

# BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

## Zu Adrian Petit Coclicos Aufenthalt in Mecklenburg

VON HANS ERDMANN, LÜBECK

In seiner Monographie *Adrian Petit Coclico*<sup>1</sup> verlegt Marcus van Crevel Aufenthalt und Wirken des Komponisten in Mecklenburg ausschließlich nach Wismar und spricht von einem „Dienstangebot beim abgelegenen Wismarer Hof“. Der Gang von Nürnberg nach Wismar habe für Coclico, so führt van Crevel weiter aus, keine Weiterentwicklung seiner künstlerischen und pädagogischen Möglichkeiten bedeuten können, denn durch seine Übersiedlung von Königsberg nach Nürnberg sei aus einem bei Hofe dienenden ein freier Musiker geworden; durch seine Tätigkeit in Wismar und später in Kopenhagen sei diese Entwicklung jedoch wieder rückgängig gemacht worden<sup>2</sup>.

Die Verwendung des Ausdrucks „Dienstangebot beim abgelegenen Wismarer Hof“ ist geeignet, beim unbefangenen Leser irriige Vorstellungen über die tatsächliche historische Situation dieses „Hofes“ hervorzurufen. Zur Zeit der Regierung von Herzog Johann Albrecht I. (1525—1576), in dessen Diensten Coclico rund ein Vierteljahr (etwa Ende Dezember 1554 bis Ende März 1555) stand, gab es in Wismar keine eigentliche Hofhaltung mehr. Schon seit 1359 befand sich die Residenz der mecklenburgischen Herzöge in Schwerin. Der „Fürstenhof“ in Wismar, welchen übrigens die Herzöge auf Geheiß des Rates der Hanse- und Seestadt Wismar im Laufe der Zeiten nicht hatten befestigen dürfen, lag praktisch wie eine landesherrliche Exklave in einem städtischen Gebiet, für dessen Verwaltung der Rat der Stadt nahezu uneingeschränkt zuständig war.

Im Jahre 1266 hatte Wismar das lübische Recht übernommen, Ende des 13. Jahrhunderts war es der Hanse beigetreten. Seither entwickelte es seine städtische Selbständigkeit. Die Statuierung des freien Stadtrechts, die Selbstergänzung des Rates ohne Einwirkung der Landesobrigkeit, das Recht auf autonome Gesetzgebung und der Erwerb der vollen Gerichtsbarkeit in bürgerlichen und peinlichen Sachen waren Marksteine auf dem Wege zu solcher städtischen Selbständigkeit.

Im Auf und Ab der Auseinandersetzungen zwischen dem Landesherrn und der Hanse- und Seestadt Wismar war selbst der Fürstenhof vorübergehend dem Herzogshause wieder aus den Händen genommen worden, so daß er zu Beginn des 14. Jahrhunderts zum zweiten Male erworben werden mußte, und zwar an der Stelle, an der er sich noch heute — der St. Georgskirche benachbart — befindet. Unter diesen Voraussetzungen pflegten die Herzöge seit Errichtung ihrer Residenz in Schwerin nur noch kurzfristig und gelegentlich im Wismarschen Fürstenhof zu erscheinen. So ließ die für den 24. Februar 1555 geplante Hochzeit des Herzogs Johann Albrecht I. mit der preußischen Prinzessin Anna Sophie den herzoglichen Hof wiederum nur vorübergehend im Wismarschen Fürstenhof weilen, wenn auch der Abschluß des Wismarschen Erbvertrages seinen dortigen Aufenthalt diesmal bis zum 11. März hinauszögerte. Schon früher waren Hochzeiten des herzoglichen Hauses im Fürstenhof gefeiert worden, obgleich bereits damals (d. h., 1513, Hochzeit von Heinrich dem Friedfertigen mit Prinzessin Helena von der Pfalz) das Schloß zu Schwerin größer war als der Fürstenhof zu Wismar. Aber für die vielen Fürsten und ihr großes Gefolge „mochte es in der Stadt Schwerin eher an Herbergen fehlen als in der rührigeren Stadt Wismar“<sup>3</sup>. Nach Lisch waren

<sup>1</sup> Marcus van Crevel: *Adrianus Petit Coclico. Leben und Beziehungen eines nach Deutschland emigrierten Josquinschülers*, den Haag 1940.

<sup>2</sup> Van Crevel, a. a. O., S. 327.

<sup>3</sup> G. C. F. Lisch: *Geschichte der fürstlichen Residenzschlösser zu Schwerin, Wismar und Gadebusch* in Jahrbücher des Vereins für mecklenburgische Geschichte, Schwerin 1840, S. 12.

„die Gäste alle“ bei der Hochzeit vom Jahre 1513 „in Herbergen in der Stadt Wismar“ einquartiert. Den Gastwirten wird das aus finanziellen Gründen nicht unlieb gewesen sein. Da die Vermählungsfeierlichkeiten des Herzogs Johann Albrecht I. aber, dem Lebensstil dieses echten norddeutschen Renaissancefürsten entsprechend, in einem ebenso glänzenden wie weitgesteckten Rahmen stattfinden sollten, ließ er den Fürstenhof wesentlich um einen neuen Flügel erweitern, um wenigsten die prominentesten fürstlichen Gäste hier unterbringen zu können. Seit 1553 waren die Baumeister Gabriel von Aken und Valentin von Lira an der Arbeit, im rechten Winkel zu den alten Gebäuden das neue „lange Haus“ entstehen zu lassen. Die Reaktion des Wismarschen Rates auf dieses Bauvorhaben des Herzogs war negativ. Nach brieflicher Mitteilung des Rentmeisters Andreas Bessel<sup>4</sup> untersagte er dem Herzog, die „Kirchen vor den Thoren (zum heilig. Kreuze . . . und zu St. Jakob . . .)“ ganz niederzureißen, um dadurch Steine für den dreistöckigen neuen Bau zu gewinnen. Der Herzog mußte sich daraufhin seine Mauersteine aus der Gegend von Neukloster holen lassen, wo die „wüste Kirche zu Nakenstorff“ abgebrochen wurde. Der neue Flügel ist „in sehr artigen Verhältnissen erbaut und erinnert, wenn auch von niederdeutschen und niederländischen Künstlern angelegt und ausgeführt, lebhaft an den florentinischen Baustyl . . . Der Fürstenhof gehört zu den schönsten alten weltlichen Gebäuden in den Ostseeländern“<sup>5</sup>.

Im November 1554 ergingen von Schwerin aus nicht weniger als 39 Einladungen an fürstliche Häupter.

Wie van Crevel dargelegt hat<sup>6</sup>, kannte Herzog Johann Albrecht I. den niederländischen Komponisten Adrian Petit Coclico vielleicht schon aus Königsberg. Der Herzog weilte dort 1550 zu seiner Verlobung mit der erwähnten Prinzessin Anna Sophie; der preußische Herzog Albrecht feierte zu gleicher Zeit seine zweite Vermählung. Coclico wirkte damals am Königsberger Hofe. Es ist anzunehmen, daß er an der Hochzeitsmusik beteiligt war und Herzog Johann Albrecht I. ihn bei dieser Gelegenheit kennenlernte. Wenn Coclico nach seiner Nürnberger Misere den Blick nach Schwerin richtete, so dürfte diese Bekanntschaft mit dem Herzog dafür ein Grund gewesen sein. Wir glauben aber, daß er nicht der einzige war. Schon in Nürnberg hatte Coclico Zuflucht bei einem Landsmann, dem Musikverleger Montanus<sup>7</sup>, gesucht und gefunden; es wäre sehr verwunderlich, wenn er die berühmte Orgelbauer- und Organistenfamilie Mors in Antwerpen nicht gekannt hätte. Zwei ihrer jüngeren Mitglieder — Hieronymus und Jakobus — weilten seit 1547 bzw. 1548 in Schwerin, der dritte Bruder Antonius war im Begriff, ebenfalls nach Schwerin zu gehen, um hier eine neue Domorgel aufzustellen. Der erste Nachweis für die Anwesenheit von Hieronymus Mors ist mit dem 8. September 1547 gegeben, als er „zur Zehrung auf die Niederländische Reise 3 Thaler“ erhielt<sup>8</sup>. Auf der Rückreise hat er vermutlich seinen Bruder Jakobus mitgebracht, der 1548 wie Hieronymus als Organist in Schwerin bestätigt wird<sup>9</sup>. (Zu seiner weiteren Ausbildung war Jakobus 1553 dem Freiherrn Joachim von Maltzahn als Reisebegleiter mitgegeben worden; mit dem 1. Januar 1554 wurde er Hoforganist in Dresden.) Im Jahre 1555 schloß der Herzog den Orgelbauvertrag mit Antonius. Zwei Jahre später begann dieser in Schwerin mit der praktischen Arbeit<sup>10</sup>.

Die bereits mehrjährig bewährte Tätigkeit seiner Landsleute in Schwerin dürfte in Coclico den Wunsch erweckt haben, am Hofe des kunstbegeisterten Herzogs auch für sich die rechte Wirkensstätte zu finden. Unsere Vermutung, nach der Coclico seine Fäden nach

<sup>4</sup> A. a. O., S. 15.

<sup>5</sup> G. C. F. Lisch: *Meklenburg in Bildern*, Rostock 1842, S. 24.

<sup>6</sup> Van Crevel, a. a. O., S. 190.

<sup>7</sup> Van Crevel, a. a. O., S. 230.

<sup>8</sup> C. Meyer: *Geschichte der Mecklenburg-Schweriner Hofkapelle*, Schwerin 1913, S. 237.

<sup>9</sup> Meyer, a. a. O., S. 236.

<sup>10</sup> W. Haacke: *Die Entwicklungsgeschichte des Orgelbaus im Lande Mecklenburg-Schwerin*, Wolfenbüttel/Berlin 1935, S. 19.

Schwerin über Hieronymus Mors geknüpft hat, stützt sich auf die Mittlerrolle, die dieser in Coclicos Brief<sup>11</sup> spielt.

Bei diesen Voraussetzungen ist es aber ganz unwahrscheinlich daß Coclico sich etwa Ende Dezember 1554, wie van Crevel meint, nach Wismar begeben habe, um die Vorbereitung der Hochzeitsmusiken durchzuführen. Unsere Ansicht wird gestützt durch die Feststellung, daß um 1555 die Wismarsche Schulverwaltung nicht in die Zuständigkeit des Herzogs fiel, sondern ausschließlich Sache des Rates der Hansestadt Wismar war und damit nicht der Einflußnahme des Landesherrn unterlag. In der Schulgeschichte der Wismarschen Großen Stadtschule<sup>12</sup> heißt es: „Das Patronat über die Große Stadtschule hat stets nur der Rat der Stadt ausgeübt . . . Es war ganz selbstverständlich, daß auch die 1541 neu gegründete protestantische Stadtschule unter das Patronat des Rates fiel. Allerdings versuchte das Geistliche Ministerium der Stadt (also das Organ des Landesherrn) unter Führung des Superintendenten Dinggrave im Jahre 1587 und 1595 einen Teil der Patronatsrechte an sich zu ziehen. Aber der Rat wußte sich dieselben unverkürzt zu erhalten. Und so ist es bis heute (d. h. bis 1892) geblieben“.

Hätte also Coclico im Dezember 1554 mit den Knaben der Wismarschen Stadtschule arbeiten wollen, so wäre es erforderlich gewesen, die Genehmigung des Rates hierfür zuvor einzuholen. Bei der bestehenden Rivalität zwischen dem Herzog und dem Rat ist es kaum wahrscheinlich, daß der Herzog sich zu solchem Schritt entschlossen hat. Er wird dies um so weniger getan haben, als die musikalischen Voraussetzungen für ein gutes Gelingen der Aufführung in Wismar erheblich geringer als in der eigenen Schweriner Gelehrten-schule waren. Über die Leistungen der Wismarschen Kantorei in dieser Zeit ist Nennenswertes nicht bekannt geworden. Das nimmt nicht wunder, denn aus der Schulgeschichte wird ersichtlich, daß die Stadtschule 1554/55 überhaupt keinen hauptamtlichen Kantor besaß. Das Kantorenamt wurde von ihrem Rektor Martin Windt (Wendt) von 1544 bis zu seinem Ausscheiden im Jahre 1560 gleichzeitig mit wahrgenommen<sup>13</sup>. Da die Kirchenordnungen keinen Figuralgesang vorsahen<sup>14</sup>, wird man ihn unter diesen Voraussetzungen in Wismar auch kaum gepflegt haben. Neben den Aufgaben der Schulleitung wird dem Rektor Windt selbst bei guter fachlicher Befähigung nur wenig Zeit für eine musikalisch differenzierte Tätigkeit mit den Kantorenknaben verblieben sein. Dementsprechend ist ihre musikalische Leistungsfähigkeit in jenen Tagen kaum so hoch zu veranschlagen, als daß Coclico mit ihnen in der kurzen Zeit weniger Wochen (etwa Ende Dezember bis zum 24. Februar) ansehnliche Figuralsätze hätte einstudieren können. Schließlich mußte er vor einer anspruchsvollen fürstlichen Hochzeitsgesellschaft musizieren.

Auf Grund der angeführten schulrechtlichen wie der fachlich-musikalischen Vorbedingung wird die Ansicht Martin Ruhnkes<sup>15</sup>, nach der Coclico mit den Schweriner Kantoreiknaben die Hochzeitsmusiken aufgeführt habe, entscheidend gestützt. Demnach hat sich Coclicos Gasthof („in hospizio“<sup>16</sup>) nicht in Wismar, sondern in Schwerin befunden. Daß man den Gastkantor nicht von Amts wegen unterbrachte, sondern in einem Gasthof wohnen ließ, deutet auf gewisse Vorbehalte des Herzogs gegenüber Coclico. Wahrscheinlich hat dieser den Herzog mehr als der Herzog ihn gesucht. Andererseits wird es Johann Albrecht I., der bekanntlich einen großen Kreis wissenschaftlicher und künstlerischer Prominenz um sich

<sup>11</sup> Erstmals abgedruckt von O. Kade, Monatshefte für Musikgeschichte 29, 1897, S. 10 ff., auch bei van Crevel, S. 404 ff.

<sup>12</sup> J. Bolle: *Geschichte der Großen Stadtschule zu Wismar* (Programm der Gr. Stadtschule, Ostern 1892), Wismar 1892, S. 10.

<sup>13</sup> Bolle, a. a. O., S. 13.

<sup>14</sup> M. Ruhnke: *Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Hofmusikkollegien im 16. Jahrhundert*, Berlin 1963, S. 180.

<sup>15</sup> Ruhnke, a. a. O., S. 181.

<sup>16</sup> Kade, a. a. O., S. 12.

sammelte, mit einiger Genugtuung erfüllt haben, den renommierten Musiker bei sich zu sehen.

Die Schweriner Gelehrtenschule war von Johann Albrecht I. im Jahre 1553 unter der fachlichen Assistenz des herzoglichen Studienberaters und Hofrates Andreas Mylius (1527—1594), Sohn eines Meißener Baumeisters, nach dem Vorbild der Fürstenschule zu Meißen gegründet worden. Mylius hatte auch den Konrektor der Meißener Schule Marcus Dabercusius (1508—1572) als Rektor nach Schwerin berufen. Die in Coclicos Brief erwähnten schulischen Einzelheiten entsprechen den Schweriner Gegebenheiten<sup>17</sup>: „*Retulit mihi Dom. Jheronimus (Mors) T. C. organista conditionem, quam T. Cl. mihi offert, videlicet 50 taleros, Habitationem Cantoris (qui post pasche ducet uxorem et ei adhaerebit (adhaerebit) vestes annuatim Honestas, quod si fructum effecero pueros docendo (quemadmodum soero me facturum, Dummodo fuerint dociles et obedientes) . . .*“. Zunächst sei auf einen Irrtum van Crevels hingewiesen, der wahrscheinlich seine in sich widersprüchliche Deutung der Situation mit bedingte. Er ist der Meinung, daß „*Der Organist Hieronymus Mors post pascha ducet uxorem, das heißt sich nach dem 14. 4. 55 (Ostern 1555) verheiraten wird*“<sup>18</sup>. Organist Mors und der Kantor der Gelehrtenschule können hier aber nicht identifiziert werden, sondern stellen zwei verschiedene Persönlichkeiten dar. Der Kantor bleibt im Brief namentlich unbekannt. Mors war lediglich der Sprecher des Herzogs („*retulit*“), ohne daß er persönlich etwas mit dem Kantorenamte und der Wohnung des Kantors („*habitationem cantoris*“) zu tun hatte. Kade übersetzte den passus sinngemäß richtig<sup>19</sup>: „*Ewr. Hoheit Organist, Herr Hieronymus (Mors) hat mir die Bedingung(en) mitgeteilt, welche Ew. Hoheit mir bietet, nämlich 50 Thaler, die Wohnung des Kantors, der nach Ostern eine Frau heimführt und ihr anhängen will, dazu jährlich eine anständige Kleidung . . .*“. Bereits Ruhnke hielt es für erforderlich zu vermerken<sup>20</sup>, daß van Crevel zwar zu Recht glaube, „*daß hier die Schweriner Kantorenwohnung gemeint*“ sei, daß er aber sonderbarerweise dennoch der Ansicht sei, „*Herzog Johann Albrecht habe Coclico in Wismar anstellen*“ wollen. Unbegreiflich bleibt auch die Schlußfolgerung van Crevels aus der Schweriner Situation für Wismars Kantoreiverhältnisse: „*Aus alledem läßt sich entnehmen*“, so meint er<sup>21</sup>, „*daß, wie beispielsweise in Königsberg, auch in Wismar die Singknaben im Hause des Kantors wohnten . . .*“. Wenn überhaupt, könnten auf Grund dieser Quelle die Dinge nur in Schwerin so gelegen haben.

Friedrich Chrysander war noch der Meinung<sup>22</sup>, daß der erste Kantor der Schweriner Gelehrtenschule der aus Meißen stammende Nikolaus Sartorius (gestorben 7. Mai 1566) gewesen sei. Werner Flehsig ermittelte hingegen 1932, daß Sartorius nicht von Anfang an ihr Kantor war, sondern zunächst „*als einer der ersten Schüler der Schweriner Gelehrtenschule angehörte*“<sup>23</sup>. Wir gehen wohl kaum fehl mit der Annahme, daß Rektor Dabercusius den musikalischen Sartorius als Kantoreimitglied mitgebracht hat. (Auch David Köler kam 1563 mit nicht weniger als 12 Kantoreiknaben aus dem Erzgebirge und Sachsen nach Schwerin, wo den Jungen gute Aussichten schulischer und auch beruflicher Förderung geboten wurden.) Erst später ist Sartorius dann Schweriner Kantor geworden. Er hat das Amt bis zu seinem Tode im Jahre 1566 innegehabt und war damit der erste musikalische Lehrmeister von Thomas Mancinus. Wer während der Schülerzeit von Sartorius als Kantor an der Schule wirkte, ist nicht bekannt. Er muß aber zwangsläufig mit jenem Kantor iden-

<sup>17</sup> Kade, a. a. O., S. 10.

<sup>18</sup> Van Crevel, a. a. O., S. 406.

<sup>19</sup> Kade, a. a. O., S. 10.

<sup>20</sup> Ruhnke, a. a. O., 181.

<sup>21</sup> Van Crevel, a. a. O., S. 329.

<sup>22</sup> F. Chrysander: *Der einfache Choralgesang in den mecklenburgischen Kirchen* in Archiv für Landeskunde in den Großherzogthümern Mecklenburg, Schwerin 1854, S. 752.

<sup>23</sup> W. Flehsig: *Thomas Mancinus*, (Jahrbuch des Braunschweigischen Geschichtsvereins, 2. Folge, Bd. 4). Wolfenbüttel 1932, S. 66.

tisch sein, von dem im Coclico-Brief die Rede ist und von dem es heißt, er wolle zu Ostern 1555 heiraten, fortziehen und damit die Kantorenwohnung räumen, so daß sie Coclico zur Verfügung stünde.

Zusammenfassend ergibt sich nach unserer Ansicht das folgende Bild von Coclicos vierteljährlichem Wirken in Mecklenburg: Ende Dezember 1554 dürfte er in Schwerin eingetroffen sein und über Hieronymus Mors Verbindung mit dem Hof aufgenommen haben. Wohnung bezog er in einem Schweriner Gasthof, als Unterhalt erhielt er vom Herzog ein „*stipendium*“, für dessen Bewilligung Hieronymus Mors sicherlich das seinige getan hat. Nach seinem Eintreffen wird er schon bald die Probenarbeit mit den Kantoreiknaben für die Hochzeitsmusiken aufgenommen haben. Da der eigentliche Kantor der Schule ohnehin im Aufbruch war, werden sich aus dem Nebeneinander beider kaum Schwierigkeiten ergeben haben. Aus den Briefzeilen „*Quod si fructum effecero pueros docendo — quemadmodum spero me facturum, dummodo fuerint dociles et obedientes*“ darf man wohl den Schluß ziehen, daß dieser positive Ausblick in die Zukunft auf Coclicos Schweriner Erfahrungen beruht.

Trotz des erweiterten Fürstenhofes wird in Wismar nicht genügend Platz vorhanden gewesen sein, um alle Hofbediensteten Schwerins dort unterzubringen. So wird sich ihr Gros, wie auch Ruhnke annimmt<sup>24</sup>, lediglich zu den eigentlichen Hochzeitsfeierlichkeiten nach Wismar begeben haben. Zu ihm dürften die Schweriner Singknaben, Coclico und weitere Lehrkräfte der Gelehrtenschule gehört haben. Die musikalischen Erwartungen des Herzogs werden prinzipiell denjenigen entsprochen haben, die später in den Bestallungs-urkunden der Hofkapellmeister David Köler und Johann Flamingus niedergelegt worden sind. In der Urkunde von Köler heißt es<sup>25</sup>: „. . . er also / auff nichts anders / dan auff Figural Gesang / bestalt vnd bescheyden sein soll . . .“. Und zwar hatte Köler „nicht alleine Inn vnsern beeden Kirchen hier Zu Swerin / Sondern auch anders / wohin wier Ihnen erfordern werden (!) / vnd furnemblich ahn vnserm Tische / Zu gebuerlicher Zeit auff-Zuwarthen . . .“. Es ist in unserem Zusammenhang von besonderem Interesse, daß 1563 die Möglichkeit des auswärtigen Auftretens der Hofkantorei sogar urkundlich festgelegt wird. Die sinngemäße Übertragung der angeführten Aufgaben Kölers würde bedeuten, daß Coclico mit der Schweriner Kantorei Figuralmusik bei den Feiern in der St. Georgskirche und im Fürstenhof aufgeführt hat. Bei der sogenannten „Festfeier“ im Fürstenhof hat Andreas Mylius „laut Auftrag und getrieben von der Dankbarkeit gegen seinen Wohltäter . . . in langer lateinischer Rede den Ehebund durch sein Lob verherrlicht“<sup>26</sup>. Vermutlich hat Coclico auch Huldigungsmusik beige-steuert. Im Brief spricht er von Leistungen kompositorischer und gesanglicher Art und von der Einstudierung der Knaben: „. . . quos feci in nuptiis T. C. componendo, canendo, pueros instruendo . . .“. Mag er mit seiner Hundert-Dukaten-Erwartung auch eine weitere zu den sonstigen numerischen Ungereimtheiten des Briefes gefügt haben, er hätte sie in dieser Form nicht vorbringen können, wenn er nicht tatsächlich eine sehr stattliche Zahl von Kompositionen zu den Feierlichkeiten beige-steuert hätte („*Quod si pro aliquo nobili in Francia aut in Italia tot cantus composuissem et laborassem, ad minus centum ducatos recepissem*“) <sup>26a</sup>.

Da Coclico fest auf eine materielle Belohnung nach der offenbar erfolgreich verlaufenen Hochzeitsmusik, die ihm das Angebot des Schweriner Kantorenamtes eingetragen haben

<sup>24</sup> Ruhnke, a. a. O., S. 181.

<sup>25</sup> G. Eismann: *David Köler*, Berlin 1956, S. 84.

<sup>26</sup> F. W. Schirrmacher: *Johann Albrecht I.*, Wismar 1885, Bd. I, S. 265.

<sup>26a</sup> Der handschriftliche Anhang zum Exemplar von Georg Rhaus *Symphoniae Iucundae* in der Universitätsbibliothek Rostock enthält als Nr. [3] einen textlosen (instrumentalen?) vierstimmigen Satz, der „*Adrian: petit*“ zugeschrieben ist; er ist der bisherigen Literatur über Coclico offenbar entgangen. Da dieser handschriftliche Anhang des Druckes offensichtlich regionaler Provenienz ist, könnte es sich hier wohl um einen versprengten Rest der von Coclico gelieferten Festkompositionen handeln (frdl. Mitteilung von Herrn Dr. L. Finscher, Saarbrücken).

dürfte, hoffte, wird er sich vorerst möglichst in Reichweite des Hofes aufgehalten haben. (Dieser Erwartung hat er mit scheelen Blicken auf die zu Gast weilenden Königsberger<sup>27</sup> Trompeter und Pauker, die sogar für „*ihre musica consonans instrumentis*“ reich beschenkt seien, selbst im Brief noch erneut Ausdruck gegeben, als ihm schon durch Hieronymus Mors das Kantorenamt als Beweis seiner fachlichen Anerkennung angetragen war.) Somit ist anzunehmen, daß Coclico kaum vor dem Hof aus Wismar nach Schwerin zurückgekehrt ist. In dieser vermuteten Wismarschen Zeit (etwa 22. Februar bis etwa 14. März) wird er die Bekanntschaft jener Ilsebeen gemacht haben, die hernach seine dritte Frau wurde. Einen sachlichen Anhaltspunkt hierfür bilden die Ermittlungen von Ernst Praetorius<sup>28</sup>, nach denen die Wismarsche Hausfrau Anneke Koker am 6. März 1582 vor dem Bürgermeister u. a. zu Protokoll gab, sie habe ihre verstorbene Schwester Ilsebeen, „*welche einen Musicum, Adrian Kokliko genandt, zur Ehe gehabt und in Dennenmarcken ohne leibes erben gestorben*“, beerbt<sup>29</sup>. Bislang spricht nichts dagegen, daß die Geschwister Ilsebeen und Anneke Angehörige einer Wismarschen Familie waren, die dort schon 1555 wohnte.

Wie ersichtlich, hat Coclico seinen Brief an den Herzog nach der Unterbreitung des Kantorenamtsangebotes durch Hieronymus Mors geschrieben. Daß dieses Angebot schon am Beginn von Coclicos Schweriner Zeit gestanden hätte, ist angesichts des gewährten „*stipendium*“ nicht wahrscheinlich; es wird, wie ausgeführt, erst das Ergebnis der gelungenen Hochzeitsmusiken gewesen sein. Seine Einzelheiten setzten sachliche Erkundigungen voraus. Hierfür war Wismar nicht der Ort. Die politisch hochgespannten Wismarschen Tage vor Abschluß des Erbvertrages am 12. März hätten für solche Erkundigungen ohnehin kaum Zeit gelassen, so daß das Angebot vermutlich in der zweiten Märzhälfte in Schwerin erfolgte.

„*Quia nunc sum in Hospizio ac meo stipendio vivo et jam sunt tres menses affuisse* (affui)<sup>30</sup> *apud* (apud) T. C.“ schreibt Coclico resümierend in seinem Brief, durch den er sich grundsätzlich mit dem Angebot einverstanden erklärt, indem er um seine schriftliche Fixierung bittet. Das „*apud T. C.*“ schließt nach landläufigem Sprachgebrauch das Moment räumlicher Nähe mit ein. Es erhält in diesem Falle seinen eigentlichen Sinn durch die Voraussetzung einer lokalen Nachbarschaft zwischen Coclicos Gasthof und der herzoglichen Hofhaltung, wie sie in Schwerin gegeben war.

Daß der Herzog trotz des bereits erfolgten Angebots den Vertrag mit Coclico schließlich doch nicht unterzeichnete, ist sicherlich auf die im Brief enthaltenen charakterlichen Fragwürdigkeiten seines Schreibers zurückzuführen. Das dreiste Schulmeistern durch die unverflorene Anspielung auf das etwaige Verhalten der „*nobili in Francia aut in Italia*“ (s. o.) mußte den Herzog ebenso befremden wie das plump-vertrauliche Ansuchen um heimliche Geschenke. Immerhin zeigt uns der Passus über die „*nobili*“, daß Coclico um die südlichen personellen Leitbilder Johann Albrechts I., von denen noch die Rede sein wird, wußte. Sachlich wichtiger für die negative Entscheidung des Herzogs dürfte aber Coclicos unerhörte Methode gewesen sein, sich durch erdichtete Angaben über phantastische Gehälter und Stellungen beim Papst, beim König von Frankreich und König von England in Szene setzen zu wollen. Mag sie als Reaktion eines übersteigerten, jetzt — durch das Ausbleiben der fest erwarteten Belohnung für die Hochzeitsmusik — unerträglich verletzten Geltungsstrebens psychologisch erklärlich sein, man wird diese Hochstapeleien Coclicos nicht nur als „*Geschwätz*“<sup>31</sup>, sondern als einen bedenklichen Charakterzug gewertet und daraus die Konsequenz gezogen haben, daß er trotz seiner fachlichen Qualitäten als Kantor der

<sup>27</sup> Van Crevel, a. a. O., S. 408.

<sup>28</sup> E. Praetorius: *Mitteilungen aus norddeutschen Archiven*, SIMG VII, 1905/06, S. 213.

<sup>29</sup> Zitiert nach van Crevel, a. a. O., S. 414.

<sup>30</sup> Berichtigungen nach van Crevel, a. a. O., S. 405 ff.

<sup>31</sup> Van Crevel, a. a. O., S. 21.

Schweriner Gelehrtenschule, darin „*furtreffliche, ehrliche und zu leren dienstliche mennen*“<sup>32</sup> tätig sein sollten, nicht recht tauge.

Ende März oder Anfang April 1555 wird Coclico Schwerin endgültig verlassen haben. Seit dem Sommer 1556 gehörte er der Kopenhagener Hofkapelle an. Wo er sich in der Zwischenzeit aufgehalten hat, ist nicht bekannt. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß ihn in Wismar die Familie seiner späteren Frau Ilsebeen beherbergt hat.

Wie angedeutet hat in Coclicos Absicht, sich an den Hof Johann Albrechts I. in Schwerin zu begeben, mehr bewußte Zielstrebigkeit gelegen, als van Crevel voraussetzt, wenn er „*vom abgelegenen Wismarschen Hof*“ als einer lediglich aus Not aufgesuchten Zufluchtsstätte spricht. Auch Coclico wird die allgemein bekannte kunstfreundliche Atmosphäre am Hofe dieses von „*humanistischem Universalinteresse*“<sup>33</sup> der Zeit erfüllten, jugendlichen norddeutschen Renaissancefürsten, bei dem Coclicos Landsleute, die Gebrüder Mors, seit Jahren erfolgreich tätig waren, vertraut gewesen sein. Hatte er vom Schicksal seiner Glaubensgenossen in Wismar und Rostock erfahren<sup>34</sup>, so wird er auch gehört haben, daß in Schwerin der Hofrat (!) Dr. Justus Jonas, ein Sohn des Wittenberger Theologen, seine Stimme sehr nachdrücklich für sie erhoben hatte, wenn er auch nicht ohne Widerspruch geblieben war<sup>35</sup>. Der Herzog war zwar ein konsequenter Verfechter der Reformation in Mecklenburg, die mit der Kirchenordnung von 1552 ihre landeskirchliche Verfassung gefunden hatte, es war ihm, dem weltoffenen Freund von Kunst und Wissenschaft aber nichts mehr zuwider als „*das unaufhörliche Gebeiß und Fechten der Theologen*“<sup>36</sup> auf protestantischer Seite. Der begeisterte Verehrer Melanchthons, den er gar selber für die Rostocker Universität gewinnen wollte, hatte keine Bedenken, einen niederländischen Emigranten, nämlich den in Löwen, Paris, Montpellier und Bologna vorgebildeten Antwerpener Jakob Bording (1511—1560) nach Rostock als Professor der Medizin und sogar als Leib-Medikus zu berufen. Bording brachte zur großen Freude Melanchthons als „*gründlicher Kenner des Griechischen und Hebräischen*“ auch neues Leben in die humanistischen Studien der Universität. In Schwerin hielt der Herzog nach italienischem Modell einen Kreis hervorragender Männer aus Kunst und Wissenschaft als akademische Gesellschaft um sich versammelt, die sich regelmäßig im Schloß oder im Hause des Hofrates Andreas Mylius in der Burgstraße, einem „*offenen Tempel der Musen*“, traf und Fragen von Kunst und Wissenschaft erörterte. Unter ihnen befanden sich der Philologe Johann Caselius (1533—1613), dessen Familie aus Geldern stammte, der Mathematiker und Kartograph Tilemann Stella und der Cranach-Schüler Erhard Gaulrapp. Oft weilte auch der genialische, als kaum Zwanzigjähriger an die Rostocker Universität berufene Historiker und Theologe David Chytraeus (1531—1600) in diesem Schweriner akademischen Kreise. Chytraeus, Württemberger von Geburt, dessen theologischer Einfluß über Deutschland hinaus nach Österreich reichte, war „*Schüler und Amtsgenosse Melanchthons zu Wittenberg*“<sup>37</sup>. Zeit seines Lebens hat er sich zu ihm, der ihn nach Rostock vermittelt hatte, bekannt. Kein anderer hat wie er das Gesicht der jungen evangelischen Kirche Mecklenburgs in diesen Jahrzehnten nach innen und außen bestimmt. Der erwähnte Caselius verdankte seine humanistische Bildung nicht nur der Wittenberger Universität, sondern vor allem auch seinen italienischen Lehrern, den überzeitlich bedeutsamen Humanisten Carlo Sigonio (1524—1584) zu Bologna und Petro Vettori (1499—1585) zu Florenz, dessen Briefe er in Rostock herausgab. Mit ihnen wie mit den gelehrten Herzögen Cosimo di Medici (1519—1574) und Alfonso d'Este stand Johann Albrecht ebenfalls persönlich in Verbindung. Er, der regelmäßig altklassische

<sup>32</sup> W. Jesse: *Geschichte der Stadt Schwerin*, Schwerin 1913, Bd. I, S. 130.

<sup>33</sup> Haacke, a. a. O., S. 16.

<sup>34</sup> Vgl. van Crevel, a. a. O., S. 358.

<sup>35</sup> Jesse, a. a. O., S. 134.

<sup>36</sup> Schirrmacher, a. a. O., S. 757.

<sup>37</sup> Vitense, a. a. O., S. 176.

Studien trieb, galt als der gelehrteste deutsche Fürst seiner Zeit. Für Bauten in Schwerin zog er italienische Meister und Werkleute heran, die ihm der Herzog Ercole d'Este vermittelte<sup>38</sup>. Man hat damals das Schwerin Johann Albrechts I. wohl nicht ganz zu Unrecht „*ein nordisches Florenz*“ genannt<sup>39</sup>. Wenn irgendwo, so hätte Coclicos dem Geist der Renaissance verhaftete „Reservata“-Kunst gerade hier einen aufnahmebereiten Boden finden können. Diesen Rückschluß läßt die enthusiastische Aufnahme zu, die einige Zeit später David Kölers Wirken am Hofe wie in der Öffentlichkeit fand. Am 17. Juni 1563 hatte dieser hochbegabte frühprotestantische Komponist offiziell die Leitung der Schweriner Hofkapelle übernommen. Geradezu hartnäckig hatte sich Herzog Johann Albrecht I. um ihn beworben und schließlich in dieser Sache gegen Friedrich den Mittleren von Sachsen, der den jungen Meister gerne nach Weimar verpflichtet hätte, gewonnen. Nach Eismann<sup>40</sup> muß der Herzog „*mit Köler und seiner Kunst bereits vor dessen Amtsantritt gut bekannt gewesen sein. So nur kann man sich die wiederholten Bemühungen des Herzogs um Köler erklären*“. Kölers moderne Ausdruckskunst, die den Herzog wohl angezogen haben mag, stand Coclicos „Reservata“-Stil jedenfalls nahe. „*Die als musica reservata bezeichnete neue affekterfüllte Ausdruckskunst*“, konstatiert Eismann<sup>41</sup> „*fand auch bei Köler, dem Coclicos Psalmen*<sup>42</sup> *gewiß bekannt geworden sind, starken Widerhall. Jedenfalls erweist er sich in seinem zwei Jahre später erschienenen eigenen Psalmenwerk als ein hervorragender Jünger dieser neuen Kunsthaltung.*“

Durch Zufall sind wir über den Nachhall orientiert, den David Kölers Musizierstil mit der Hofkapelle einst auslöste. Noch 1598, 33 Jahre nach Kölers Fortgang von Schwerin, bemerkte der damalige Rektor der Domschule Bernhard Hederich (1533–1605) tief beeindruckt<sup>43</sup>: „*Eodem anno (1563) wird zum Capellmeister / von Altenburg in Düringen erfördert / David Colerus mit 12 Knaben / Musicus et Arithmeticus insignis, et caeteris sui seculi Musicis in compositione, arte et svavitate non inferior: Ihm ward zuehren / nach dem er von Hoffe abgedandkt / in der Thumkirchen / an einen Stul dieser Vers / auctore incerto, nachgeschrieben: Psallebant Musae / Davide canente Colero.*“

Das Urteil Hederichs ist das eines Augen- und Ohrenzeugen, denn seit 1556 war er, der auch aus der Fürstenschule zu Meißen hervorgegangen war, als Lehrer an der Schweriner Gelehrtenschule tätig. Er hatte also 1563 die Ankunft Kölers und der zwölf sächsischen Kapellknaben wie die beiden folgenden Jahre (Juni 1563 bis Ostern 1565) blühender Musikkultur unter diesem frühvollendeten Meister, der mit 33 Jahren starb, aus unmittelbarer Nähe anschaulich miterlebt.

Selbst wenn man die subjektiven Merkmale Kölerscher Diktion und Kölerschen Musizierens aus dem Gesamtbilde der derzeitigen Schweriner Musikpraxis herausnimmt, so verbleibt in ihm dennoch als entscheidend die künstlerische Aufgeschlossenheit des Herzogs für den modernen „Reservata“-Stil, was im Hinblick auf Coclico heißt, daß dieser durch seinen verfehlten Brief eine echte Chance für sich vergeben hat. Ob der „freie“ Künstler gegenüber dem „dienenden“ schon 1555 so einzuschätzen ist, wie es durch van Crevel geschieht, erscheint uns fraglich. Bis in das ausgehende 18. Jahrhundert blieben allgemein das Hofkapellmeister- und das Kantorenamt die maßgeblichen Stätten kompositorischer Schöpfung, während das freischaffende Wirken des Künstlers wie des Pädagogen erst nach der Französischen Revolution auf Grund ihrer geistigen und gesellschaftlichen Konsequenzen kulturgeschichtlich im eigentlichen Sinne aktuell werden konnte, so daß uns die Hereinnahme dieses Problems zu dieser Zeit als verfrüht erscheint.

<sup>38</sup> Jesse, a. a. O., S. 134.

<sup>39</sup> Vitense, a. a. O., S. 170; Jesse, a. a. O., S. 132.

<sup>40</sup> Eismann, a. a. O., S. 81.

<sup>41</sup> Eismann, a. a. O., S. 46.

<sup>42</sup> Bei Erscheinen von Coclicos *Musica Reservata* in Nürnberg 1552 weilte Köler im benachbarten Ingolstadt.

<sup>43</sup> B. Hederich: *Schwerinsche Chronika*, Rostock 1598, S. 42 f.



## Heinrich Schütz und Lodovico Viadana

VON HELMUT HAACK, GERMERING

Bei Hans Joachim Moser, *Kleines Heinrich Schütz-Buch*<sup>1</sup> findet sich die folgende Notiz<sup>2</sup>: „Herrn Studienrat Protz in Berlin verdanke ich die Beobachtung, daß Schützens Duett „Hodie Christus natus est“ einem Ave Maria von Viadana nachgearbeitet ist.“

Von Viadana ist bisher nur eine Komposition über den Text des „Ave Maria“ bekannt<sup>3</sup>, die aber keinerlei Ähnlichkeit mit dem „Hodie Christus natus est“<sup>4</sup> von Schütz aufweist. Auch unter den mir zugänglichen Kompositionen Viadanas über andere Texte fand sich kein Stück, das eindeutig als Vorbild für das Geistliche Konzert von Schütz angesprochen werden konnte. Bei Mosers Notiz denkt man unwillkürlich an Monteverdis „Armato il cor“ und „Zefiro torna“, die Schütz als Modell für „Es steh Gott auf“<sup>5</sup> gedient haben. Da ich schließlich aus stilistischen und satztechnischen Erwägungen das Vorhandensein eines Modells dieser Art für das „Hodie Christus natus est“ von Schütz unter Viadanas Kompositionen überhaupt für unwahrscheinlich hielt, stellte sich die Frage, wie es zu der zitierten Fußnote von Moser kommen konnte.

Herr Studienrat Dr. Albert Protz (seit 1945 wohnhaft in Preetz/Holstein) teilte mir auf Anfrage mit, daß er 1939 Professor Moser auf die Ähnlichkeit von Viadanas „O dulcissima Maria“<sup>6</sup> mit dem „Hodie Christus natus est“ von Schütz aufmerksam gemacht habe.

Die Ähnlichkeit beider Stücke besteht in der aufsteigenden Linie des Anfangs — eigentlich sogar nur in den zwei aufeinanderfolgenden chromatischen Erhöhungen — und in der absteigenden Tonfolge des „Alleluja“:

Viadana:

O dul-cis-si-ma Ma-ri-a. Al-le-lu-ja, al-le-lu-ja,  
al-le-lu-ja, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja.

Schütz:

Ho-di-e Chri-stus na-tus est, ho-di-e sal-va-tor ap-pa-ru-it.  
Al-le-lu-ja, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja.

Diese Ähnlichkeiten berechtigen jedoch nicht zu der von Moser gebrauchten Formulierung, Schütz habe sein Duett dem Concerto Viadanas „nachgearbeitet“<sup>7</sup>, denn die Unterschiede sind bei weitem bedeutender. Während die Melodie des Anfangs bei Viadana

<sup>1</sup> Kassel, 1940, 1952, Fußnote auf S. 40.

<sup>2</sup> Herr Professor Dr. W. Gerstenberg machte mich darauf aufmerksam und regte die Klärung der Frage an.

<sup>3</sup> *Concerto a Alto solo* [und Basso pro Organo], Nr. 40 aus *Centum Sacri Conventus ab una voce sola*, eine Veröffentlichung Viadanas, die nur durch einen Nachdruck von Nikolaus Stein (Frankfurt 1615) erhalten ist; italienischer Originaltitel und Opuszahl sind unbekannt.

<sup>4</sup> Für Sopran, Tenor und Generalbaß, Nr. 10 aus *Kleine Geistliche Konzerte II*, 1639.

<sup>5</sup> Aus *Symphoniae Sacrae II*, 1647.

<sup>6</sup> *Concerto a Soprano solo* [und Basso pro Organo], Nr. 11 aus *Centum Sacri Conventus*; veröffentlicht bei J. Wolf, *Sing- und Spielmusik aus älterer Zeit*, Leipzig 1926, S. 117 ff.

<sup>7</sup> Diese Formulierung war auch nicht im Sinne von Dr. Protz, dem (wie er mir mitteilt) beim Musizieren die geistige Verwandtschaft der beiden Kompositionen auffiel.

ohne Unterbrechung durch die Oktave  $e' - e''$  aufsteigt, zerlegen die beiden Melodieglieder bei Schütz die Oktave  $d' - d''$  in zwei Hälften, von denen zuerst die obere, dann die untere durchlaufen wird. Es entstehen dadurch zwei Kadenzen, die erste auf dem Grundton der Tonart, die zweite auf der Dominante. Das „Alleluja“ von Schütz stimmt zwar in der Bewegungsrichtung mit dem Viadanas überein, doch steht es ganz im Zeichen einer auf den Schluß hin zielstrebigen Klangfolge. Bei Viadana steht demgegenüber die Deklamation und die lineare Konstruktion des viermal erklingenden Melodiegliedes im Vordergrund, so daß die beiden „Alleluja“ gerade in ihren wichtigeren Eigenschaften nichts gemeinsam haben.

Im übrigen sind sich die Stücke hinsichtlich Besetzung, Aufbau und Baßführung durchaus ungleich, und weitere melodische Ähnlichkeiten konnte ich nicht feststellen. Die Verschiedenheit der Tonarten spricht ebenso gegen eine direkte Nachahmung des Viadanaschen Concerto durch Schütz wie die Verschiedenheit des Ausdruckscharakters. Während das „Alleluja“ bei Schütz nicht nur mit dem Eingangsthema kontrapunktisch verarbeitet ist, sondern auch refrainartig am Schluß jedes der drei Teile wiederkehrt, steht das „Alleluja“ bei Viadana lediglich als Schlußabschnitt.

Allerdings ist es doch bemerkenswert, daß zwischen den beiden Werken an zwei Stellen die von Protz beobachteten melodischen Ähnlichkeiten bestehen. Derartige Ähnlichkeiten zwischen dem „*Hodie Christus natus est*“ und anderen Kompositionen von Schütz selbst sind mir nicht bekannt. Daß die beiden melodischen Wendungen — die aufsteigende des Anfangs und die absteigende des „Alleluja“ — von Viadanas Concerto inspiriert wurden, ist also nicht auszuschließen. Anregungen dieser Art lassen sich bei Schütz gewiß noch in größerer Zahl nachweisen — so kann man z. B. den Anfang des Kleinen Geistlichen Konzerts „*O lieber Herre Gott*“ in Verbindung bringen mit dem Schluß von Monteverdis Madrigal „*Longe da te cor mio*“<sup>8</sup> und mit dem Anfang von „*Cruda Amarilli*“<sup>9</sup>. Daß Schütz die *Concerti Ecclesiastici* von Lodovico Viadana kannte, und zwar nicht nur den hier erwähnten Druck der 100 Solo-Concerti von 1615, sondern auch die berühmte erste Sammlung *Cento Concerti Ecclesiastici* von 1602, kann als ziemlich sicher vorausgesetzt werden. Welche Anregungen er daraus empfing, müßte noch im einzelnen festgestellt werden, doch wird sich eine solche Untersuchung nicht auf die Feststellung von Ähnlichkeiten beschränken können, sondern muß das Verhältnis Schützens zu Viadana konkret zu fassen versuchen. Die neue Gesamtausgabe der Werke Viadanas, die jetzt unter der Leitung von Claudio Gallico zu erscheinen beginnt, wird dabei wertvolle Hilfestellung geben können.

## Die Weißenfelser Stadtpfeiferfamilie Becker

VON ADOLF SCHMIEDECKE, WEISSENFELS

Dieser Beitrag soll einige Ergänzungen zu der Darstellung über die Stadtpfeiferei in Weißenfels in Arno Werners Buch *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels*<sup>1</sup> geben, zunächst zu dem Stadtpfeifer bzw. Stadtmusikanten Paul Becker. Dessen Geburtstag konnte leider nicht festgestellt werden. Wenn er, wie Werner schrieb, ab 1628 in Leipzig studierte, was nicht nachgeprüft wurde, so muß er um 1610 geboren sein. 1641 ließ er seine Tochter Anna Dorothea taufen, die 1661 den „*Musicanten Herrn Peter Gleitsmann*“ heiratete, den Vater von Paul Gleitsmann, der später bei dem Weißenfelser

<sup>8</sup> GA Bd. IV, S. 92 ff.

<sup>9</sup> GA Bd. V, S. 1 ff.

<sup>1</sup> S. 39.

Komponisten, Schriftsteller und Konzertmeister Johann Beer in der Kompositionslehre unterwiesen wurde. Eine zweite, 1643 geborene Tochter des „Herrn Paul Becker, des Musicanten“, namens Maria verheiratete sich 1665 mit dem Weißenfelser „Musicus“ Benjamin Geyer<sup>2</sup>. Eine dritte Tochter, Johanna, geboren 1651, wurde die Ehefrau eines Substituten, also wohl eines Geistlichen, nämlich Christian Richters in Profen (zwischen Zeitz und Leipzig). Von Paul Beckers Söhnen blieben zwei am Leben, Paul, der 1649 geboren wurde, und Christian, der 1655 zur Welt kam.

Paul Becker hat sich wohl nie Stadtpfeifer genannt, sondern immer Stadtmusikant. Er scheint es auch geliebt zu haben, mit „Herr“ angeredet zu werden. In den Weißenfelser Kirchenbüchern wird er stets so genannt; in den Jahrrechnungen der Weißenfelser Stadtkämmerei aber anfangs nicht, sondern erst seit 1669 durchgängig, und bis 1675 führte man ihn als „Stadtpfeifer“, dann als „Musicant“.

Die Leitung der Weißenfelser Stadtpfeiferei wurde Paul Becker im Jahre 1648 übertragen. Sein Amtsvorgänger, Hans Heidenreich, hatte seinen Dienst genau ein halbes Jahrhundert versehen. 1598 war er vom Rat der Stadt als Stadtpfeifer angenommen worden, nachdem der vorherige am 13. März 1598 im Hospital gestorben war<sup>3</sup>. Hans Heidenreich war aus Zwickau gekommen. Er sollte damals, wie ihm bei der Annahme vom Rat der Stadt versichert worden war, dieselbe Besoldung wie sein Amtsvorgänger erhalten, nämlich wöchentlich einen Gulden, dazu fürs Seigerstellen ein Schock Groschen, ferner einen Scheffel Korn und freie Feuerung<sup>4</sup>. Heidenreich versah also zugleich den Türmerdienst. Als Stadtpfeifer hatte er die Pflicht, mit seinen Gesellen vom Turme zu blasen und die Kantoreigesellschaft beim Gottesdienst mit Instrumenten zu begleiten. Er mußte also ständig eine Anzahl Gesellen halten und besolden, wird aber auch wohl immer Lehrlinge gehabt haben, die keinen Barlohn erhielten. Der Türmerdienst wurde später vom Stadtpfeiferdienst getrennt und ein selbständiger Türmer angestellt. Paul Becker brauchte diesen Dienst nicht mehr zu verrichten. Wieviel Gesellen der Stadtpfeifer zu halten hatte, ließ sich bisher nicht feststellen. Es ist möglich, daß Beckers Schwiegersöhne Gleitsmann und Geyer Stadtpfeifer waren. Sein Sohn Paul war es nicht, wohl aber Christian, der jüngste Sohn. Paul Becker erhielt als Leiter der Stadtpfeiferei 20 Gulden Jahrlohn, also eine geringe Summe. Er konnte freilich erwarten, daß ihn der Rat der Stadt in seinen Stadtpfeiferprivilegien schützte, und er scheint deshalb zu Klagen keinen Anlaß gehabt zu haben. Er stand sich wohl mit dem Rat immer gut, und er trat selbst in ihn ein, als einziger Weißenfelser Stadtpfeifer bzw. Stadtmusikant, dem diese Ehre zuteil wurde. Von 1683 bis zu seinem Tode im Jahre 1697 gehörte Paul Becker dem Rat der Stadt an, und er war, wie die Akten ausweisen, ein sehr tätiges Mitglied.

Daß Paul Beckers „Bildung und sein Können . . . über das Durchschnittsmaß“ hinausgingen, berichtete schon Arno Werner. Dieser führte als Kompositionen Paul Beckers ein „melos cathedrale“, dreistimmige Melodien zu Homburgs geistlichen Liedern und eine in der Michaeliskirche zu Erfurt befindliche handschriftliche „Kantate (Wohl dem . . .)“ an. In einem Aktenstück des Weißenfelser Stadtarchivs<sup>5</sup> befindet sich ein Schreiben Paul Beckers an den Rat der Stadt, datiert vom 9. März 1692. Becker hatte den Gasthof „Zur güldenen Sonne“ am Markt zu Weißenfels gekauft und das Geld für den Kauf aus der Kasse der Cantorey Societät entliehen. Er verkaufte das Grundstück bald darauf mit Verlust und bat in seinem Schreiben den Rat, ihm den Rest der geliehenen Summe in Höhe von 33 Gulden zu erlassen. Auf seine eifrige Tätigkeit im Rate der Stadt hinzuweisen, hielt er wohl für überflüssig, jedoch führte er auf, was er musikalisch, vor allem kompositorisch,

<sup>2</sup> Im Trauregister der Weißenfelser Marienkirche steht „Beyer“, was offenbar falsch ist.

<sup>3</sup> Wenn Arno Werner in seinem Buche *Vierhundert Jahre im Dienste der Kirchenmusik* auf S. 205 schrieb, die Stadtpfeiferei in Weißenfels sei 1594 gegründet worden, so kann das nicht stimmen; denn schon 1585 wird im Taufregister der Marienkirche zu Weißenfels ein Stadtpfeifer Martin Albrecht als Pate genannt.

<sup>4</sup> Stadtarchiv Weißenfels, A I 4291.

<sup>5</sup> A I 602, f. 5.

geleistet hatte. Lassen wir das Schreiben im Wortlaut folgen: „Daß ich mit meinen wenigen mir von Gott verliehenen Talento in der Composition nicht allein E. WohlE[den] Rathe, der Löbllichen Cantorey Societät unterschiedliche Musicalische Stücke zu Ehren gemacht und auffgesetzt, sondern auch in der hiesigen Kirche Ein Opus, darinnen nicht allein alle Evangelia auf die Sonn- und Festage von Wort zu Wort componirt nebenst noch vielen Moteten, so sich neher 200. Stücken erstreckt, in gleichen die Siegerische Aufferstehung Jesu Christi, ohne die Concerten und Arien, so auch auf alle Sonn- und Festage deß gantzen Jahrs gerichtet, derer etlich 100. sein nebenst diesen hierbey übersendeten Stück, so ich fast alle mit meiner eigenen Hand geschriben, offerirt und übergeben, habe aber niemahls nichts vor meine Mühe und Arbeit davor bekommen, habe es auch nicht begehrt, wie ich denn noch viel dergleichen unter meiner Hand habe, alß auß allen Episteln durchs gantze Jahr ein Dictum laborirt, so in der Kloster Kirche (indem solche kurtz gemacht) können musiciert werden, item alle Lateinischen Orationes Ecclesiasti[ci] per totum Annum vor 5. Stimmen componirt, in gleichen über 50. Arien und noch viel mehr (worüber ich einen sonderlichen Chatalogum verfertigen will). Und obgleich solche itzo ein wenig zurück geleyet, so werden sie doch mit der Zeit wohl wiederumb hervorgesucht werden“. Das dürfte doch wohl für einen Stadtpfeifer eine erstaunliche kompositorische Leistung sein, wenigstens dem Umfang nach; ob auch nach dem Wert, entzieht sich unserer Kenntnis.

Paul Becker muß schon sehr alt gewesen sein, als er von seinem Amt als Leiter der Weißenfelder Stadtpfeiferei zurücktrat. In einem Schreiben vom 7. September 1683 bat er den Rat der Stadt — „*Stadtmusicant und Director Chori Musici*“ wurde er im Ratsprotokoll genannt<sup>6</sup> —, ihm „*seinen Sohn zu substituiren*“. Der Rat zeigte sich nicht abgeneigt, wollte aber das schriftliche Gesuch des Sohnes abwarten. Es war nicht der ältere Sohn, Paul; dieser war im Jahre 1679 „*Gastwirth vorn Niclaster*“ in Weißenfels und anschließend „*Rathsschänke*“, es war der jüngere Sohn, Christian. Dieser erhielt auch noch im selben Jahre die Stelle als Stadtmusikant „*mit Consens des Herrn Superintendenten*“ und behielt sie bis zu seinem Tode im Jahre 1715. Dessen Sohn, Johann Paul, wurde Geistlicher.

Christian Becker scheint als Musiker nicht so bedeutend gewesen zu sein wie sein Vater, obwohl auch er wohl mit Leib und Seele Musikant war. Das dürfte wohl daraus zu schließen sein, daß er, wie in einem Aktenstück berichtet wird<sup>7</sup>, einmal an einem Sommerabend um 11 Uhr mit dem Vater vor dem elterlichen Hause auf der „*Violigam*“ musizierte.

Kummer machte ihm ein Dekret des Herzogs Johann Georg von Sachsen-Weißenfels (1697—1712) vom 3. April 1709, wonach es den sogenannten herzoglichen Grenadierpfeifern gestattet sein sollte „*daß bey dero Residenz Stadt alhier sie auf Hochzeiten und Kindttauffen derer Hoff Bedienten, so sie in specie dazu verlangen, ingleichen auch bey privat Zusammenkünfften und Collationen bey der Stadt, iedoch mit Ausschließung der öffentlichen Ehren Gelagen bey Bürgerlichen Hochzeiten mit ihren Instrumenten aufzuwarten befugt seyn*“<sup>8</sup> sollten. Wir können Christian Beckers Kummer verstehen; der ständige Unterhalt einer Musikkapelle erforderte gesicherte und nicht zu geringe Einnahmen, und es waren damals „*kümmerliche Zeiten*“. Der Nordische Krieg hatte Weißenfels und Umgebung durch Lieferungen und Einquartierungen ziemlich stark in Mitleidenschaft gezogen. Die Bevölkerung war durch diesen Krieg ärmer geworden. Das sehr verschwenderische Leben am Weißenfelder Herzogshof sorgte auch dafür, daß in den breiten Schichten des Volkes kein Wohlstand aufkommen konnte, wenn auch gewisse Kreise des Bürgertums von der Verschwendung am Hofe Vorteil hatten.

<sup>6</sup> A I 4356.

<sup>7</sup> A I 4357.

<sup>8</sup> A I 2863.

Nach Christian Beckers Tode bewarb sich der Weißenfelder Stadtmusikant Urban Nauert um den Posten des Leiters der Stadtkapelle, erhielt ihn jedoch nicht, weil er den Herren des Rates durch sein allzu heftiges Drängen lästig geworden war und weil er zu Unrecht behauptet hatte, man habe ihm diese Stelle früher in Aussicht gestellt. Amtsnachfolger Christian Beckers wurde Andreas Kirchhoff, ein Lehrerssohn. Dessen Bruder war Stadtpfeifer und Türmer im benachbarten Freyburg an der Unstrut.

## Wer intavolierte Johann Sebastian Bachs Lautenkompositionen?

VON HANS-JOACHIM SCHULZE, LEIPZIG

Philipp Spittas kritische Einstellung gegenüber Bachs Lautenwerken und Alfred Dörffels mangelhafte Edition von Band 45/1 der alten Bach-Gesamtausgabe, in dem die Lautenkompositionen unter Nichtbeachtung der Quellenlage unter die Klavierwerke eingeordnet wurden, haben dazu beigetragen, daß einige dieser Werke sich bis heute Zweifel an der Bestimmung für Laute oder sogar an ihrer Echtheit gefallen lassen müssen. Auch Hans Neemanns ausgezeichnete Darstellung im Bach-Jahrbuch 1931, mit der die leider nur an abgelegener Stelle publizierten Forschungen Wilhelm Tapperts<sup>1</sup> fortgeführt wurden, hat offenbar noch nicht alle Irrtümer auszuräumen vermocht. So äußert beispielsweise Hermann Keller sowohl in seinem Buch über die Klavierwerke Bachs<sup>2</sup> als auch in einem kürzlich veröffentlichten Notenband<sup>3</sup> Ansichten über Bachs Lautenkompositionen, die nicht unwidersprochen bleiben können.

Die zahlreichen Echtheitszweifel von Schreyer<sup>4</sup> bis Keller sind das Ergebnis einer nicht völlig geklärten Quellenlage bzw. einer Unterschätzung wichtiger Quellen, verstärkt durch die Tatsache, daß bis heute keine vollständige Ausgabe der Lautenwerke Bachs vorliegt (die mehrfach publizierten Klavierfassungen können in diesem Zusammenhang ebenso wenig als Ersatz gelten wie etwa die verhältnismäßig häufig gedruckten späteren Übertragungen für Gitarre, ganz zu schweigen von den Bearbeitungen für verschiedene andere Instrumente, die besonders häufig die *c*-moll-Suite BWV 997 zugrundelegen). Deshalb mögen hier einige Bemerkungen über die Überlieferung des Bachschen Lautenoeuvres gestattet sein, wiewohl diese quellenkundlichen Feststellungen natürlich nur eine Seite des Fragenkomplexes berühren; hinsichtlich der stilistischen, spiel- und satztechnischen Unterschiede zwischen Klavier- und Lautenkompositionen Bachs sei hier nochmals auf Tappert und Neemann sowie auf S. 106—114 der leider noch ungedruckten Dissertation Ulrich Siegeles (s. u., Anm. 15) verwiesen.

Die früheste Notiz über die Existenz von Lautenwerken Bachs ist eine schon von Spitta<sup>5</sup> herangezogene Verkaufsanzeige Breitkopfs von 1761. Unbeachtet blieb hingegen, daß noch 1836 ein Verkaufskatalog<sup>6</sup> der Firma Breitkopf „*Praeludien etc. f. Laute*“ von J. S. Bach aufführt. Bei dieser Sammlung könnte es sich um die schon 1761 angebotenen drei Partiten handeln; dann wären dazu zu zählen

1. das Brüsseler Autograph der *g*-moll-Suite BWV 995, denn sein Vorbesitzer F. J. Fétis hat nachweislich auf der Breitkopf-Auktion 1836 gekauft;

<sup>1</sup> W. Tappert, *Sebastian Bachs Kompositionen für die Laute*, in: Die redenden Künste, Jg. VI, 1900; auch als Sonderdruck. Vgl. dazu Eitners Stellungnahme in *MfM* Jg. XXXIII, 1901, S. 99. Schon Bitter (*J. S. Bach*, Bd. IV, Berlin 1881, S. 251) gab ein fast vollständiges Verzeichnis.

<sup>2</sup> Leipzig 1950, S. 53 f., 178 f.

<sup>3</sup> Joh. Seb. Bach, *Einzelne Suiten und Suitensätze* [für Klavier], Urtextausgabe, Leipzig 1963 (Ed. Peters 9007).

<sup>4</sup> J. Schreyer, *Beiträge zur Bach-Kritik*, Zweites Heft, Leipzig 1913, S. 34—38.

<sup>5</sup> *Joh. Seb. Bach*, Bd. II, Leipzig 1880, S. 646.

<sup>6</sup> *Verzeichnis geschriebener . . . und gedruckter Musikalien aller Gattungen welche am 1. Juni 1836 und folgenden Tagen . . . von Breitkopf & Härtel in . . . Leipzig . . . verkauft werden sollen*, S. 59.

2. möglicherweise das heute im Besitz der Familie Klinckerfuß (Stuttgart) befindliche Autograph der *E-dur-Suite* BWV 1006a, ursprünglich im Besitz des Bach-Sammlers Franz Hauser, der es 1836 erworben haben könnte;

3. vielleicht ein Präludium (oder eine Suite?) in *e-moll*, dessen (oder deren) Incipit ebenfalls Hauser („1836“!) überliefert<sup>7</sup>. Auf Grund welcher Vorlage Hauser dieses Präludium J. S. Bach zuschreibt, ist unbekannt. Es handelt sich um ein Werk Johann Philipp Kirnbergers aus dessen Sammlung *Diverses Pièces pour le Clavecin*, Berlin 1780 (J. J. Hummel), das in einigen Quellen allerdings auch anonym überliefert ist (MB Leipzig, Ms R 13, LB Kiel, M 89)<sup>8</sup>. Nicht aus dem Besitz Breitkopfs soll hingegen das von Kinsky eingehend beschriebene<sup>9</sup> Autograph von BWV 998 stammen, da es angeblich zum Erbeil Carl Philipp Emanuel Bachs gehörte.

1840 machte der Leipziger Organist Carl Ferdinand Becker<sup>10</sup> auf eine andere Sammlung aufmerksam: in neufranzösischer Lautentabulatur notiert, befanden sich drei Kompositionen Bachs (BWV 995, 997 und 1000) in seinem Besitz, gelangten später in die Stadtbibliothek Leipzig und gehören jetzt der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. Mehrfach sind inzwischen in der Literatur Vermutungen über Herkunft, Echtheit und Datierung dieser Manuskripte geäußert worden, ohne daß eine endgültige Klärung gelungen wäre. Die Tabulaturen bedürfen aber — besonders im Hinblick auf Neemanns Hinweis zur Datierung (s. u.) einer Neubewertung. Um ihren Zusammenhang mit der übrigen Überlieferung der Lautenkompositionen Bachs zu erkennen, ist ein kurzer Überblick über die Quellenlage nötig, die sich, unter Berücksichtigung einiger Neuerkenntnisse, folgendermaßen darstellt<sup>10a</sup>.

Die *g-moll-Suite* BWV 995, entstanden durch Umarbeitung der *c-moll-Suite* für Violoncello solo BWV 1011, ist als Lautenwerk gesichert durch die Aufschrift des Brüsseler Autographs<sup>11</sup> „*Pièces pour la Luth à Monsieur Schouster par J. S. Bach*“. Die von unbekannter Hand geschriebene Leipziger Tabulatur III. 11. 3 bestätigt diesen Sachverhalt, trägt aber keinen Hinweis auf jenen „Monsieur Schouster“. Sollte dieser — wie Neemann in AfMf 1939, S. 167, vermutet — identisch mit dem Dresdener Bassisten und Kammermusiker Joseph Schuster<sup>12</sup> sein (dem Vater des gleichnamigen Komponisten), dann müßten seine Beziehungen zu Bach ziemlich weit zurückreichen, denn das Autograph weist als Wasserzeichen die Buchstaben MA in mittlerer Größe auf, wie es bei Bach (nach Alfred Dürr, *Bach-Jahrbuch* 1957, S. 138 f.) zwischen 1727 und 1731 zu finden ist.

Die *e-moll-Suite* BWV 996 ist in Abschriften Johann Gottfried Walthers (P 801)<sup>13</sup> und Heinrich Nikolaus Gerbers (verschollen; hier ausdrücklich als Klavierwerk bezeichnet) überliefert; eine nach *a-moll* transponierte Klavierfassung hat Keller in seiner Sammlung erst-

<sup>7</sup> Eine hs. Liste der Werke aus dem Franz-Hauser-Archiv (Hessische LB Darmstadt) nennt unter Abt. D Nr. 3: *Praeludium n. d. Autogr. v. Hauser cop. (Partite al Liuto. Comp. J. S. Bach) 1836*. Das Incipit findet sich auch in einem Bach-Katalog Hausers (Deutsche Staatsbibliothek Berlin, Mus. ms. theor. K. 419, S. 116).

<sup>8</sup> Vgl. Klaus Hortschansky, *Katalog der Kieler Musiksammlungen*, Kassel 1963, S. 129 (mit Incipit); Farrenc, *Le Trésor des Pianistes*, X/5, Paris 1866, S. 40f.; P. Kast (vgl. Anm. 13), a. a. O., S. 124.

<sup>9</sup> G. Kinsky, *Katalog des musikhistorischen Museums von Wilhelm Heyer in Cöln, Vierter Band, Musik-Autographen*, Köln 1916, S. 95–98. Das Autograph wurde im Katalog 560 von J. A. Stargardt/Marburg (Auktion vom 26.–28. 11. 1962), S. 75, Nr. 1101, mit einem Schätzwert von 60000 Mark angezeigt, fand aber keinen Käufer.

<sup>10</sup> *Die Hausmusik in Deutschland, in dem 16., 17. und 18. Jahrhunderte*, Leipzig 1840, S. 54 f.

<sup>10a</sup> Die hier vorgelegten Neuerkenntnisse konnten in den kürzlich erschienenen Katalog *Handschriften der Werke Johann Sebastian Bachs in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig* (bearb. von P. Krause), Leipzig 1964, infolge der fortgeschrittenen Herstellung leider nicht mehr eingearbeitet werden.

<sup>11</sup> Bibl. royale, Ms. II 4085. Vollständiges Faksimile in Heft III (1936) der von Hermann Scherchen herausgegebenen Zeitschrift *Musica viva*.

<sup>12</sup> Nach M. Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Bd. I. Dresden 1861, S. 239, ist Sch. seit 1741 in Dresden nachweisbar. Die Akten Loc. 907 Vol. III im Staatsarchiv Dresden enthalten nur Gehaltsangelegenheiten von 1742 und 1755. Im *Königlich-polnischen kurfürstlich-sächsischen Hof- und Staatskalender* erscheint Sch. erst ab 1744 und ist bis 1784 zu verfolgen.

<sup>13</sup> Zu den Berliner P-Signaturen vgl. P. Kast, *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek*, Trossingen 1958.

mals veröffentlicht. Entgegen Neemann ist die Bestimmung für Laute nur durch die Spielbarkeit auf diesem Instrument gesichert (Tonumfang, Satztechnik!), jedoch nicht durch den Vermerk „*aufs LautenWerck*“ (P 801), denn mit „Lautenwerk“ ist nach Adlung (*Musica Mechanica Organoedi*, Bd. II, Berlin 1768, S. 133) ohne allen Zweifel das Lautenklavier gemeint, wie schon Kinsky a. a. O. feststellte. Johann Tobias Krebs d. Ä. (1690–1762), der den entsprechenden Vermerk anbrachte, wird von der Spielbestimmung der Komposition gewußt oder sie der Anlage des Werkes entnommen haben, konnte aber — des Lautenspiels unkundig — offenbar nur ein „Ersatzinstrument“ verwenden. Sollte er die Handschrift schon während seiner Weimarer Ausbildungsjahre bei Walther erhalten haben, dann könnte sein Vermerk auf ein Instrument Johann Nikolaus Bachs anspielen<sup>13a</sup>. Ob es aber erlaubt ist, die Komposition so früh anzusetzen, muß dahingestellt bleiben; immerhin könnte die bei Bach ungewöhnliche Bezeichnung *Passaggio* für den ersten Satz eine Beziehung zu dem um 1705 entstandenen Autograph von BWV 535 a herstellen, da das Präludium dort ebenso überschrieben ist. Sollte die Komposition allerdings aus Bachs Köthener Jahren stammen, dann ergäbe sich ein Zusammenhang mit dem von Bunge (Bach-Jahrbuch 1905, S. 29) erwähnten Lautenklavier, das Bach in Köthen angeblich hat bauen lassen.

Die c-moll-Suite BWV 997 ist in Lautentabulatur nur unvollständig überliefert (Musikbibliothek Leipzig, III. 11. 5) mit der Überschrift *Partita al Liuto. Composta da Sigre Bach*. Zehn andere Handschriften nehmen von der Bestimmung für Laute keine Notiz; P 650 (Notentext von Johann Friedrich Agricola, Titel von Carl Philipp Emanuel Bach), P 218 (Kirnberger) und Am. B. 550 ragen unter diesen „Klavierfassungen“ hervor. Über die Quellenlage wird weiter unten noch zu sprechen sein.

Die Es-dur-Suite BWV 998 ist in einem Autograph in Privatbesitz überliefert, dessen Überschrift *Prélude pour la Luth. à Cembal. par J. S. Bach*. in wünschenswerter Vollständigkeit alle notwendigen Angaben liefert. Die Ermittlung des Wasserzeichens ist nicht zweifelsfrei möglich; Kinskys Angaben lassen auf das Zeichen „Kleines Schönburger Wappen“ schließen, so daß die Niederschrift nach 1744 anzusetzen wäre<sup>14</sup>. Schon im Hinblick auf die chronologische Einordnung erscheinen Kellers Echtheitszweifel an dieser „sanften, empfindsamen, problemlosen Musik“ als unbegründet.

Das c-moll-Präludium BWV 999 ist in Johann Peter Kellners Sammelband P 804 als Lautenwerk in Klaviernotation überliefert. Echtheit und instrumentale Bestimmung sind nicht zweifelhaft.

Die g-moll-Fuge BWV 1000 ist singulär in der Leipziger Tabulatur III. 11. 4 mit der Überschrift *Fuga del Signore Bach*. überliefert. Von der Urfassung des Werkes, der g-moll-Violinfuge BWV 1001/2, liegt außerdem noch eine Bearbeitung für Orgel vor (BWV 539/2). Neben Ulrich Siegele<sup>15</sup> hat sich Dietrich Kilian<sup>16</sup> kürzlich zur Bearbeitungsfrage geäußert; dazu sei angemerkt, daß Kilians Aufsatz auch „ . . . . *Arrangement des 18. Jahrhunderts*“ überschrieben sein könnte, weil Präludium und Fuge d-moll (BWV 539) schon im Notenanhang zu J. N. Forkels Bach-Biographie (1802) als zusammengehörig erscheinen. Auch über BWV 1000 wird unten Weiteres mitgeteilt.

Die E-dur-Suite BWV 1006a, ohne Instrumentenangabe in Bachs Autograph (s. o.) und in einigen Abschriften überliefert, ist nach Ausweis des Wasserzeichens um 1737/38 anzusetzen. Diese Neufassung der Violinpartita BWV 1006 gibt die meisten Rätsel auf, weil zwar ein lautenmäßiger Satz vorliegt, Neemann aber das Werk als auf der Laute nicht spielbar bezeichnet, sofern nicht die höchste Spielsaite einen Halbton herabgestimmt wird.

<sup>13a</sup> Vgl. hierzu R. Jauernigs Notiz in der Festschrift *Johann Sebastian Bach in Thüringen*, Weimar 1950, S. 99; zur Datierung außerdem Bach-Jahrbuch 1921, S. 48 (R. Oppel).

<sup>14</sup> Vgl. Bach-Jahrbuch 1957, S. 118 und 143.

<sup>15</sup> U. Siegele, *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik J. S. Bachs*, Diss. Tübingen 1957 (masch.-schr.), S. 113.

<sup>16</sup> Mf XIV, 1961, S. 323 ff.: J. S. Bach, *Praeludium und Fuge d-moll, BWV 539. Ein Arrangement aus dem 19. Jahrhundert?*

Wenn Neemann bezweifelt, daß eine solche Praxis um 1737 noch üblich war, so ist dies allein kein ausreichender Grund dafür, die E-dur-Suite der Laute abzusprechen<sup>17</sup>. Die durch eine gelegentlich vorgenommene Zuweisung an die Harfe heraufgerufenen Probleme harren noch der Klärung. Wenn die Handschrift, wie oben angedeutet, zu der bei Breitkopf befindlichen Sammlung gehörte, besaß sie vielleicht 1761 noch einen Original-Umschlag, der auf die Bestimmung für Laute hinwies.

Betrachten wir die handschriftliche Überlieferung insgesamt, so ergibt sich, daß — mit Ausnahme des ohnehin in einer Klaviersammlung enthaltenen kleinen c-moll-Präludiums BWV 999 — sämtliche Kompositionen in Fassungen für Laute und jeweils ein anderes Instrument (Violine, Violoncello, Klavierinstrument) existieren. Somit scheint Bach es trotz der Blüte des Lautenspiels in seiner Zeit nicht für zweckmäßig gehalten zu haben, eine Komposition ausschließlich für Laute zu bestimmen, wie gerade die Aufschrift des Autographs von BWV 998 deutlich werden läßt. Aus dieser rein praktischen Erwägung ergibt sich die gelegentlich nicht leicht zu durchschauende Quellenlage der Lautenwerke Bachs, die eine der Hauptursachen für die mehrfach genannten Echtheitszweifel darstellt. Nicht zufällig sind jedenfalls Werke, die auf ältere — jederzeit spielbare! — Kompositionen zurückgehen, also BWV 995, 1000 und mit Einschränkung auch 1006a, in eindeutigen Lautenquellen überliefert, während originale Lautenwerke (BWV 996—999) in der Quellenüberlieferung zwischen Laute und Klavierinstrument zu stehen scheinen. Die bekannte Grenzverwischung zwischen Lauten- und Klavierliteratur ist hier also nur bedingt zu beobachten.

Die Frage, inwieweit Bach selbst das Lautenspiel beherrscht oder sogar Unterricht darin gegeben haben könnte, läßt sich mangels eindeutiger Nachrichten nicht zweifelsfrei beantworten. Kenntnisse über die technischen Möglichkeiten des Instruments und den Besitz einer gewissen Spielfertigkeit wird man ihm jedoch ohne weiteres zutrauen können. Daß die autograph erhaltenen Lautenwerke nicht die gebräuchliche Tabulatur verwenden, sondern die Klaviernotation auf zwei Systemen (Baß- und c-Schlüssel), ist nach Neemann nicht allzu ungewöhnlich.

Auf Zufall mag beruhen, daß die einigermaßen sicher zu datierenden Lautenwerke Bachs in seine Leipziger Zeit fallen (vor 1723 könnten allenfalls BWV 996 und 999 entstanden sein). Es könnte aber auch als Symptom dafür gelten, daß die von Schering<sup>18</sup> so eindrucksvoll geschilderte Leipziger Lautentradition des späten 17. Jahrhunderts auch noch auf Bach ausstrahlte.

In diesem Zusammenhang wäre das Thema „Lautenisten um Bach“ einer eingehenden Untersuchung wert. Für die Arnstädter Zeit ist hier auf Paul Gleitsmann aus Weißenfels<sup>19</sup> hinzuweisen, der um 1690 als Lautenist, später als Kapellmeister in Arnstadt wirkte (gest. 11. 11. 1710) und dessen Sohn, August Wilhelm Heinrich Gleitsmann<sup>20</sup> (geb. 14. 4. 1698 in Arnstadt), später in Würzburg als Lautenist tätig war. Für die Köthener Lautentradition der Bach-Zeit wäre auf die Gattin von Bachs Amtsvorgänger Stricker aufmerksam zu machen, sowie auf Johann Michael Sciuro (Ciurus, Ciurius, Scyurus), der im Mai 1724 als „Vocal-Musicus“ neu angenommen wurde und 1754 seinen Abschied erhielt<sup>21</sup>. Lautenkompositionen dieses Musikers nennen Breitkopfs Verzeichnisse und Wolf<sup>22</sup>. Von mehreren Gastspielen während Bachs Köthener Zeit scheint vor allem das eines „Lautenisten von Düßel-

<sup>17</sup> Zur Frage der Lautenstimmungen vgl. neuestens die Übersicht von H. Radke in *Mf* XVI, 1963, S. 41 f.

<sup>18</sup> *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. II, Leipzig 1926, S. 413 ff. und Bd. III, Leipzig 1941, S. 320 f., 548 ff.

<sup>19</sup> A. Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels*, Leipzig 1911, S. 42; *Arnstädter Bach-Buch*, hrsg. von F. Wiegand und K. Müller, Arnstadt 2/1957, S. 74. G. Erler, *Die jüngere Matrikel der Universität Leipzig*, Bd. III, Leipzig 1909 nennt Gleitsmann als 1687 immatrikuliert.

<sup>20</sup> O. Kaul, *Geschichte der Würzburger Hofmusik im 18. Jahrhundert*, Würzburg 1924, S. 22, 28, 45, 84, 101; Schering a. a. O., Bd. II, S. 419.

<sup>21</sup> *Bach-Jahrbuch* 1905, S. 3 und 34.

<sup>22</sup> Johannes Wolf, *Handbuch der Notationskunde*, Bd. II, Leipzig 1919, S. 102.



dorff“ erwähnenswert (17. 8. 1719)<sup>23</sup>. Sollte sich hinter dieser Bezeichnung etwa ein Mitglied der Lautenistenfamilie Weiß verbergen?<sup>24</sup>

Bachs Leipziger Zeit ist, wie schon gesagt, verhältnismäßig reich an Lautenkompositionen. Die Verwendung der Laute in der Johannes-Passion und in der Trauerode BWV 198 fällt in die ersten Leipziger Jahre; spätere Wiederaufführungen der Passion mußten gelegentlich auf die Mitwirkung der Laute verzichten, wie vorhandene Ersatzstimmen beweisen. Lautenisten der Leipziger Zeit sind neben dem — besonders als Lehrer der Gottschedin — oftmals genannten Johann Ludwig Krebs (1713—1780) Maximilian Nagel (1712—1748, unter Bach vorwiegend als Geiger tätig, im Ansbacher Sterbeeintrag als Lautenist und Kammermusiker bezeichnet) und Rudolph Straube (geb. 1717?), der nach Adlungs *Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit* Klavierschüler (sic!) Bachs und Lautenist war. Auf die freundschaftlichen Beziehungen zu Silvius Leopold Weiß (1686—1750) und Johann Kropfgans (geb. 1708) mit dem bekannten Gastspiel im Sommer 1739 sei nur der Vollständigkeit halber verwiesen.

Neuerkenntnisse zur oben geschilderten Quellenlage wie auch zum Thema „Lautenisten um Bach“ ergeben sich nun durch die Tatsache, daß der Schreiber von zwei der obengenannten Leipziger Tabulaturen identifiziert werden konnte. Schon Neemann hatte die Tabulatur der g-moll-Fuge BWV 1000 ins dritte Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts datiert, hatte allerdings übersehen, daß nicht BWV 995 und 997, sondern BWV 997 und 1000 die gleichen Schriftzüge aufweisen<sup>25</sup>. Sind auch die Wasserzeichen des Papiers unterschiedlich, so ist doch das verwendete Rastral identisch, wie auch die gesamte Anlage der Handschriften. Der Schreiber ist Johann Christian Weyrauch, der der Bach-Forschung schon länger durch Bachs Chemnitzer Zeugnis vom 14. 1. 1730 bekannt ist und dessen Lebensdaten kürzlich vervollständigt publiziert werden konnten<sup>26</sup>. Die Textschrift seiner lateinischen Bewerbung nach Chemnitz<sup>26a</sup> gleicht den Tabulaturbuchstaben wie auch den Titelaufschriften der Handschriften III. 11. 4 und III. 11. 5, so daß nichts der Datierung dieser Manuskripte in die Zeit um 1730 entgegensteht. Die Tabulatur der g-moll-Fuge BWV 1000 könnte etwas älter sein als die der c-moll-Suite BWV 997, doch fehlen hier noch sichere Anhaltspunkte.

Der Schreiber der somit in den engeren Bach-Umkreis gerückten Handschriften, Johann Christian Weyrauch, wurde am 13. 1. 1694 in Knauthain als Sohn des Kantors und Schulmeisters Johann Weyrauch und der Sibylle geb. Schaller geboren<sup>27</sup>. Sein Vater (geb. 30. 1. 1663 und gest. 19. 4. 1741 in Knauthain) stand dort seit 1687 im Schuldienst und heiratete am 22. 1. 1688 zum ersten, 1698 zum zweiten Male.

Knauthain, wenige Kilometer von Leipzig entfernt und 1674 mit einer von Knüpfer eingeweihten Donath-Orgel ausgezeichnet (die gesamte Inneneinrichtung der Kirche fiel dem letzten Kriege zum Opfer), liefert auch Anhaltspunkte für Weyrauchs Weg zum Lautenspiel. Nach Walthers Lexikon kam der berühmte Lautenist Adam Falckenhagen „nach dem 10ten Jahre zu einem Priester in Knauthayn . . . , woselbst er 8 Jahre in literis und musicis, insonderheit aber auf dem Clavier, und in den letztern Jahren, auf der Laute sich geübet“. Zweifellos verdanken wir diese ausführlichen Angaben der Tatsache, daß Falckenhagen während der Fertigstellung des Lexikons in Weimar tätig war, so daß Walther seine

<sup>23</sup> F. Smend, *Bach in Köthen*, Berlin 1951, S. 153.

<sup>24</sup> Vgl. H. Neemann in AfMf IV, 1939, S. 161 ff.

<sup>25</sup> Neemanns Hinweise auf gleiche Schriftzüge in einer *Cantata sacra* mit Lautenbegleitung (LB Dresden, Mus. 2 D 2), in den Stimmen zum C-dur-Lautenkoncert J. L. Krebs' (Staatsbibl. Marburg, Mus. ms. 12019) und in der Hs. Brüssel Cons. S. 15, 132 sind unzutreffend.

<sup>26</sup> *Bach-Dokumente. Bd. I. Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs, vorgelegt und erläutert von W. Neumann und H.-J. Schulze*, Leipzig 1963, S. 135 f.

<sup>26a</sup> Stadtarchiv Karl-Marx-Stadt, Cap. IV Sect. V No. 32, fol. 100.

<sup>27</sup> Die folgenden genealogischen Angaben vorwiegend nach H. E. Schwartz, *Historische Nachlese Zu denen Geschichten der Stadt Leipzig*, Leipzig 1744, S. 234 ff., ergänzt durch Knauthainer Kirchenbücher, sowie Daten aus R. Vollhardt, *Geschichte der Kantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen*, Berlin 1899, und R. Grünberg, *Sächsisches Pfarrerbuch*, Freiberg 1939/40.

Informationen aus erster Hand bekommen konnte. Allerdings nennt das Kirchenbuch von Großdalgitz bei Leipzig den 26. (nicht 17.) 4. 1697 als Geburtstag, den 27. als Taufstag. Über die Vorfahren Falckenhagens ließ sich folgendes ermitteln: Der Urgroßvater Bartholomäus F., 1618 als Kantor in Frauenstein nachweisbar, war ab 1619 bis zu seinem Tode am 22. 11. 1649 als Kantor in Annaberg tätig. Hier wurde 1629 Johann Falckenhagen geboren, der 1647 die Leipziger Universität bezog, 1654 Pfarrer in Krumhermersdorf bei Zschopau wurde und von Trinitatis 1665 an bis zu seinem Tode am 18. 4. 1693 als Pfarrer in Knauthain wirkte. Einer seiner Söhne, Johann Christian Falckenhagen, getauft am 28. 4. 1669 in Knauthain, wurde Schulmeister in Großdalgitz und ist der Vater Adam Falckenhagens, während eine Tochter (Christine Magdalene, getauft am 29. 1. 1666 und gestorben am 30. 8. 1729 in Knauthain) am 20. 6. 1692 Johann Gottlob Erlmann aus Freiberg heiratete (geb. 25. 7. 1673, 1689 an der Leipziger Universität immatrikuliert, gest. 28. 7. 1743 in Knauthain). Erlmann wurde 1692 Substitut, 1693 Nachfolger Johann Falckenhagens und ist also — als angeheirateter Onkel Adam Falckenhagens — jener „Priester in Knauthayn“, der für die Ausbildung sorgte. Ungewiß ist, ob er auch für den ersten Lautenunterricht verantwortlich war, doch wäre z. B. denkbar, daß er während seiner Leipziger Studienzeit zum Schülerkreis des Husumer Lautenisten Christoph Schuchardt<sup>28</sup> (immatrikuliert 1685) gehört hatte.

Daß Adam Falckenhagen als Neffe des Pfarrers und Johann Christian Weyrauch als Sohn des Kantors bei ihrem geringen Altersunterschied einander nahestanden, darf als sicher gelten, wie auch die Ausbildung im Lautenspiel zu annähernd gleicher Zeit erfolgt sein wird. Denn daß nicht nur Falckenhagen, sondern auch Weyrauch eine bedeutende Fertigkeit erworben hat, belegen die beiden Bach-Tabulaturen, auch wenn in der c-moll-Suite die beiden schwersten Sätze (Fuga und Double) fehlen. Die übrigen Sätze hat Weyrauch jedenfalls beherrscht, wie die für Gebrauchshandschriften typische Anlage der Manuskripte zeigt.

An dieser Stelle seien zur Vervollständigung der biographischen Hinweise in MGG noch einige Bemerkungen über Adam Falckenhagen gestattet. Seine Ausbildung im Lautenspiel setzte er bei Johann Jacob Graf in Merseburg fort, einem Weiß-Schüler, der 1718 nach Schlesien gegangen war und später am Hofe in Merseburg wirkte<sup>29</sup>, wo er am 4. 4. 1723, erst 34jährig, gestorben ist<sup>30</sup>. 1719 an der Leipziger Universität immatrikuliert, unterrichtete Falckenhagen dann selbst sieben Jahre in Leipzig und Merseburg und stand vier Jahre im Dienste des Weißenfelter Hofes, wo er 1726 mit seiner Frau, einer Sängerin, nachweisbar ist<sup>31</sup>. Nach einem Besuch bei Weiß in Dresden und zwei Jahren Tätigkeit in Jena trat Falckenhagen im Mai 1729 in die Dienste des Herzogs Ernst August von Sachsen-Weimar (Walther). Schon am 27. 5. 1728 hatte ihn der Herzog für die seit dem Tod Meusels vakante Lautenistenstelle in Gotha empfohlen, doch war dies bereits am 12. 5. 1728 durch die Berufung Ernst Gottlieb Barons gegenstandslos geworden<sup>32</sup>. In den Weimarer Kammerrechnungen läßt sich Falckenhagen vom 1. 7. 1730 bis zu seinem Ausscheiden am 15. 8. 1732 mit einer Jahresbesoldung von 228 fl. 12 gr. verfolgen, vorher jedoch nicht, da hier die Musiker nicht namentlich aufgeführt sind<sup>33</sup>. Bald nach dem Verlassen Weimars ist er in einer Aufstellung von Hofmusikern, die „aus der Chatoul salariret“ werden, von 1734 in Bayreuth nachweisbar (nicht erst seit 1738, wie MGG I, 1455 behauptet); Markgraf Friedrich ernannte ihn zum „Virtuosissimo auf der Laute und Cammermusicus mit

<sup>28</sup> Schering, a. a. O., Bd. II, S. 418.

<sup>29</sup> E. G. Baron, *Untersuchung des Instruments der Lauten*, Nürnberg 1727, S. 82.

<sup>30</sup> Kirchenbuch St. Maximi, Merseburg.

<sup>31</sup> Mf XIV, 1961, S. 416 f., 422.

<sup>32</sup> A. Werner, a. a. O., S. 73; A. Fett, *Musikgeschichte der Stadt Gotha*, Diss. Freiburg i. Br. 1952 (masch.-schr.).

<sup>33</sup> Mitteilung des Landeshauptarchivs Weimar, 20. 5. 1964. Vgl. auch Gerber, ATL.

dem Rang nach dem Capellmeister Pfeiffer“. 1736 erhielt er 230 fl. sowie 4 fl. Zulage<sup>34</sup>. Sein Tod soll 1761 erfolgt sein, doch fehlt bisher ein bestätigender Kirchenbucheintrag.

Diese etwas ausführlicheren Notizen über Falckenhagen mögen insofern im Rahmen unseres Themas gerechtfertigt sein, als ja durch die Person Johann Christian Weyrauchs eine Beziehung Falckenhagens zu Johann Sebastian Bach und vielleicht auch zu seinen Lautenkompositionen möglich erscheint.

Hatten sich biographische Berührungspunkte zwischen Bach und Weyrauch nach bisheriger Kenntnis auf das erwähnte Zeugnis von 1730 beschränkt, so lassen sie sich jetzt wie folgt erweitern. Weyrauch hatte am 15. 11. 1739 in Leipzig Elisabeth Christiana Heimborn aus Merseburg geheiratet; als erstes Kind wurde am 14. 1. 1741 ein Sohn Johann Christian getauft<sup>35</sup>, der aber schon am 6. 8. 1743 wieder starb, bezeichnenderweise nennen die Ratsleichenbücher den Vater „*Musicus in der Fleischer Gasse*“. Am 18. 4. 1743 wurde als zweites Kind Johann Sebastian getauft; jetzt finden wir als Paten Johann Sebastian Bach selbst und den befreundeten Instrumentenbauer Johann Christian Hoffmann nebeneinander. Auch dieses Kind starb nach kurzer Zeit am 27. 8. 1745; diesmal nennt das Leichenbuch den Vater „*Stud. jur. in der Haynstraße*“.

Weyrauch selbst starb (als Notar) am 1. 4. 1771. Schon aus diesem Datum ergibt sich die Unwahrscheinlichkeit einer Beziehung zwischen den Leipziger Lautentabulaturen und der Breitkopf-Annonce von 1761. Durch wessen Hände die beiden als Niederschrift Weyrauchs gesicherten Tabulaturen gingen, ehe sie an Carl Ferdinand Becker kamen, ist unbekannt; Becker selbst scheint jedenfalls über ihre Herkunft keine Kenntnis gehabt zu haben.

Wieviel persönliche Beziehungen zwischen Bach, Hoffmann und Weyrauch sich hinter der Patenschaftseintragung von 1743 verbergen, wird dadurch deutlich, daß die im Leipziger Ratshandelsbuch von 1749 (Vol. II, fol. 500 ff.) eingetragenen Legate Johann Christian Hoffmanns aus seinem Testament vom 11. 9. 1748 nicht nur Johann Sebastian Bach<sup>36</sup>, sondern neben anderen auch Johann Christian Weyrauch betreffen. 20 Taler und ein Instrument waren ihm zugedacht und wurden ihm im August 1750 ausgehändigt.

Man darf wohl mit gutem Grund Bachs Zeugnis für Weyrauch so verstehen, daß es nicht für einen Schüler, sondern für einen engen Mitarbeiter geschrieben ist, der „*auf verschiedenen Instrumenten*“ (dazu gehört also auch die Laute!) ebenso versiert war, wie als Sänger. Als Lautenist dürfte Weyrauch sicherlich bei der Aufführung der Trauerode BWV 198 am 17. 10. 1727 mitgewirkt haben, aber auch bei der Johannes-Passion können wir ihn uns unter den Musikern vorstellen, vielleicht bei der Markus-Passion oder sogar bei der Bauernkantate, die ja in die engere Heimat Weyrauchs gehört („*Knauthain und Cospuden dort hat selber Werg am Rocken*“). Daß er „*in arte componendi*“ etwas leistete, bescheinigt ihm Bach ausdrücklich; daß unter seinen Werken auch Lautenkompositionen waren, bestätigt ein Brief der Gottschedin<sup>37</sup> vom 30. 5. 1732. Leider ist von all diesen Dingen nichts auf uns gekommen. Ein für die Hochzeit des schon mehrfach erwähnten Instrumentenbauers Johann Christian Hoffmann bestimmter Kantatentext, der in einem der Universitätsbibliothek Leipzig gehörigen Sammelband mit 292 Hochzeitsgedichten (Signatur: Fam. nob. et civ. 625<sup>i</sup>) als Nr. 118 enthalten ist, könnte möglicherweise von Weyrauch komponiert worden sein: *Bey der Hoffmann- und Freyerischen Hochzeit-Freude, Wolte durch eine douçe Cantate seine hertzliche Ergebenheit glückwünschend bezeugen*.

<sup>34</sup> K. Hartmann, *Musikpflege in Alt-Bayreuth*, in: Archiv für Geschichte und Altertumskunde von Oberfranken, Bd. 33, Bayreuth 1936, S. 55 und 57.

<sup>35</sup> Taufbücher der Thomaskirche Leipzig.

<sup>36</sup> Spitta a. a. O., Bd. II, S. 978; vgl. auch Paul Rubardt in MGG VI, Sp. 542. Der ebenda Sp. 542 abgebildete Geigenzettel (nach G. Kinsky, *Katalog . . . Zweiter Band*, Köln 1912, S. 624) ist von Weyrauch für Hoffmann geschrieben worden.

<sup>37</sup> *Briefe der Frau Louise Adelgunde Victorie Gottsched geborne Kulmus, Erster Theil*, Dresden 1771 (hrsg. von Dorothee Henriette von Runckel), S. 22. Den Hinweis auf diese Stelle verdankt der Verfasser einer Mitteilung von Dr. A. Dürr, Göttingen.

W. Leipzig, den 3. Septembr. Anno 1736. Gedruckt bey Johann Christian Langenheim (4 Arien, 3 Rezitative; Textbeginn: „Ihr lockenden Blicke, ihr reizenden Triebe“)<sup>38</sup>.

Überblicken wir abschließend nochmals die Quellensituation der Lautenwerke Bachs — ergänzt durch die Neuerkenntnisse hinsichtlich BWV 997 und 1000 —, so bleibt es bei der Feststellung, daß vom Quellenbefund her Echtheitszweifel in keinem Fall gerechtfertigt sind und sich nur deshalb so hartnäckig halten können, weil man, wie z. B. Keller es tut, an Bachs Lautenwerke den Maßstab seiner Klavierwerke legt. Auch an der ursprünglichen Bestimmung für die Laute bei den scheinbar zwischen Klavier und Laute stehenden Werken kann, wie schon Tappert und Neemann nachgewiesen haben, kein Zweifel sein. Insbesondere kann bei der *c*-moll-Suite BWV 997 die Leipziger Tabulatur als in Bachs Umgebung geschrieben das zahlenmäßige Übergewicht der Klavierhandschriften durchaus kompensieren.

Die merkwürdigen Divergenzen in den Klavierquellen mit ihrem teilweise unspielbaren Satz weisen ja — abgesehen von der offensichtlich lautenmäßigen, nicht klaviergemäßen Figuration — schon in der Fuge BWV 997/2 darauf hin, daß das Original nicht für Klavier bestimmt gewesen sein kann, sondern für ein Instrument, das weder vom Klang noch von der Technik her solche eigenartigen Oktavversetzungen nahelegte: eben die Laute. Zum gleichen Ergebnis führt die Betrachtung des von Neemann als auf der Laute schwer spielbar bezeichneten Doubles, denn die Baßstimme der allein überlieferten Klavierfassung ist gegenüber derjenigen der Gigue offenbar eine Oktave zu hoch notiert: mit wenigen Ausnahmen eine Oktave tiefer transponiert, gelangt der Satz in den Umfangsbereich der Laute. Natürlich ist auch das Auseinanderklaffen von Oberstimme und Baß (z. B. im Präludium), das einige Herausgeber durch Akkordausfüllung zu modifizieren versuchten, erst ein Ergebnis der Zurichtung für Klavier und keine Eigenschaft des Lautenoriginals. Damit muß Kellers Hypothese, daß BWV 997 ursprünglich weder für Laute noch für Klavier komponiert sei, sondern auf ein Orchesterwerk zurückgeht, als gegenstandslos zurückgewiesen werden.

Zu untersuchen wäre aber, ob etwa die geschickte Umgestaltung der Fuge BWV 1000 auf den kompositionserfahrenen Weyrauch zurückgeht, doch wird sich dies ohne neue Quellenfunde nicht entscheiden lassen. Ob die Tabulaturabschrift der *c*-moll-Suite BWV 997 die Sätze Fuga und Double wegen ihrer Schwierigkeit nicht enthält, oder ob diese Sätze erst später hinzukomponiert wurden, wäre ebenfalls zu prüfen. Hierbei müßten vor allem stilkundliche Erwägungen einsetzen, die sich mit den merkwürdigen Da-capo-Fugen BWV 906/2, 997/2 und 998/2 zu befassen hätten, die schon von Schreyer als zusammengehörig (aber „unecht“) bezeichnet worden sind. Offenbar sind alle drei Fugen Arbeiten der Spätzeit Bachs, denn BWV 906/2 könnte um oder nach 1740 niedergeschrieben sein, die Handschrift von BWV 998 stammt wohl aus noch späterer Zeit und auch die früheste vollständige Gestalt von BWV 997 (Handschrift Agricolas) reicht anscheinend nicht vor 1738 zurück.

#### Nachtrag

Der nach Abschluß dieser Arbeit (Juni 1964) erschienene Aufsatz von Hans Radke (*War Johann Sebastian Bach Lautenspieler?*, in Festschrift Hans Engel zum siebzigsten Geburtstag, Kassel 1964, S. 281—289) konnte leider nicht mehr im einzelnen berücksichtigt werden, doch sei hiermit nachdrücklich auf die dort vorgelegten bemerkenswerten Neuerkenntnisse — besonders zur Quellenlage der *g*-Moll-Suite BWV 995 — verwiesen<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> Ein zum gleichen Anlaß geschriebenes Gedicht in Alexandrinern (ebenda als Nr. 119 aufbewahrt), das in seiner wohlthuenden Schlichtheit und vornehmen Gesinnung weit über das Niveau der sonstigen Gelegenheitsreimereien hinausragt, möchte man fast Bach als Verfasser zuschreiben, obwohl hierfür kein sicherer Anhaltspunkt vorliegt.

<sup>39</sup> Herrn Hans Radke, Darmstadt, sowie den Herren Dr. Josef Klima, Maria Enzersdorf bei Wien, Dr. R. Krimmenau, Dresden, und Dr. Paul Rubardt, Leipzig, sei an dieser Stelle für freundliche Hinweise und Ratschläge herzlich gedankt.

## *Biographische Notizen über Johann Anton Fils, Johann Anton Stamitz, Carl Joseph und Johann Baptist Toeschi*

VON WALTER LEBERMANN, BAD HOMBURG

Die Personalliste der Mannheimer Hofmusik von 1756 nennt in der Gruppe der Violoncellisten an zweiter Stelle „Anton Filz aus Bayern“. Anfang 1754 wurde Fils in die Hofmusik berufen, wie die Bestallungsurkunde vom 15. Mai 1754 ausweist<sup>1</sup>. Die Bezüge erhält er rückwirkend ab 1. Februar. Das im Quellenlexikon aufscheinende hypothetische Geburtsjahr „um 1733“ beruht wohl auf der (ganz richtigen) Annahme Robert Eitners, Fils sei im Alter von etwa 21 Jahren in die Hofmusik berufen worden.

Den entscheidenden Anstoß zu systematischer Sucharbeit mit dem Ziel, die bayerische Herkunft Fils' zu bestätigen — auf die doch zwei Jahre nach der Berufung schon in der Personalliste der Hofmusik ausdrücklich hingewiesen wurde — gab aber die Tatsache, daß die Gültigkeit dieses Hinweises bis heute durch keine zwingende Gegenargumentation erschüttert werden konnte. Die künstlerische Frühreife legte weiterhin die Vermutung nahe, daß die reproduktive Gabe des Tonkünstlers wie auch die produktive Fähigkeit des Tonsetzers ererbt sein müsse. Der Vater mußte demnach in einer bayerischen Residenz sein Wirkungsfeld gefunden haben — ein Gedankengang, der vom Verfasser mit lebhaftester Aufmerksamkeit verfolgt wurde. In der Tat wurden im Verlauf mehrerer Jahre im Raum Regensburg-Straubing-Mallersdorf Einträge von Trägern des Namens Fils in den Kirchenbüchern gefunden. Sie datierten aber alle aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts und waren mit unserem Fils nicht in Verbindung zu bringen.

Im Rahmen der Quellenforschung zu dem inzwischen erschienenen Erbe-Band mit sechs Flötenkonzerten Mannheimer Komponisten lenkte der Verfasser seine Aufmerksamkeit auf die Musikschätze der Eichstätter Hofmusik und wenig später auf eine kleine aufschlußreiche Schrift von Joseph Gmelch, *Die Musikgeschichte Eichstätts* (Eichstätt 1913). Gmelch weiß zu berichten, daß der um 1710 unbekanntem Orts geborene Johann Georg Fils am 29. Juli 1732 als Violoncellist in die Eichstätter Hofmusik berufen wurde (er starb daselbst am 13. Februar 1749). Nachforschungen im Taufbuch des Dompfarramts zu Eichstätt brachten den erhofften Fund<sup>2</sup>: „1733, Sept. 22. Pater: Jo. Georg Fils, Musicus Aulicus / Mater: Anna Regina / Infans: Jo. Antonius / Levans: Joannes Antonius Sonderholzer, Ecclesiae Aul. Scriba“<sup>3</sup>. Die Schreibweise des Familiennamens lautet weiterhin einheitlich Fils in den Trauungs- und Begräbnismatrikeln der Jesuitenkirche zu Mannheim (unter dem 7. Februar 1757 bzw. 14. März 1760) sowie in der oben zitierten Bestallungsurkunde.

Rätselhaftes Dunkel liegt über Anton Stamitz' künstlerischer Tätigkeit zumindest nach 1792. Weiterhin fällt auf, daß nach 1789 keine nennenswerten Publikationen durch Pariser Verleger nachzuweisen sind. Wir kennen aber den Text zweier Bittgesuche der Witwe Stamitz um eine Rente<sup>4</sup>, datiert vom 7. Juni und 2. November 1809, woraus der Lexikograph Jahr und Ort des Ablebens Anton Stamitz' folgerte: „† vor 1809 in Paris“. Dieser Text könnte leicht zu der Deduktion verleiten, Anton Stamitz sei in Paris ein Opfer der Revolutionswirren geworden. Merkwürdigerweise wird jedoch konsequent verschwiegen, zu welcher Zeit und unter welchen Umständen der Künstler verstorben ist.

Die *Affiches, annonces et avis divers* vom 3. Brumaire de l'an V (24. Oktober 1796) bringen eine Anzeige mit dem aufschlußreichen Wortlaut: *Grand concert, le 6 [Brumaire], hôtel Richelieu, donné par des artistes d'un mérite connu, au profit d'Antoine Stamitz;*

<sup>1</sup> Badisches Generallandesarchiv Karlsruhe, 77/1660, fol. 1 r.

<sup>2</sup> Herrn Pfarrer Josef Bayerschmidt, Eichstätt, gebührt verbindlicher Dank für seine Nachforschungen.

<sup>3</sup> Leider konnte dieser Fund im Vorwort von Bd. 51 des EdM nicht mehr berücksichtigt werden.

<sup>4</sup> Marc Pincherle, *Feuillets d'Histoire du Violon* (Paris 1927), 110 ff.

*aliéné depuis 1789, qui exécutera un morceau de sa composition*"<sup>5</sup>. Anton Stamitz verfiel also, kaum 40jährig<sup>6</sup>, dem Wahnsinn: eine hinreichende Erklärung für das Versiegen der schöpferischen Tätigkeit<sup>7</sup>. Wenn auch die Personalliste der *Seize Violons* von 1792 (nach Antoine Vidal) seinen Namen noch nennt, so ist doch aus dem ebengenannten Grund die Ausübung des künstlerischen Berufs auszuschließen. Wahrscheinlich ist Anton Stamitz bald nach 1796 zu Charenton verstorben<sup>8</sup>.

Laut Dekret vom 2. Januar 1725 wurde Alessandro Toeschi in die Hofmusik zu Ludwigsburg, der Residenz Eberhard Ludwigs von Württemberg, berufen. Mit dem Ableben Eberhard Ludwigs am 21. Oktober 1733 erlosch die Stuttgarter Linie des herzoglichen Hauses. Die Regierung fiel an Carl Alexander (Winnenthaler Linie), den Statthalter in Belgrad. Unmittelbar nach der Huldigungsfeier am 27. Januar 1734 verfügte der neue Landesfürst die Rückverlegung des gesamten Hofes nach Stuttgart. Carl Alexander starb am 12. März 1737. Die Dissolution der Hofmusik datiert vom 30. April des gleichen Jahres.

Die in den Matrikeln des Evang. Kirchenregisteramtes zu Ludwigsburg unter dem 16. Juli 1733 nachgewiesene Taufe einer Tochter des Alessandro Toeschi, Barbara Margaretha Sidonia, stützt das erstmals in Robert Münsters Dissertation<sup>9</sup> aufscheinende hypothetische Geburtsjahr „1731/32“ des Sohnes Carl Joseph<sup>10</sup> (es resultiert aus dem mit 56 Jahren angegebenen Lebensalter im Begräbniseintrag): Alessandro hat — nachdem seine erste Frau, eine gefeierte Sängerin, am 26. Juli 1726 verstorben war — vor 1733 zum zweiten Mal geheiratet. Johann Baptist könnte im Winterhalbjahr 1734/35 in Stuttgart geboren worden sein<sup>11</sup>. Die Taufeinträge beider Söhne wurden nicht gefunden (auch nicht in Kirchheim unter Teck und Teinach). Lediglich die Mutter Maria Elisabetha wurde in den Trauungsmatrikeln der Kath. Pfarrei St. Barbara zu Stuttgart-Hofen unter dem 16. Febr. 1736 als Trauzeugin genannt.

<sup>5</sup> Mme Simone Wallon, Paris, sei für die Mitteilung der Anzeige aufrichtig gedankt.

<sup>6</sup> Anton Thaddäus Johann Nepomuk wurde am 27. November 1750 in Deutschbrod getauft — laut freundlicher Mitteilung von Herrn Dr. Fritz Kaiser, Frankfurt (Main). (Johann Stamitz hielt sich 1749/50 — wohl aus Anlaß der Einweisung seines jüngeren Bruders Anton Thaddäus in das Amt eines Dechanten — in seinem Heimatort auf.) Am 25. November 1754 wurde aber in Mannheim Johann Baptist, das jüngste Kind des Johann Stamitz, getauft.

<sup>7</sup> Unter diesem Aspekt gewinnt das Opus Anton Stamitz' an Bedeutung. In Paris erschienen im Zeitraum von 1777 bis 1789: 15 Sinfonien (davon je eine konzertante für Violine und Violoncello, 2 Flöten, Oboe und Fagott); 5 Konzerte für Klavier, 24 für Violine, 4 für Viola, 1 für Flöte und 1 für Oboe; 54 Streichquartette, (mindestens) 12 Streichtrios und 90 Duos (meistenteils für Streichinstrumente, aber auch solche für 2 Flöten).

<sup>8</sup> Das Hôpital psychiatrique St. Maurice zu Charenton besitzt für diesen Zeitraum keine Akte.

<sup>9</sup> Robert Münster, *Die Sinfonien Toeschis. Ein Beitrag zur Geschichte der Mannheimer Sinfonie* (München 1956).

<sup>10</sup> Vgl. Riemann<sup>12</sup>, 1961: „\* 1722 zu Padua“, dazu in Parenthese *„eigentlich Toesca della Castella-Monte“*. Vgl. aber die Namensformen in den Begräbnismatrikeln der Liebfrauenkirche zu München unter dem 14. April 1788: „Josephus Toeschi“ und unter dem 3. April 1800: „Joann: Baptist Maria Toesca de Castellamonte“ (die Altersangabe fehlt hier, die vom Verfasser unterstrichenen Worte sind von zweiter Hand mit anderer Tinte nachgetragen worden, Castellamonte ist gleichlautend mit dem Namen einer Stadt unweit Turin im ehemaligen Herzogtum Savoyen). Die Divergenz der Namensformen Toeschi (1788) und Toesca de Castellamonte (1800) läßt sich damit erklären, daß die Adelsbestätigung erst vom 22. Oktober 1798 datiert. Die Nobilitierung betrieb Johann Baptist. Zum Zeitpunkt der Bestätigung war der ältere Bruder Carl Joseph schon über zehn Jahre tot. (Des ersteren Namensform in den Trauungsmatrikeln der Jesuitenkirche zu Mannheim unter dem 12. Aug. 1767 lautet: „Joannes Baptista Toeskij“.)

<sup>11</sup> Vgl. Riemann<sup>12</sup>, 1961: „\* im 1727 zu Stuttgart“. Notabene: In den Matrikeln der Jesuitenkirche zu Mannheim ist unter dem 7. April 1768 die Taufe Carl Theodors, eines Sohnes des Johann Baptist Toeschi, eingetragen.

## Reihentechnik in Schönbergs opus 19, 2

Ein Beitrag zur Vorgeschichte der Reihenkomposition

VON RUDOLF WILLE, FRANKFURT/M.

Formprinzipien der Reihentechnik sind an vielen Kompositionen, die schon vor den ersten Zwölftonwerken entstanden, nachgewiesen worden. Besonders häufig treten Reihenstrukturen bei Arnold Schönberg in seinen Werken der freien Atonalität auf<sup>1</sup>. Das wohl beste Beispiel dafür findet sich in Schönbergs *Sechs kleinen Klavierstücken* op. 19., die er 1911, also mehr als ein Jahrzehnt vor seinen ersten Zwölftonkompositionen geschrieben hat. Stuckenschmidt charakterisiert die zweite dieser expressionistischen Miniaturen als „*melodisches Umkreisen der ostinat wiederholten Terz g—h*“<sup>2</sup>. Bei genauerer Analyse insbesondere der melodischen Teile wird ein wesentlich tieferer Gehalt dieses nur neuntaktigen Klavierstückes deutlich.

Schon der erste Melodiebogen bildet in sich eine Kleinstruktur: Seine drei letzten Töne *a—c—as* stehen im transponierten Krebs zu den Anfangstönen *d—fis—dis*. Sogar im Rhythmischen liegt hier gleichsam eine Umkehrung vor.

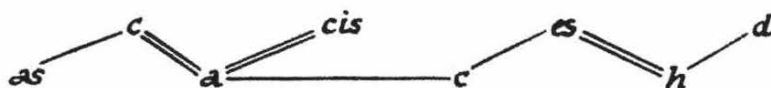


Das dreitönige Motiv der beiden Terzen, die in entgegengesetzter Richtung aufeinander folgen, liegt dem ganzen Stück zugrunde (Schönberg verwendet das gleiche Motiv auch in der *Erwartung* op. 17 als Hauptbaustein<sup>3</sup>).

Auch der zweite Melodieteil hat eine Krebsform, wenn man davon absieht, daß die großen Terzen des Anfangs zu kleinen Terzen verkürzt werden.



Durch diese Verkürzung treten in den beiden Terzenpaaren alle vier Grundformen des Terzenmotivs auf; dazu kommt, daß die beiden Paare noch durch das Grundmotiv miteinander verbunden werden:



Bezieht man in das zweite Melodiestück seinen vollen Endakkord mit ein, so enthält es sogar den ersten Melodiebogen im direkten Rücklauf:



<sup>1</sup> Dazu Th. W. Adorno, *Zur Vorgeschichte der Reihenkomposition in Klangfiguren*, Frankfurt a. M. 1959.

<sup>2</sup> H. H. Stuckenschmidt, *Arnold Schönberg*, Berlin 2/1957, S. 56.

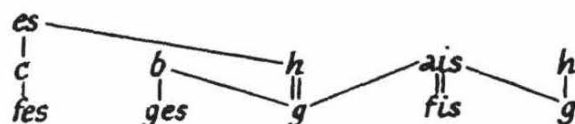
<sup>3</sup> H. H. Stuckenschmidt, a. a. O., S. 52.

Man kann also das zweite Melodistück als äußerste Verdichtung des ersten auffassen.

Nicht nur die Melodik, sondern auch die ostinate Terz *g—h* erhält ihre musikalische Bestimmung aus dem Dreitonmotiv. Gleichsam als These an den Anfang gestellt, fordert sie ihre Auflösung in das Grundmotiv, die Synthese mit der kleinen Terz. Im zweiten Takt steht die ostinate Terz noch zusammenhanglos neben dem einsetzenden Melodiebogen. Nur das mit dem *d* gleichzeitig angeschlagene *h* läßt eine erste Annäherung ahnen. Mit dem Schlußton des Melodiebogens bildet die Terz erstmalig das Grundmotiv in der Form *as—h—g*. Als hätte sie daraus Kraft gewonnen, vermag sie durch ein Aufbeben im folgenden Takt aus sich selbst heraus die Reihe zu erzeugen:



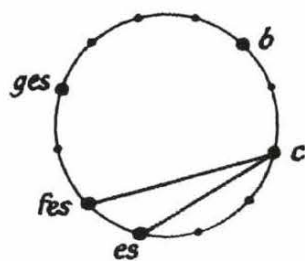
Im Takt 5, der Mitte des neuntaktigen Stückes, hängt sie dann mit einer Vielzahl von Grundmotivformen zusammen:



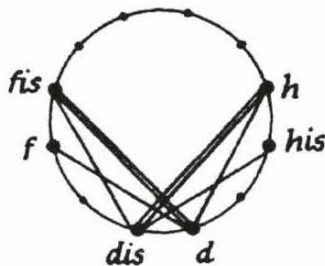
So kann sie zum Takt 6 hin die große Verdichtung des Grundmotivs im zweiten Melodistück einleiten. Nach dieser letzten Steigerung folgt in Takt 7 und 8 die Entspannung: Die ostinate Terz löst sich scheinbar aus der Integration, um dann um so vollendeter im Schlußakkord aufzugehen.

Auch die drei Akkorde des Stückes zeigen die fortlaufende Verdichtung des Grundmotivs. Im flüchtigen Akkord des Taktes 5 ordnen sich nur drei Töne zum Grundmotiv, während die übrigen Töne mit der folgenden Terz *g—h* Reihenformen bilden. Im zweiten Akkord (Takt 6) sind alle Töne durch die viermal auftretende Grundreihe gebunden. (Die ostinate Terz wird durch das gemeinsame *h* mit einbezogen.) Die Krönung gelingt Schönberg im Schlußakkord, wo sich die ostinate Terz in eine regelmäßige 6-Reihenkonstruktion auflöst.

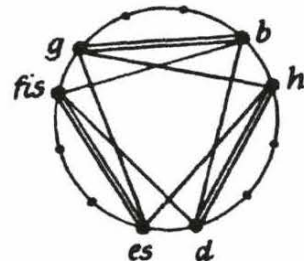
1. Akkord (T. 5)



2. Akkord (T. 6)



3. Akkord (T. 9)



Die naheliegende Frage, ob sich Schönberg dieser Reihenzusammenhänge bewußt gewesen ist, ist sicherlich zu verneinen. Über eine Reihenanalyse an seinen Orchesterstücken op. 16, die er 1909 komponierte, soll Schönberg frappiert gewesen sein<sup>4</sup>. Demnach waren unbewußt die wesentlichen Kompositionsmittel der Zwölftontechnik in erstaunlicher Konsequenz in Schönberg vorgebildet.

<sup>4</sup> Adorno, a. a. O., S. 114.



## Der 7. Kongreß der Association Internationale des Bibliothèques Musicales Dijon, 1.-7. Juli 1965

VON KURT DORFMÜLLER, MÜNCHEN

Den fachlichen Schwerpunkt des Kongresses bildeten vier Rundgespräche, die sich um den vielbenützten und vieldeutigen Begriff „Dokumentation“ bewegten. Dem materialen Wort-sinn folgten vor allem die beiden Gespräche über *The music librarian, the bibliographer, the documentalist* und *The audio-visual means of musical documentation*. Sie befaßten sich besonders mit den Dokumenten, die über gedruckte Noten, Bücher und handelsübliche Schallplatten hinaus von Bedeutung sind. Die Auswertung von Archivalien, Programmzetteln, Bilddarstellungen u. ä. gehört längst zur Methode der Musikwissenschaft. Nicht wenige Bibliothekare haben sich um die Sammlung und Verkartung solcher Bestände verdient gemacht. (Als Beispiel nannte Hans Zehntner die von Refardt angelegten Karteien zur Basler Musikgeschichte.) Eine Aufgabe der bibliothekarischen Zusammenarbeit wird es sein, entsprechende Sondersammlungen und Verzeichnisse systematisch bekannt zu machen. Groß ist die Nachfrage nach Bilddokumenten, wobei allerdings, wie die von A. Hyatt King und Herta Schetelich angeführten Beispiele bestätigen, nicht- oder halbwissenschaftliche Anlässe überwiegen (Bild-Bände, Fernsehen, Schallplattenhüllen, nichtmusikalische Ausstellungen, Werbezwecke).

Auf schwer erfassbare Musikedokumente wie Filmmusiken und nicht-kommerzielle Schallplatten wiesen F. Lindberg, Elisabeth Lebeau und P. Saul hin. Inwieweit können sie in Phontheken und Bibliotheken gesammelt werden? Wird die Archivierung von guten oder charakteristischen Filmmusiken allmählich so organisiert werden, wie das für die Rundfunkproduktion geschehen ist? Hier fehlen noch die nötigen Kontakte und Erfahrungen, mit deren Hilfe den Fragenden weiterführende Informationen gegeben werden können.

Dokumentation als Methode der bestmöglichen Erschließung war das Hauptthema des Rundgesprächs *Utilisation of data processing techniques in musical documentation*. Unter den von Barry S. Brook entworfenen Zukunftsaspekten ist sein Plan einer internationalen Dokumentation des neuerscheinenden Musikschrifttums hervorzuheben. Sie sollte mit der Hilfe von Computern in der inhaltlichen Erschließung der Schriften weit über die bisher üblichen Bibliographien hinausgehen. Wichtig wäre hierfür, daß die Autoren Zusammenfassungen ihrer Arbeiten liefern, die von den Verlegern gedruckt werden müßten. Brook stellt sich eine internationale Zusammenarbeit vor, zu deren Erleichterung man das im Auftrag der AIBM entstehende vielsprachige Sachwörterlexikon der Musik in den automatisierten Prozeß einschalten könnte. Über die Zukunft des interessanten Projekts läßt sich im Augenblick freilich noch wenig sagen.

Über Melodievergleiche mit Hilfe elektronischer Apparate berichteten Nana Schiødt (byzantinische Hymnen) und Raymond Meylan (basse danses). Ihre Erfahrungen sind für Incipit- und Themenverzeichnisse nützlich. In diesem Zusammenhang ist auch Barry S. Brooks System der Umsetzung von Musiknotation in normale Schreibmaschinenzeichen zu nennen.

Ein Rundgespräch war den sogenannten musikalischen Informations- (früher: Dokumentations-) zentren gewidmet. Ihre „Dokumentations“-Tätigkeit richtet sich hauptsächlich auf die zeitgenössische Musik, Ziel ist deren Förderung durch Propaganda, Bereitstellung von Aufführungsmaterial, Tonaufnahmen und Schrifttum. Als Beispiel sei das holländische Institut „Donemus“ genannt, das auch verlegerisch tätig ist. Sein Direktor, André Jurrens (Amsterdam), wurde im Laufe der Tagung zum neuen Präsidenten der AIBM ernannt.

Die divergierenden Erscheinungsformen der Dokumentation faßte Vincent Duckles zusammen, indem er nach der positiven Gesinnung fragte, die hinter der heutigen Tendenz zur Dokumentation stehe. Es ist ein Geist wissenschaftlicher Liberalität und Kollegialität,

der die alten Reservate und Privilegien abbauen und die Quellen und Hilfsmittel der Forschung für die Allgemeinheit erschließen will. Die hierbei mitwirkenden Impulse böten Stoff für eine weitgreifende Analyse des Zeitgeistes. Konkreter gesprochen, zeigte die Durchführung des Kongreßthemas die enge Verknüpfung von Musikbibliotheken und Musikbibliographie mit Musikforschung und Musikleben. Dokumentation ist das Feld, in dem sie sich vielfältig überschneiden.

Während Verwaltungs- und Verfahrensfragen der bibliothekarischen Zusammenarbeit in geschlossenen Kommissionen besprochen wurden, traten die wissenschaftlichen Aspekte bei zwei in Exkursionen eingefügten Veranstaltungen in den Vordergrund. Sie erhielten durch die Wahl der Orte eine besondere Note. In einem Gewölbe der großartigen Abtei von Fontenay hielt die Société française de Musicologie eine Tagung über *Fragen des musikalischen Tempos* ab. Claudie Marcel-Dubois brachte Tonbeispiele von mündlich tradiertem Musik, die an den Arbeitsrhythmus oder den — in magischen Zeremonien accelerierenden — Tanzrhythmus gebunden ist. André Verchaly erinnerte an den Zusammenhang des musikalischen und gesprochenen Rhythmus im 16. Jahrhundert, aus dem zu folgern ist, daß auch die Temponahme dem Sprachtempo nahe bleiben sollte. Das Tempo, in dem Denise Launay über die Beziehung von Zweier- und Dreiertakt im 17. Jahrhundert sprach, überstieg leider die Aufnahmefähigkeit mancher Hörer, darunter die des Berichterstatters. Geneviève Thibault Comtesse de Chambure, die der Sitzung souverän präsiidierte, besprach und zeigte ein in der Bibliothèque Nationale Paris befindliches Manuskript eines *Te Deum* von Michel-Richard de Lalande, das alte Eintragungen über die Dauer des ganzen Stückes und seiner Teile enthält. Sie sind wohl durch den König veranlaßt, der einer Notiz zufolge verlangte, daß es nicht länger als eine gewöhnliche Messe dauern solle, d. h. „une bonne demi-heure“. Charles Cudworth machte in bestechend konzentrierter Form auf den Engländer James Nares (1715—1785) aufmerksam, der die Tempobezeichnung „Vivace“ zwischen Andante und Allegretto, also im Vergleich zu heutigen Vorstellungen sehr langsam einstuft. Eine ähnliche, schon einer neuen Epoche zugehörige Quelle bieten 1807 die *Specimens of Various Styles* von William Crotch, der (vor Maelzel) durch die Angabe von Pendellängen präzise Tempi vorschreibt. Barry S. Brook stellte fest, daß demnach die schnellen Tempi noch schneller auszuführen sind, als bei uns heute üblich. Sehr lebhaftes Menuette fallen besonders auf.

In einem kühlen Keller des berühmten Weinortes Beaune berichteten Comtesse de Chambure und Claudie Marcel-Dubois über ihre instrumentenkundlichen Arbeiten im Musée instrumental du Conservatoire und im Musée des Arts et Traditions populaires Paris. Sehr instruktiv waren die mit Tonbeispielen und Schall-Diagrammen vorgeführten Vergleiche zwischen Instrumenten aus verschiedenen Materialien. Sie bieten gute Anhaltspunkte für die Ergänzung und den Nachbau alter Instrumente.

Das Programm, dessen verdienstvoller Initiator Vladimir Fédorov aus Gesundheitsrücksichten dem Kongreß leider fernbleiben mußte, schloß eindrucksvolle und erfreuliche Begegnungen mit den Dokumenten der großen burgundischen Geschichte und mit dem kultivierten Stil des Lebens und Genießens in diesem Lande ein. Musikalische Vorführungen vermittelten vielfältige Eindrücke von geistlicher Musik der Renaissance über burgundische Folklore bis zu elektronischer Musik. So waren alle Voraussetzungen gegeben, daß sich die Zusammenkunft in angeregter Stimmung und freundschaftlichem Einvernehmen vollzog. Den französischen Kollegen in und außerhalb der AIBM, die an diesem guten Gelingen mitwirkten, gebührt dafür der herzlichste Dank der Teilnehmer. Ausführliche Berichte über die Rundgespräche werden in *Fontes Artis Musicae* (Heft 2/3/1965) erscheinen, ein Teil der Beiträge zum Tempoproblem ist für die *Revue de Musicologie* vorgesehen. Das Museum von Dijon brachte einen bebilderten Katalog seiner Ausstellung *La Musique dans l'Art ancien* heraus.

## *Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für Musik des Orients*

VON FRITZ BOSE, BERLIN

Zum ersten Male seit ihrem Bestehen konnte die Deutsche Gesellschaft für Musik des Orients am 25. Oktober 1965 eine Tagung veranstalten. Auf Anregung des Präsidenten der Gesellschaft für Musikforschung, der zugleich Vorsitzender des Kuratoriums der DGMO ist, wurde sie an die Jahresversammlung der Gesellschaft für Musikforschung in Coburg (vgl. *Mf.* 18, 1965, S. 478) angeschlossen. Den Auftakt bildete eine von beiden Gesellschaften gemeinsam getragene Veranstaltung am Abend des letzten Versammlungstages der Gesellschaft für Musikforschung. Im Historischen Saal des Rathauses in Coburg sprach am 24. Oktober der vietnamesische Musikwissenschaftler Dr. Tran Van Khe, Leiter des Centre d'Etudes de Musique Orientale an der Pariser Universität, über die traditionelle Musik seines Heimatlandes und führte einige der wichtigsten Saiteninstrumente Vietnams vor, an denen er die modalen Leiterformen und das Tonsystem seines Landes vorstellte und charakteristische Proben der Vokal- und Instrumentalmusik zu Gehör brachte.

Die Tagung begann am 25. Oktober im Festsaal des Kongreßhauses mit einer Reihe von Vorträgen. Kurt Reinhard sprach über die Quellensituation der türkischen Kunstmusik, die ja dem Interpreten ein erhebliches Maß an Freiheit in der Darbietung eines Musikstückes einräumt. Trotz dieser halbimprovisatorischen Interpretationstechnik gibt es geschriebenes wie gedrucktes Notenmaterial und Ansätze zu einer musikwissenschaftlichen Edition der klassischen türkischen Musik. Dieter Christensen berichtete, unterstützt von Lichtbildern und Tonbandbeispielen, über die von ihm gesammelte und untersuchte Musik der Kurden. Über Rabindranath Tagore als Begründer einer neuen volkstümlichen Musikgattung in Indien sprach Fritz Bose, der die Entwicklung der Kompositionsweise Tagores von der klassischen Kunstmusikform zu einer eigenen, aus folkloristischen, klassischen und abendländischen Traditionen gemischten neuen Liedform darlegte und mit Tonbandbeispielen den Tagore-Stil in eigenen Interpretationen des Komponisten und seine Weiterführung und Entartung in Tagore-Liedern in der Wiedergabe neuerer und gegenwärtiger Interpreten zeigte. Felix Hoerbürger konnte in Nordgriechenland Tänze und Tanzmusik studieren, die teilweise Entsprechungen in kleinasiatischen Tanzformen und Tanzbezeichnungen erkennen lassen. Den Abschluß bildete die Vorführung einer japanischen Tonfilm-Aufzeichnung des No-Spiels Dojoji, die Fritz Bose kommentierte. Die Tagung schloß am Nachmittag mit einer Sitzung des Kuratoriums und der Mitgliederversammlung, in der vor allem der Gesellschaft für Musikforschung für die Gelegenheit gedankt wurde, die Tagung mit ihrer Jahresversammlung verbinden zu können.