. Super / Osculetur me: / Orlando de Lasso* aufgezeichnet. Dem Titel entsprechend handelt es sich um eine achtstimmige Parodiemesse. Als Modell ließ sich Lassos eigene Hoheliedmotette „*Osculetur me*“ nachweisen, die 1582 erstmals im Druck erschien³; damit ist zugleich auch ein Anhaltspunkt für die Entstehungszeit der Messe gegeben. Die acht (unbezeichneten) Stimmen gruppieren sich in zwei gleiche Chöre, jeweils mit der Schlüsselung *c1 c3 c4 f4*. Die Textlegung fehlt⁴, ist aber mühelos und zweifellos aus der musikalisch-rhythmischen Gestalt der einzelnen Stimmen zu erschließen, denn das ganze Gefüge ist von jener überaus konzisen Struktur, die Lassos Schaffen in den späteren Lebensjahren kennzeichnet. Zweifellos gehört das Werk in eine Reihe mit jenen bisher ebenfalls ungedruckten Messen aus Lassos Spätwerk, wie *Jesus ist ein süßer Nam'*

¹ Die Hss., von denen einige bereits bei W. Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit*, 1958, S. 826 genannt sind, im einzelnen Ms. 339, 340, 341 (Chorbücher in folio), 232 (Chorbuch in 4^o und 285 (Stimmbuch in quer 8^o), sind im Zusammenhang mit der Gegenreformation in Krain auf Veranlassung des rührigen Bischofs Thomas Hren (Bischof in Laibach 1597–1621), den Wasserzeichen zufolge wohl in Graz und Augsburg, zum Gebrauch der Laibacher Domkantorei angelegt worden. Vgl. dazu Glasbeni *rokopisti in tiski na slovenskem do leta 1800 katalog* (*Music manuscripts and printed music in Slovenia before 1800. Catalogue*), Ljubljana 1967, S. 23, 63; ferner Dragotin Cvetko, *Histoire de la musique Slovène*, Maribor 1967, S. 68 ff. und S. 78 f.

² Neben Lasso, der noch mit der Messe *Laudate Dominum* (GA, Neue Reihe 7, Nr. 30) vertreten ist, Annibal Patavinus, C. Antegnati, Asola, Baccusi, Castileti, Croce, Damit, J. G. Flor, Gatto, du Gaucquier, ein Hippolitus Lamaterus, Kerle, Leonardus, de Monte, Rovigo, ein H. de Sayve, L. de Sayve, Varotto, Zweiler.

³ *Magnum opus musicum* Nr. 495, GA 21 (1926), S. 9–14.

⁴ Auch in anderen Teilen der Hs. fehlt der Text, der aber, wo er steht, sorgfältig unterlegt ist. Dies dürfte weniger auf instrumentale Ausführung hindeuten, als vielmehr den Brauch der Kopisten belegen, nach der Vorlage lediglich die Noten abzuschreiben, den Text aber erst später ohne diese zu unterlegen; vgl. Lasso-GA, Neue Reihe 6, S. XV, Anm. 16.

⁵ Hierzu gehören außerdem die Messen *Je suis desherité* (Aug. 1583) und *Triste depart* (um 1592). — Die Messe *Osculetur me* wird als Vorabdruck aus Bd. 10 der Lasso-GA (Neue Reihe) demnächst in der Reihe Chor-Archiv im Bärenreiter-Verlag Kassel erscheinen. — Der Verfasser bittet bei dieser Gelegenheit herzlich um Hinweise auf weiteres bisher unbekanntes Quellenmaterial zu Lassos Messenwerk, das sich möglicherweise noch immer an weniger zugänglichen Stellen findet, für die Zwecke der GA, die er betreut.

(1592) oder auch schon die anlässlich einer Doppelhochzeit im Hause Fugger geschaffene *Missa Sesquialtera* (1579), in denen die Gattung bei Lasso selbst wie auch innerhalb der a cappella-Polyphonie allgemein einen Höhepunkt erreicht⁵.

Ein unbekannter Brief von Silvius Leopold Weiß

VON HANS-JOACHIM SCHULZE, LEIPZIG

Die Universitätsbibliothek Leipzig bewahrt in der Sammlung der Gottsched-Korrespondenz einen Brief des berühmten Dresdener Hoflautenisten S. L. Weiß auf¹, der in den bisherigen Darstellungen über diesen Musiker nicht berücksichtigt worden ist. Adressatin ist Luise Adelgunde Victoria Gottsched, die nach dem Zeugnis ihres Gatten² in Leipzig so große Fortschritte im Lautenspiel gemacht haben soll, „daß sie . . . die schwersten weisischen Stücke fertig, ja fast vom Blatte wegspielte; auch selbst dieses großen Meisters Beyfall erhielt, als er sie 1740 besuchte, und ihr theils vorspielte, theils sie spielen hörte“.

Hier zunächst der Wortlaut des Briefes:

Madame

Daß die Freyheit nehme, mich der Feder zu bedienen, ist eine große Vermessenheit, indem so wohl meine Schrifft als *Concept*, beydes von gleicher Schwäche, mich aber aus einem bishero gehabten Kummer zu wickeln, fandte kein ander Mittel, als Ihnen durch gegenwärtiges mein *devoire* zu bezeugen, nemlich: ich habe vor einiger Zeit mir die Ehre gegeben, mit einer kleinen *Galanterie-Partie* aufzuwarten, davon | wie *Mons: Schuster* mir nachgehends gemeldet |: Sie aber schon ein und anders Stück zuvor gehabt, diesen Fehler nun auszubessern, habe ich beyfolgendes, Eintzig und allein vor Sie, machen und Ihnen hiermit gehorsamst wiedmen wollen, | unerachtet es was schlechtes ist, so habe doch gehorsamst zu bitten, solches nicht weiter zu *communizieren*, dann so lange man eine Sache allein hat, so ist Sie immer schön und neu, ich meines Ortes werde es auch so halten, hin und her habe die Finger dazu gesetzt, welches ich durchgehends würde gethan haben, wann mir nicht Dero bereits erlangte Einsicht, die *application* betreffend, gnugsam bekend wäre. wegen richtigen Empfanges dieser meiner *musicalischen* Beylage, um eine nur in zwey Zeylen bestehende antwort zu bitten, wäre eine abermahlige Verwegenheit, und doch möchte gern dessen vergewissert seyn, | wäre also mein unmaaßgeblicher Vorschlag, denn Herrn Hoffmann mit der *Charge* eines *Secretarii* zu beehren. an denn Herrn Gemahl bitte meinen gehorsamsten *Respect* zu vermelden, der ich mit aller *obligation* verharre

Madame

Dres[d]en denn
28 Sept: 1741

*vostre tres humble
et tres obeyssant
Serviteur. Silvius
Leopoldus Weiss.*

¹ Signatur: Cod. Ms. 0342, Bd. VI b, S. 231 f. (1339); vgl. Wolfram Suchter, *Gottscheds Korrespondenten*. In: Kleine Gottsched-Halle. Jahrbuch der Gottsched-Gesellschaft, hrsg. von Eugen Reichel, Bd. 7, Berlin 1910.
² *Der Frau Luise Adelgunde Victoria Gottschedinn, geb. Kulmus, sämtliche Kleinere Gedichte, . . . herausgegeben von Ihrem hinterbliebenen Ehegatten*. Leipzig, bey Bernhard Christoph Breitkopfen u. Sohne, 1763.

Daß dieser Brief von Weiß selbst niedergeschrieben ist, ergibt sich aus dem Text und wird bestätigt durch den Vergleich der Unterschrift mit einem von Neemann faksimilierten Namenszug³. Die erwähnte „*musicalische Beylage*“ ist offenbar verschollen, jedenfalls findet sich in den Verzeichnissen⁴ der erhaltenen Werke von Weiß keine Handschrift, auf die die vorstehende Beschreibung zutreffen könnte.

Wer mit dem „*Herrn Hoffmann*“ gemeint ist, läßt sich schwer sagen; zunächst wäre wohl an den berühmten Leipziger Instrumentenbauer Johann Christian Hoffmann (1683—1750) zu denken, doch fehlen hierzu weitere Anhaltspunkte.

Dagegen dürfte der von Weiß erwähnte „*Mons. Schuster*“ identisch sein mit dem seit 1741 als Mitglied der Dresdener Hofkapelle nachweisbaren Joseph Schuster d. Ä., der in den Kapellverzeichnissen der sächsischen Hof- und Staatskalender von 1744—1784 unter den Bassisten erscheint und nach Gerber außerdem Kammermusiker gewesen sein soll⁵. Akten des Staatsarchivs Dresden enthalten Gehaltsangelegenheiten von 1742 und 1755; ein Kapelletat vom 5. 1. 1764 führt Schuster mit einem Jahresgehalt von 800 Talern auf⁶. 1757 soll Schuster verhindert haben, daß Heinrichs Kirchenmusiken nach dem Tode der Königin Maria Josepha durch unberufene Hände verschleudert wurden⁷. Bei der Eheschließung des Kapellmeisters Johann Georg Schürer (31. 1. 1765) erscheinen nach Haas⁸ als Trauzeugen „*D. Josephus Schuster, churfürstl. Kammermusikus et D. Anna, ejusdem conjux*“. Joseph Schuster d. Ä. — der Vater des gleichnamigen Dresdener Hofkapellmeisters und Komponisten (1748—1812)⁹ — starb am 14. 11. 1784 im Alter von 62 Jahren und wurde am 16. 11. auf dem Friedhof Dresden-Friedrichstadt beigesetzt¹⁰.

Schusters Bekanntschaft mit L. A. V. Gottsched und S. L. Weiß legt die Frage nahe, ob — wie bereits Neemann¹¹ vermutete — der Dresdener Musiker identisch ist mit jenem „*Monsieur Schouster*“, dem Joh. Seb. Bach seine Lautensuite g-moll BWV 995 widmete. Gegen eine solche Gleichsetzung spricht jedoch die Entstehungszeit von Bachs Autograph, das, wie schon früher mitgeteilt, das verhältnismäßig sicher auf 1727—1731 zu datierende Wasserzeichen „*MA mittlere Form*“ aufweist¹². Hinzu kommen entsprechende Merkmale von Bachs Notenschrift und vor allem der Titelaufschrift, deren Schriftzüge so auffällig mit denen des *Entwurfs einer wohlbestallten Kirchen Music* vom 23. 8. 1730 übereinstimmen, daß das Autograph kaum später als 1731/32 angesetzt werden kann. Damit entfällt aber die Möglichkeit, in Joseph Schuster d. Ä. den langgesuchten „*Mons. Schouster*“ zu sehen, obwohl der Brief des Lautenisten Silvius Leopold Weiß hierfür zunächst gewisse Anhaltspunkte zu liefern schien¹³.

³ RD 12, 1939, S. 40.

⁴ H. Neemann in AfMf IV, 1939 und ZfMw X, 1927/28; vgl. auch MGG, Artikel S. L. Weiß.

⁵ Vgl. Mf XIX, 1966, S. 33.

⁶ Moritz Fürstenau, *Beiträge zur Geschichte der Königlich Sächsischen musikalischen Kapelle*, Dresden 1849, S. 155.

⁷ Fürstenau a. a. O., S. 144. Die Archivalien über diesen Vorgang sind wahrscheinlich Kriegsverlust.

⁸ Robert Haas, *Johann Georg Schürer (1720—1786). Ein Beitrag zur Geschichte der Musik in Dresden*. In: Neues Archiv für Sächsische Geschichte und Altertumskunde, Bd. 36, Dresden 1915, S. 257—277; l.cit.p. 267; vgl. auch S. 266 und 273.

⁹ Eitner (Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 33, S. 103 f.) verwechselt beide und läßt Schuster d. J. 1764 — mit 16 Jahren — Bassist der Hofkapelle sein.

¹⁰ Todesjahr und Sterbealter schon bei Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Bd. II, Dresden 1862, S. 237. Das Totenregister 1784 beim Propsteipfarramt der Katholischen Hofkirche in Dresden nennt am 14. 11. „*Joseph Schuster, Churfürstl. Kammer-Musikus, alt 62 Jahr, begr. den 16.*“

¹¹ AfMf IV, 1939, S. 167.

¹² Vgl. Anm. 5.

¹³ Daß Schuster d. Ä. Laute gespielt habe, ist ohnehin nicht zu belegen. Immerhin wäre denkbar, daß das Sterbealter im Kirchenbuch falsch angegeben ist. Für das zu errechnende Geburtsjahr 1722 spricht jedoch die Tatsache, daß Schusters Witwe Maria Anna, geb. Wilczinski, am 13. 1. 1802 im Alter von 79 Jahren 5 Monaten starb (geb. also etwa im August 1722). Trotz alledem bleibt es merkwürdig, daß Weiß einen „*Mons. Schuster*“ im Zusammenhang mit Fragen des Lautenspiels und in Verbindung mit Leipzig erwähnt und daß das anscheinend schon 1761 im Besitz Breitkopfs auftauchende Autograph von BWV 995 einem „*Mons. Schouster*“ gewidmet ist.

Mozarts „Fantasie“ KV 396

VON HANS EPPSTEIN, STOCKSUND

Mozarts Kompositionsfragment KV 396 (385 f) ist erst erstaunlich spät in der dem Autograph entsprechenden Gestalt herausgegeben worden¹. Nachdem es in dieser Form nun auch an repräsentativer Stelle erschienen ist, nämlich im zweiten Band der Kompositionen für Klavier und Violine innerhalb der neuen Gesamtausgabe von Mozarts Werken², fällt der Blick erneut auf dieses ebenso bedeutende wie rätselhafte Stück. An zwei Fragen hat man schon seit langem herumgegrübelt, ohne sie eindeutig beantworten zu können, nämlich erstens: wie weit erstreckt sich Mozarts Anteil in der von Abt Maximilian Stadler ergänzten Fassung für Klavier allein, die unter dem Titel *Fantasie* in allen landläufigen Ausgaben von Mozarts einzelnen Klavierstücken abgedruckt ist (in solchen älteren Datums übrigens ohne Angaben über die geteilte Urheberschaft), und zweitens: als welche Art Form oder zyklischen Formteil hatte Mozart sein Stück geplant — Einzelkomposition von „regulärem“ oder fantasiartigem Typ, Sonatensatz, Fugenpräludium oder was sonst? Bevor wir früher geäußerte Meinungen zu diesen Fragen erörtern oder selbst zu ihnen Stellung nehmen, sei eine dritte Frage aufgeworfen, deren Untersuchung vielleicht auch auf die beiden ersten neues Licht werfen kann. Es ist die Frage nach der ursprünglichen Besetzung des Werkes: ist es ein Duo für Klavier und Violine oder ein Klaviersolo? Man hat diese Frage anscheinend bisher überhaupt nicht gestellt, und dies ist auch durchaus begreiflich: ehe Robert Haas 1930 das Manuskript aufgefunden hatte³, kannte man das Werk nur in Stadlers ergänzter Solofassung und nahm es als reines Klavierstück, und nach dem Bekanntwerden von Mozarts Autograph glaubte man es nun eben besser zu wissen: Stadler hatte also nicht nur komplettiert, sondern zugleich auch transkribiert. Ein Problem schien es hier nicht zu geben.

Oder vielleicht doch? Wer sich die Mühe machte, das Autograph genauer zu studieren und es mit der Stadlerschen Klavierfassung zu vergleichen, mußte sich vor neue Ungewißheiten gestellt sehen. Einmal sieht dieses autographe Fragment höchst ungewöhnlich aus. Es besteht aus 27 Takten einer Musik, die sich in etwa wie die Exposition eines Stückes in Sonatensatzform von c-moll zur Paralleltonart Es-dur entwickelt und beim Wiederholungszeichen endigt. Aufgezeichnet ist es wie jedes andere Klavier-Violin-Duo auf drei Systemen. Jedoch sind die ersten 22 Takte des Violinsystems leer (ohne Pausen), und der Geigenpart ist nur für die fünf letzten Takte eingetragen. Ist so das Stück auch hinsichtlich des Duosatzes ein Fragment (eindeutig — zufolge des Fehlens der Pausen), so hat Mozart die Einfügung der Violinstimme also zunächst am Ende des niedergeschriebenen Notentextes begonnen. Dies ist nur dann sinnvoll und begreiflich, wenn der Violine im Vorhergehenden eine völlig untergeordnete bzw. rein zusätzliche Rolle zugeordnet war, denn es ist kaum denkbar, daß Mozart bei einer zunächst nur skizzenhaften Niederschrift eine obligate Stimme ausgelassen hätte⁴. Dies wieder würde zu der Annahme zwingen, daß Mozart in einer reifen Komposition für Klavier und Violine, die ausdrucksmäßig weit über die Bezirke gepflegter Unterhaltung hinaus vorstößt, das wenige Jahre zuvor in den Mannheim-Pariser Duosonaten von 1778 errungene Konzept des echten Dialogs zugunsten des violinbegleiteten Klaviersolos seiner Erstlingswerke wieder aufgegeben hätte. Einen solchen Schritt rückwärts hat er in keiner

¹ Siehe R. Haas, *Mozarts kleine Klavierphantasie in c-Moll K. 396*, in: Augsburgs Mozartbuch, Augsburg 1943, S. 423.

² W. A. Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VIII, Werkgruppe 23, Band 2. Zum Folgenden vgl. die Bemerkungen im Vorwort dieses Bandes, S. XIII f.

³ Haas gab Anfang und Schluß auf S. 112 seiner Mozartbiographie (Potsdam 1933) im Faksimile wieder.

⁴ Man vergleiche hier das im gleichen Band der NMA auf S. 184 f. wiedergegebene Duofragment KV Anh. 47 (546a), bei dem Mozart außer bei den einleitenden Solotakten des Klaviers nur ein Kompositionsskelett — mit wechselnden Anteilen beider Instrumente — niedergeschrieben hat.

seiner bedeutsameren Violinsonaten der späteren Jahre (KV 454, 481, 526) getan, und gegenüber diesen Großwerken, die sich nicht zum wenigsten durch ihre musikalisch äußerst verdichteten langsamen Sätze auszeichnen, fällt die „kleine“ — Mozarts eigene Bezeichnung, die sicher nicht nur den äußeren Dimensionen gilt, sondern zugleich eine restriktive kompositorische Absicht ausdrücken soll — Sonate KV 547 von 1788, die teilweise wirklich ein begleitetes Klavierstück ist, kaum ins Gewicht. Ist es da plausibel, sich KV 396 als genuine Duokomposition vorzustellen?

Stadler⁵, wohl kein großer Komponist, aber ein gründlicher Kenner von Mozarts Lebenswerk und musikalischer Berater der Witwe Mozarts und ihres zweiten Mannes, Georg Nikolaus von Nissen, hat es jedenfalls nicht getan. Dies läßt sich aus seiner Bearbeitung von KV 396 herauslesen. Hätte er nämlich, wie ja gemeinhin angenommen wird, nach dem in Rede stehenden Autograph gearbeitet, so müßte er sich bewußt gewesen sein, ein (geplantes) Duo zum Solo umzuschreiben und hätte sicherlich irgendeinen Versuch gemacht, das durch den Ausfall der Violinstimme in T. 1—22 Fehlende irgendwie, klanglich und/oder motivisch, zu ergänzen. Von solchen Ergänzungen hat er aber Abstand genommen⁶. Er scheint also nicht im geringsten das Gefühl gehabt zu haben, daß hier im Satz etwas fehle, und hierin kann man ihm nur Recht geben, wie dies ja schon Generationen von Klavierspielern stillschweigend getan haben.

So weit spricht also in diesem Teil (der mehr als vier Fünftel des erhaltenen Fragmentes darstellt) kaum etwas dafür, daß hier mit einem ursprünglich geplanten, aber nicht fertig niedergeschriebenen Duo zu rechnen ist. Auch die Tatsache, daß Mozart bei Wiederholungen (T. 4—6 gegenüber 2—4, 11—13 gegenüber 7—9, 20 und 21 gegenüber 19) nirgendwo einen Violinpart aus der Klavierstimme ausgespart hat, bestätigt dies. Man braucht hier indessen nicht nur an satztechnische Momente zu denken. Ein unbefangener Beurteiler kann dieses unbetitelt Fragment mit seinem halb grüblerischen, halb erregten Grundcharakter, seinen ständig aufs neue aus der Tiefe andringenden, quasi-improvisatorischen Ansätzen und seinen enormen inneren Spannungen (vergleiche die extremen Dissonanzen der polyphonen Takte 13 — den Mozart um die Hälfte verlängert hat — und 14, deren Stimmführung übrigens genau den Möglichkeiten der Spielhand angepaßt erscheint) kaum anders als ein ausgesprochenes Solostück auffassen, das in Rhythmus- und Tempogestaltung eine Freizügigkeit verlangt, die an sich schon kaum mit der Idee des Duos vereinbar ist. Einbau und sinnvolle Mitwirkung eines zweiten Instrumentes lassen sich hier eigentlich überhaupt nicht vorstellen, welche Kriterien man auch heranzieht.

Was sagen nun die restlichen Takte 23—27: entwickelt sich in ihnen ein echter Dialog der beiden Instrumente? Man ist im voraus geneigt, es anzunehmen, da Mozart hier ja wirklich eine Violinstimme niedergeschrieben hat. So verhält es sich jedoch nicht: der Violinpart ist in T. 23—24 und im Schlußtakt eine reine Füllstimme, und nur in der ersten Hälfte von T. 25 und 26 ergehen sich Violine und Klavier jeweils in kleinen Motivimitationen, von denen sie aber beidesmal sofort in Terzenparallelen übergehen. Selbständig oder nicht, diese

⁵ Vgl. H. Sabel, *Maximilian Stadler und W. A. Mozart*, in: *Neues Mozart-Jahrbuch 1943*, S. 102—112.

⁶ Eine Ausnahme scheint in T. 3 vorzuliegen, wo gegenüber dem Autograph eine Tenorstimme hinzugefügt ist. Unseres Erachtens handelt es sich hier aber nur scheinbar um eine Ergänzung, in Wirklichkeit um die Wiedergabe von Mozarts ursprünglichem Text (von diesem wird gleich die Rede sein); im uns bekannten Autograph hat Mozart diese Stimme einfach vergessen, denn ohne die „Ergänzung“ klingt die Stelle eigentümlich leer, besonders auf dem letzten Taktviertel, wo sich das Fehlen der Akkordterz unangenehm bemerkbar macht. Es empfiehlt sich, zum Vergleich die freie Wiederholung der Wendung zwei Takte später heranzuziehen. Übrigens hat Stadler in ähnlicher Weise im letzten Viertel von T. 11, Baß, ein *b* „hinzugefügt“ (vgl. die analoge Stelle T. 7). In T. 19 und 20 baut er den Akkord auf dem zweiten Viertel jeweils auf der Terz auf, während dieser in Mozarts erhaltener Niederschrift beidesmal auf dem Grundton steht; warum sollte sich Stadler hier plötzlich am Original vergriffen haben? Auch das in Mozarts Autograph fehlende *g* zu Beginn von T. 20, das ja den notwendigen Abschluß der vorangehenden Mittelstimme bildet, läßt sich kaum als „Ergänzung“ von seiten Stadlers deuten. Ist es nicht in allen diesen Fällen plausibler, damit zu rechnen, daß er einen uns unbekanntem Originaltext konserviert hat?

Violinstimme wirkt in jeder Weise „natürlich“, und ähnliche Episoden, wo die Violine in untergeordneter Funktion wirkt und sich nur vorübergehend über diese erhebt, sind selbstverständlich in Mozarts eigentlichen Duokompositionen zahlreich zu finden. Andererseits spielt sich aber auch in Stadlers Soloverision die Zusammenziehung dieser Schlußakte völlig ungezwungen, und dies, obwohl alle Elemente des Violinparts in ihr beibehalten sind und nichts Wesentliches abgeändert ist (die Verschiedenheit in der Baßführung des Schlußaktes dürfte kaum etwas mit der Transkription zu tun haben). Man könnte einwenden, daß sich die Wirkung des imitativen Wechselspiels durch den Wegfall des Instrumentalkontrastes etwas abflacht, besonders da die Folgestimme aus einem Liegeton der ersteintretenden herauswächst; jedoch findet man ähnliche Stimmverknüpfungen bei zweistimmiger Führung in der rechten Hand (wenn auch ohne Imitation) auch im *a*-moll-Rondo KV 511 (z. B. T. 36/37), dessen genuine Soloklavierkonzeption ja außer Frage steht. Eine eindeutige Notwendigkeit, die Stadlersche Fassung als Transkription aufzufassen, liegt also, vom Satz- und Spieltechnischen her gesehen, keineswegs vor; man könnte ebenso gut an einen umgekehrten Verlauf denken — vorausgesetzt, daß sich dies mit den übrigen Umständen ins reine bringen läßt. Hierüber müssen wir also weiter überlegen, halten aber inzwischen als bedeutsam fest, daß sich Stadlers Fassung nirgendwo im Expositionsteil stilistisch ausgeprägt als Transkription darstellt, als welche sie ja gemeinhin angesprochen wird.

Wir kehren zunächst zu der ersten der eingangs erwähnten Fragen zurück: wie weit erstreckt sich Stadlers Anteil am späteren Teil der Komposition? Im Vorwort zu NMA VIII, 23, 2 sind auf S. XIII einige gewichtige Äußerungen hierzu referiert. Abert neigt nach einigem Für und Wider (dessen Voraussetzungen heute allerdings zum Teil überholt sind) dazu, Stadler für den Urheber der Durchführung zu halten, welcher hier indessen „eine besonders glückliche Stunde gehabt haben müßte“⁷. Saint-Foix zieht zwar irriige Schlüsse aus dem vermeintlichen Zustand des Autographs, das er nach der speziellen Art seiner Wiedergabe in Haas' obengenannter Mozartbiographie, nicht nach dem Original beurteilt („il est visible . . . que l'autographe a été sectionné en plusieurs fragments“) und glaubt, daß Mozart „après les barres de reprise . . . y avait tracé encore quelques mesures“; er urteilt aber nach rein musikalischen Kriterien über die Durchführung, „développement si génialement et surtout ‚mozartique‘ conçu et réalisé que, jusqu'à preuve du contraire, nous ne pouvons admettre qu'un autre que Mozart lui-même en soit l'auteur“⁸, und zu ähnlichem Ergebnis kommt auch Hans Dennerlein⁹. Da zu dieser Frage seither keine neuen Tatsachen oder Gesichtspunkte in Erscheinung getreten sind, können auch wir sie nicht mit Bestimmtheit beantworten. Bei einem Komponisten mit so hoher Empfänglichkeit für äußere Impulse wie Mozart ist eine eindeutige Bestimmung dessen, was man seine authentische Tonsprache nennen könnte, sehr schwierig, und besonders gilt dies natürlich da, wo er sich bewußt in abseitige Stilbezirke begibt. Das von Stadler ergänzte Stück ist erstmals 1803 veröffentlicht, und der pianistische Stil der Durchführung läßt an Clementi und den jungen Beethoven denken, mit deren Werken Stadler bekannt gewesen sein dürfte. Aber auch Mozart selbst ist als Urheber keineswegs undenkbar, wenigstens für Teile, Ideen und harmonische Wendungen (wir können uns der Ansicht von Saint-Foix über die Urheberschaft des Durchführungsteils also nur bedingt anschließen). Wogegen man sich bei der Diskussion dieser Frage bestimmt verwahren möchte, sind Versuche kategorischer Entscheidungen — denn warum sollten nicht sowohl Mozart wie Stadler an der Fortsetzung beteiligt sein können? Stadler gilt ja gemeinhin als ein ehrenhafter Mann, und die Angabe in seinem Nekrolog, daß er „die kleine Klavier-Phantasie, C-moll, durch Hinzufügung des zweyten Theils (er-

⁷ W. A. Mozart, Leipzig 7/1955—56, Bd. 2, S. 130 f.

⁸ *Le problème de la fantaisie en ut mineur de Mozart (Kochel 396)*, in: *Revue belge de musicologie* III, 1949, S. 219—221.

⁹ *Der unbekannt Mozart*, Leipzig 2/1955, S. 184.

gänzte)"¹⁰, ist also sicherlich wahrheitsgemäß. Gleichwohl könnte sie die Vereinfachung eines komplizierteren Tatbestandes darstellen. Und dies erscheint sogar als wahrscheinlich, wenn man die überlieferten Angaben über Stadlers Kompositionsanteil mit der hohen Qualität der vorliegenden Durchführung zu vereinbaren sucht. Denn dann ergibt sich die Möglichkeit, daß Stadler die Durchführung zwar „komponiert“ hat, aber nicht ganz frei, sondern in Anlehnung an eine Mozartsche Skizze oder ein Fragment, das die Durchführung andeutungs- oder teilweise enthielt und später verloren gegangen ist¹¹. Eine solche Vermutung konnte nicht aufkommen, solange man überzeugt war, daß Stadler von dem erhaltenen Duofragment und ausschließlich von diesem ausgegangen war. Keines von beidem ist aber wahrscheinlich, und die Unbefangenheit, mit der Stadler Mozarts Klavierstimme in T. 1—22 übernommen hat, ohne etwas Wesentliches hinzuzufügen, ist eigentlich nur erklärlich, wenn man sich seine Vorlage als Solostück vorstellt.

Wir müssen also mit der Möglichkeit rechnen, daß Mozart KV 396 zunächst als Solokomposition geplant und niedergeschrieben, hierbei aber nur den ersten Teil völlig ausgearbeitet, die Fortsetzung jedoch immerhin wenigstens fragmentarisch angedeutet hat¹². Später hat er dann mit einer neuen Niederschrift begonnen, diesmal in Gestalt eines Duos. Dabei schrieb er zunächst die Klavierstimme für die ganze Exposition in einem Zug nieder (sie bestand ja schon vorher), aber insofern als ein Provisorium, als er keinerlei dynamische Angaben einfügte — außer in den Schlußtakt, wo die Hinzufügung der Violinstimme ja nach unserer Auffassung zugleich eine Umarbeitung darstellt. Daß er beim Violinpart mit dem Schluß begann, dürfte damit zusammenhängen, daß dieser sich hier leicht und einfach ergab. Im übrigen schob er seine Ausarbeitung zunächst auf, so wie man eben die Erledigung von unbequemen und als unrichtig empfundenen Dingen oft aufschiebt. Schließlich verwarf er aber dann die ganze Idee und ließ das Stück halbfertig liegen.

Daß diese Hypothese zunächst keinen allzu festen Unterbau hat, ist klar. Sie läßt sich jedoch über das hinaus, was weiter oben über die Faktur des ersten Teils und über das eigentümliche Verhältnis zwischen Mozarts und Stadlers Kompositionsanteilen gesagt wurde, auch noch durch folgende Gesichtspunkte motivieren. Eine zweimalige und jedesmal unvollendete Niederschrift in verschiedenen Besetzungen könnte darauf hindeuten, daß KV 396 für Mozart ein Gegenstand des Suchens und Experimentierens war, dessen überzeugende äußere Form sich nicht leicht einstellen wollte. Daß Mozart über die instrumentale Gestalt des Stückes gegrübelt hat, geht ja aus dem eigenartigen Aussehen der Duoniederschrift deutlich hervor. Hierbei sei noch speziell das eigentümliche Moment hervorgehoben, daß er zwar die spielerischen und technisch einfachen Imitationen der Schlußakte ohne weiteres als instrumentalen Dialog niedergeschrieben hat, sich aber bei anderen polyphonen Einschlägen, bei den unbequem zu spielenden Terzenpassagen in T. 16—18, vor allem aber bei den musikalisch wie spieltechnisch ausgesprochen komplizierten imitativen Führungen der Takte 13—14, wo eine entsprechende Mitwirkung der Violine viel größere Bedeutung gehabt hätte, zu einer solchen Aufteilung offensichtlich nicht entschließen konnte. Wie schwankend Mozarts Intentionen waren, geht hieraus deutlich hervor.

¹⁰ Siehe G. Kinsky, *Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Köln, Katalog*, Bd. 4 (Köln 1916), S. 148 (nach Allgemeine musikalische Zeitung, 36. Jahrgang, Sp. 137). Beachtlich ist auch der an der gleichen Stelle wiedergegebene Werktitel in der Handschrift von Stadlers ergänzter Fassung „*Adagio quasi Fantasia pour le Forte-piano*“; von einer ursprünglichen Mitwirkung der Violine ist bei ihm also nicht die Rede.
¹¹ Inhaltlich deckt sich diese Vermutung also mit der von Saint-Foix ausgesprochenen, weiter oben angeführten, zu der er aber, wie dort gezeigt, teilweise auf Grund irriger Voraussetzungen gekommen war. Sie wird übrigens auch — hier bei korrekter Kenntnis des Autographs — im Vorwort zur „Neuen verbesserten Ausgabe“ von Mozarts Klavierstücken im G. Henle Verlag (Herausgeber B. A. Wallner) ausgesprochen, wenn auch nur in der Form einer alternativen Möglichkeit, daß Stadler „eine später verlorengegangene Skizze Mozarts verwenden konnte“. Da hier jedoch im übrigen an Mozarts erhaltenem Autograph als der eigentlichen Quelle Stadlers festgehalten wird, werden nicht die gleichen Schlußfolgerungen wie in unseren Untersuchungen gezogen.
¹² Wir beschränken uns bei diesen Erörterungen auf die Durchführung. Der Repräsentant ist seit je völlig auf Stadlers Konto gesetzt worden, und es besteht kein Grund, an dieser Auffassung zu rütteln.

Er war sich wahrscheinlich auch noch nicht im klaren darüber, welche Gesamtform die werdende Komposition erhalten sollte (und damit beziehen wir auch die zweite der zu Anfang genannten Fragen in unsere Überlegungen ein). In Köchel⁶ ist sie als Sonatensatz bezeichnet, in NMA als *Fantasia* — obwohl im Vorwort festgestellt wird, daß diese Bezeichnung nicht im Autograph steht! —, während Saint-Foix mit gewissen Vorbehalten die Möglichkeiten Sonatensatz und Fugenpräludium nennt. Daß Mozart nicht an den Titel „*Fantasia*“ dachte, ist anzunehmen, da keines seiner so bezeichneten Stücke etwas mit Sonatensatzform zu tun hat. Gleichwohl steht KV 396 hinsichtlich Faktur und Grundcharakter in der Nähe der Klavierfantasien. Der Formstruktur nach läßt es sich zwar als Exposition eines Sonatensatzes rubrizieren, doch sind die Abweichungen von der Norm bedeutsam. Dem eigentlichen Hauptthema der Takte 1–6 folgt (nach schulmäßiger Terminologie) eine „Überleitung“ von neun Takten, die zwar auf einem Halbschluß endigt, sich aber entschieden weigert, zur Durparallele des Seitensatzes „überzuleiten“; außerdem auch nach Charakter und Gewicht eher eine Weiterführung und Intensivierung des Hauptthemas bedeutet; auch die Formstruktur paßt schlecht zu einer Überleitung, da sie einem viertaktigen Vordersatz mit Halbschluß auf der Dominante einen thematisch und harmonisch gleichartigen Nachsatz mit demselben Ziel, jedoch von stark gedehntem Verlauf (der die mehrfach erwähnte krasse Polyphonie von T. 13–14 in sich schließt) folgen läßt. Auch im Seitensatz ist das fantasiemäßige Element betont, und zwar hauptsächlich in seinem wiederum stark gedehnten Nachsatz T. 19–24/25, der teilweise kadenzmäßig improvisative Züge aufweist. Die ernste Schwere des Hauptsatzes weicht hier allmählich einem mehr spielerisch-figurativen Gepräge, und diese Entwicklung findet ihren folgerichtigen Abschluß in einer entspannten und graziösen Schlußgruppe.

Sonatensatz- und fantasiartige Züge erscheinen hier also gemischt. Als Mittelsatz einer Sonate ist dieser Satz nicht leicht denkbar, vor allem wegen des feierlich einleitungshaften Charakters von Hauptsatz und „Überleitung“. Am ehesten ist er — wenn nicht als grandioses Einzelstück — zu Beginn eines größeren Zusammenhangs vorzustellen. Als ausgebauter Sonatensatz wäre er, so wie er in Stadlers Ergänzung vorliegt, als Introduction oder Präludium zu umfangreich und schwer, auch zu stark in sich geschlossen. Aber nichts beweist, daß Stadlers komplette Sonatensatzform überhaupt den Absichten Mozarts entspricht. Wir tun gut, hier auch an einen anderen Formtyp zu denken. Mozart hat nämlich gelegentlich einleitende langsame Sätze geschrieben, bei denen er einen Beginn mit der tonalen und teilweise auch thematischen Ordnung der Sonatensatzexposition und eine bedeutend kürzere, vorwiegend von Durchführungselementen beherrschte Fortsetzung in einer nicht in sich gerundeten und ausgewogenen, sondern introduktionsmäßig gegen einen folgenden Satz geöffneten Gesamtform zu verbinden sucht. Solche Sätze finden sich in drei Werken für Klavier und Violine, nämlich der Sonate G-dur KV 379 (373), dem Fragment in A-dur KV 402 (385e), das sich als Präludium mit — von Stadler ergänzter — Fuge darstellt, vielleicht aber als Teil eines größeren Sonatenganzes gedacht war, sowie dem Sonatenfragment C-dur KV 403 (385c), wo es sich indessen um den mittleren langsamen Satz handelt. Diesen feierlichen Einleitungssätzen steht nun KV 396 im autographen Teil trotz der fantasiemäßigen Züge charakter- und verlaufsmäßig relativ nahe. Ein wesentlicher struktureller Unterschied besteht demgegenüber darin, daß die angeführten Sätze im Gegensatz zu KV 396 offensichtlich direkt für Klavier-Violinduo konzipiert sind. Halten wir indessen daran fest, daß ein feierlich-pathetischer langsamer Satz auf der Grundlage einer Sonatensatzexposition sowohl zu voller Sonatensatzform¹³ wie auch zur nicht voll abgeschlossenen Introduction eines Sonatenallegros oder einer Fuge ausgebaut werden kann, so wird

¹³ Dies bedeutet keineswegs, daß ein solcher Satz einer Sonate zugehören muß; vgl. das einzelstehende Adagio *h*-moll für Klavier KV 540.

deutlich, daß Mozart noch bei Abschluß des Expositionsteils verschiedenartige formstrukturelle Weiterführungsalternativen zur Verfügung standen. Vielleicht hat er erst nachträglich „entdeckt“, daß das im Werden begriffene Stück sich auch zu einer Einleitung à la KV 379 etc. eignete. Natürlich hätte er eine solche Einleitung im Rahmen einer Klaviersonate schreiben können, aber wir können nur konstatieren, daß er es nie getan hat (so wie auch die Einleitungen, die er wahrscheinlich ungefähr zur gleichen Zeit wie KV 396, nämlich 1782, zu Fugen — in Streichtribearbeitungen — von Johann Sebastian und Wilhelm Friedemann Bach geschrieben hat [KV 404a, 1–3 und 6], ebenso wie das einige Jahre später entstandene Streichquartettpräludium zu seiner eigenen Fuge c-moll [KV 546] andere Formstrukturen als die in den genannten Violinsonaten auftretenden aufweisen)¹⁴. So hat er also den Versuch, das c-moll-Fragment aus der Solo- nachträglich in die Duogestalt zu verwandeln, möglicherweise unternommen, um es zu einer Art von Introdution werden zu lassen, diesen Versuch aber, da sich eine Violinstimme von obligatem Gepräge nicht nachträglich organisch einfügen ließ, als unbefriedigend empfunden und das Stück daraufhin definitiv beiseite gelegt — und uns damit zugleich einer Solokomposition beraubt, die, würde sie als authentisches Ganzes vorliegen, heute voraussichtlich als eines von Mozarts bedeutendsten Klavierwerken betrachtet würde.

Was auf eine solche Einleitung — falls Mozart den Satz als Duo zu einer solchen gestaltet hätte — hätte folgen sollen, ist natürlich völlig ungewiß; ein Sonatensollegro ist ebensowohl denkbar wie eine Fuge. Präludium und Fuge hätten einem größeren Sonatenganzem eingefügt werden können, jedoch kennen wir keinen solchen Fall mit Sicherheit; sie hätten aber auch die Ouvertüre zu einer Suite bilden können, wie das Suitenfragment C-dur KV 399 (385i) beweist. Die an mehreren Stellen (u. a. Köchel-Einstein, Köchel⁶, NMA) ausgesprochene Vermutung, daß KV 396 zu den für Konstanz bestimmten Kompositionen der ersten Wiener Jahre gehöre, kann höchstens für die versuchte Duofassung gelten und legt den Gedanken nahe, daß er diese ihr zuliebe oder auf eine direkte Anregung von ihr auszuarbeiten begonnen hat. Daß Mozart um 1782 eine Reihe von Violinsonaten geplant hat, geht aus den autographen Überschriften zu den Fragmenten KV 402 und 403 (das letztere übrigens ausdrücklich bestimmt „pour ma très chère épouse“) hervor, und die Tatsache, daß gerade diese beiden Werke langsame Einleitungssätze der oben beschriebenen Art enthalten, gibt der genannten Vermutung eine besondere Stütze. Das Schwanken Mozarts hinsichtlich Besetzung und Formstruktur würde sich also für die Duoversion zwanglos durch die Diskrepanz zwischen dem Eigencharakter des bereits vorher konzipierten Stückes und Konstanzes Wunsch, es innerhalb einer Violinsonate zu sehen, erklären. Die Frage, warum Mozart die anzunehmende ursprüngliche Solofassung nicht beendet hat, ist damit jedoch nicht geklärt. Vielleicht dürfen wir ihre Lösung in einer anderen, bereits weiter oben angedeuteten Diskrepanz suchen, nämlich der zwischen dem fantasiemäßigen Charakter und der sonatensatzartigen Formanlage des Fragmentes. Eine Vereinigung dieser zwei disparaten Gestaltungsideen hat Mozart anscheinend in keiner anderen Komposition der ersten Wiener Jahre versucht, und KV 396 stellt in dieser Hinsicht also ein Experiment dar, und zwar nach Mozarts eigenem Urteil voraussichtlich kein geglücktes¹⁵.

¹⁴ Überzeugende Motive für diese verschiedenartige Gestaltungsweise von Solo- und Duosonate zu finden ist schwierig und soll jedenfalls hier nicht versucht werden; das Faktum selbst erhält noch eine weitere Akzentuierung dadurch, daß in der einzigen Solosonate, die mit einem eindeutig langsamen Satz beginnt (Es-dur KV 282 [189]), dieser nicht nur völlig selbständig ist, sondern auch dem folgenden, einem Menuettpaar, gegenüber zum mindesten gleichgewichtig.

¹⁵ Das Problem der Fantasie als eines zwar nicht frei improvisativen, andererseits aber bei deutlich erkennbarer Planmäßigkeit als Ganzes nicht nach einem der konventionellen Formschemata aufgebauten Instrumentalstückes hat ihn später noch mehrfach beschäftigt. Hierbei ist nicht nur an die Klavierfantasie in c-moll KV 475 zu denken, sondern auch an die beiden (von Mozart selbst nicht als Fantasien bezeichneten) bedeutsamen Kompositionen für mechanische Orgel KV 594 und 608, beide nicht nur durch originelle Formpläne gekennzeichnet, sondern ebenso sehr durch eine faszinierende Vereinigung von automatenhafter Stille und intensivstem *Espressivo* (vgl. hierzu H. Eppstein, *Mozarts kompositioner för mekanisk orgel*, in: Svensk

Wir fassen abschließend zusammen, was sich als Ergebnis unserer Überlegungen hypothetisch — dies sei hier nochmals unterstrichen — über die Geschichte von KV 396 aussagen läßt:

1. Die Komposition KV 396 ist von Mozart primär als Solostück für Klavier konzipiert. Sie wurde nur teilweise niedergeschrieben, wahrscheinlich jedoch wenigstens als Skizze etwas weiter als das erhaltene Autograph der Duofassung, und sollte voraussichtlich Sonatensatzform erhalten. Die Spannung zwischen der Striktheit dieses Formtypus und dem fantasiemäßigen Grundcharakter des Stückes mag die Ursache sein, weshalb Mozart die Weiterführung aufgab.

2. Maximilian Stadler hat seine ergänzende Bearbeitung auf Grund dieses Solofragmentes vorgenommen. Es ist später verloren gegangen.

3. Mozart hat dann ein zweites Mal begonnen, KV 396 niederzuschreiben, und zwar diesmal als Duo für Klavier und Violine. Die geplante Gesamtform des Stückes ist unbekannt; möglicherweise sollte es als Introduction in der Art der langsamen Eröffnungssätze von KV 379 und 402 bzw. des langsamen Mittelsatzes von KV 403 — sämtliche für Klavier und Violine und in einer partiellen Sonatensatzform — gestaltet werden. Der Versuch scheiterte an der Unmöglichkeit, der Violine in einem genuinen Solostück nachträglich eine wesentliche Aufgabe zuzuweisen. Das Fragment ist erhalten.

Mögen diese Gedankengänge zu weiterer Beschäftigung mit einem durch seinen bedeutenden Gegenstand eigentümlich packenden Problem anreizen.

Jahrestagung 1967 der Association Internationale des Bibliothèques Musicales (AIBM) in Salzburg

VON ALFONS OTT, MÜNCHEN

Die Jahrestagung 1967 der Internationalen Vereinigung der Musikbibliotheken fand in der Zeit vom 25. bis zum 29. August in den Räumen des Salzburger Mozarteums statt. Die Einladung dazu war von der Internationalen Stiftung Mozarteum ausgegangen, die etwa in der gleichen Zeit, vom 26. August bis zum 1. September, und am gleichen Ort eine musikwissenschaftliche Tagung des Zentralinstitutes für Mozartforschung abhielt (vgl. den Bericht im vorliegenden Heft). So war es den Vertretern der AIBM möglich, als Gasthörer wahlweise an einem 25 Vorträge über Mozart umfassenden musikologischen Programm teilzunehmen. Zu dieser wissenschaftlichen Bereicherung der Bibliothekstagung kam noch der künstlerische Glanz der Salzburger Festspiele.

Zwei repräsentative gemeinsame Veranstaltungen bildeten den würdigen und der Tradition der Mozartstadt Salzburg angemessenen Rahmen für beide Tagungen. In dem von dem Salzburger Bläserensemble Rudolf Klepac mit dem Divertimento KV 240 musikalisch bereicherten Festakt zur Eröffnung stand als Auftakt die Begrüßung der Gäste durch Friedrich G e h m a c h e r für die Internationale Stiftung Mozarteum, durch Bernhard P a u m g a r t n e r für das Zentralinstitut für Mozartforschung und durch André J u r r è s für die

tidskrift för musikforskning 1941, S. 34—42). In KV 594 stellte er ein kurzes, in markierter Mechanik ablaufendes Allegro in Sonatensatzform zwischen zwei mit einander verwandte, hinsichtlich der Formstruktur „freie“ Adagiosätze von stark affektivem Charakter und fand damit eine Synthese zwischen fantasiemäßigen und konventionellen Formtypen unterworfenen Elementen. Dieser ungewöhnliche Formaufbau (der der ungewöhnlichen äußeren Bestimmung des Werkes — Trauermusik für einen in einem Wachfigurenkabinett in Wien aufgestellten Orgelautomaten — entspricht) wäre im Rahmen einer Sonate für Mozart kaum denkbar gewesen, zum mindesten in früheren Jahren; dagegen hat er bemerkenswerterweise im ersten Satz des Streichquintetts D-dur KV 593, also in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft der Orgelkomposition, einen Formplan verwirklicht, der dem des Orgelstücks ganz nahe steht.

AIBM. Die beiden sich ergänzenden Festvorträge führten in die Werkstatt der Editoren der Neuen Mozart-Ausgabe. Wolfgang Rehm bezeichnete in seinem inhaltsreichen und formvollendeten Referat die bis etwa zur Hälfte gediehene Gesamtausgabe als das Bemühen um eine der Wissenschaft und der Praxis in gleicher Weise dienende Dokumentation. Wolfgang Plath richtete einen Appell zur Mitarbeit an die Musikbibliothekare. In sinnvoller Korrespondenz zu dieser Eröffnungsfeier stand der von Land und Stadt Salzburg gegebene festliche Empfang in den Räumen der Residenz, wo der österreichische Bundeskanzler Klaus den eben erst erschienenen 50. Band der Neuen Mozart-Ausgabe entgegennehmen konnte.

Zu der Jahrestagung der AIBM waren 112 Teilnehmer aus 19 Mitgliedsländern zusammengekommen: Belgien, Bundesrepublik Deutschland, Dänemark, Deutsche Demokratische Republik, England, Finnland, Frankreich, Holland, Italien, Japan, Jugoslawien, Norwegen, Österreich, Polen, Schweden, Schweiz, Tschechoslowakei, Ungarn und USA.

Gemäß der inneren Organisation der AIBM, die sich einerseits nach Bibliotheksformen in größere Gruppenkommissionen, andererseits nach bestimmten Arbeitsvorhaben in kleinere Sachkommissionen gliedert, stand die Arbeitstagung im Zeichen sehr vielfältiger und intensiv durchgeführter Fachberatungen. Wie erstmalig bei der Jahrestagung 1966 in Warschau waren auch in Salzburg interessierte Beobachter zu den einzelnen Arbeitssitzungen zugelassen. In einer abschließenden Plenarsitzung aller Tagungsteilnehmer berichteten die Präsidenten der Kommissionen über den Verlauf ihrer Zusammenkünfte, über den Stand der Arbeitsvorhaben, über Arbeitsergebnisse und über noch ungelöste Probleme.

Die Kommission der wissenschaftlichen Musikbibliotheken unter dem Vorsitz von Rita Benton (Iowa) hat ein *Directory of Music Research Libraries* erarbeitet, das im Zusammenwirken mit dem RISM von den University of Iowa Libraries herausgegeben wird. Das als Reihenpublikation gedachte Handbuch ist in einem ersten Bändchen, das alle wissenschaftlichen Musikbibliotheken Canadas und der Vereinigten Staaten von Nordamerika erfaßt, bereits erschienen. Mit den Vorarbeiten für weitere Führer durch die Bibliotheken Australiens, Israels, Neuseelands, Südamerikas und Europas wurde bereits begonnen.

In der Kommission der öffentlichen Musikbibliotheken wurden unter dem Vorsitz von Alfons Ott (München) zwei wichtige Beschlüsse gefaßt. Eine zunächst interne Arbeitsgruppe soll die verschiedenen nationalen Praktiken auf dem Gebiet der Systematisierung und Klassifizierung von Musikliteratur, Musikalien und Tonträgern untersuchen und aufgrund dieses Vergleichsmaterials den Vorschlag zu einem international anwendbaren Code erarbeiten. Ferner wurde in Anbetracht der spezifischen Arbeit der Musikbibliotheken an pädagogischen Musikinstituten eine Subkommission der Musikhochschulbibliotheken, Konservatorien und Musikschulen gegründet.

Unter der Präsidentschaft von Enrich Straram (Paris) hat die Kommission der Rundfunkbibliotheken ihre Bemühungen um einen sinnvollen Interleihverkehr über die ganze Welt intensiviert. In ähnlicher Weise ist die Kommission der Musikphonotheken, die von Harold Spivacke (Washington) geleitet wird, bestrebt, den internationalen Austausch von Tonträgern zu fördern und wertvolle vernachlässigte Musik überall zugänglich zu machen. Die von dem derzeitigen Präsidenten der AIBM André Jurrès (Amsterdam) betreute Kommission der Music Information Centres (MIC) hat sich zum Ziel gesetzt, durch Herausgabe von Informationsmaterial vornehmlich über Neue Musik dem internationalen Musikleben neue Impulse zu vermitteln.

Auch die Arbeit der internationalen Fachkommissionen hat in Salzburg neue Ergebnisse gezeitigt. In der nach dem altersmäßig bedingten Rücktritt von Kay Schmidt-Phiseldeck (Kopenhagen) durch Kurt Dorf Müller (München) vertretenen Katalogisierungskommission sind die Vorarbeiten für den dritten Band der Richtlinien zur Katalogisierung von Musikalien, für den sogenannten *Full Code*, soweit abgeschlossen, daß mit dem Erscheinen

in Bände zu rechnen ist. Eines der nächsten Vorhaben ist ein internationales Regelwerk zur Katalogisierung von Tonträgern. Ferner soll ein eigener Band der Erfassung von Musikhandschriften dienlich sein.

In Abwesenheit des Präsidenten François Lesure (Paris) berichtete Rita Benton (Iowa) über die schon weit fortgeschrittenen Vorarbeiten der Kommission zur Datierung von Musikalien. Ein *Guide to the Dating of Music* soll den Musikbibliothekaren und den Musikforschern den Umgang mit den Musikdrucken erleichtern.

Zu dem Répertoire International des Sources Musicales (RISM), das neben der Reihe der Sammelwerke bald auch mit der Herausgabe der alphabetischen Komponistenserie der Druckwerke beginnen kann, hat sich ein ebenso bedeutendes Schwesterunternehmen gesellt. Es nennt sich Répertoire International de la Littérature Musicale (RILM) und hat seinen Hauptsitz im Queens College of the University of New York, wo auch der Initiator und Präsident der RILM-Kommission arbeitet. Mit der Hilfe von nationalen Redaktionsausschüssen wird in New York die gesamte musikologisch bedeutsame Musikliteratur der Welt ab dem Erscheinungsjahr 1967 titelmäßig und inhaltsmäßig erfaßt und durch einen Computer ausgewertet. Präsident Barry S. Brook konnte in Salzburg das erste Heft des RILM mit 497 annotierten Titeln aus der Zeitspanne Januar mit April 1967 vorlegen. Eine retrospektive Erfassung der vor dem Jahre 1967 erschienenen Musikliteratur ist neben der laufenden Arbeit das Ziel der kommenden Jahre, so daß der Musikwissenschaft der Zukunft eine vielversprechende Informationsmöglichkeit zur Verfügung stehen wird.

Diese vielfältige und in ihren bisherigen Ergebnissen teilweise beachtliche Arbeit der AIBM wird sich nun in den Ländergruppen und Fachkommissionen weiter fortsetzen und in künftigen Zusammenkünften erneut zur Diskussion gestellt werden. In Salzburg hat das Präsidium der AIBM beschlossen, die Einladung aus den Vereinigten Staaten anzunehmen und den nächsten Weltkongreß der Musikbibliotheken vom 4. bis zum 6. September 1968 in New York abzuhalten. Vom 7. bis 14. September finden sich anschließend die Fachkommissionen in Washington zu intensiver Arbeit zusammen. Für das Jahr 1969 hat die AIBM eine Einladung der DDR akzeptiert. Als Ort dieser Jahrestagung ist Leipzig vorgesehen. Die musikbibliothekarisch besonders beziehungsreiche Stadt St. Gallen steht im Vordergrund der Erwägungen um die Jahrestagung 1970.

Musikwissenschaftliche Tagung des Zentralinstituts für Mozartforschung im Mozarteum Salzburg 1967

VON CHRISTOPH-HELLMUT MAHLING, SAARBRÜCKEN

Auf Einladung der Internationalen Stiftung Mozarteum fand in der Zeit vom 26. August bis zum 1. September 1967 eine Musikwissenschaftliche Tagung des Zentralinstitutes für Mozartforschung im Mozarteum Salzburg statt. Sie wurde in festlichem Rahmen zugleich mit der in diesem Jahr ebenfalls in Salzburg stattfindenden Jahrestagung der Association Internationale des Bibliothèques Musicales (AIBM) eröffnet (vgl. den Bericht in diesem Heft).

In neun Arbeitssitzungen wurden vierundzwanzig Referate vorgetragen und zur Diskussion gestellt. „Mozart, Leben und Werk“ und „Mozart und seine Zeit“ waren im wesentlichen die Problemkreise, zu denen hier neue Forschungsergebnisse vorgelegt oder Anregungen zu weiteren Untersuchungen gegeben wurden.

Anna Amalie A b e r t machte in ihren *Bemerkungen zur Motivik von Mozarts Spätopern* darauf aufmerksam, daß in den Spätopern — *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *Titus* und *Zauberflöte* — die Motivik zum Teil auffallend übereinstimme und so der Zusammenhang

dieser Werke untereinander viel enger sei als beispielsweise zwischen *Figaros Hochzeit* und *Don Giovanni*. Ernst Hess sprach über *Die ursprüngliche Gestalt des Klarinetten-Konzertes KV 622* und konnte, gestützt auf eine Rezension in der AMZ und auf einen wieder aufgefundenen Druck der ursprünglichen Fassung, überzeugend nachweisen, daß die bisherige Form dieses Konzertes eine Bearbeitung für das noch heute gebräuchliche Klarinetteninstrument darstelle; ursprünglich müßte das Werk wohl für ein besonderes, von Stadler entwickeltes Instrument, dessen Umfang gegenüber der Klarinette um eine Terz nach unten erweitert war, etwa eine „Bassettklarinette“, geschrieben worden sein. Nur auf einem derartig konstruierten Instrument sei die ursprüngliche Fassung überhaupt auszuführen.

Gunter Reiß sah *Formprobleme der musikalischen Komödie bei Mozart* unter anderem in der oft schwierigen Bewältigung des wechselseitigen Verhältnisses und der gegenseitigen Abhängigkeit von Sprache und Musik begründet. So deute z. B. die Musik oft schon etwas an, was in der Sprache erst später ausgedrückt werde; andererseits aber werde häufig auch die Sprache wiederum durch die Musik kommentiert. Walter Senn versuchte, ausgehend von der Tatsache, daß einige Werke aus dem Nachlaß von Mozarts Sohn Wolfgang, die ursprünglich dem Dom-Musik-Verein gehört hatten und von dort wahrscheinlich einmal entwendet worden waren, plötzlich in einem Musikantiquariatskatalog aufgetaucht sind, Klarheit in *Die Vermächtnisse der Söhne Mozarts an Dom-Musik-Verein und Mozarteum* zu bringen. Es sei der Wunsch der Musikwissenschaft, sowohl die 1880 getrennten und zwischen Dom-Musik-Verein und Mozarteum aufgeteilten Musikalien wieder an einer Stelle vereinigt als auch den gesamten Mozartnachlaß veröffentlicht zu sehen. Renate Federhofer-Königs sprach über *Mozarts lauretanische Litaneien* und zeigte auf, wie sehr Mozart gerade mit dieser Gattung einer Tradition folgt und ihr verhaftet ist.

Karl-Heinz Köhlers Beitrag *Über Mozarts Kompositionsweise — Beobachtungen am „Figaro“-Autograph* wurde in Abwesenheit des Referenten von Wolfgang Rehm verlesen. Köhler machte hier den Versuch, mit Hilfe von Untersuchungen der Tinten und Papiere den Verlauf des Kompositionsprozesses nachzuvollziehen; er kommt dadurch u. a. zu dem Ergebnis, daß Mozart *Figaros Hochzeit* nicht in einem Zuge komponiert habe, sondern offensichtlich bemüht gewesen sei, Stücke mit gleicher Charakteristik möglichst in einem Arbeitsgang fertigzustellen. Hermann Beck zeigte *Melodisch-harmonische Modelle bei Mozart* und die in ihnen herrschenden erstaunlich einfachen Verhältnisse auf. Carl Bär setzte sich in den *Bemerkungen zur Beurteilung der Schrift: Mozart; Krankheit, Tod, Begräbnis* mit dem in jüngster Zeit zu diesem Thema erschienenen Schrifttum, aber auch mit Stellungnahmen von fachärztlicher Seite auseinander.

Franz Giegling, der wegen Krankheit nicht an der Tagung teilnehmen konnte und dessen Referat durch Ernst Hess verlesen wurde, behandelte die Frage *Wer hat die Titus-Rezitative komponiert?*, mußte aber die Entscheidung — Süßmayr oder Mozart selbst — wegen der Ungunst der Quellenlage vorläufig offenlassen. Gernot Gruber wies in seinem Referat *Das Autograph der Zaubersflöte. Eine stilkritische Interpretation des philologischen Befundes* unter anderem auf die Eigentümlichkeit hin, daß sich die Interpunktion im Text des Autographs von der des gedruckten Librettos unterscheidet. Dies könne nicht zufällig sein; die Art der Interpunktion könne und solle offenbar auch Hinweise auf die musikalische Gliederung und auf die Phrasierung geben bzw. diese verdeutlichen.

Horst Heussner gab mit seinen Ausführungen *Zur Musizierpraxis der Klavierkonzerte im 18. Jahrhundert* wichtige Hinweise für die Aufführungspraxis der Mozartschen Klavierkonzerte. So sei beispielsweise die Frage nach dem Generalbaßspiel des Solo-Klaviers in den Tutti-Partien nur aus der historischen Entwicklung und den Musiziergewohnheiten der Zeit heraus zu klären. Sie müsse für Mozart aber wohl in den meisten Fällen bejaht werden. Oswald Jonas referierte über *Improvisation in Mozarts Klavierwerken* und machte deutlich, wie improvisatorische Elemente einerseits retardierend wirken, andererseits aber auch zu

formalen Erweiterungen — und dies nicht nur in freien Formen, sondern zum Beispiel auch in Sonaten — führen können. Über *Die Arie KV 621a und Gottfried von Jacquin* sprach Stefan Kunze. Auf Grund von Stilvergleichen konnte er nachweisen, daß diese Arie, entgegen den Angaben Stadlers, ganz von Mozart stammt.

Im Jahre 1966 wurde *Ein unbekannter tschechischer Bericht über Mozart aus dem Jahre 1825* gefunden, über den Jitka Snizková berichtete. Es handele sich dabei um eine auf vierundzwanzig freien Blättern eines kirchlichen Kalenders eingetragene handschriftliche Biographie Mozarts. Diese Biographie sei aber nichts anderes als eine stark gekürzte Übersetzung der Biographie Niemetscheks ins Tschechische. Dieser Fund sei weniger musikhistorisch als vor allem literarhistorisch bedeutsam, da es sich hierbei wohl um die erste Mozartbiographie in tschechischer Sprache handele. Karl Musiol sprach über *Mozart und die polnischen Komponisten des XVIII. und der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts* und machte deutlich, wie stark um die Jahrhundertwende die Abhängigkeit dieser Komponisten (vor allem Joseph Xaver Elsners) von der Wiener Klassik war. Gerade diese Einflüsse der Wiener Klassik seien es aber gewesen, die andererseits zur Vertiefung und Bereicherung der polnischen Musikkultur beigetragen hätten.

Als Exposition, der eine Ausarbeitung im einzelnen folgen soll, bezeichnete István Kecs-keméti seine Ausführungen über *Barockelemente in Mozarts langsamen Instrumentalsätzen*, in deren Verlauf er durch Vergleiche auf eine ganze Anzahl melodischer und rhythmischer Barockwendungen in Werken Mozarts aufmerksam machte. Wie spät und zögernd Mozarts Werke in Frankreich erst zu voller Geltung gelangten, machte Albert Palm in seinem Referat über *Mozart im Spiegel der Encyclopédie méthodique* deutlich. Obwohl Momigny, der Herausgeber der *Encyclopédie*, sich intensiv um ein Verständnis Mozarts bemüht habe, habe er doch erst bei der Definition vom musikalisch Schönen eine historische Einordnung Mozarts versucht, indem er ihn zum „Klassiker“ erhoben habe. Die Frage, warum Mozarts Werke in seiner Zeit so verhältnismäßig wenig verbreitet waren und ob dafür unter Umständen die spieltechnischen Anforderungen, die Mozart an die Orchester seiner Zeit stellte, eine Erklärung sein könnten, bildete den Ausgangspunkt des Referates von Christoph-Hellmut Mahling über *Mozart und die Orchesterpraxis seiner Zeit*, in dessen weiterem Verlauf vor allem Probleme der Aufführungspraxis und der Orchesterbesetzungen untersucht wurden.

Jan LaRue berichtete über *Mozart Listings in Some Rediscovered Sale Catalogues, Breslau 1787—1792*: in diesen Katalogen von Leuckart, die im übrigen auch allgemeine Hinweise auf das Musikleben in Breslau zu geben vermöchten, sind immerhin 83 Werke von Mozart angezeigt. Daniel Hertz machte in seinem Vortrag *Idomeneo in the Context of Reform and Revisionist Tendencies* besonders auf Glucks *Alceste* und den Mannheimer Operntypus als Vorbilder für Mozarts *Idomeneo* aufmerksam. Eduard Melkus sprach über *Die Ausführung von Originalbögen auf der Barockgeige* und ergänzte seine Darstellung durch praktische Demonstrationen. Die Bogensetzungen Mozarts können danach in vielen Fällen ohne Schwierigkeiten nur auf Originalinstrumenten und mit entsprechenden Bögen bewältigt werden. Karl Pfannhauser brachte in seinen *Epilegomena Mozartiana* eine Fülle von Einzelheiten zu Leben und Werk Mozarts. So konnte er u. a. klären, daß die Messe KV Anhang C.1.21 nicht von Mozart, sondern von Martin Heimerich, die Messe G-Dur, KV Anhang 232 ebenfalls nicht von Mozart, sondern von Wenzel Müller stammt. Tomislav Volek berichtete über *Die erste Aufführung der Zauberflöte in tschechischer Sprache in Prag 1794*. Gerhard Croll schließlich versuchte, an Hand einiger z. T. neuentdeckter Briefe zum *Requiem* aus dem engeren Umkreis Mozarts, den Weg der Autographenfragmente dieses Werkes zu verfolgen, um auf diese Weise neue Bausteine für den Problemkreis Echtheit, Instrumentierung und Datierung beizusteuern. Die Briefe sollen im Ergänzungsband der Briefausgabe erscheinen.

Diese Übersicht mag hier genügen, da vorgesehen ist, die Beiträge im nächsten Mozart-Jahrbuch abzudrucken.

Innerhalb der Tagung gedachte die Internationale Stiftung Mozarteum in einer Feierstunde des am 11. April 1967 verstorbenen Universitätsprofessors D Dr. Alfred Orel. Die Verdienste Orels um die Stiftung und das Zentralinstitut für Mozartforschung, dem er lange Jahre als Direktionsmitglied angehörte, das ihn zu seinem Ehrenmitglied machte und ihn mit der silbernen Mozart-Medaille auszeichnete, würdigte Friedrich Gehmacher. Die Gedenkworte sprach Gerhard Croll.

Neben den Salzburger Festspielen, deren Besuch den Tagungsteilnehmern in großzügigster Weise ermöglicht wurde, sind an dieser Stelle noch zwei gesellschaftliche Ereignisse zu nennen: der von Land und Stadt Salzburg in den Räumen der Residenz anlässlich der beiden Tagungen gegebene Empfang, in dessen Verlauf der soeben erschienene 50. Band der Neuen Mozart-Ausgabe dem österreichischen Bundeskanzler Dr. Klaus zur Weitergabe an den Bundespräsidenten übergeben werden konnte, und der Empfang, zu dem Johannes Graf von Moy auf Schloß Anif eingeladen hatte.

Der Dank, den der Präsident der Gesellschaft für Musikforschung, Karl Gustav Fellerer, am letzten Abend der Tagung anlässlich eines geselligen Beisammenseins der Teilnehmer dem Zentralinstitut für Mozartforschung und vor allem seinem Präsidenten Friedrich Gehmacher für die herzliche Aufnahme und die glänzende Organisation, für die Géza Rech verantwortlich war, zum Ausdruck brachte, soll an dieser Stelle wiederholt werden. Vermochte diese Tagung doch der ohnehin lebendigen Mozartforschung wiederum neue Anregungen und Impulse zu geben.

IV. Tagung der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie

VON GERHARD SCHUHMACHER, KASSEL

Hauptthema der vierten Tagung der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie (28. August bis 1. September 1967 in Straßburg) war die Kontrafaktur. Professor Dr. Pierre Burgelin von der evangelisch-theologischen Fakultät der Universität Straßburg versuchte in seinem einleitenden Referat *Le Sacré et le profane* die Hintergründe der Kontrafaktur zu erhellen und deutete aus der Polarität im Sinne Heideggers die Angst und das Unbekannte als Grundlage der Kontrafaktur. Für die weitere Klärung standen neben Werner Brauns Aufsatz über die evangelische Kontrafaktur (JbLH XI, 1966, S. 89—113), der den Teilnehmern vor der Tagung zur Verfügung gestellt worden war, die Referate von Walther Lipphardt: *Die Begriffe ‚Kontrafaktur‘, ‚Parodie‘, ‚Travestie‘* und von Johannes Aengenvoort zur Diskussion. Aengenvoort gab einen Bericht über jüngere Literatur zur Kontrafaktur und forderte mehr Anschaulichkeit und Aktualität in der hymnologischen Literatur, so daß diese auch für den Lehrenden an kirchenmusikalischen Instituten verwendbar seien. Lipphardt versuchte die Begriffe Kontrafaktur, Parodie und Travestie in Anlehnung an die Untersuchungen Friedrich Gennrichs auch für die Hymnologie nutzbar zu machen. In der Diskussion wurden jedoch die Schwierigkeiten deutlich, die bei der Übertragung von einem abgegrenzten Bereich auf einen anderen zu Tage treten. Der bisherige Begriff von Kontrafaktur müßte dann zugunsten mehrerer neuer aufgehoben werden. Einzelne Kurzreferate beschäftigten sich ebenfalls mit der Kontrafaktur. Christoph Petzsch berichtete über bisher unbekannt Details im Lochamer-Liederbuch, A. Malling über die (dänischen) Lieder Hans Christensen Sthens und Heinrich W. Schwab über die Wechselbeziehung von Kontrafaktur und Popularität um 1800.

Weitere Referate galten den besonderen Arbeitsgebieten einzelner Teilnehmer. Günter Birkner konnte die Datierung der ältesten erhaltenen Agenden mit Noten (*Straßburger Kirchenampt* 1524) so genau datieren und einen Zusammenhang zu den Erfurter und Breslauer Gesangbüchern aufzeigen, daß er die bislang gültige Ordnung der Weimarer Lutherausgabe in vielen Punkten korrigiert. Das Referat stand ebenso im Interesse des Unternehmens *Das Deutsche Kirchenlied* wie die Zugehörigkeit der Souterliedekens von 1540 zu den Sonderkirchen, über die Samuel Lense link berichtete. Über *Das Deutsche Kirchenlied* wurde ebenfalls im Rahmen der Tagung berichtet. — Bei stilistischen Untersuchungen zu einzelnen Liedern setzte H. A. Girard über die Besonderheit der Schaffhauser Kantionalsätze in den Gesangbüchern des 17. Jahrhunderts neue Akzente; F. Bohlin zeigte anhand einiger nordeuropäischer Melodieformen zu „*Jesus Christus nostra salus*“ auf, wie auf dem Wege des Umsingens und Gebrauchs aus einem zweistimmigen Lied zwei Melodien entstanden. Zum dichterischen Vorgehen Luthers erläuterte G. Hahn das Lied „*Christ ist erstanden*“ und die mittelalterliche Vorlage. Über die Zusammenhänge von landschaftsüblichen Kantionalien, kirchenmusikalischer Praxis im Wechsel von einstimmigem Gemeindegesang, mehrstimmigem Gesang des Chores nach dem Kantional und Figuralcompositionen berichtete Gerhard Schuhmacher anhand der 13 Bearbeitungen des *Vater-unser*-Liedes durch Michael Praetorius sowie dessen Vorreden zu den unterschiedlichen Sammlungen und des *Syntagma Musicum*.

Von den übrigen Referaten, die hier nicht alle genannt werden können, befaßte sich eine weitere Gruppe mit aktuellen Fragen. Die Kontinuität des Psalmodierens, das Wertproblem im Kirchenlied und das evangelisch-katholische Einheitslied (A. Hernes, Marguerite und Markus J enny) bildeten Anregungen, auch aktuelle Fragen in die hymnologische Forschung miteinzubeziehen. In diesem Sinne aufschlußreich waren die beiden Referate über die Arbeit der Inter-Lutheran Commission on Worship in den USA (G. Cartfort), wo erste praktische Versuche mit dem Neuen Lied und der ganzen Gemeinde durchgeführt werden, und über das neue Gesangbuch für die United Church of Canada und die Anglican Church of Canada. Der Vorstand der Arbeitsgemeinschaft wurde aufgrund dieser Berichte und Anregungen beauftragt, eine Gruppe von Mitgliedern mit der Erarbeitung von konkreten Empfehlungen für neu zu erstellende Gesangbücher zu betrauen. Die nächste Tagung 1969 in Graz soll sich besonders mit dem Wertproblem im Kirchenlied befassen. Auf einem Ausflug wurden die Mitglieder u. a. mit den Silbermann-Organen in Ebersmünster und Marmoutier bekannt gemacht.

Die Tagung „Alte Musik in unserer Zeit“ in Kassel

VON SIEGFRIED KROSS, BONN

Vom 11. bis 13. Oktober 1967 fand in Kassel in Verbindung mit den Kasseler Musiktagen unter dem Titel „Alte Musik in unserer Zeit“ eine Tagung statt, die vom Arbeitskreis für Haus- und Jugendmusik in Verbindung mit der Gesellschaft für Musikforschung, der Hamburger Telemann-Gesellschaft und der Internationalen Heinrich Schütz-Gesellschaft veranstaltet wurde. Die stark von der Jugendbewegung beeinflusste erste Generation, für die das Spielen alter Musik Protest war gegen die übersteigerte Expressivität und Esoterik einer für das hochgezüchtete Virtuositentum der Jahrhundertwende konzipierten Musik der Spätromantik, beginnt mehr und mehr abzutreten. Die alte Musik wird jedoch von der modernen jungen Generation genauso intensiv und vielleicht in noch größerem Maße aufgenommen wie von der älteren — offenbar jedoch aus einer völlig veränderten

Motivation heraus. Grund genug also, sich mit der merkwürdigen Zeiterscheinung auseinanderzusetzen, daß zwei ihren Voraussetzungen nach völlig verschieden geprägte Generationen sich aus unterschiedlichen Motivationen einer weiter zurückliegenden Epoche der Musikgeschichte zuwenden, teils im ausdrücklichen Gegensatz zur Produktion der Zeitgenossen, teils aus durch die Moderne gesteigertem Verständnis, teils aus einer emotionalen Art Religionersatz, teils unter bewußter Anknüpfung an die starke handwerklich-logisch-abstrakte Komponente der sogenannten alten Musik.

Ausgerechnet dieses wichtige soziologische Problem, das doch wohl den Schlüssel birgt für die divergierenden Reaktionen auf das gleiche Phänomen und seine unterschiedlichen Beurteilungen, wurde jedoch ausgespart und rächte sich dadurch, daß sein Fehlen eine Vielzahl von Mißverständnissen verursachte und die Tagung streckenweise — wie einer der Hauptreferenten unter dem Beifall der Hörer schon während der Tagung öffentlich feststellte — zu einem Musterbeispiel dafür machte, wie man aneinander vorbeiredet, wenn man aus gegensätzlicher Motivation vom gleichen Gegenstand spricht und doch einen Aspekt mit anderem soziologischen Stellenwert an ihm meint.

Eingeleitet wurde die Tagung mit einem Vortrag ihres Leiters, Karl G r e b e, Hamburg, der in einer tour d'horizon die Probleme benannte, denen sich die Pflege alter Musik heute gegenüber sieht, nach innen mit den strittigen Fragen der Aufführungspraxis, des Repertoires, der Interpretation und des Instrumentariums, nach außen mit der veränderten soziologischen Situation der alten Musik, die von der „Gemeinschafts-Musik“ der Jugendbewegung an spezialisierte professionelle Ensembles übergegangen ist und durch Rundfunk und Schallplatte zum Konsumartikel ohne das Gemeinschaftserlebnis des Musizierens geworden ist.

Der Abend war einem klug abwägenden Vortrag von Ludwig F i n s c h e r gewidmet: *Historisch getreue Interpretation, Möglichkeiten und Probleme*. Er wollte als Wissenschaftler den Begriff „Alte Musik“ im strengen Sinne auf jede nicht zeitgenössische Musik ausgedehnt wissen und forderte mit Recht seine Ausdehnung rückwärts auf die gesamte Musikgeschichte. Die fraglos wünschenswerte Ausdehnung des praktischen Repertoires der sog. alten Musik in ältere Schichten der Musikgeschichte bedingt natürlich eine starke Relativierung der für die Praxis gewonnenen aufführungspraktischen Kenntnisse, denn: so ausführlich wir mittlerweile über die Aufführungspraxis der Musik des Barock unterrichtet sind, so ungenaue Orientierungshilfen kann die Musikwissenschaft der Praxis etwa für die historisch getreue Wiedergabe eines Organums oder einer Machaut-Motette bieten. Und dient es letztlich dem Verständnis des Werks oder ist es gar dafür unerläßlich, etwa die Matthäuspassion in ganz kleiner Besetzung und nur mit Knabenstimmen, auch für die Solopartien, aufzuführen; oder man könnte noch ergänzen: sind die Verzierungspraxis der Kapellsänger des 16. Jahrhunderts und das Kastratenwesen o. ä. überhaupt wieder herstellbar und würde man damit nicht die gesamte Pflege alter Musik einem winzigen Kreis professioneller Spezialisten überlassen müssen? Finscher wollte denn auch die historisch getreue Interpretation, die in letzter Konsequenz ja ohnehin kaum zu erreichen ist, nicht mehr als das Ideal aller Bemühungen um die alte Musik gelten lassen, sondern auf eine Art musikhistorisches Modell reduziert wissen. Wenn er aber an die Stelle der historisch getreuen Interpretation die werkgetreue setzen will, so ist natürlich die Frage, ob damit nicht der Praxis ein Prinzip in die Hand gegeben wird, das in seinen Auswirkungen noch problematischer ist, denn die Intention der werkgetreuen Wiedergabe haben Thibauts Palestrina-Aufführungen ebenso gehabt wie die Bach-Auffassung der Jahrhundertwende und die Vorstellung von Terrassendynamik, a cappella-Ideal und anti-emotionaler Haltung der Vorklassik, die auch jetzt noch nicht überwunden sind. Was als Feststellung des Historikers richtig ist, kann in seiner Relativierung des Anspruchs in der Praxis dennoch schwerwiegende Folgen haben.

Die Referate der eigentlichen Tagung (Rudolf Ewerhart zu Instrumentation und Besetzung, August Wenzinger zu Dynamik, Tempo, Verzierung, Improvisation und Wolfgang Gönnerwein zu der Frage, ob historisch getreue oder gegenwartsnahe Interpretation) gingen dann aber doch wieder nur auf das ein, was gemeinhin unter dem Begriff „Alte Musik“ verstanden wird, und im wesentlichen durch die Lebensdaten der Generation Vivaldi—Telemann—Bach—Händel abgegrenzt wird. Mißverständnisse und Sprachverwirrung blieben selbstverständlich dann nicht aus, wenn man sich bestimmter Stichworte aus dem Vortrag Finschers bediente, der doch gerade von anderen Voraussetzungen ausgegangen war. Allgemeine Überraschung löste es aus, daß gerade August Wenzinger mit den bekannten Zitaten, u. a. aus Philipp Emanuel Bach, sich für die Gestaltung alter Musik von ihrem Affektgehalt her einsetzte. Wer aber vormittags schon gefolgert hatte, Wenzinger sei zum Affektinterpreten par excellence geworden, konnte abends im Konzert beruhigt feststellen, daß sich an dem bisherigen Aufführungsstil vorerst wohl doch nichts ändert.

Wolfgang Gönnerwein ging noch einmal — vielleicht gelegentlich in allzu betont provokanter Form — auf das Dilemma der Pflege alter Musik ein: Selbst wenn wir die Spielpraxis der alten Instrumente vollkommen beherrschten und den Interpretationsstil des Barock auch in Nuancen zu handhaben verstünden — die harmonische Pikanterie des späten Telemann wird die Generation nach Wagner und Debussy nicht so erregen, wie sie seinerzeit Graun erregt hat. Die musikpsychologischen Voraussetzungen dieser Musik sind einfach nicht mehr zu rekonstruieren, wir hören zumindest diese Musik mit anderen Ohren als der Hörer der Bachzeit, selbst wenn es gelänge, sie exakt genau so aufzuführen wie damals. Abgesehen davon, daß Musica reservata und Gemeinschaftsmusik zwei Dinge sind, die sich nicht zur Deckung bringen lassen, daß die esoterische Gesellschaftskunst des Madrigals nicht im a cappella-Gesang der Jugendbewegung ihren letzten Ausdruck gefunden hat und die Gesellschaft des Barock einen ungeheuren Bedarf an Musikkonsum hatte, der nichts zu tun hat mit dem Religionsersatz, den die Beschäftigung mit alter Musik immer noch weithin darstellt. In der Forderung nach der Entmythologisierung der alten Musik, die sich auch aus dem Referat von Kurt Blaukopf über die veränderten räumlichen und sozialen Bezüge dieser Musik und den Diskussionsbeiträgen ergab, war man sich scheinbar einig.

Aber dann brachen in der Podiumsdiskussion des folgenden Tages unvermittelt und unerwartet die so einhellig beiseitegeschobenen älteren Vorstellungen wieder durch, und es rächte sich, daß man es zu Anfang versäumt hatte, eine wirkliche terminologische Klärung der verwendeten Begriffe vorzunehmen und die eingangs beschriebenen soziologischen Verhältnisse offenzulegen. Die zähflüssige Diskussion verhakte sich in Detailfragen wie der Verwendung von Knabenstimmen, man redete mit gleichen Worten unterschiedlichen Inhalts oder Stellenwerts aneinander vorbei. Versuche, etwa von Carl Dahlhaus, der Diskussion eine festere Grundlage zu geben, scheiterten an der Neigung des Diskussionsleiters, wirkliche Probleme mit verbindlichen Bemerkungen wieder zu verdecken; sichtbar wurde nun vor allem, daß die Einigkeit des Vortages in Grundsatz- und Detailfragen eher der mangelnden begrifflichen Klärung entsprungen war.

Wenn man es ernst meint mit der Entmythologisierung der alten Musik, dann kann man nicht die Ansicht aufrechterhalten, daß „in der Schallplatte der Teufel stecke“ (Grebe), weil sie den bloßen Konsum alter Musik ohne das Gemeinschaftserlebnis des Musizierens ermögliche. Und der Begriff der Werktreue im Gegensatz zur historisch getreuen Interpretation, der ohnehin mit einem Urtextbegriff rechnet, der auf vorklassische Musik nur beschränkt anwendbar ist, weil wir von ihr meist nur eine wandelbare Überlieferungsform, aber keinen Urtext im eigentlichen Sinne kennen, darf nicht zu einem solchen stilistischen und aufführungspraktischen Eklektizismus führen, wie ihn das Konzert der Hamburger Telemann-Gesellschaft praktizierte: Da wurde während des Konzerts aus klanglich-stilistischen

Gründen das Cembalo gewechselt (!) und Zink geblasen, aber auf einer modernen Violine mit Tourte-Bogen und einer Böhm-Flöte gespielt, melodische Linien in einem Instrument stark ausgeziert, im anderen weniger, im dritten gar nicht.

Wenn man sich einig ist in der Feststellung, daß die möglichst genaue Nachahmung aller aufführungspraktischen Gegebenheiten der alten Musik allein noch keine gültige Realisation eines barocken Werkes verbürgt und etwa eine Aufführung der Matthäuspassion mit ganz kleiner Besetzung und Knabenstimmen weder deren Aussagegehalt wesentlich erhöht, noch ihren künstlerischen Rang tangiert, sondern daß eine dem alten Werk völlig gerecht werdende Realisierung u. U. auch mit modernem Instrumentarium möglich sei, so kann man doch nicht zugleich — wie ebenfalls geschehen — einem bekannten Forscher vorwerfen, er verwende bei seinen eigenen Schallplatten auf der Böhmflöte Verzierungen, die auf einer barocken Blockflöte nicht darstellbar seien. Und der Satz Hans Martin Lindes in der Podiumsdiskussion hätte nicht unwidersprochen bleiben dürfen, das Studium der Spielweise alter Instrumente sei so wichtig, weil es die Handhabung der modernen Instrumente beim Spielen alter Musik beeinflusse, denn es kann nicht der Sinn dieser Bemühungen sein, gewissermaßen auf einer Böhmflöte Barocktraverse oder auf dem Klavier Cembalo zu spielen, denn das Ergebnis wäre wiederum eine Surrogatmusik.

Das rührt an das letzte Problem dieser Tagung, das ihrer personellen Zusammensetzung bei den Referenten und Diskussionsteilnehmern, von denen allein vier mit der Cappella Coloniensis zusammenhingen, deren Aufführungen ja bei Kennern der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts schließlich keine ungeteilte Aufnahme gefunden haben. Vorstellungen, wie die mehrfach geäußerte, nahezu alles Wertvolle sei mittlerweile herausgegeben und es komme jetzt auf eine Gesundschumpfung des Repertoires an, kann der mit der Materie vertraute Musikhistoriker doch nur als naiv bezeichnen angesichts der Zufälligkeit der Neueditionen selbst bei dem Schutzpatron aller Hausmusik, Telemann. Es gibt eine ganze Reihe von musikwissenschaftlichen Fachkollegen, die sich durch Veröffentlichungen als Kenner der Materie ausgewiesen haben. Und bei einer Tagung, als deren Mitveranstalter die Gesellschaft für Musikforschung benannt wird, sollte man auf ihre Mitwirkung nicht verzichten, wenn nicht die Gefahr der Manipulation von wissenschaftlichen Meinungen weiter vergrößert werden soll. So bleibt leider nur das Fazit, daß ein wichtiges Thema zu einem guten Teil vertan worden ist.

Anmerkung der Schriftleitung: Zur Ergänzung des vorstehenden Berichts erlaubt sich die Schriftleitung eine Liste der Referenten und Referate sowie der Teilnehmer der Podiumsdiskussion bei der Kasseler Tagung zu veröffentlichen. Die Referate und eine Zusammenfassung der Diskussionen werden demnächst in der Reihe „Musikalische Zeitfragen“ veröffentlicht.

Karl Grebe: *Das Phänomen Alte Musik in der Gegenwart.*

Ludwig Finscher: *Historisch getreue Interpretation. Möglichkeiten und Probleme*

Rudolf Ewerhart: *Instrumentation und Besetzung*

August Wenzinger: *Interpretation (Dynamik, Tempo, Verzierung, Improvisation usw.)*

Wolfgang Gönnerwein: *Historisch getreue oder gegenwartsnahe Interpretation. Das Dilemma der Alten Musik in unserer Zeit*

Alfred Krings: *Alte Musik und die technischen Mittel*

Kurt Blaukopf: *Raum und Publikum*

Karl Grebe: *Zusammenfassender Bericht. Ergebnisse der Tagung.*

An der Podiumsdiskussion nahmen außer den Referenten der Tagung die Herren Carl Dahlhaus, Nicolaus von Harnoncourt, Joachim von Hecker, Hans Martin Linde, Eduard Melkus und Wolfgang Rehm teil.

The image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is in black ink on aged paper. The first three staves contain a vocal line with lyrics: "Ich hab' dich lieb, du bist mein Schatz". The next three staves contain a piano accompaniment. The final four staves contain a vocal line with lyrics: "Ich hab' dich lieb, du bist mein Schatz, du bist mein Schatz". The handwriting is cursive and somewhat messy, typical of a composer's draft. There are some corrections and erasures visible in the lower staves.

Handwritten musical score for a symphony orchestra. The score is written on ten staves, with the bottom five staves labeled as follows:

- Vacone: *allegro*
- V. con: *allegro*
- V. rip: *allegro*
- V. rip: *allegro*
- V. oboe: *allegro*

The top five staves are for the strings (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses). The notation includes various rhythmic values, dynamic markings, and articulation symbols. The score is written in a cursive, handwritten style.

~~Andante~~
a tempo giusto.

Handwritten musical score for the first system. It consists of a vocal line on a single staff and piano accompaniment on three staves. The vocal line begins with a treble clef and a common time signature. The piano accompaniment includes a bass line and two treble staves. The notation is in ink and shows various rhythmic values and melodic lines.

Hier
Hervor

Handwritten musical score for the second system. It continues the vocal line and piano accompaniment from the first system. The vocal line has some markings above it, possibly indicating phrasing or dynamics. The piano accompaniment continues with similar notation. The system ends with a double bar line and a fermata over the final note.

Die Oboenstimmen im Autograph von Händels op. 6

Eine Klarstellung

VON HANS FERDINAND REDLICH, MANCHESTER

In seiner grundsätzlich wohlwollenden, durchaus ernst zu nehmenden Besprechung (Mf XX, 1967, S. 475 ff.) der in der Hallischen Händel-Ausgabe, Serie IV, Bd. 14 erschienenen kritischen Ausgabe der zwölf Concerti Grossi, op. 6, widmet Klaus Röhnau den daselbst erstmals in Kleinstich mitreproduzierten Oboenstimmen der Konzerte 1, 2, 5 und 6 einen Kommentar, der zur Vermeidung prinzipieller Mißverständnisse einer gewissen Korrektur bedarf.

Die Behauptung des Referenten „Die Oboenstimmen stehen im A (Autograph) ungewöhnlicherweise in den beiden untersten Systemen der Akkolade; Händel hat sie also nachträglich eingetragen, sie gehören daher offenbar nicht zur ursprünglichen Konzeption“ kann sich lediglich auf den Zustand der Akkoladen in den Konzerten 1 und 2 beziehen. Bereits im 5. Konzert werden die beiden Oboenstimmen lediglich im 3. Satz (*Presto*) in den beiden untersten Systemen der Akkolade notiert; im 4. Satz (*Largo*) hingegen fehlen überhaupt separate Oboensysteme; die Oboen werden hier als zusätzliche Indikation in die beiden „Concertato“-Stimmen der I. und II. Violine mit einbezogen. Sie sind vermutlich als Teil der ursprünglichen Konzeption aufzufassen, da ihre Mitwirkung in der ersten Niederschrift des Satzes bereits registriert worden ist. Im 5. Satz (*Allegro*) sind die beiden Oboenstimmen auf einem System unterhalb der jeweiligen Stimmen des bezifferten Basses zusammengezogen notiert. Im 6. Satz (*Menuet*) endlich sind die beiden Oboen deutlich und ganz unmißverständlich auf dem obersten System der Akkolade notiert, zusammen mit der I. Violine — der beste Beweis, daß ihre Mitwirkung zur ursprünglichen Konzeption gehört (vgl. Abb. 1). Im Autograph des 6. Konzerts sind die beiden Oboenstimmen gleichfalls nur in den ersten drei Sätzen auf den beiden untersten Systemen der Akkolade notiert. Im 4. Satz (*Allegro*) hingegen werden sie anfangs auf zwei separaten oberen Systemen notiert (zwischen zwei Systemen der von Händel später kanzellierten *Gavotte*, vgl. Abb. 2). Späterhin in diesem Satz werden die Oboen in die beiden obersten Systeme der I. und II. „Concertato“-Violine einbezogen (ähnlich wie im Autograph des 4. Satzes des 5. Konzertes). Das gleiche Notationsbild herrscht im Schluß-Satz 5 (*Allegro*) vor*.

Ganz allgemein gesprochen erfolgt die Notierung der Oboen im A von op. 6 nur dann auf den beiden untersten Systemen der Akkolade, wenn diese noch frei geblieben sind oder der Charakter der Oboenstimmen eine detaillierte Sondernotierung wünschenswert macht. Sofern die Oboen a priori als reine Verdopplungsstimmen zu fungieren hatten, wurde von Händel auf eine Separatnotierung verzichtet, auch wenn Systeme auf der betreffenden Manuskriptseite des A frei geblieben waren, wie etwa im Falle von fol. 82/2 und 83/1—2 (A *tempo giusto*, 2. Satz des 6. Konzerts; vgl. Abb. 3). Aus der jeweiligen Position der Oboen in den Akkoladen des A von op. 6 kann daher nicht mit Sicherheit geschlossen werden, ob diese Stimmen zur ursprünglichen Konzeption gehört haben oder nicht. Aus dem jeweiligen Schriftbild wie aus dem Zustande der Tinte im A scheint mir klar hervor-

* Die erst kürzlich — seit ihrer Erwerbung von Seiten der Manchester Public Libraries — zugänglich gewordene „Aylesford copy“ der Partitur und Stimmen von Händels op. 6 (ehemals ein Bestandteil der privaten Newman-Flower-Sammlung Händelscher Manuskripte und Abschriften) enthält Oboenstimmen auch zum ersten und zweiten Satz des 5. Konzertes. Da diese Abschrift höchstwahrscheinlich von J. Chr. Smith angefertigt und von Händel selbst sorgfältig korrigiert wurde, kommt ihr besonderer Authentizitätscharakter zu. In der Akkolade des 1. Satzes des 5. Konzerts wird der Doppelstimme der Oboen das zweite System von unten — zwischen dem Basso und der Viola — eingeräumt. Die Oboenstimmen dieser beiden Anfangssätze des 5. Konzerts sind bis heute unveröffentlicht geblieben. Die Tatsache, daß das 5. Konzert nunmehr originale Oboenstimmen in allen Sätzen aufweist, spricht dafür, daß die Oboen zur ursprünglichen Konzeption gehören.

zugehen, daß die Oboen gerade in jenen Sätzen, in denen sie am unteren Ende der Akkolade jeweils notiert waren, zur ursprünglichen Konzeption gehört haben müssen. Daß die Oboen zumindest im Menuett des 5. Konzertes ein Element der ursprünglichen Niederschrift bilden, geht aus dem Schriftbild des einer Orchesterskizze nahekommenden Autographs unzweideutig hervor.

Mißverständlich wirkt ferner die Feststellung des Referenten, es handle sich bei dieser Akkoladestellung der Oboen um etwas Ungewöhnliches, sowie seine Behauptung „In der Kopie D sind sie (die Oboenstimmen) dann nicht an „prominente“, sondern vielmehr an ihre normale Stelle, nämlich das oberste System, gerückt — eine Umstellung, die jeder Kopist von sich aus vornimmt“. Dieser Satz richtet sich gegen meine im Kritischen Bericht, S. 13, gemachte Bemerkung, in der das in der Kopie D für die Oboen reservierte oberste System als „prominent“ bezeichnet wird. Ich halte die in Anführungszeichen gesetzte Bezeichnung auch weiterhin aufrecht. Der hohe Authentizitätsgrad der Kopie D verleiht der Wahl des obersten Systems der Akkolade für die beiden Oboenstimmen besonderen Nachdruck, speziell angesichts der Tatsache, daß späterhin hs. Kopien (wie B, C und E) die Oboenstimmen — in Übereinstimmung mit dem Erstdruck (F) — völlig unterdrücken.

Der Annahme des Referenten, das oberste System der Akkolade sei die „normale Stelle“ für die Oboen im Schriftbild zeitgenössischer Autographe und Abschriften, widerspricht die Evidenz zeitgenössischer Dokumente. Besonders aufschlußreich in dieser Hinsicht sind autographe Teile bzw. authentische Kopien von Händels „Opera Terza“, den sogenannten Oboenkonzerten op. 3 (ca. 1734). Im A des 6. Konzerts von op. 3 werden die beiden Oboenstimmen von Händel selbst an vierter Stelle (von oben) in der Akkolade eingesetzt. (Vgl. das betreffende Faksimile, S. XIII des Vorwortes zu Serie IV, Bd. 11, der Hallischen Händel-Ausgabe, hrsg. von Frederick Hudson, 1959.) Im 2. Konzert (4. Satz) des op. 3 (in der authentischen Abschrift der Lenard Collection) stehen die beiden Oboenstimmen in der Akkolade an 5. und 6. Stelle, von oben gezählt, d. h. zwischen den „Ripieno“-Violinen und der Viola. Diese Akkoladenposition einer Kopistenabschrift kontrastiert stark mit der „prominenten“ Position der Oboen in der Akkolade der Kopie D (Egerton) des op. 6. An oberster Stelle in der Akkolade stehen die Oboenstimmen des op. 3 lediglich in der Abschrift British Museum RM 19.g.7 (vgl. das Faksimile auf S. XV des Vorwortes der HHA von op. 3, 1959) im Falle des 1. Satzes des 1. Konzertes. In Anbetracht solcher Unterschiede in der jeweiligen Akkoladenposition der Oboen in op. 3 (einer Sammlung von Konzerten, deren Spitzname bereits auf die Prominenz der Oboen hinweist) kann von einer „normalen Stelle“ derselben im zeitgenössischen Schriftbild Händelscher Autographen und Kopien eben nicht mehr gesprochen werden. Quod erat demonstrandum.

Auf Grund meines Kritischen Berichtes hält es der Referent freundlicherweise für „plausibel“, daß Händel die in Frage stehenden, im A mit Oboenstimmen versehenen vier Konzerte des op. 6 im Konzertwinter 1739/40 als Zwischenaktsmusiken zur Cäcilienode und zu einigen dramatischen Oratorien verwendet hat, welche die Mitwirkung der Oboen verlangen. Hier halte ich vorläufig noch Vorsicht für geboten. Noch fehlt uns die dokumentarische Evidenz zeitgenössischer Briefe, Konzertprogramme und Zeitungsberichte, die unwiderleglich beweisen, welche Konzerte aus op. 6 damals zu Konzertaufführungen unter Händels Leitung gelangt sind. Hingegen wissen wir genau auf sicherster Grundlage des nahezu vollständig erhaltenen Autographs von op. 6, daß Händel in den zirka 6 Monaten zwischen der Fertigstellung der Komposition (30. Oktober 1739) und dem Erscheinen des Erstdruckes (21. April 1740) zahlreiche Änderungen in der Musik seines op. 6 vorgenommen hat, die in bemerkenswerten Diskrepanzen zwischen Autograph und Erstdruck, wie vor allem auch in den zahlreichen Umstellungen bzw. dem Austausch einzelner Sätze zwischen einzelnen Konzerten zum Ausdruck kommen. Diese Änderungen sind von viel größerer Bedeutung

für das Gesamtbild des op. 6 geworden als die im Erstdruck aus bisher unerkannten Motiven unterbliebene Mitwirkung der Oboen in 4 Konzerten der Sammlung. Die komplizierte Geschichte dieser Varianten (über die der Referent mit einem einzigen Satz hinweggeht) wirft ihrerseits ein Schlaglicht auf das bisher ungelöste Problem der Oboenmitwirkung in den Konzerten 1, 2, 5 und 6, deren mögliche Rolle in Händels Londoner Konzertveranstaltungen im Winter 1739/40 immer noch der dokumentarischen Erhellung bedarf.

Zu den Tafeln nach S. 220:

1) 5. Konzert, 6. Satz (*Menuet*)

Das *Menuet* beginnt erst in der unteren Seitenhälfte mit einer Akkolade von drei Systemen, deren oberstes deutlich die Bezeichnung „*Hautb. 1 e 2*“ aufweist.

Der Anfang der unteren Seitenhälfte sowie die gesamte obere Akkolade der Seite des Autographs (von der hier aus Gründen der Platzersparnis nur der *Basso* mitreproduziert worden ist) gehören noch zum vorhergehenden 5. Satz. Die Seite wird mit freundlicher Bewilligung des Fitzwilliam Museum, Cambridge, reproduziert, in dem sich der (im Gesamt-autograph des op. 6 im Brit. Museum fehlende) betreffende Teil des Autographs des 5. Konzertes befindet.

2) 6. Konzert, 4. Satz

Die Oboenstimmen, als „*H 1*“ und „*H 2*“ deutlich gekennzeichnet, sind in die beiden leer gebliebenen Systeme der (im Erstdruck eliminierten) *Gavotte* notiert worden, die ihrerseits ursprünglich als Finalsatz des Konzerts geplant war (vgl. das Wort „*Fine*“ mit Händels Unterschrift und dem Vollendungsdatum der Komposition: 15. Oktober 1739).

Der im Erstdruck folgende 4. Satz (sowie der ihm folgende, das Konzert abschließende *Allegro*-Satz) sind offenbar nachkomponiert worden. Daß die Oboen dieser beiden nachkomponierten Sätze „zur ursprünglichen Konzeption“ gehören, wird kaum jemand bezweifeln. Freilich, streng genommen gehören die beiden Sätze selbst nicht zur „ursprünglichen Konzeption“, die vielmehr mit der *Gavotte* schließen sollte.

3) 6. Konzert, 2. Satz

Der ursprünglich *Allegro ma non troppo* überschriebene 2. Satz ist durchweg auf nur vier Systemen notiert, so daß auf Händels zehnzeiligem Notenpapier zwei Systeme per Seite unbenutzt geblieben sind. Trotzdem macht sich Händel hier nicht die Mühe, die Oboen separat zu notieren, da sie hier lediglich als Verdoppelungsstimmen der I. und II. Violinen fungieren. Die einzige auf die Mitwirkung der Oboen bezügliche Eintragung im Autograph dieses Satzes ist auf dem 5. System (von oben) zu finden. Das unterste (10.) System (hier aus Raumersparnis nicht mit reproduziert) enthält bereits keinen Hinweis mehr auf die Oboenmitwirkung, die lediglich im 5. System durch „*H 1 ut V[iol] 1*“ und „*H 2 ut V[iol] 2*“ hinlänglich klargestellt ist.