

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Zur hebräischen Widmung im Lochamer-Liederbuch

VON CHRISTOPH PETZSCH, MÜNCHEN

Die hebräischen Lettern der Widmung auf Seite 15 des Lochamer-Liederbuches¹, die der Schreiber I (und Monogrammist) auf Melodie und Text des Liedes „*Möcht ich dein wegeren*“ folgen ließ, der Vorname Wolf des Besitzers sowie die Ansicht, daß „*ums Jahr 1450 noch kein Christenmensch das Hebräische verstand*“, veranlaßten den ersten Herausgeber F. W. Arnold zu der Behauptung, der Schreiber sei ein „*singlustiger Jude*“ gewesen². J. Janssen schränkte dies auf die Vermutung ein, der Schreiber hätte eine auf den christlichen Namen Barbara getaufte Jüdin zur Frau gehabt, die er mit einer solchen Widmung hätte erfreuen wollen³. Diese Erklärungen ließ man unter Hebraisten schon im 19. Jahrhundert nicht mehr gelten, konnte sich dort aber andererseits, obwohl Bellermann und Chrysander bereits im nobel korrigierenden Nachwort zur Ausgabe des inzwischen Verstorbenen die Richtung gewiesen hatten⁴, die Tatsache der Verwendung hebräischer Schriftzeichen für die deutsche Widmung nicht erklären⁵.

An Bellermann und Chrysander anknüpfend schloß O. Ursprung u. a. aus Zeugnissen wie „*deutschräditgen, in rabbinischer Schrift geschriebenen Sprüchlein*“ in Handschriften ehemaliger bayerischer Klöster aus der Zeit vor Reuchlin, dem eigentlichen Begründer der Hebraistik in Deutschland, daß schon um 1450 das Interesse für Hebräisch verbreitet war; in der Widmung des Liederbuches sah er einen „*charakteristischen weiteren Beleg*“⁶. Seiner Ansicht, daß der Schreiber über Kenntnis des Hebräischen verfügte, widersprach H. Loewenstein in der *Miszelle Philologisches zum Lochamer Liederbuch*⁷. Von dieser gehen wir im Folgenden aus und versuchen, den ersten der beiden dort behandelten Gesichtspunkte neu zu wenden, das Ergebnis des zweiten zu korrigieren. Loewenstein vermehrte Ursprungszeugnisse noch um den Hinweis, daß auch der aus dem 15. Jahrhundert stammende cgp 336 deutsche Überschriften in hebräischen Lettern enthalte⁸, versuchte im übrigen aber den Nachweis, daß der Schreiber mit der Schreibweise der deutschen Juden nicht vertraut war und zum Zwecke der Widmung „*über keinerlei Kenntnis der hebräischen Sprache und Schrift*

¹ Vgl. in: *Lochamer Liederbuch und Fundamentum organisandi des Conrad Paumann*, in Faksimiledruck hrsg. v. K. Ameln, 1925. — Die veränderte Schreibung ergibt sich u. a. aus der Namensform des Besitzervermerkes auf S. 41 und dem Faktum, daß es sich nicht um einen Orts-, sondern um einen Familiennamen handelt. Weiteres dazu in der Einleitung zur Neuauflage, die W. Salmen zusammen mit dem Verf. vorbereitet.

² Das *Lochamer Liederbuch* nebst der *Ars Organisandi* von Conrad Paumann . . ., bearb. v. F. W. Arnold und H. Bellermann, Jb. f. Musikwiss., hrsg. v. F. Chrysander, II, 1867, unveränderter Neudruck 1926. 12 ff. — In Veröffentlichungen über jüdische Musik und jüdische Folklore wird diese Auffassung bis heute vertreten, vgl. H. Loewenstein in: *Kirjat Sepher* Nr. 22, 1945/46 (erscheint in Tel Aviv), 83 f. Vgl. aber auch unten, Anm. 9.

³ *Geschichte des deutschen Volkes* I, 1876, 200, Anm. 2.

⁴ Vgl. 231.

⁵ Vgl. M. Guedemann, *Geschichte des Erziehungswesens und der Cultur der Juden in Deutschland während des XIV. und XV. Jahrhunderts* III, 1888, 160 und Anm. 1. Der Verfasser bemerkt, daß „*vil gute jar*“ (S. 9) eine „*noch heute übliche Wunschform*“ sei. Sie ist wohl damit zu erklären, daß das Jiddische eine Reihe von mittelhochdeutschen Wendungen bewahrt hat, vgl. außer W. Andreas, *Deutschland vor der Reformation*, 8/1959, 262, vor allem F. J. Beranek, *Jiddisch*, in: *Deutsche Philologie im Aufriß*, hrsg. v. W. Stammer, I, 2/1958, Sp. 1955—1998.

⁶ *Vier Studien zur Geschichte des deutschen Liedes*: III. Wolfli von Lochamer's *Liederbuch*, *AFMw* 5, 1923, 316 ff. (mit Hinweis auf B. Walde, *Christliche Hebraisten Deutschlands am Ausgang des Mittelalters*, 1916).

⁷ *ZfMw* 14, 1931/32, 317—19. Bei der Anm. 2 genannten Veröffentlichung Loewensteins handelt es sich im Wesentlichen um ein Referat der älteren Arbeit.

⁸ 317, Anm. 4.

zu verfügen brauchte“, d. h. „eine irgendwoher erlangte alphabetische Tabelle der hebräischen Buchstaben tat für diesen Zweck das Ihre“⁹.

Loewensteins Feststellungen bestehen im großen und ganzen zu recht. Die Orthographie ergibt auch nach dem Urteil eines weiteren Fachmannes, „daß er niemals etwas von der sog. defektiven Schreibung im Hebräischen gehört hatte, und daß er selbst über die Art und Weise, in der Juden um 1450 z. B. in Kaufurkunden den deutschen Text mit hebräischen Buchstaben¹⁰ wiedergaben, völlig uninformiert gewesen ist. Der Schreiber transportierte sozusagen das deutsche Schriftbild, d. h. Buchstaben für Buchstaben ins hebräische Schriftbild. Ihm war also bestenfalls rein schematisch das hebräische Quadratlettern-Alphabet bekannt, aber nichts vom Geist des Hebräisch-Schreibens“¹¹. Daß deutsche Gelehrte oder Studierende bei gebildeten Juden, zumeist Rabbinern und jüdischen Gelehrten, hebräisch schreiben und lesen lernten, bezeugen Reuchlin und Elia Levita Bachur für den Ausgang des Mittelalters¹². Um 1450 jedoch waren speziellere hebräische Studien noch recht ungewöhnlich, der von Bellermann und Chrysander erwähnte, 1419 geborene Sammler Johann Wessel sicher eine vereinzelt Erscheinung. Der erste, der an einer deutschen Universität Hebräisch lehrte, war Petrus Nigri (Schwarz) um 1470 in Ingolstadt¹³. Es ist damit ausgeschlossen, daß der Schreiber die Kenntnis der Schriftzeichen im Universitätsunterricht erwarb. Ob er sie an einer Universität studierend nebenher, bei einem Rabbiner zu Hause, bei einem jüdischen Lehrer — eine jüdische Schule gab es um 1450 ebenso wie in Landshut¹⁴ und in vergleichbaren Orten auch in Nürnberg¹⁵ — oder, wie Loewenstein annahm, ohne Lehrer mit Hilfe einer Tabelle erlernte, läßt sich nicht entscheiden. Mit Ursprung ist aber festzustellen, daß die genannten Zeugnisse, die sich noch vermehren lassen¹⁶, auf ein gewisses Interesse für das Hebräische schon vor Nigri und Reuchlin weisen. Wir dürfen es sicher nicht mit wissenschaftlichen Bemühungen verwechseln — hier interpretierte Loewenstein Ursprungs Feststellungen schief —; andererseits weist auch die Widmung, deren Schriftzug so ungeschickt nicht ist, wie Loewenstein behauptete¹⁷, auf einen Umgang mit der Schrift, der mehr bedeutet als ein einmaliges „Abmalen“ ad hoc.

Diese Erörterungen führen zu der Frage, in welche Bevölkerungsschicht der Schreiber gehörte. Bei den erwähnten weiteren Zeugnissen waren es z. T. Angehörige bayerischer Klöster, d. h. geistliche, z. T. wohl auch weltliche Schreiber, mit einiger Wahrscheinlichkeit also Angehörige der eigentlichen Bildungsschicht. Es liegt nahe, dies bei solcher Praktik in der Widmung und ihren Voraussetzungen auch für den Schreiber I des Lochamer-Liederbuches zu vermuten. Sicherheit haben wir dafür nicht, wenn wir uns allein auf die Widmung

⁹ 318 (übernommen auch von P. Gradenwitz, *Die Musikgeschichte Israels*, 1961).

¹⁰ Vgl. auch Andreas, a. a. O.

¹¹ Auch hier möchten wir Herrn S. A. Wolf, Berlin, für seine Mitteilungen nochmals danken.

¹² Freundliche und dankenswerte Mitteilung von Herrn Prof. Dr. F. J. Beranek, Gießen-Oberhof. Besonderen Dank für sachkundigen Rat schuldet der Verf. auch Herrn Direktor Dr. Hans Striedl und Herrn Dr. Bojer, Bayerische Staatsbibliothek, die auch die Freundlichkeit hatten, das Manuskript noch einmal durchzusehen, und nicht zuletzt Herrn Dr. Kümmerer, Universitätsbibliothek Tübingen, in deren Obhut die Berliner Handschrift sich seit dem Kriege befindet. — Noch Andreas Ostander, 1520 Lehrer für Hebräisch in Nürnberg, hatte „vom Juden-Schulmeister Wolfflein zu Schwaibach Chaldäisch“ gelernt, vgl. L. Geiger, *Das Studium der hebräischen Sprache in Deutschland vom Ende des XV. bis zur Mitte des XVI. Jahrhunderts*, 1870 (Zitat Will-Nopitsch VII, 68 ff.).

¹³ Vgl. O. Kluge, *Die hebräische Sprachwissenschaft in Deutschland im Zeitalter des Humanismus*, Z. f. Gesch. d. Juden in Deutschland III, 1931, 81–97 und 180–193; 84 f.

¹⁴ Vgl. *Chroniken deutscher Städte*, Bd. XV, hrsg. v. K. Th. Heigel (u. a. Landshuter Ratschronik 1439 bis 1504), 303.

¹⁵ Zu Nürnberg vgl. J. Mummenhoff, *Die Juden in Nürnberg bis zu ihrer Vertreibung im Jahre 1499 in topographischer und kulturhistorischer Beziehung*, 1908, ferner *Jüdisches Lexikon*, begr. v. G. Herlitz und B. Kirchner, 1927–1930, IV/1, Artikel Nürnberg (v. d. Redaktion gezeichnet). Eine Schule, zwischen Franz Hallers und Fritz Behaims Häusern gelegen, ist schon 1349 erwähnt (Hauptstaatsarchiv München, Urkunden Reichsstadt Nürnberg Nr. 760).

¹⁶ Nach Auskunft von Herrn Direktor Dr. Striedl, Bayerische Staatsbibliothek München.

¹⁷ Mehrere befragte Hebraisten halten die Schrift vielmehr für flüssig bzw. geübt.

stützen, lassen sich doch auch Nürnberger Patriziersöhne schon im früheren 15. Jahrhundert in den Matrikeln z. B. der Universitäten Wien, Erfurt, Leipzig oder Padua nachweisen. Nun konnten wir kürzlich die Zugehörigkeit der im Anhang des *Fundamentum organisandi* genannten Namen zur gleichen Schicht, der auch der Schreiber eines anderen Nürnberger Liederbuches, Hartmann Schedel, angehörte, zwar nicht sichern, aber doch wahrscheinlich machen¹⁸; in zwei von drei Fällen handelt es sich mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit nicht um Patriziersöhne. Daß *Fundamentum* und Lochamer-Liederbuch im engen Zusammenhang stehen, ist bekannt¹⁹. So ist die Vermutung nicht von der Hand zu weisen, daß der Schreiber I ebenfalls in diese Schicht gehört, zumal beide Gesichtspunkte für sich zu bewerten sind und sich noch ergänzen lassen²⁰. Die Zugehörigkeit zum Patriziat verliert dann im gleichen Maße an Wahrscheinlichkeit.

Ob es sich bei den Schriftzeichen um Quadratlettern oder aber um einen Übergang von ihnen zur Kursive handelt, wofür sich die Mehrzahl der Fachleute entschied, ob Jiddisches erkennbar, inwieweit die Orthographie der Lettern jiddisch ist, wird für den Hebraisten bedeutsamer sein als für die Forschung zum Lochamer-Liederbuch. Für sie bleibt noch die Lesung des letzten Wortes der Widmung: „*der allerliebsten*²¹ *barbara meinem treuen liebsten . . .*“ zu klären. Wir kommen damit zum zweiten der von Loewenstein behandelten Gesichtspunkte.

„*Maßmann hatte hier einmal wieder sein gewöhnliches Unglück, indem er ‚Gemachel‘ las; das Koph wurde aber niemals für Chet gebraucht und der letzte Buchstabe ist ein Schluß-Nun und kein Lamed*“, heißt es positivistisch bei Arnold, der das Wort dementsprechend mit „*gemaken*“ übertrug. Janssen las demgegenüber den drittletzten Buchstaben als Lamed, das ganze Wort demnach als „*gemalen*“²². Beide Lesungen wirken noch in jüngster Zeit nach: Ameln schwankt zwischen „*gemaken*“ und „*gemalen*“, Salmens entscheidet sich für „*gemakn*“²³. Sogar die Lesung „*gemaket*“ fand sich in einer älteren, nicht veröffentlichten Studie, und dazu die These, der Schreiber habe das Wort in Reimbindung (Assonanz) zur Schlußstrophe des voranstehenden Liedes mit ihren Endsilbenreimen „*nacht: macht: tracht: lacht*“ setzen wollen. Diese Auffassung, nach welcher die Widmung zugleich als Autorenachweis gelten, der Autor des Liedes mit dem Schreiber identisch sein müßte, läßt sich aber nicht halten, da der letzte Buchstabe N(un) bzw. L(amed) ist²⁴.

Im besonderen geht es nun nur noch um die Lesung des vorletzten Konsonanten, nicht mehr um das Wort als Ganzes mit seiner Bedeutung. Daß nhd. „*Gemahl*“ dahintersteht, hat die große Mehrzahl der Gelehrten seit Maßmann nicht bezweifelt; die Gewißheit verführte den einen oder anderen zur Übernahme von Janssens Manipulation „*gemalen*“. Die Lesung

¹⁸ Vgl. des Verf. Archivstudien: *Zu den Autorennamen im Anhang zu Conrad Paumanns Fundamentum organisandi*, AfMw 21, 1964, 200–211.

¹⁹ Vgl. Ameln, 14.

²⁰ Einen dritten ergibt die Untersuchung der Schreiber glossen. Über ihn spätestens in der Einleitung der Neuausgabe.

²¹ Loewenstein unterließ ein Versehen insofern, als er die Unterschleife des „h“ im Schlußwort „*lacht*“ des Textes als hebräischen Buchstaben las; Doppelschreibung des „n“, an sich im 15. und 16. Jh. vielfach zu belegen, liegt nicht vor. Diese Annahme stützte seine Vermutung, der Schreiber habe eine Tabelle vor sich gehabt: er habe Schluß-Nun und gewöhnliches Nun für einen Buchstaben angesehen; vgl. Kirjath Sepher bzw. oben, Anm. 2.

²² A. a. O., ebenso F. X. Haberl, Vj. f. Musikwiss. 1, 1885, 428, Anm. 1. — H. F. Maßmann gab eine kurze Beschreibung der Handschrift in der Münchener Allgem. Musikzeitung 1828, Nr. 20, Sp. 313–319. Vgl. Sp. 314.

²³ Salmens Lesung (*Das Lochamer Liederbuch*, 1951, 24 bzw. Anm. 3) ist von Loewensteins Vergleichfassung in „korrektem“ Jüdisch-Deutsch her zu verstehen, welches unbetonte Endsilbenvokale nicht ausschrieb.

²⁴ Hier folgen wir Arnold bzw. Maßmann (vgl. unten), weil ihnen die Stelle der Handschrift noch lesbarer als allen Späteren vorlag. Heute ist der Schlußbuchstabe durch einen Falz verdeckt, der sich nicht ohne Schaden lösen läßt. — Gegen ein Partizip spricht auch die Überlegung, daß dann bei vorangehendem potenziertem Superlativ mit Eigennamen die Wiederholung mit einfachem Superlativ ohne Nomen folgt. Schließlich ist selbst bei diesem Schreiber, der die Texte oft flüchtig oder nachlässig aufzeichnet, nicht anzunehmen, daß er der Reihe der einsilbigen reinen Schlußreime ein zweisilbiges „(ge)machel“ folgen läßt.

des vorletzten Konsonanten als „k“, an sich möglich, nahm Loewenstein zum Anlaß, hier niederdeutschen Lautstand anzusetzen, ein Gesichtspunkt, den er — wengleich mit nicht geringen Vorbehalten — wechselseitig mit dem mittelniederländischen Liede „*Ein vrouleeden edel von naturen*“ (S. 20) sowie mit der Version stützte, es handle sich bei den beiden Orts- bzw. Herkunftsnamen auf S. 41 um Lochem im Gelderland und um das Kloster Windesheim, den Stammsitz der Windsheimer Kongregation und Ausgangspunkt der „*devotio moderna*“ bei Zwolle in Holland; auch sei der Name Jodocus („*Judocus de Winßheim*“) auf S. 41 des Liederbuches — u. a. auch als Josquin — in den Niederlanden verbreitet gewesen. Heinrich Besseler hat diesen Ansatz Loewensteins bei seiner Lokalisierung des Liederbuches nach Nürnberg als „Opposition“ zunächst noch ernstgenommen²⁵. Es mag deshalb erlaubt sein, ihn bei dieser Gelegenheit endgültig außer Kraft zu setzen.

Die Hebraisten lesen an der relevanten Stelle ein Qöf²⁶ (bzw. Kaph). Mittelhochdeutsch, genauer Alemannisch-Bairisch wäre eine velare Spirans (Reibelaut) *h* als sogenannter Ach-Laut²⁷ zu erwarten: „*gemahel*“, was nach Verstummen des *h* zu nhd. „*Gemahl*“ kontrahiert wurde, in welchem *h* nurmehr die Funktion des Dehnungszeichens besitzt. Die Spirans ist bereits germanisch vorhanden (* *mahla-*, u. a. „öffentliche Versammlung“ oder „Vereinbarung“), d. h. nicht erst durch die zweite Lautverschiebung aus germ. *k* entstanden. Auch im Niederdeutschen kann hier demnach kein Verschluslaut vorliegen, und so ist es erklärlich, daß Loewenstein ein von ihm herangezogenes ahd. „*gamahha*“ = *uxor*²⁸ lexikalisch für das Mittelniederdeutsche mit Verschluslaut nicht belegen konnte. So stützte er sich auf mnl. „*ghemak*“ mit den Bedeutungen „Ruhe“, „Frieden“, „Wohlgefallen“, „Freude“, „Lust“ sowie auf dazugehöriges „*gemake*“, dem unser — lautverschobenes — „Gemach“ entspräche, und entschloß sich — im Zusammenhang der Stelle folgerichtig — für das erstgenannte Wort mit seinen passenderen Bedeutungen.

Die Frage löst sich auf andere Weise. Die Aussprache der überkommenen Spirans war offensichtlich noch um 1450 in Nürnberg die des Ach-Lautes, und der Schreiber hat versucht, dem durch das Qöf gerecht zu werden, was auf eine mehr oder weniger starke Erweichung des zwischenvokalischen *k* bei den Juden seiner Heimatstadt weisen könnte (diese wäre dann Zeugnis für relative Analogie lautgesetzlicher Veränderungen des Verschluslautes zwischen Vokalen²⁹). Da das Cheth, welches spirantische Aussprache erlaubte, ihm vermutlich nicht bekannt war, versuchte er sich mit dem Zeichen für den Verschluslaut zu behelfen³⁰. Die Aussprache des Wortes „*gemahel*“ mit Ach-Laut bezeugen nun u. a. auch die Schreibungen in zwei anderen bekannten Liederhandschriften des 15. Jahrhunderts aus dem oberdeutschen Raum, in der Mondsee-Wiener³¹ Handschrift und im Augsburger Liederbuch von 1454³². So behält am Ende der von Arnold zu Unrecht gerügte Maßmann recht, der sich als erster zur Frage der Lesung geäußert hatte³³; wir folgen ihm auch bei der Lesung des letzten Buchstabens als L(amed). „*Gemahel*“ ist in der Widmung Neutrum: „*Neben dem*

²⁵ MF I, 1948, 221. — Der Lautstand der Handschrift ist im übrigen oberdeutsch und durchaus „gut nürnbergisch“. Vgl. V. Moser, *Frühneuhochdeutsche Grammatik* I, 1 und I, 3, 1929/1951. passim.

²⁶ Herr Staatsbibliotheksdirektor Dr. Striedl, München, wies auf die große Unterlänge bzw. Abstrich beim Schriftzeichen der Widmung hin.

²⁷ Zum Ach-Laut vgl. H. Paul — W. Mitzka, *Mittelhochdeutsche Grammatik*, 19/1963, § 99.

²⁸ Mit Verweis auf O. Schade, *Altdiesches Wörterbuch* 1872/82. Die übliche ahd. Form ist „*gimahala*“.

²⁹ Das Erweichen der Tenis *k* zwischen Vokalen wird von einigen Hebraisten bestätigt.

³⁰ Diese Erklärung verdanken wir Herrn S. A. Wolf, Berlin.

³¹ Österreichische Nationalbibliothek Wien 2856, fol. 276 v (*guldin sloz*, Marienlied von Albrecht Lesch): „*das gemachi vingeri* (Ring) *er mir an stless / an meinen vinger.*“

³² Vgl. cgm 379 bzw. F. Bolte, *Ein Augsburger Liederbuch vom Jahre 1454*, Alemannia 10 (1890), 116 bzw. Nr. 29: „*Frau gemachel mein.*“ Auf diesen Liedbeginn folgt in Strophe II zweimal freulein („*frelin*“ bzw. „*frölin*“). Vgl. auch „*gemaqel*“ (Gr. Lexer) sowie „*gemedlen*“ „heiraten“ bei A. Götze, *Frühneuhochdeutsches Glossar* 6/1960.

³³ Wie er auch lange vor G. Lehmann (AfMf. 5, 1940, 1—11) auf den Seiten 37 und 41 „*Agatha Dorothea*“ las.

*Masc. hat sich ein Neutr. herausgebildet, ursprünglich als gemeinsame Bezeichnung für beide Geschlechter, bald aber — u. a. bei Luther — auf die Frau bezogen*³⁴. Es kann Braut, wie wahrscheinlich im Augsburgers Liederbuch, aber auch Gemahlin bedeuten.

Nach Loewenstein bediente sich der Schreiber des Hebräischen als einer Geheimschrift. Trifft dies zu, so müssen wir folgern, daß er seine in den Ausdruck „gemahel“ gefaßten Beziehungen zu jener Barbara seiner Umwelt noch verborgen halten wollte. Daß ein Eigenname bei einer ganzen Reihe von Widmungen nur hier, d. h. nur in der Verschlüsselung auftritt, macht Loewensteins Vermutung durchaus erwägenswert, „gemahel“ wiese dann nicht auf eine Ehe, sondern auf eine Art heimliches Verlöbniß³⁵. Eine Absicht des noch jugendlichen Schreibers, sich mit seiner Kenntnis der hebräischen Lettern zu brüsten, kann dabei einwirken.

Als Ergebnis halten wir fest:

- a) Die besonderen Umstände der Widmung lassen in dem Hauptschreiber einen jugendlichen Angehörigen nicht des Patriziats, sondern der Nürnberger Bildungsschicht vermuten.
- b) Auch der Lautstand des letzten Wortes kann nicht als Kriterium des Niederdeutschen gelten. Damit entfällt das einzige, ohnehin schwache Argument für Entstehung außerhalb Nürnbergs³⁶, die durch Besslers überzeugende Lokalisierung bereits weitgehend entkräftet war³⁷.

Jägermesse

Beitrag zu einer Begriffsbestimmung

VON SIEGFRIED HERMELINK, HEIDELBERG

Unter den Messen von Orlando di Lasso findet sich ein gedrängt angelegtes vierstimmiges Werk, dessen Titel im Erstdruck¹ *Missa ad imitationem moduli lager* oder, mehreren handschriftlichen Quellen zufolge², *Missa venatorum* bisher nicht erklärt werden konnte. Die erstgenannte Titelfassung kündigt eine Parodiemesse an, doch will die kürzere latei-

³⁴ Vgl. H. Paul, *Deutsches Wörterbuch*, 5., völlig neubearbeitete und erweiterte Auflage von W. Betz, o. J.

³⁵ Anzumerken wäre noch, daß die Widmungen, die nur in der ersten Lage zu finden sind, auf S. 15 — und nur hier — mit „Ir zu lieb“ und „Der allerliebsten Barbara . . .“ in der dritten, sonst überall — auch auf S. 16, in der zweiten Person stehen („dir verpunden“ usw.). Eine besondere Situation? Die Widmungen insgesamt wie auch die Glossen erfordern eine eigene Untersuchung, vgl. auch oben, Anm. 20.

³⁶ Loewenstein hatte in vorbildlicher Zurückhaltung die Gesichtspunkte seiner Kombination gleichfalls als Vermutung bezeichnet, es sei „eigentlich nichts klarer geworden“; er resignierte mit der philologisch-urkundlichen Methode und erhoffte Klarheit von der stilkritischen Untersuchung.

³⁷ Das mittelniederländische Lied „Ein vrouleer edel von naturen“ läßt sich zwanglos als „Import“ erklären, hatte Nürnberg doch seit dem 14. Jahrhundert enge Handelsbeziehungen mit Flandern, vgl. im *Hansischen Urkundenbuch*, Band I—III, hrsg. von K. Höhlbaum, 1876 ff., Nr. 497—499, die dort 1362 für die Reichsstadt erteilten Handelsprivilegien.

¹ *Missae varitis concentibus ornatae*, ab Orlando de Lassus. Cum cantico beatae Mariae octo modis musicis variato. Paris, Adrian Le Roy & Robert Ballard, o. J. (1577/78). In dem repräsentativen Chorbuchdruck, der 18 vier- bis achtestimmige Messen enthält, steht die genannte an vierter Stelle. Das schon zu Lassos Lebzeiten besonders bekannte und verbreitete Werk ist auch später nie ganz in Vergessenheit geraten (Nachdrucke Gardano 1588, Ballard 1687; Neudrucke Proske 1853, Widmann o. J. (um 1920?), Bank 1950, Lueger 1951, Bäuerle 1956). Weitere Titelfassungen: *Missa lager* (1588), *Missa octavi toni* (alle Neudrucke nach einer Augsburgers Tradition, vgl. Anm. 9); eine Breslauer, z. Z. nicht zugängliche Hs. (um 1570) hat *Missa super: Jeger*. Vgl. E. Bohn, *Die musikalischen Handschriften des XVII. und XVIII. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau*, Breslau 1890, S. 108.

² München, Bayer. Staatsbibl. Mus. Mss. 2746 (um 1560), fol. 197 und Mus. Mss. 89 (1597?) fol. 80, Stift Rein bei Graz, Stiftsbibl. Ms. Nr. 101 (um 1575), fol. 141.

nische der Handschriften hierzu nicht recht passen, auch ließ sich ein entsprechendes Modell unter den Jägerliedern der Zeit und auch sonst nirgends nachweisen³.

Bei den Druckvorbereitungen zu der gegenwärtig erscheinenden Lasso-Gesamtausgabe⁴ hat sich nun herausgestellt, daß noch ein weiteres Werk Lassos, die Kurzmesse *Pilons pilons lorge* (Nr. 3, NGA 3, 51 ff.) vereinzelt als *missa venatoria* überliefert ist⁵ und, im Zusammenhang hiermit⁶, daß wir es bei der Bezeichnung *missa venatorum* oder *venatoria*, auf deutsch Jägermesse (s. u.), mit einem allgemeinen Gattungsbegriff zu tun haben, der, ähnlich wie *missa de feria* oder *missa pro defunctis*, sich auf die Zweckbestimmung der so benannten Messen und nicht auf deren musikalische Substanz bezieht. Für die Messe *Pilons pilons lorge* ist letzteres leicht nachzuweisen, denn das Modell, Claudin de Sermisys gleichnamige Chanson⁷, hat keinerlei Beziehung zur Umwelt des Jägers⁸. Aber auch bei unserer *Missa lager* ist das musikalische Vorbild nicht unter Jagdliedern zu suchen, vielmehr im gregorianischen Choral. Wie die nachfolgenden Beispiele zeigen, hat Lasso dem Werk die Kyrie-Melodie XII des Graduale Romanum zugrunde gelegt⁹:

Messe XII, Kyrie I und Christe.

VIII

Ky-ri-e e - le - i - son. iij. Chri-ste e - le - i - son. iij.

³ Vgl. hierzu P. Wagner, *Geschichte der Messe I. bis 1600*, Leipzig 1913, S. 351; H. Osthoff, *Die Niederländer und das deutsche Lied*, Berlin 1938, S. 151 Anm. 12; J. Huschke, *Orlando di Lassos Messen* in *AtMf* 5, (1940), S. 101 und 178; W. Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit*, Kassel 1958, S. 416. Huschke vermutet als Modell M. Greitens (F-jonisches) *Es wollt ein Jäger jagen* (Forster 1540, Nr. 17); Boetticher prüft daraufhin die „Jagdlieder der Stilebene Forster — Egenolf — V. Triller 1530–60“ sowie L. Senfls „*Es jagt ein Jäger geschwinde*“ (Ott 1544, Nr. 4) ohne Ergebnis.

⁴ *Orlando di Lasso, Sämtliche Werke, Neue Reihe*, Kassel, Basel, Paris, London, New York 1956 ff., im folgenden abgekürzt als NGA. Lassos *Missa lager* — diese in der Lit. gebräuchlich gewordene Bezeichnung soll (in der Orthographie des Erstdrucks) im Verlauf beibehalten bleiben — ist in dem soeben erschienenen zweiten Messenband (NGA 4) als Nr. 13 veröffentlicht.

⁵ In dem 1570 datierten, wohl aus Nürnberg stammenden Kodex 26 der Stiftsbibliothek Ellwangen fol. 46. Für den Nachweis dieser seit 1945 als verschollen geltenden, nunmehr im Schwäbischen Landesmusikarchiv Tübingen befindlichen Hs. bin ich Herrn Prof. G. Reichert in Würzburg und besonders Herrn Dr. A. Feil in Tübingen zu Dank verpflichtet. — Boetticher (a. a. O. S. 413 und S. 546) hielt, vom Wortlaut des Titels irrefolgt, die Hs. fälschlich für eine weitere Quelle zu unserer *Missa lager*.

⁶ Es mußte schon auffällig erscheinen, daß zwei verschiedene Messen unter diesem selben Titel vorkommen; inzwischen haben sich aber auch bei anderen Komponisten so bezeichnete Messen gefunden (s. u.).

⁷ In: *Second livre contenant XXVII chansons nouvelles à quatre parties, en ung volume et en deux . . .*, Paris, P. Attaingnant et H. Juliet, 1540 (RISM 1540⁹).

⁸ Der Text der Chanson lautet:

„*Pilons, pilons, pilons l'orge*
Pilons l'orge, pilons la
Tirez-vous ci, tirez-vous là. } Refrain

Mon père me maria
A un vilain me donna
Qui de rien ne me donna
Puis il dit qu'il me battra.“

Die Coupletverse sind einzeln in die bei den Wiederholungen wechselnd angeordneten Refrainzeilen eingebettet, wobei vier Strophen zu 4 bzw. 6 Zeilen entstehen.

⁹ Dokumente über die zu Lasso Zeit in der bayer. Hofkapelle gebräuchliche Fassung des Chorals fehlen, vgl. K. v. Fischer in NGA 2, S. X f.; im Notenbeispiel die Lesart der Editio Vaticana des Graduale, Ausg. Regensburg 1923, S. 38¹. (Das Kyrie II, zunächst eine notengetreue Wiederholung des Kyrie I, endet mit der Melodie des Christe.) Die Textlegung in den Beispielen aus der Messe Lassos folgt dem Münchner Kapellkodex *Mus. Mss.* 2746. — Der Anm. 1 erwähnte Titel *Missa octavi tont* zweier Augsburger Kapellhandschriften (Augsburg, Staats- und Stadtbibl. 20 Tonk. Schl. 9 und Berlin, Deutsche Staatsbibl. *Mus. Mss.* 40020) bezieht sich wohl bewußt auf das im achten Kirchenton stehende gregorianische Vorbild der *Missa lager*.

Lasso, Missa Iager (Nr. 13, NGA 4, 73)

Kyrie I. Sopran und Tenor des kompakt vierstimmig gearbeiteten Satzes.

Kyrie e - - - lei - - - son.

Ky - rie e - lei-son, ij.

Christe. Tenor und Baß des paarig imitierend angelegten Satzes.

Chri-ste e - - - lei-son, (ij.)

Chri-ste e - - lei-son, ij.

Sanctus. Altbeginn, Thema der Anfangsimitation.

San - - ctus, ij. San - - (ctus)

Benedictus. Tenorbeginn des Duos mit dem Baß.

Be - - - ne-di ctus qui ve - - - (nit)

Agnus. Sopran- und Tenorbeginn des wie Kyrie I gearbeiteten Satzes.

A - - - gnus De - - - i

A - - - gnus De - - - i

Um nun den Nachweis zu erbringen, daß der Terminus *missa venatorum* mit den erwähnten und noch zu erwähnenden sprachlichen Varianten zur Zeit Lassos tatsächlich ein liturgischer Begriff, sozusagen ein stehender Ausdruck war, und um den Namen selbst zu erklären, muß an eine heute nahezu vergessene, aber in der katholischen Kirche vom 12. bis weit ins 18. Jahrhundert wohlbekannte Gottesdienstform, die *missa sicca*, erinnert werden, die in der Meßrezitation unter Auslassung der Opferung, Wandlung und Kommunion bestand und als Notersatz auf Schiffsreisen, bei Begräbnissen am Nachmittag, bei Trau-

ungen, vor oder während der Jagd und bei vielen anderen Gelegenheiten Anwendung fand, bei denen man durch irgendwelche Umstände an der Feier einer vollständigen Messe verhindert war¹⁰. Wie verbreitet die *missa sicca* zu Lassos Lebzeiten gewesen sein muß, daß sie aber auch Gegner hatte, zeigt ihre Behandlung auf dem Tridentinischen Konzil; ein von der zuständigen Kommission eingebrachter Vorschlag, dieselbe zu verbieten, wurde nach dem Einspruch zahlreicher Bischöfe 1562 abgelehnt¹¹.

Unter den mancherlei Bezeichnungen für die *missa sicca*¹² scheint nun auch *missa venatorum* (*venatoria*, *venatica*), ähnlich wie *missa navalis* (*nautica*)¹³, ziemlich allgemein gebräuchlich gewesen zu sein. So erklärt noch Du Cange¹⁴ die *missa venatica* oder *venatorum* als „*eadem quae sicca et nautica, in qua scilicet sacra mysteria non peraguntur*“ und verweist auf die Stelle bei J. P. Thiers¹⁵: „*Enfin elle (die missa sicca) s'appelait messe de chasse ou des chasseurs, parce qu'elle se disait assez souvent pour les chasseurs, qui sont ordinairement pressés d'aller à la chasse et qui ont peine à trouver le temps qu'il faut pour entendre une messe entière.*“ Daß die *missa sicca* unter der (volkstümlichen) Bezeichnung *Jägermesse* in Deutschland noch um 1730 in Gebrauch und allgemein bekannt war, beweisen die folgenden aufschluß- und bilderreichen Sätze des Abraham a Santa Clara¹⁶, in denen er die Genuß- und Putzsucht der „*ein oder anderen Hoch-Adelichen Dame*“ geißelt, die des Sonntags bis gegen 10 Uhr schläft und sich dann ausgiebig „*putzt, stutzt, ziert, schmiert,*“ usw.: „*endlich kommet sie wie ein gestirnter Himmel gegen 12 Uhr in die Kirchen, . . . Der Laquay . . . legt etne halbe Bibliothek von Betbüchern aus, unterdessen ist der Capellan schon informiret daß er soll eine geschwinde Meß lesen, trifft man dann die nächste beste Jäger-Meß an, ist die Sach desto besser.*“

Aus den angeführten Zeugnissen geht also hervor — um es zusammenfassend noch einmal zu sagen —, daß der Terminus *missa venatorum* (*venatoria*, *venatica*, deutsch *Jägermesse*, franz. *messe de chasse*, *messe des chasseurs*) eine neben anderen oft gebrauchte Bezeichnung für die bis ins 18. Jahrhundert nachweisbare *missa sicca* — Meßrezitation ohne Abendmahlssakrament — darstellt und somit eine Sonderform der Messe mit eigener ritueller Ausprägung betrifft. Der zweifellos auch in seiner lateinischen Fassung eher volkstümliche Ausdruck erklärt sich daraus, daß die verkürzte Gottesdienstform, für die er gebraucht wurde, viel weniger Zeit in Anspruch nahm, als eine vollständige Messe, und daher besonders (aber nicht nur) im Zusammenhang mit Jagdveranstaltungen beliebt war.

Da offenbar auch in dem kürzeren Ritus in der Regel keiner der Ordinariumsteile wegfiel¹⁷, galt für eine zum Gebrauch während der *missa sicca* bestimmte mehrstimmige Meßvertonung als wichtigstes das Gebot letztmöglicher Konzentration. Hieraus erklären sich die „*winzigen Dimensionen*“ der einzelnen Sätze, die P. Wagner an Lassos *Missa lager* aufgefallen sind¹⁸. Deren Charakter als *Jägermesse* haben aber schon Le Roy und Ballard verkannt, indem sie — vermutlich weil sie als Franzosen den Sinn des deutschen Titels nicht

¹⁰ Vgl. A. Franz, *Die Messe im deutschen Mittelalter*, Freiburg 1902, S. 79 ff. und bes. die grundlegende Studie von J. Pinski, *Die Missa Sicca* in: *Jahrb. f. Liturgiewissenschaft* 4 (1924) S. 90–118 (mit Nennung aller einschl. Lit.). J. A. Jungmann, *Missarum Sollemnia*, 2 Bde. Freiburg 4/1958 erwähnt die *missa sicca* nur beiläufig (Bd. I, S. 493 und Bd. II, S. 558). Nach Pinski a. a. O. S. 100 ist einer der Hauptgründe für das Aufkommen der *missa sicca* das allgemeine Verbot der Bination im Ausgang des 11. Jhdts.

¹¹ Vgl. Pinski a. a. O. S. 112 f.; die Gegner der *missa sicca* sahen in ihr einen abergläubischen Mißbrauch, vgl. auch Anm. 15.

¹² Pinski a. a. O. S. 100 nennt außer den oben zitierten Bezeichnungen der *missa sicca* noch *officium nudum*, *missa absque canone*, *missa extracta casula*, *missa ficta*, *missae simulatio*, *missae commemoratio*, *missae memoria*.

¹³ Diese seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts oft angewandte Bezeichnung erklärt sich aus dem Verbot der eucharistischen Messe auf Schiffen, vgl. Pinski a. a. O. S. 100.

¹⁴ *Glossarium ad scriptores mediae et infimae latinitatis*, ed. Favre, Bd. 5 (1885) S. 418.

¹⁵ *Traité des superstitions qui regardent les sacrements*, 2 Bde., Paris 1697, Bd. 2 Buch 4 Kap. 2 (S. 375).

¹⁶ *Abrahamisches Gehab dich wohl!*, Nürnberg 1729, S. 63.

¹⁷ Vgl. die von Pinski, a. a. O. S. 95–98 und 105 f. beigebrachten Zeremonienbeschreibungen.

¹⁸ A. a. O. S. 374.

verstanden — den nur für Parodiemessen zutreffenden Titelrahmen *Missa ad imitationem moduli*... beibehielten, woraus sich wiederum die (ebenfalls mißverständliche) kürzere Titelfassung *Missa Lager* des Gardano-Drucks herleitet.

Die genannten Messen Lassos sind nicht die einzigen mehrstimmigen Gattungsbelege, die wir kennen: das sogenannte Göttweiger Inventar¹⁹ führt (als Nr. 46) *Partes Missarum 5 Voc: Jägermeß die erste Meß*, desgleichen enthalten noch G. A. Bernabais *Sex missarum brevium, cum una pro defunctis*, Augsburg 1710, als Nr. 4 eine *missa venatorum*²⁰.

Zur Vorgeschichte der Triosonate

Ein Versuch

VON ERNST APFEL, SAARBRÜCKEN

Im Allgemeinen versteht man unter Triosonate eine Sonate für zwei duettierende oder auch rivalisierende Oberstimmen und Baß. Während nun die beiden Oberstimmen sozusagen selbstverständlich auf Melodieinstrumenten (Violinen oder Flöten oder beides gemischt) erklingen, ist beim Baß nicht klar, ob er nur auf einem tiefen Melodieinstrument wiedergegeben wird, wie es beim späteren Streichtrio der Fall ist (allerdings sind alle Streichinstrumente auch akkordisch verwendbar), oder ob er nur als Baß eines akkordisch begleitenden vielstimmigen Instruments wie Cembalo, Laute oder Orgel erklingt, wie beim späteren Klaviertrio, oder ob er gleichzeitig auf einem tiefen Melodieinstrument und als tiefste Stimme des akkordisch begleitenden vielstimmigen Instruments erscheint.

An und für sich ist die generalbaßmäßig-akkordische Begleitung bei der Triosonate etwas nur Hinzukommendes. Der dreistimmige Satz aus Oberstimmduo und Baß ist für sich schon vollkommen, besonders deutlich in den fugierten Teilen von Triosonaten für die Kirche. So hat Bach, der zunächst ganze Triosonaten für das Cembalo bearbeitete oder bearbeiten wollte, Themen oder wenigstens Material aus fugierten Teilen oder Sätzen von Triosonaten von Reinken, Albinoni und Corelli zu richtigen Fugen verarbeitet. Er hat also das Stimmige dieser Teile in den Part des Klaviers hineingezogen.

Für alle vorher genannten Möglichkeiten der Ausführung gibt es Beispiele. Für die reine Dreistimmigkeit sind Bachs Orgeltrios zu erwähnen, eine Übertragung der Triosonate auf die drei Klaviere der Orgel: zwei Manuale und Pedal, jeweils stimmig verwendet. Eine weitere Ausprägung vertreten schon Biagio Marinis Sonaten für Violine und Orgel op. 8 (1626), in denen die Orgel in ausgearbeiteter Weise (also nicht bloß nach Generalbaßmanier Akkorde schlagend) zur Violinstimme die beiden anderen Stimmen des Terzettes bildet.

Die zweite genannte Möglichkeit zeigen Corellis Triosonaten op. 2 (1685), die vorwiegend aus Tanzsätzen bestehen und damit suitenähnlich, also sogenannte Kammer-sonaten sind. Als Besetzung ist bei ihnen angegeben: zwei Violinen, Streichbaß oder Cembalo. Erklängt der Baß wirklich nur auf dem akkordisch begleitenden vielstimmigen Instrument, so ist dieses eigentlich unentbehrlich, obligat, denn der Baß des Satzes ist ja

¹⁹ Im *Inventarium über das Gotteshaus und Abbey Göttweig. DE Anno 1612*. Vgl. F. W. Riedel, *Musikpflege im Benediktinerstift Göttweig (Niederösterreich) um 1600* in: *KmJb* 46 (1962) S. 83—97. Die Numerierung stammt von Riedel.

²⁰ Vgl. K. Forster, *Über das Leben und die kirchenmusikalischen Werke des G. A. Bernabei*, Diss. München 1933, S. 61 und 114. Zu Eingriffen Bernabais an Lassos Jägermesse im Münchner Kapellkodex vgl. *NGA* 4, S. XII Anm. 12. — Auf die beiden letztgenannten Messen hat mich Herr Dr. H. Schmid in München hingewiesen, dem ich dafür auch an dieser Stelle danke. Im Messenschaffen der alten Meister ließen sich bei systematischer Durchsicht sicher noch weitere Beispiele mehrstimmig gesetzter Jägermessen finden. Vielleicht würde dabei auch ein weiteres terminologisches Problem erhellt, das bereits in den vorstehenden Zeilen mehrfach spürbar wird und der Klärung bedarf, nämlich eine genauere Begriffsbestimmung von *missa brevis*.

satztechnisch gesehen notwendig, und es handelt sich dann um eine Sonate für zwei Violinen oder Flöten (oder gemischt) mit obligatem Cembalo.

Die zweite genannte Möglichkeit der Besetzung liegt noch in einem Sonderfall vor: Bach hat jene so abgewandelt, daß er eine der rivalisierenden Oberstimmen dem Cembalo gab, womit dieses jetzt von der betreffenden Oberstimme her gesehen ebenfalls unentbehrlich, obligat wurde, und die Sätze nur noch Sonaten für Violine oder Flöte mit obligatem Cembalo sind.

Bach bezeichnete sechs solcher Sonaten als Sonaten für konzertierendes Cembalo und Solovioline, nach Belieben mit Baß auf der Viola da Gamba. Angesichts dieses Titels liegt allerdings noch eine andere geschichtliche Ableitung dieser Art nahe, nämlich aus der Solosonate für Violine mit Generalbaßbegleitung, nur daß diese bei Bach besonders ausgearbeitet ist.

Der Ausgangspunkt der Violinsonate wiederum war die im *Tratado de glosas* von Diego Ortiz (1553) beschriebene Hinzuimprovisation einer Solostimme zu einer auf einem vielstimmigen Instrument wiedergegebenen Motette oder einem ebenso dargebotenen freien Klanggrund.

Wird aber bei der Wiedergabe jener Sonaten von Bach für den Baß wirklich die Viola herangezogen, so klingt unsere dritte Möglichkeit der Ausführung an. Diese dritte Möglichkeit erscheint in den sogenannten Kirchensonaten op. 1 und 3 (1681 und 1689) von Corelli mit der Satzfolge Langsam — Schnell fugiert — Langsam — Schnell (evtl. fugiert) und der Besetzung zwei Violinen, Streichbaß oder Erzlaute und Orgelbaß (in einer mir vorliegenden Ausgabe heißt es beim Baß von op. 3 Nr. 3 „*Violone ed Organo*“). Giovanni Battista Bononcini's op. 4 (1686) weist sogar fünf Stimmbücher auf: erste Violine, zweite Violine, Cello, Erzlaute und Orgel. In einer Sammlung von Kirchensonaten a tre von Tommaso Vitali (1693) hat ein tiefes Melodieinstrument einen von dem des akkordisch begleitenden vielstimmigen Instruments abweichenden Baß.

Triosonaten für die Kirche konnten im Gegensatz zu den mehr solistischen Kammer-sonaten sogar noch stärker besetzt werden, wobei der Satz jedoch im Grunde dreistimmig blieb, so daß man die Stücke dann auch als Orchestertrios bezeichnete, die von Triosonaten kaum zu unterscheiden sind.

Nach Hugo Riemann (*Präludien und Studien* III, Leipzig o. J., S. 129 ff., besonders S. 132) entstammt die Triosonate der Komposition für zwei Stimmen mit begleitender Orgel (im Generalbaß), wie sie in den *Concerti ecclesiastici* (1602) von Viadana und in Parallelbildungen zu diesen vorliegt¹. Nach Edith Kiwi (*Die Triosonate von ihren Anfängen bis zu Haydn und Mozart*, Zeitschrift für Hausmusik, III, 1934, S. 37 ff., besonders S. 37) ist ihre Abkunft von „der vokalen Fünfstimmigkeit herzuleiten, wie sie in den Motetten, Vokalkanzenen oder Madrigalen des späten 16. Jahrhunderts“ mit ihrer Dreigliedrigkeit der Stimmenanordnung vorliegt: zwei Diskantstimmen, zwei Mittelstimmen und Baß (von denen die Mittelstimmen nicht mehr genau ausgearbeitet, sondern in die akkordische Begleitung einbezogen werden).

Nun ist bei Riemann nicht geklärt, auf welch älterem Satz die Konzerte Viadanas fußen, und bei Kiwi ist nicht zwischen Motetten- und Lied-(Madrigal-)satz unterschieden. Neuerdings hat sich aber gezeigt, daß eine solche Unterscheidung bis in die um 1600 entstandene Neue Musik, ja sogar bis in den Generalbaß als solchen hinein erforderlich ist. Im folgenden soll nun gezeigt werden, daß dieselbe Unterscheidung auch bei der Erforschung des Ursprungs der Triosonate nicht unerheblich ist.

Nach Kiwi (S. 38, Anm. 5) liegt „in Deutschland die Triobesetzung im Prinzip schon den *Waldliederlein Sckets* (1621) zugrunde (in gemischt vokal-instrumentaler Ausführung)“.

¹ So auch nach H. Haack, *Anfänge des Generalbaßsatzes in den Cento Concerti ecclesiastici* (1602) von Lodovico Grossi da Viadana, Diss. München 1963 (mschrftl.), wonach der Triosatz aus den verschiedenen Oberstimmen und dem gemeinsamen Baß der beiden Chöre zweichöriger Werke besteht, während die Mittelstimmen nur noch generalbaßmäßig im Griff der Hände erklingen.

Dasselbe ist aber in gewisser Weise bei allen Bicinien mit (General-)Baß der Fall, z. B. bei den zweistimmigen Arien von Heinrich Albert, gewissen Bicinien von Michael Prätorius mit beziffertem Baß, ja sogar bei den zweistimmigen kleinen geistlichen Konzerten mit Generalbaßbegleitung von Heinrich Schütz. Alle diese Stücke sind jedoch erst Folgeerscheinungen der italienischen Monodie.

Von den *Waldliederlein* Scheins sagt dieser selbst, daß sie „nach villanellischer Art“ gemacht seien. Ist also diese das Vorbild der Triosonate? Schein gibt ausführlich an, wie die *Waldliederlein* zu erklingen hatten: einzelne Stimmen auf Instrumenten und insgesamt mit oder ohne akkordische Generalbaßbegleitung; daß aber alle Stimmen nur auf Melodieinstrumenten erklingen könnten, ist nicht ausgeführt. Die zuletzt erwähnte Tatsache spricht gegen die villanellische Art als Vorbild der Triosonate. Dagegen spricht außerdem das Vorhandensein von Text in der Villanelle, deren einfache Anlage (während Sonaten aus mehreren, selbst wieder abschnittsweise verschiedenen Sätzen bestehen) und ihre einfache Klanglichkeit (wenigstens die frühen Villanellen bestehen vorwiegend aus parallelen Dreiklängen).

Eher dürfte das Vorbild der Triosonate unmittelbar im italienischen Madrigal, wie Kiwi selbst bemerkt, ja darüber hinaus in dessen direktem Vorläufer, der Frottola zu suchen sein, die wiederum unter dem Einfluß der französischen Chansonsatztechnik entstanden ist. Im Madrigal, wie in der Frottola bilden die beiden Oberstimmen wie später in der Triosonate ein Duett in enger Lage, unterstützt von den weiteren Stimmen.

Wie nahe beim Madrigal die solistische Abspaltung von Oberstimmen und die klangliche Wiedergabe der Unterstimmen lag, zeigt die Entstehung der Monodie um 1600, die nichts anderes als die Erhebung solcher Aufführungspraxis zur Kompositionstechnik darstellt. Die Solostimmen der frühen Monodie, ja die Madrigale des 16. Jahrhunderts insgesamt weisen, verglichen mit dem Satz der klassischen Vokalpolyphonie, ohnehin Instrumentalisten auf, so daß man sie sich leicht unter Auskolorierung auf Soloinstrumente übertragen vorstellen kann.

Die ganze Entwicklung spiegelt sich, abgesehen von zwei frühen Sammlungen geistlicher Gesänge, in den nacheinander erschienenen Sammlungen von Madrigalen, Scherzi und Canzonetten Claudio Monteverdis: Das Hinzutreten von Begleitung auf einem vielstimmigen Instrument (Basso continuo), die Herausarbeitung von Solostimmen aus dem Chorsatz, die Hinzuziehung einzelner Melodieinstrumente, und die Schaffung instrumentaler Abschnitte (Ritornelle) innerhalb ganzer Vokalkompositionen.

Die Unterstimmen der Frottola als Vorläuferin des Madrigals und die der älteren französischen Chanson als in gewisser Hinsicht satztechnisches Vorbild der Frottola muß man sich wohl ohnehin auf Melodieinstrumenten, wenn nicht sogar gelegentlich auf einem Klavierinstrument wiedergegeben vorstellen. Von daher gesehen brachte Monteverdi vielleicht gar nichts wirklich Neues. In der Vorrede zu den *Scherzi musicali a tre* von 1607 behauptet ja der Bruder Monteverdis, dieser habe von einer Reise 1599 nach Frankreich den „Canto alla Francese in questo modo moderno“, der bald zu den Texten von Motetten, bald von Madrigalen, bald von Canzonetten und Arien gebraucht würde, heimgebracht und als erster zu lateinischen und vulgärsprachlichen Texten angewandt. Worum es sich bei dem „modo moderno“ handelt, ist allerdings noch nicht klar, vielleicht jedoch sogar um die kompositorische Gegenüberstellung stimmiger Duette und vor allem Terzette mit quasi deklamatorischer Vollklanglichkeit wie in der späteren französischen Chanson.

Die Sonate als Komposition für ein Instrumentalensemble entstammt generell der Canzone, speziell der Canzone da sonar, d. h. der Bearbeitung von Chansons bzw. Neukomposition von Stücken nach deren Muster (während ja die Canzone d'organo für die Orgel bestimmt ist). So auch die vielstimmige Orchestersonate und spätere Symphonie und mit einigen Besonderheiten das Concerto grosso.

Der mehrhörige Typ der Orchestersonate ist jedoch speziell venezianischen Ursprungs und wurde von Giovanni Gabrieli geschaffen, dann aber auch anderwärts verwendet². Dieser Typ ist jedoch nicht von der Chanson her, sondern nur von der Motette her zu verstehen. Dafür spricht, daß die Sätze *Basso seguente* oder *Basso continuo* aufweisen, der manchmal auf der Orgel mitgespielt wurde. Diese Art steht also der mehr als die Kammersonate zur Vielstimmigkeit neigenden Kirchensonate nahe (fast immer Generalbaß und mehrfache Besetzung der Einzelstimmen, vielleicht mit Verdopplungen in der Oktav).

Absplitterung von Stimmen im solistischen Sinne ist auch im motettischen Bereich geübt worden, wie im Vokalbereich die Kirchenkonzerte Viadanas, und im Bereich der Musik für einstimmige Instrumente aus der Lehre des *Tratado de glosas* von Diego Ortiz für die Violenfamilie hervorgeht. Auch in den *Symphoniae sacrae* von Giovanni Gabrieli (1597), die das endgültige Eindringen der Instrumente in die Kirche zeigen, begegnet Abhebung von z. B. zwei Solostimmen vom übrigen Klangkörper. Weiter gibt es von demselben Meister eine Sonate für drei Violinen mit *Ad-libitum*-Baß. Eine als *Canzon in echo* bezeichnete Bearbeitung einer zehnstimmigen und zweihörigen *Canzone* weist dünner besetzte Teile auf, wo die beiden obersten Stimmen über einer oder zwei Baßstimmen spielen, die übrigen Stimmen dagegen weggelassen oder durch eine begleitende Orgel ersetzt werden. Diese Praxis weist mehr auf das Prinzip des Konzertierens hin.

Nach dem Vorwort zu den Monteverdischen Scherzi von 1607 soll ja jene „gewisse moderne Art“ auch auf Motettentexte angewandt worden sein. Zwar ist der Baß im motettischen Satz nicht immer tiefste Stimme des Satzes, sondern zuweilen werden andere Stimmen für den klanglichen Aufbau des Satzes entscheidend, was dem Generalbaßprinzip widerspricht, doch sobald zur Ausführung derartiger Sätze Klavierinstrumente herangezogen werden, mußte jener satztechnische Mangel behoben werden. War eine Motette von vornherein auch oder sogar ausschließlich zu solcher Aufführung bestimmt, so mußte der Baß sogar als einheitlich tiefste Stimme komponiert werden. So kann also zusammen mit der Orchestersonate mindestens die Triosonate für die Kirche, welche jener verwandt ist, aus der vielstimmigen Motette des 16. Jahrhunderts entstanden sein, die Kammersonate dagegen eher aus dem Madrigal und der älteren Chanson.

In bezug auf die Kammersonate muß auch noch berücksichtigt werden, daß in Frankreich und Deutschland bereits im 16. Jahrhundert Sammlungen von Tänzen für ein mehrstimmiges Ensemble erschienen; das Mitspielen aller Art von Sätzen auf vielstimmigen Instrumenten wurde zur selben Zeit üblich.

Eine wirkliche Klärung der Entstehung unserer Gattung könnte sich vielleicht ergeben, wenn man einmal genau untersuchte, wie weit in der Kammer- oder Kirchensonate der dreistimmige Satz der beiden Oberstimmen und des Basses sich selbst genügt oder die akkordliche Füllung durch das Mitspielen des Generalbaßinstruments verlangt. Man kann die Frage auch anders formulieren: ob die drei entscheidenden Stimmen der Triosonate durch die Generalbaßbegleitung angereichert, oder ob sie aus einem klanglich-vielstimmigen Geschehen herausgelöst wurden.

Zur 150. Wiederkehr des Geburtstages von Adolph Trube

VON WALTER HÜTTEL, GLAUCHAU

Eine wesentliche Aufgabe der Forschung besteht darin, Wirken und Schaffen jener Künstler freizulegen, die unverdient der Vergessenheit anheimgefallen sind. Zu ihnen gehört Adolph Trube, der am 16. Januar 1815 in dem Muldestädtchen Waldenburg das Licht der Welt erblickte und sich zu einem der bedeutendsten Kantoren der Schönburgischen

² Vgl. zu G. Gabrieli und besonders auch zu den musikalischen Gattungen jener Zeit St. Kunze, *Die Instrumentalmusik Giovanni Gabrielis* (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 8) Tutzing 1963.

Residenzstadt Glauchau und darüber hinaus zu einer markanten Künstlerpersönlichkeit der mitteldeutschen Musikgeschichte entwickeln sollte.

Sein Vater, Johann Adolph Trube (1789—1839), Organist und Mädchenlehrer in Waldenburg¹, ist der Komponist einer klangvollen mehrteiligen Motette für Soloquartett und vierstimmigen gemischten Chor „*Jaudize dem Herrn alle Welt*“. Vor allem hat er sich durch ein weitverbreitetes praktisches Choralbuch bekannt gemacht, dessen charaktervolle Stimmführung auffällt². Dieser Mann mußte der hohen Begabung des Sohnes den rechten Weg weisen. Adolph Trube hat seinen Lebensweg selbst geschildert, der vom Seminar in Plauen (Kantor Fincke) über eine dortige Lehrer- und Organistenstelle zum Schulamte in Schneeberg im Erzgebirge führt. Bezeichnend ist die bewegte Klage über Mangel an künstlerischen Entfaltungsmöglichkeiten: „*Durch die Composition und Aufführung von Concert- Kirchen- und Clavierstücken, sowie durch vielmaligen öffentlichen Vortrag von Clavierconcerten habe ich jedoch auch hier mich musikalisch beschäftigt und fortgebildet. Dieß muß aber hier immer nur Nebenbeschäftigung und innerhalb der Schranken bleiben, die mir mein Schulamte eng genug stellt . . .*“³.

In Glauchau fand Trube günstige Verhältnisse vor. Kurz vor Weihnachten des Jahres 1840 trat er sein Amt als Kantor an der Stadtpfarrkirche St. Georgen an, das seinen Neigungen um so mehr entsprechen mußte, als es nicht mehr, wie bisher üblich, mit der zweiten Lehrerstelle an der Stadtschule verbunden wurde⁴. Trube hat sich weit mehr als sein Vorgänger, Christian Traugott Tag, der letzte wissenschaftlich gebildete und in vollem Schulamte tätige Glauchauer Kantor, als Musiker gefühlt. In Glauchau konnte er sich seinen künstlerischen Plänen vollauf widmen.

Kaum mehr als anderthalb Dezennien waren Adolph Trube für sein Wirken in der Hauptstadt der Schönburgischen Rezeherrschaft vergönnt⁵; er hat die kurze Zeit sinnvoll genützt. Das Notenarchiv wurde durch Abschriften bereichert, die festtägliche Kirchenmusik in der Zeitung angekündigt. Später trat der Organistendienst hinzu. Infolge der Zeitumstände war der alte Kirchenchor derart zusammengeschmolzen, daß Trube dem „Musikalischen Kränzchen“⁶ den traditionellen Chorgesang beim Convivium aufsagen mußte; mit vier des Gesanges unkundigen Handwerkern und wenigen Schulknaben, „*welche meistens durch das Spulrad an hinreichender Übung verhindert werden*“⁷, konnte er sich nicht hören lassen. Aber Trube wußte sich zu helfen: er ließ den Männergesangverein „Arion“ in der Kirche singen und zog kunstbegeisterte Damen hinzu, so daß ihm ein beachtlicher gemischter Chor zur Verfügung stand. Einen Gipfelpunkt stellt die „Große geistliche Musikaufführung“ anlässlich der 300. Wiederkehr des Tages der Einführung der Reformation im Schönburgischen Lande vor, in der Trube Händels *Dettinger Tedeum* und Mendelssohns *Lobgesang* „*unter gefälliger Mitwirkung von 200 Sängern und Musikern*“ sowie des Altenburger Hoforganisten Reichardt und des berühmten Soloposaunisten Queißer aus Leipzig mit großem Erfolg zu Gehör brachte⁸.

Ein alter Oberlehrer erzählt in seinen Jugenderinnerungen, daß „*bei starker Kälte, während der ausgedehnten Predigten des Herrn Superintendenten*“⁹ viele Kirchengänger die wohlige geheizte elterliche Turmstube aufsuchten: „*auch der hochgeschätzte Herr Kantor*

¹ Kirchenbuch Waldenburg, 1821 ff.

² Choralbuch nach Hiller mit Zwischenspielen, Waldenburg 1838, Selbstverlag.

³ Bewerbungsgesuch an den Grafen von Schönburg um das Amt in Glauchau, 2. November 1839.

⁴ Dem Kantor verblieb lediglich der Gesangunterricht.

⁵ Bereits am 17. März 1857 erlag er einem Gehirnschlag.

⁶ Das „Musikalische Kränzchen“ ist die aus dem 1432 erstmals urkundlich genannten Kaland hervorgegangene Kantoreiengesellschaft zu Glauchau.

⁷ H. Germann, *Die Geschichte des Musikalischen Kränzchens in Glauchau und seiner Mitglieder*, Leipzig 1935, S. 363.

⁸ Schönburgischer Anzeiger, 1842, S. 511 f. Trube ist somit der Begründer des Sankt-Georgen-Kirchenchores moderner Prägung, welches Verdienst man bisher seinem Nachfolger zugeschrieben hat.

⁹ Es war dies der als Verfechter strengen Luthertums weithin bekannte Dr. Rudelbach.

Trube verschmähte es nicht, sich bei uns auszuwärmen und spielte uns dann auf meinem ‚dusen‘ Klavier etwas vor, wobei es ganz hübsch klang“¹⁰. Hier wird die freiere Haltung gegenüber dem Ritus spürbar, die, bei aller kirchenmusikalischen Begeisterung und Tüchtigkeit, für Trube kennzeichnend ist und ihn von seinen Vorgängern unterscheidet¹¹. So finden wir unseren Meister als gewichtigen Förderer der in Glauchau schon sehr frühzeitig einsetzenden weltlichen Chorpflge, für die er als Künstler und Organisator vieles getan hat. Die Gründung des gemischten „Gesangverein Glauchau“ (1855) ist ebenso Trubes Verdienst wie das traditionelle „Große Konzert“ (auch „Musikalische Abendunterhaltung“ betitelt) mit Chor und Stadtkapelle¹², gelegentlich unter Heranziehung auswärtiger Solisten. Auf dem Programm¹³ stehen Rombergs *Glocke*, Anackers *Bergmannsgruß* und Beethovens *Egmont*-Musik „mit declamatorischer Begleitung“; Ouvertüren, Solokonzerte und Kammermusik wechseln ab mit Chören, Arien und Loewe-Balladen, den Höhepunkt bildet zuweilen ein Opernfinale (*Fidelio*, *Templer und Jüdin*, *Alessandro Stradella*). Diese anregende Vielseitigkeit erscheint stets in strenger Ordnung gebündigt. Zudem hat sich Kantor Trube energisch für das zeitgenössische Musikschaffen eingesetzt. Auf dem von ihm ins Leben gerufenen und geleiteten großen „Männer-Gesangfest“ vom Jahre 1853, an dem zahlreiche Vereinigungen aus dem ostthüringisch-westsächsischen Raume teilnahmen, konnte er glänzende Anerkennung ernten¹⁴. Als erfolgreicher Pianist endlich hat er die Sonaten und Klavierquartette Beethovens in den Schönburgischen Landen bekannt gemacht und Mendelssohn durch Aufführung der Klavierkonzerte geehrt.

Das Porträt des Meisters müßte unvollständig bleiben, wollte man die phantasievollen, sehr solide gearbeiteten Kompositionen übersehen. Vom Bibelwort bis zum freireligiösen Text¹⁵, vom großen Ensemble zum schlichten a-cappella-Satz reicht der Spannungsbogen der Kirchenmusik, als deren Hauptwerk die erhalten gebliebene Kantate¹⁶ anzusprechen ist. Eine an Mozart geschulte Klarheit der Diktion und Form verbindet sich mit feinem Gefühl für aparte harmonische Entwicklungen. Ausdrucksstarke Melodik, kontrapunktische Kunstfertigkeit und gewählte Instrumentation sind wesentliche Kriterien von Trubes Werken, deren energiegeladene, weitausgreifende Chorsätze den Meister der großen Form zeigen. Der Klangwirkung der Kantate wird sich nicht leicht ein Hörer entziehen können. Trubes virtuose Männerchorkompositionen gehören in ihrer klassischen Haltung zum Besten, was für diese Besetzung geschrieben wurde, und die frischen, einfallsreichen Klavierstücke sind völlig aus der Praxis erwachsen. Charakteristisch ist endlich die großzügige Umarbeitung, die Trube an dem festlichen *Gloria* seines Amtsvorgängers Christian Traugott Tag vorgenommen hat¹⁷; hier sorgen im erweiterten Blasorchester 4 Klarinetten und 3 Posaunen für die erstrebte wärmere Klangfarbe.

So erweist sich Adolph Trube, Glauchaus erster Kantor modernen Stils, als tatkräftige, eigenwillige Künstlerpersönlichkeit, die sich dem kirchlichen Amte verpflichtet weiß und zugleich der profanen Musikpraxis verbunden ist. Der vielseitig interessierte¹⁸, hilfsbereite Mann, der öfters Amtsgenossen finanziell unterstützte, hat es trotz seines kurzen Lebens in fleißiger Arbeitsleistung vermocht, weit über die Grenzen der Kleinstadt hinaus zu wirken und sich seinen festen Platz in der deutschen Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts

¹⁰ W. Schilling, *Türmer-Leben, Jugendentinnerungen aus einem kleinbürgerlichen Familienleben vor 70 Jahren*, Glauchauer Tageblatt und Anzeiger, 1904, Nr. 13 ff.

¹¹ Christian Traugott Tag war Schulmann, Mag. Meyer trat ins Diakonat über.

¹² Einmal wird das Stadtmusikkorps sogar durch die Zwickauer Hautboisten verstärkt.

¹³ Schönburgischer Anzeiger, 1841 ff.

¹⁴ Trube besaß die Ehrenmitgliedschaft von 19 Gesangvereinen.

¹⁵ Man beachte die Vertonung der „letzten Worte“ des beliebten Leipziger Superintendenten und Universitätsprofessors H. G. Tzschirner.

¹⁶ Vgl. das Werkverzeichnis.

¹⁷ Vgl. meinen Artikel *Christian Traugott Tag* in MGG.

¹⁸ Trube gehörte dem neugegründeten „Deutschen Verein zu Glauchau“ an und fungierte als Rechnungsführer im „Musikalischen Kränzchen“.

zu sichern. Schon Trubes Zeitgenossen haben dies dankbar anerkannt: „*Wie oft hat uns die Macht der Töne, die Dein reichbegabter Geist, Dein zartes, inniges Gefühl und Deine kunstgeübte Hand hervorzuzaubern verstanden, bald zur tiefsten Andacht, bald zur höchsten Begeisterung, bald zu Jubel und Freude gestimmt!*“¹⁹

Werkverzeichnis

1. Kirchenmusik

Kantate „*Das ist mir lieb, daß der Herr meine Stimme und mein Flehen höret*“ für 4 Solostimmen, gemischten Chor und Orchester, Ms.

Weitere Kantaten (nicht erhalten, Titel unbekannt)

Vierstimmige Gesänge mit Begleitung von Blase-Instrumenten zu kirchlichem Gebrauche für kleine Sing- und Musikchöre, No. 1. „*O welch ein Glück, ein Mensch zu sein!*“, Chemnitz, J. G. Häcker

Motette *Tzschirners letzte Worte an heiliger Stätte* für 4–7 Solostimmen und gemischten Chor a cappella, Ms. (1838)

Motette *Zum Aerntfest* für 2 Tenöre, Baß und vierstimmigen Männerchor a cappella, Ms.

„*Ruhe sanft*“. Arie B-dur für 2 Trompeten, Tenorhorn und Posaune

2. Männerchöre

Einschiffung (C. O. Sternau), a cappella, in: *Ernst und Scherz*, hrsg. v. J. Otto, 24. Heft, Schleusingen/Zürich/Philadelphia, C. Glaser/Gebr. Hug/G. André & Co.

Fünf Gesänge für vier Männerstimmen, Op. 22, Magdeburg, Heinrichshofen. *Festmarsch, Bergmannslied, Treue Liebe, In's Weinhaus, Abschiedslied*

„*Ich feire meine schönste Stunde*“, in: G. F. Menge, *Maurerisches Gesangbuch*

„*Schön ist's, die Harfe schlagen*“ (Meißner), ebenda

Mondenschein, Quartett (in Glauchau aufgeführt)

3. Orchesterwerke

Ouverturen Nr. 1–3 (bis 1843)

Concert-Ouverture (1849)

4. Klavierwerke

Variations Brillantes sur un thème favori de l'Opéra La Fille du Régiment De Donizetti, Op. 4, Mainz/Antwerpen/Brüssel, B. Schott's Söhne

Sechs kleine Piècen für das Pianoforte zu 4 Händen, Op. 6, Leipzig, C. F. Kahnt

Variationen über ein Thema aus der Oper Der Liebestrank (G. Donizetti) für Klavier zu 4 Händen, Op. 8, Leipzig, C. F. Kahnt

Jugendblüten. Kleine und leichte Fantasieen über beliebte Jugend- und Volkslieder für Pianoforte, Op. 21, Magdeburg, Heinrichshofen

Smaa Albumsblade, Op. 23, Kopenhagen, W. Hansen

Bunte Blumen. Kleine leichte und gefällige Stücke für angehende Clavierspieler, Magdeburg, Heinrichshofen

¹⁹ Nekrolog, Glauchauer Anzeiger und Bezirks-Blatt, 1857, S. 152.

*Impromptu*²⁰25 vierhändige Übungsstücke „für angehende Clavierspieler“²¹

5. Bearbeitungen

Christian Traugott Tag, *Gloria B-dur*Johann Adolph Trube, Motette „*Jauchze dem Herrn alle Welt*“*Unveröffentlichte und wenig bekannte Briefe Joseph Haydns*

VON HUBERT UNVERRICHT, MAINZ

Seit der Gesamtausgabe der Briefe und Tagebücher Joseph Haydns in englischer Übersetzung durch H. C. Robbins Landon¹ konnten in dieser Zeitschrift bereits etliche unveröffentlichte bzw. an versteckter Stelle faksimilierte oder abgedruckte Briefe, die nicht in Landons Ausgabe der Haydn-Briefe vorhanden sind, angeführt werden². In der Zwischenzeit sind weitere Haydn-Briefe aufgetaucht, deren Texte hier entsprechend den seinerzeit³ angegebenen Richtlinien wiedergegeben werden⁴.

1. [An Th. Kuffner in England]

Liebster Freund!

Sie werden vielleicht vernahmen haben, wie daß ich voriges Jahr ein *Oratorium* — genant die *Schöpfung* für unsern Hohen Adel in Musick habe setzen müssen, welches wegen dem unverdienten aber ausserordentlichen allgemeinen Beyfall in der *Partitur* mit teutsch und Englischem *Text* sauber und *correct* gestochen 300 seiten Starck mit der *Pronumeration* v' 1 £ 10 Schilling in 3 oder höchstens 4 Monath erscheinen wird; daß geld wird aber erst bey abgab des wercks erlegt, die *Pronumeration* wird derowegen früher angekündt, weil die Nahmen deren *Pronumeranten* dem wercke beygedruckt werden, die übersendung geschieht auf meinem *Conto*: Nun liebster Freund! werden Sie sich noch wohl errinern, daß ich die Ehre hatte Ihre dermahlige schüllerin *Lady Elisabeth Greville* zu *instruiren*, ich wünschte derowegen von Ihrem H Vatter dem *Earl of Marwil* die Erlaubnüß zu erhalten, daß ich der *Lady* ein *Exemplar* mit Ihrem vorgedrucktten Nahmen ohne mindestes *Intereße* überschücken dürfte, bloß um der manchmal ungläubigen welt zu zeigen, daß ich das glück hatte auch in England Beyfall zu erhalten:

Da ich von Ihrer Freundschaft gegen mich überzeugt ware, so hoffe ich auch, daß sie mir diese gefälligkeit nicht verneinen werden, noch mehr aber würden Sie mich verbinden, wenn ich durch Ihr Vorwort mehrere *Pronumeranten* erhalten könnte, ich würde dagegen nicht unerkentlich seyn. in Hoffnung einer Baldigen Andworth bin ich mit vorzüglichster Hochachtung

Meines Liebsten Freunds

Dienstfertigster Fr. und Dr
*Joseph Haydn mpria*²⁰ In Glauchau aufgeführt (Schönburgscher Anzeiger, 1849, S. 828).²¹ Laut ausgezeichnete Rezension (Glauchauer Anzeiger und Bezirks-Blatt, 1855, S. 674) im genannten Jahre im Druck erschienen.¹ *The Collected Correspondence and London Notebooks of Joseph Haydn*, London 1959.² Mf 16, 1963, S. 53—62.³ Ebenda, S. 55.⁴ Für wertvolle Hinweise möchte ich hier ganz besonders Herrn Dr. Dr. Anthony van Hoboken danken, ferner auch Herrn Professor Dr. Otto Erich Deutsch.

P: S: Meine gehorsamste Empfehlung an den würdigsten H *Doctor v' Mayer* dessen gutherzige Frau Gemahlin und Seinen H Bruder.

Wienn: den 9^{ten} Julj 799.

(Auf der Rückseite die handschriftliche Notiz von Th. Kuffner: „*Dr. J. Haydn's erster Brief*“.)

2. [An Th. Kuffner in England]

Theuerster Freund!

Die Ehre, So sowohl Sie, als auch Beede verdienstvolle-würdige Herrn v' *Mayers* mir durch die abnahme meiner Schöpfung erwiesen, ist für mich nicht allein unschätzbar, sondern beseelt auch meinen alten Kopf zum ferneren fleiß, wenn ich anderst noch im stande seyn solte, Ein dergleichen werck zu vollenden, woran ich aber zweifle, weil ich schwerlich mehr ein so *interessantes* Buch antreffen werde:

Ihren erhabenen Brief, auf welchen ich stolz bin, und welcher von vielen unserer gelehrten mit Verwunderung gelesen wurde, werd ich lebenslang als ein Kleinod aufbewahren, nur bedaure ich, daß ich vielleicht daß Vergnügen nicht mehr werde haben können Sie in *London* zu umarmen, indem nun endlich die hiesige *Nobleß* mich nicht mehr aus Ihrem *Circul* lassen will, und um mich fest zu halten, muß ich neuerdings ein *oratorium* unter dem Titul die *Vier Jahreszeiten* in die *Music* setzen, wouon *Baron Swieten* der Verfasser des *Text's* ist.

Nun Liebster Freund Leben Sie wohl. bey Absendung der Schöpfung werd ich so frey seyn an Sie zu schreiben. unterdessen bin ich mit vorzüglichster Hochachtung

Ihr
aufrichtigster Freund und Diener
Joseph Haydn mpria

Wienn. den 6^{ten} gbr: 799.

Bitte mein *Compl* an die H v' *Mayer* und dessen gemahlin zu vermelden.

(Auf der Rückseite die handschriftliche Notiz von Th. Kuffner: „*meine Correspondenz / mit / Dr. Haydn*“.)

3. [Th. Kuffner an J. Haydn nach einem autographen Entwurf]

Antwort auf Dr. J. Haydns 2ten Brief

Mein Brief für dessen Beantwortung ich Ihnen ergebenst danke, enthielt nichts Erhabenes als den Namen des Gegenstandes an dem er gerichtet war; ein Name, der in Jedem der Siñ und Gefül für Musik hat das bezauberndste Andenken zurückke ruft an Alles⁵ was in dieser Kunst gross und schön ist; eine Wahrheit, die jeder Künstler aus Ihren Partituren beweisen kañ.

Nicht das Lob Ihrer Zeitgenossen, wer sie auch sein mögen, kañ Sie zu fernern Fleiss anspornen; Soldie Bewegungsgründe wiegen nur mit Künstlern 2ten Ranges: Ein Genie wie das Ihrige gehordt einem unwiderstehlichen Triebe; Selbstgefül ist sein Lohn, die Bewunderung künftiger Zeitalter sein Loos. — Nur kleine Geister arbeiten für ihre Zeitgenossen, und soldie lohnet der beschränkte Beifall des sie umgebenden engen Zirkels. Homer war arm und ferkañt,

⁵ Ursprünglich wohl: „für allem“.

und schuf dem ohngeachtet Muster von Fortrefflichkeit für alle folgenden Generationen: Sie sind glücklicher; geboren in einem aufgeklärteren Zeitalter, genossen Sie den allgemeinen Beifall Ihrer Zeitgenossen, und haben die gegründetsten Ansprüche, ich möchte sagen, die grösste Gewissheit der Gegenstand der Bewunderung der Nachwelt zu werden: deñ Sie haben für Alle und Jeden gedichtet, und Ihre Werke sind eine wahre musikalische Encyclopedia. Zu hören, dass wir wahrscheinlich nicht mehr das Fergnügen haben werden Sie in London zu umarmen, weil der Wiener Adel Sie nicht mehr aus seinem Zirkel lassen will, war für uns Alle so unerwartet als unangenehm; doch freut es uns, das auch das Gefül dieser Klasse Ihrer Mitbürger für Ihren Wert erwacht ist. [Einschub unten am Ende des Briefes:] Früher schon bewunderten Alle Ihr Genie, jetzt scheinen auch diese es belohnen zu wollen. Il vaut mieux ford que jamais. was auch Ihre hiesigen Freunde durch Ihren Forsaze ferlieren mögen — ich hoffe die Welt wird dabei gewinnen, deñ so taetig auch Ihr Geist ist, Ihr Körper hat Ræe nötig, und eine so lange als beschwehrliche Reise, wie diè, von Wien nach London dürfte⁶ Ihre Kraefte schwaechen — [Ende des Einschubs] Sie sêhen⁷ wie uneigennützig ich bin, denn Ihre hœc[h]st schaezzbare Gesellschaft würde für mich und alle aeusserst angenehm und unterrichtend sein. — Sowohl Ihrer Schöpfung, als jedem neuen Chef d'oeuvre Ihres fruchtbaren Genies, sêe ich mit Sehnsucht entgegen, und in diesen Empfindungen sympathisirt Dr. Meyer, seine liebe Gattin und sein schaezzbarer Bruder vollkômnen. Obgleich fiele 100. Meilen von Ihnen entfernt, sind Sie doch immer gegenwaertig Ihren aufrichtigsten Ferehrern und Freunden, worunter einer der ausgezeichnetsten ist Ihr ergebenster
Th. Kuffner

4. [An den Verleger Thomson in Edinburgh]

Wienn. den 27^{ten} April 1801

Monsieur!

Meine Vier Jahreszeiten, welche gestern zum erstenmal mit allgemeinen beyfall sind producirt worden, sind ursach, daß ich Ihre Lieder so spät einsende, hingegen hoffe ich auch, daß Sie Mein Herr ganz zufrieden seyn werden. nur Bitte ich, mir zwey Exemplair, wovon ich eines bezahlen werde bey gelegener zeit zu übermachen, nebst dem wünschte ich auch 12. Ost Indische schnupfdiecher zu überkomen, die Farbe dauon lasse ich Ihren geschmack über, ich sehe nicht auf die feinheit, wenn sie nur starck und groß sind. ich erwarte von Ihnen ein schreiben, ob sie dafür baares geld oder Musicalien haben wollen. indessen bin ich bin aller hochachtung

Dero dienstfertigster diener:

Joseph Haydn impria

P: S: ich liebe⁸ und verstehe die Englische sprache.

(Nach Dr. Dr. van Hobokens Mitteilung auf der Rückseite der Vermerk „Haydn Vienne 27 April 1801“ und „Ans'd 20 July“.)

⁶ Ursprünglich Ansatz zu „müßte“.

⁷ Ursprünglich wohl: „seen“ oder „sehn“.

⁸ Gestrichenes Wort „die“.

Neben diesen bisher unveröffentlichten Briefen Joseph Haynds ist der nachfolgend wiedergegebene 5. Brief Landon nicht im Autograph bekannt gewesen, der inzwischen bereits anderweitig gedruckt vorliegende Brief 6 und die seit langem veröffentlichte Quittung unter Nr. 7 fehlen bei Landon.

5. [An Artaria]

Estoras den 5^{ten} Aprill

784

Wohlgebohrner

Hochzuverehrender Herr!

ohngeachtet ich jedes mahl durch meine *quartetten* mit der *Pronumeration* mehr dan 100 *Ducaten* erhielte, und welche mir auch Herr *Willmann* zu geben versprache, willige ich in die zugesagte 300 f mit folgender ausnahme ein „erstens daß Sie in geduld stehen bis Ende *Julj*, jedoch sollen alle Sechs bis dahin fertiget seyn, zweytens verlange ich entweder 12 *Exemplair*, oder eine willckhürliche *Dedication*, soll⁹ dieser Vertrag anständig seyn, so Erwarte ich den aufsatz des *Contractes*: jene *quartetten*, so ich dermahen in der arbeith habe, und die helffte fertig, sind ganz klein, und nur mit 3 Stuck, sie gehören nach spanien. mit nächstem Posttag werd ich Ihnen etwas gedrucktes und zwar eine Zergliederung meiner *Cantate*, so Sie haben stechen lassen, mit einem ungemeinig beyfall übermachen, so mir Herr [ab hier Rückseite:] Professor Cramer aus Kiel nebst einem schreiben zuschickte.

Leben Sie unterdessen wohl. ich bin in Eyl

Dero

Dienstfertigster Diener

Joseph Haydn myria

(Autographe Adresse: „*Monsieur / Monsieur de Artaria et / Compagni / à / Vienn*.“ Rotes Siegel. Weitere handschriftliche Vermerke von anderer Hand: „*Haydn —. 1784 / Esterhaz 5 [?] Aple / Wienn 8 d / [wieder von anderer Hand; zunächst ein unleserliches Wort, dann] 8.mei [?]*“

6. [An Giovanni Battista Viotti]

Mr. Viotti

[London], Bury Street, 19th Dec. 794.

Sie werden mich entschuldigen, wenn ich allen Grund zu dem Wunsche habe, unsere geliebte Banti morgen zu hören. Aber als ein armer maestro bin ich nicht in der Lage, eine halbe Guiné öfters auszugeben; so wollen Sie bitte die Güte haben, so es möglich ist, eine Eintrittskarte von Herrn Deller, der mich mit freien Sitzplätzen für das Theater im letzten Winter beehrte, zu bekommen . . .

(Original italienisch; die englische Teilübersetzung in Sothebys Versteigerungskatalog vom 19. 12. 1962, Nr. 763 hier ins Deutsche übertragen.)

⁹ Es folgt ein verschriebenes und wohl ungültiges Wort, vielleicht ursprünglich „*der*“.

7. [An Thomson]

Ich bestätige von Herrn George Thomson aus der Stadt Edinburgh in Schottland aus den Händen der Herren Fries & Co. per ordre der Herren Coutts & Co. aus London 50 Dukaten für die Komposition von Ritornellen und Begleitungen für Pianoforte etc. zu 12 wallisischen und schottischen Liedern erhalten zu haben und erkläre diese ebenso wie 158 andere, welche ich früher für den genannten G. Th. komponierte als sein ausschließliches Eigentum.

Gegeben von meiner Hand zu Wien, den 13. Dezember 1803.
Dr. Haydn.

Nr. des Briefes	Besitzernachweis	Veröffentlicht in:	Benutzte Quelle
1	Fr. Herrmann-Rabausch (1906) → Mannskopfsches Musikhistor. Museum → Stadt- und Universitätsbibl. Frankfurt/M.		Autograph: 1 Blatt Wz.: nur Stege
2	dito		Autograph: 1 Blatt Wz.: halbiertes Wappen, darunter C & J HONIG
3	dito		autogr. Entwurf: 1 Doppelblatt Wz.: HOLLAND
4	National Library of Scotland, Edinburgh		Autograph.
5	wie bei Brief Nr. 1		Autograph: 1 Doppelblatt Wz.: HAI
6	Sotheby-Versteigerungskatalog 17.–19. 12. 1962 → unbekannter Privatbesitz	Sotheby & Co: <i>Catalogue of Valuable Printed Books . . .</i> (Versteigerung vom 17. bis 19. 12. 1962) London	Sotheby-Ver- steigerungskatalog
7		Hugo Botstiber: <i>Zur Entstehung der schot- tischen Lieder von Josef Haydn.</i> in: <i>Der Merker</i> 1. Jg. 1909/10 H. 19 S. 776	Botstiber

Die Briefe 1–3 bestätigen nicht nur Haydns bereits bekannte Bemühungen um eine möglichst umfangreiche Pränumerantenliste und einen guten Absatz seiner im

Selbstverlag herausgekommenen Partitur der Schöpfung, sondern bieten auch einen Beleg für die Achtung und Hochschätzung, die Haydn am Ende der neunziger Jahre genoß. Die in dem Briefwechsel genannten Dr. von Mayer (Meyer) und sein Bruder sowie Th. Kuffner sind in der Pränumerantenliste angeführt¹⁰.

Bei dem gelegentlich zitierten Ausspruch Haydns — zuletzt in Die Furche. Freie Kulturpolitische Wochenschrift, Wien, 20. 2. 1960, S. 14 — „Ich erkenne die Ehre, so mir die philharmonische Gesellschaft in Laibach durch ihre Einladung erzeigt, und weiß solche zu schätzen, nur bedaure ich, daß ich ihr mit meinem Beitritt nicht viel nützlich sein werde.“ handelt es sich nicht um einen autographen Brief Joseph Haydns, sondern um eine Mitteilung des Herrn Schmith des Jüngeren in einem längeren Brief an die Philharmonische Gesellschaft in Laibach¹¹; dieser Brief des Herrn Schmith aus dem Jahre 1800 ist von einigem Interesse und lautet nach Keesbacher¹²:

„Es wird ohne Zweifel die ganze löbliche Gesellschaft sehr erfreuen, daß sich unser unsterbliche[r] Haydn so bereitwillig finden ließ, ein Mitglied derselben zu werden und ihr durch seinen Beitritt einen neuen Glanz zu verschaffen. Seine Worte dabei waren: Ich erkenne die Ehre, so mir die philharmonische Gesellschaft in Laibach durch ihre Einladung erzeigt, und weiß solche zu schätzen, nur bedaure ich, daß ich ihr mit meinem Beitritt nicht viel nützlich sein werde. Er war sehr erfreut, daß eine inländische Gesellschaft schon so weit gediehen ist. Wie stolz war ich nicht in diesem Augenblicke auf meine Vaterstadt. Er gab uns auf Ausuchen sogleich ein neues Amt von seiner Komposition, wo ich für die Kopiaturs 12 fl. erlegte; er spielte auf dem Klavier und sang dazu die meisten Anfänge, damit der Herr Kanonikus sowohl die verschiedenen Tempo's, als auch hie und da den wahren Ausdruck hören und es alsdann Ihnen, als dem so würdigen (Musik-)Direktor sagen könne, wie es Haydn haben will, auf daß Sie die ausübenden Künstler, sowohl einzeln als auch zusammen, unterrichten und hauptsächlich von aller Art unnöthiger Verzierungen abhalten, welche zu weiter nichts, als zur Verunstaltung so einer äußerst delikaten Komposition beitragen, da diese ohnehin schon allen möglichen Ausdruck, so wie es steht, in sich enthält und die größte Schönheit, wie Sie selbst wohl wissen, nur vom richtigen Tempo, gehörigem Schatten und Licht und genauer Produktion abhängt.“

Abschließend sei noch erwähnt, daß es sich bei dem von Landon erwähnten Schritter¹³ um den in Würzburg wirkenden Lehritter¹⁴ handeln dürfte. Der in Jg. 16 dieser Zeitschrift (S. 57 unter Nr. 9) nur mit dem Datum angeführte Brief Haydns dürfte mit dem von Landon publizierten gleichen Datums identisch sein. Die Fußnote 25 (Mf 16, S. 60) soll S. 198 statt S. 98 und in Fußnote 46 (S. 62) soll es Drux statt Drur heißen. Benyovszky schreibt sich, wie hier angegeben (vgl. ebenda S. 62); die Seitenangabe für den faksimilierten Applausbrief in der Österreichischen Musikzeitschrift bezieht sich auf die Sonderausgabe, in dem laufenden Jahrgang steht dieser Brief auf S. 198—200. Auf Seite 60 (Mitte) ist das angegebene Datum des Briefes von Griesinger 20. 1. 1801 in 1802 zu berichtigen.

¹⁰ Nach freundlicher Mitteilung von Frau Dr. Ursula Lehmann in Stuttgart.

¹¹ Fr. Keesbacher, Die philharmonische Gesellschaft in Laibach seit dem Jahre ihrer Gründung 1702 bis zu ihrer letzten Umgestaltung 1862. Eine geschichtliche Skizze, Laibach 1862 (Separat-Abdruck aus den Blättern aus Krain).

¹² Ebenda, S. 25.

¹³ Landon a. a. O. S. 173 (Brief vom 11. Aug. 1800) u. S. 365.

¹⁴ Siehe Carl Friedrich Cramer, Magazin der Musik. Zweyter Jahrgang. Zweyte Hälfte. 1786, S. 954; ferner Subskribentenverzeichnis der Jahreszeiten und Franz Artaria und Hugo Botstiber, Joseph Haydn und das Verlagshaus Artaria, Wien 1909, S. 83 und Oskar Kaul, Geschichte der Würzburger Hofmusik im 18. Jahrhundert. (Fränkische Forschungen zur Geschichte und Heimatkunde H. 2/3) Würzburg 1924, S. 50, 110 u. 116.

Weiteres über die problematische Stelle in Beethovens Diabelli-Variationen

VON ALAN TYSON, LONDON

Der Aufsatz von Siegfried Kross über die Textprobleme einer Stelle in Nr. 15 von Beethovens *Dreißig Veränderungen über einen Walzer von Diabelli* op. 120 (Mf XVI, 1963, S. 267—270) scheint mir einige historische und methodologische Fragen aufzuwerfen, die der weiteren Diskussion bedürfen.

Die Abweichung vom traditionellen Text, die von Paul Mies¹ 1957 vorgeschlagen und von der Neuen Beethoven-Ausgabe² später übernommen wurde, d. h. also die Einsetzung eines Violinschlüssels in der linken Hand vor Takt 21 der Variation XV, so daß Takt 21—24 im Violinschlüssel zu lesen sind, ist nicht neu. Sie wurde zum ersten Male von Ignaz Moscheles in einer Ausgabe des op. 120 eingeführt, die in London im Jahre 1842 erschien. Diese Ausgabe bildete einen Teil der *Complete Edition of the Pianoforte Works of Beethoven*, die Moscheles für den Verlag Cramer, Addison & Beale herausgab³. Die ersten Nummern erschienen um 1834, aber die Ausgabe zog sich über ein Jahrzehnt hin, und das Datum 1842 für op. 120 kann nach der Plattennummer (2933) vermutet werden.

Gibt die Tatsache, daß sie von Moscheles eingeführt wurde, der Emendation größere Autorität? Man kann darauf hinweisen, daß Moscheles ein persönliches Interesse an Diabellis ursprünglichem Plan und seiner Ausgestaltung hatte, da er unter den fünfzig österreichischen Komponisten war, die je eine Variation für die *Zweite Abteilung* beisteuerten. Außerdem war er Ende 1823 in Wien — op. 120 war im Juni 1823 veröffentlicht worden — und besuchte Beethoven bei mehreren Gelegenheiten⁴. Es kann daher nicht ganz ausgeschlossen werden, daß er direkte Informationen vom Komponisten selbst über die korrekte Gestalt des Abschnitts in Variation XV hatte. Ich glaube jedoch, daß es fruchtbarer ist, nach der Vorlage für Moscheles' Ausgabe des ganzen op. 120 zu fragen. Die Untersuchung führt zu dem Ergebnis, daß diese Vorlage eine der Auflagen der Wiener Original-Ausgabe war. Soweit es mir bekannt ist, gibt es vier Zustände dieser Ausgabe, die unterschieden werden sollten.

1. Verleger: *Cappi u. Diabelli*. Die Platten mit dem Notentext im ursprünglichen Zustand.
2. Verleger: *A. Diabelli et Comp.* Platten noch im ursprünglichen Zustand.
3. Wie 2, aber die Platten jetzt in zweitem Zustand mit zahlreichen Änderungen und Zusätzen, vor allem in der Dynamik (z. B. XIV, 6, 7 *fp*; XVI, 5 *cres*; XVII, 1, 3, 9, 11 *fp*; XXV, 16, Fingersatz u. v. a.)
4. Wie 3, aber Platte der S. 8 geändert (zusätzlicher Takt im ersten Teil der Variation IV, so daß dessen Länge nun 16 statt 15 Takte beträgt)⁵.

¹ Paul Mies, *Textkritische Untersuchungen bei Beethoven*, Bonn—München—Duisburg 1957 (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses in Bonn, NF, Reihe 4: Schriften zur Beethoven-Forschung, II).

² Beethovens *Werke, Abteilung VII*, Band 5: *Variationen für Klavier*, hrsg. von Mitarbeitern des Beethoven-Archivs durch Joseph Schmidt-Görg, München—Duisburg 1961.

³ Vgl. meinen Aufsatz *Moscheles and his „Complete Edition“ of Beethoven*, *The Music Review* XXV, 1964, S. 136—141.

⁴ *Aus Moscheles' Leben*, Leipzig 1872, Band I, S. 84—85; Emily Anderson, *The Letters of Beethoven*, London 1961, Brief Nr. 1245. Aus einer Bemerkung Schindlers in einem Konversationsheft von 1824 geht hervor, daß Czerny sowohl Moscheles als auch Kalkbrenner in die Diabelli-Variationen „einführte“. Vgl. J.-G. Prod'homme, *Les cahiers de conversation de Beethoven*, Paris 1946, S. 314.

⁵ Exemplare aller vier Ausgaben im British Museum, London: 1. Hirsch IV, 387; 2. f 10 z; 3. Hirsch IV, 387a; 4. Hirsch M 69. Zu 4. vgl. Gustav Nottebohm, *Beethoveniana*, 1872, Abschnitt XVI; zu 3. und 4. vgl. Mies, a. a. O., S. 69. 2. und 3. sind bisher nicht unterschieden worden; 2. ist, streng genommen, eine Titelaufgabe, aber Mies und andere benutzen diesen Terminus für 3. Erwin Ratz unterscheidet in seinem Revisionsbericht (vgl. unten) keine der Auflagen und spricht nur von der Original(Ausgabe) von Cappi & Diabelli, womit er offenkundig 3. meint. Über die Bedeutung der Unterscheidung äußerlich identischer, aber im Text verschiedener Ausgaben von Spätwerken Beethovens vgl. meinen Aufsatz *Beethoven in Steiner's Shop*, *The Music Review* XXIII, 1962, S. 119—127.

Ein Vergleich zwischen diesen Plattenzuständen und Moscheles' Ausgabe des op. 120 zeigt, daß er die als Nr. 3 gezählte Auflage als Vorlage benutzte. Wir werden daher, wenn wir uns auf seine Autorität zur Lösung der anderen textkritischen Probleme des op. 120 berufen möchten (vor allem derjenigen Stellen, an denen die beiden jüngsten kritischen Ausgaben, die in der Neuen Beethoven-Ausgabe und die von Erwin Ratz⁶ sich unterscheiden, z. B. X, 56–57; XII, 22–26, 38–42; XV, 16; XXI, 0–1; XXXII, 117), auf den dritten Zustand bzw. die 3. Auflage der Original-Ausgabe zurückverweisen. An diesen Stellen besteht generelle Übereinstimmung zwischen Moscheles und Ratz, aber nur deshalb, weil Ratz der Original-Ausgabe genauer folgt als die Neue Beethoven-Ausgabe, die nicht selten dem Autograph den Vorzug gibt.

Man darf daher annehmen, daß Moscheles wie später Brahms und wie jüngst Paul Mies, Joseph Schmidt-Görg und Siegfried Kross musikalische und stilistische Gründe hatte, dem Sprung in die Baß-Region in Takt 21 zu mißtrauen und das Problem durch Einsetzen eines Violinschlüssels vor diesen Takt zu lösen. Die Schwierigkeiten einer Rückkehr in die Baß-region überwand er ebenso wie Kross, d. h. er setzte einen Baßschlüssel vor dem letzten Viertel in Takt 24 ein. Aber es wäre voreilig anzunehmen, daß er für beide Änderungen andere Gründe als sein eigenes musikalisches Verständnis hatte.

Soweit der historische Sachverhalt. Betrachten wir nun die methodologische Seite des Problems. Die Lösung von Moscheles und Kross ist zwar eindrucksvoll, es bleibt aber eine Schwierigkeit in Takt 24–25, und es scheint mir, daß das Engelmänn-Skizzenbuch in bezug auf diese Schwierigkeit mit Vorsicht zu benutzen ist.

Wie entstand der traditionelle Text der Stelle? Die wahrscheinliche Reihenfolge der Ereignisse scheint mir diese zu sein:

1. In einem frühen Stadium war die Variation als acht Takte mit der linken Hand oben, staccato, danach acht Takte mit der linken Hand unten, legato (in beiden Teilen) konzipiert.
2. Beethoven schrieb eine verbindende Passage zwischen den zwei Abschnitten in der ersten Hälfte der Variation (Takt 7–8).
3. Aufgrund der besonderen Art und Weise, in der die Töne der linken Hand in Takt 21–24 aufgezeichnet waren (wir lassen im Augenblick unerörtert, ob der Eindruck, sie stünden im Baßregister, Absicht oder Zufall war), sah Beethoven keine Notwendigkeit, eine entsprechende Überleitungspassage zwischen den zwei Abschnitten der zweiten Hälfte der Variation zu schreiben.
4. Er ließ den traditionellen Text nicht nur im Autograph, sondern auch in der Abschrift des Kopisten Rampel, die nach England geschickt wurde, und in den Korrekturen der 1. Auflage der Original-Ausgabe stehen, und er fand es nicht nötig, den Text in den späteren Auflagen bzw. Zuständen dieser Ausgabe zu ändern.

Wenn nun der traditionelle Text korrekt ist, müssen wir den Sprung in die Baßregion in Takt 21 und die oben erwähnte Verschiebung der Symmetrie als Stil-Eigentümlichkeiten betrachten. Natürlich ist dies genau das, was praktisch alle Musiker bisher getan haben.

Wenn aber, was wahrscheinlicher ist, der traditionelle Text falsch ist, scheint Beethoven nicht nur die Notwendigkeit für neue Schlüssel in Takt 21 und 24, sondern auch die Notwendigkeit einer neuen Überleitung zwischen Takt 24 und 25 übersehen zu haben. Da nun diese Überleitung ungeschrieben blieb, ist eine gänzlich zufriedenstellende Lösung des Problems heute vielleicht unmöglich. Der Vorschlag von Moscheles und Kross ist eine ingenieure Lösung, die der Stelle mit einer nur minimalen Änderung, sogar ohne die Eliminierung auch nur einer einzigen „Note“ der Originalausgabe, musikalischen Sinn gibt. Es scheint hier

⁶ Beethoven, *Variationen für Klavier*, Band I. Nach den Autographen und Erstdrucken revidiert von Erwin Ratz, Wien 1960 (Wiener Urtext-Ausgabe).

jedoch, daß Beethoven die Notwendigkeit einer sehr viel weitergehenden Änderung als der bloßen Einfügung eines Taktschlüssels in Takt 24 eingesehen hätte, wenn nicht seine Aufmerksamkeit durch eine bemerkenswerte notationstechnische Mehrdeutigkeit von den Problemen abgelenkt worden wäre. Da wir Beethoven nicht darum bitten können, die Stelle zu überprüfen, gerät der moderne Herausgeber in Schwierigkeiten. Die Konjekturen von Moscheles und Kross hat den großen Vorzug, eine Version herzustellen, die mit Beethovens Intentionen übereinstimmt, soweit wir diese kennen. Aber in einer altphilologischen Textausgabe z. B. wäre eine Stelle wie die Takte 24 und 25 mit einem Korruptel-Zeichen versehen worden, das andeutet, daß der überlieferte Text zwar fehlerhaft ist, aber nicht zufriedenstellend emendiert werden kann⁷.

Die Bedeutung des Engelmann-Skizzenbuches liegt darin, daß es die „Psychopathologie“ des ausgelassenen Violinschlüssels in Takt 24 andeutet: Beethoven ging in diesem Takt zu einer neuen Notierung der linken Hand über, um diese von den Akkorden, die er für die rechte Hand geschrieben hatte, deutlich zu trennen; durch eine Art Beharrungstendenz behielt er alle Eigentümlichkeiten der Notierung einschließlich der versehentlichen Auslassung des Schlüssels in den späteren Abschriften und den Drucken bei. Über die Überleitung im ersten Teil der Variation (Takt 7—8) kann uns das Skizzenbuch jedoch nichts verraten, weil diese Stelle noch nicht komponiert war⁸; ich zögere daher, daran zu glauben, daß die Skizzen uns Beethovens letzten Willen über die Verbindung zwischen den beiden Abschnitten des zweiten Teils überliefern — vielleicht hat Beethoven, wie wir bereits vermuteten, die nötige Überleitung zu schreiben versäumt.

Obwohl Skizzen für die Entstehungsgeschichte einer bestimmten musikalischen Stelle wie für die Genesis und das Weiterleben eines Irrtums von größtem Wert sein können, so müssen wir uns doch davor hüten, sie überzubewerten, sobald es sich um die Frage nach einer endgültigen Version handelt. Ein Beispiel mag die möglichen Gefahren verdeutlichen: Ich habe schon auf den späten Abzug der Originalausgabe von op. 120 Nr. 4 hingewiesen, in dem ein zusätzlicher Takt in Variationen IV eingeschoben ist, so daß der erste Teil 16 statt 15 Takte umfaßt. Seit Nottebohm hat jeder Herausgeber angenommen, daß der zusätzliche Takt eine Einfügung des Verlegers Diabelli ist und keinen Wert hat. Eine ausgeführte Skizze Beethovens aber zählt für diesen Teil der Variation 16, nicht 15 Takte.

Andreas Brunmayer

Ein Salzburger Kleinmeister um 1800

VON HEINZ WOLFGANG HAMANN, BIELEFELD

I

Der Salzburger musikalischen Lokalforschung sind außer Michael Haydn und Carl Maria von Weber bisher wenige Musiker bekannt geworden, die sich im frühen 19. Jahrhundert, einer auch für Salzburg politisch sehr unruhigen Zeit, einen Namen machen konnten¹. Mit Beginn der Säkularisation erstarb auch das seit Wolfgang Amadeus Mozarts Abschied und Leopold Mozarts Tode in ruhigeren Bahnen verlaufende Musikleben des Hofes. Die wenigen

⁷ Eine solche Kennzeichnung wird in einer praktischen Ausgabe kaum möglich sein, kann aber in einer wissenschaftlichen Ausgabe durchaus gerechtfertigt erscheinen.

⁸ „Das Problem des Sprunges in die Baßregion (wie in T. 7 der Endfassung) ist also in diesem Kompositionsstadium überhaupt noch nicht gegeben“, Kross, a. a. O., S. 268.

¹ C. Schneider, *Geschichte der Musik in Salzburg*, Salzburg 1935, S. 101, 143: Michael Haydn „... fährt den Kreis der seiner Generation angehörenden Musiker, die der Wiener Klassischen Schule angehören, wie Fischietti, Hebelt, Malzat, Hafeneder, den jüngeren Paris“. Zu Malzat vgl. auch Walter Senn in MGG.

Salzburger Musiker dieser Zeit werden also mehr an den Pfarrkirchen- und Klosterorgeln der Stadt zu suchen sein.

Als das typische Beispiel eines Musikerlebens dieser Zeit darf dasjenige von Andreas Brunmayer angesehen werden; einem Musiker, dem wir in den letzten vierzehn Jahren seines Lebens gleich an den drei renommiertesten Orgeln des damaligen Salzburg begegnen. Den künstlerischen Weg zu verfolgen, der ihn von St. Peter zu St. Sebastian und von dort zur Domorgel hinführte, soll, auf einige wenige Quellen gestützt, anhand dieser Studie versucht werden.

Andreas Brunmayer wurde im November 1762 in Laufen, in der Nähe Salzburgs, geboren². Nach Pillwein³ erhielt er „den ersten Unterricht in seinen in der Folge rühmlich erwiesenen musikalischen Kenntnissen durch den dortigen Stifts-Organisten Pichler, und kam dann als Singknabe in das löbliche Benediktiner-Stift Michaelbeuern, wo er sich unter der Leitung des verdienstvollen und würdigen Priors, P. Ildephons Langbartner bald so vervollkommnete, daß er als Organist und Kammerdiener des seligen Abtes Nicolaus Hoffmann angestellt wurde“.

Den Tagebuchaufzeichnungen des genannten Abtes sind weitere, bisher unbekannt Einzelheiten über das Wirken Brunmayers in Michaelbeuern zu entnehmen⁴. So erfahren wir, daß Abt Nicolaus Hoffmann eine Normalschule⁵ nach Salzburger Muster einzurichten gedachte. Er entsandte daher seinen Kammerdiener Andreas Brunmayer zur Ausbildung in dieser neuen Schulmethode nach Salzburg. Am 2. Jänner 1786 wurde der Schulbetrieb nach dem Salzburger Vorbild aufgenommen, wobei Brunmayer außer den Posten eines Kammerdieners und Organisten noch das Amt des Schullehrers zu verwalten hatte.

Bei der bischöflichen Visitation im Jahre 1787 beklagte sich Brunmayer über seine schwache Besoldung⁶. Er bekam jedoch keine weiteren Benefizien, indem ihm erklärt wurde, daß auch zwei oder auch wohl drei Schullehrer auf dem Lande zusammen nicht so gut ständen, als der in Michaelbeuern allein.

Nach fünfjähriger pädagogisch-künstlerischer Tätigkeit in klösterlicher Abgeschiedenheit zog es den jungen Musiker wieder in die Residenz, nach Salzburg, zurück, wo er sich bald der Gönnerschaft des Erzbischofs versichern konnte. Ehe er „durch Unterstützung einer gnädigen Fürstenhand nach Wien geschickt wurde“, genoß Brunmayer einige unbestimmte Zeit den Unterricht Michael Haydns. Dieser scheint seinen begabten Schüler schließlich an Albrechtsberger nach Wien weiterempfohlen zu haben, bei dem Brunmayer „die Grundsätze der Composition“ studierte. Auch „bildete er sich unter der sorgfältigen Leitung des Kapellmeisters Leopold Kozeluch im praktischen Klavierspiele noch weiter aus“. Er durfte, nach Schilling⁷, „zu den würdigsten Schülern seiner Meister gezählt werden. Vornehmlich hielt Albrechtsberger sehr viel auf ihn“.

Zuvor aber schien es Divergenzen zwischen ihm und seinem Meister gegeben zu haben, was Pillwein zu der Bemerkung veranlaßte: „Mit einem wahrhaft eisernen Fleiße überwand er die Härte seines Kopfes und entsprach bald den Forderungen seines Meisters. Nach geendeter Studienzzeit“, anscheinend um das Jahr 1795⁸, „ging Brunmayer wieder nach Salzburg zurück und instruierte vielfältig auf dem Flügel, so wie er auch mehrere Messen,

² Über das Geburtsdatum herrscht Unklarheit. Pillwein (vgl. Anm. 3) nennt den 23., Peregrinus (vgl. Anm. 21) den 29. November.

³ *Lexikon Salzburger Künstler*, Salzburg 1821.

⁴ Die Auszüge aus dem Tagebuch des Abtes Nicolaus Hoffmann stammen von P. Willibald Schäfer OSB, Michaelbeuern; Verf. verdankt sie der Güte des Fr. Andreas Laimer OSB, Michaelbeuern, dat. Salzburg.

⁵ In Salzburg hatte Erzbischof Hieronymus von Colloredo die Normalschule eingeführt. Sie scheint in ihrer Zeit eine Art Musteranstalt gewesen zu sein.

⁶ „Damals bestand in Laufen eine Dekanalkasse, zu der aus dem Einkommen der Pfarrkirchen jährlich ein Beitrag geleistet werden mußte. Die Kasse bezweckte u. a. auch die Unterstützung schwach besoldeter Lehrer.“ (P. Willibald Schäfer OSB; vgl. Anm. 4).

⁷ G. Schilling, *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften*, Stuttgart 1836/38, Bd. II, S. 35.
⁸ 1797 bewarb sich Brunmayer zum erstenmal um den Organistenposten bei St. Peter in Salzburg (vgl. Anm. 10).

Gradualien und Offertorien nebst zwei Opern von Hafeneder⁹ das ‚Geisterschloß‘ und ‚Der ausgestopfte Mann‘ in Musik setzte“. Erst 1801, im Alter von 39 Jahren also, gelingt es ihm, eine feste Anstellung zu erlangen, nachdem er schon 1797 um jenen Organisten-Posten angesucht hatte, um welchen er sich am 24. Mai 1801 erneut bewarb¹⁰:

„An den hochwürdigsten gnädigen Herrn Prälaten des löblichen Stiftes St. Peter S. S. unterthänigstes Gesuch von Andreas Brunmayer um gnädige Anstellung zum Organisten des obbelobten Stiftes.

Hochwürdiger, gnädiger Herr, Herr!

Da die Organistenstelle im löblichen Stifte St. Peter bereits erledigt ist, so will Unterzeichneter unterthänigst gebetten haben, in die Stelle des bisherigen, und nun ausgetretenen Stiftsorganisten Schmelz versetzt zu werden. Die Gründe, aus denen er sich der Willfährung seiner unterthänigsten Bitte schmeicheln zu dürfen glaubt, sind folgende:

A) ist er ein Salzburger, und glaubt aus diesem Grunde um so mehr die Bewilligung seines Gesuches zu erleben, da Euer hochwürdigsten Gnaden thätige Verwendung für das Wohl der Landeskinder bey jeder Gelegenheit sich so glänzend zeigt, und Unterzeichneter um so mehr auf diese menschenfreundliche Verwendung rechnen zu dürfen glaubt, da er

B) nicht nur ein geprüfter Organist, sondern auch schon mehrere Produkte seiner Kenntnisse im Componiren mit Beyfall lieferte, und auch auf dem Chor des löblichen Stiftes darzustellen das Glück hatte. Da

C) ein jeweiliger Organist zu St. Peter auch Sänger seyn muß, so läßt sich Unterzeichneter !: obwohl das Singen für seine Brust nicht zu behaglich seyn dürfte !: auch auf diese mit der Organistenstelle verbundenen Beschwerde ein, wenn er nicht so glücklich seyn soll, davon dispensirt zu werden, Da er nun

D) mit den nöthigen Kenntnissen eines Organisten auch einen unbescholtenen Charakter besitzt, da er

E) schon um diese damals vom Organisten Wiedmann erledigte Stelle angesucht hat, seiner Bitte aber bloß deswegen nicht Statt gegeben wurde, weil er sich auf das mit der Organistenstelle verbundene Singen nicht einverstehen wollte, — er sich aber jetzt auch auf diese Forderung bereitwilligst einläßt, so harret er, da er keine Hindernisse für die Gewährung seiner Bitte mehr vorhanden sieht, um so mehr mit Zuversicht der gnädigen Entsprechung seiner Wünsche entgegen, als er stets bereit seyn wird, seine Schuldigkeit jederzeit mit untadelhaften Eifer und gränzenloser Thätigkeit zu verrichten.

Salzburg den 24ten May 1801

Andreas Brunmayer“

Als Komponist hatte er sich schon um diese Zeit, „besonders im erhabenen Kirchenstyle bewährt gezeigt“. Schilling nennt, ebenso wie Pillwein, „viele Messen, worunter auch mehrere deutsche Litaneten und Gradualien auf verschiedene Texte. Auch einige wohlgelungene deutsche Oratorien geben die deutlichsten Beweise davon.“ Etliche dieser Sachen „im erhabenen Kirchenstyle“ hatte Brunmayer nach eigenen Angaben bereits vor seinem Ansuchen um die erledigte Organistenstelle „auf dem Chor des löblichen Stiftes darzustellen das Glück“ gehabt¹¹.

Mit seinem Dienst an St. Peter übernahm Brunmayer eine Art von „Frohndienst“¹², wie einer seiner unmittelbaren Amtsvorgänger dieses Organistenamt bezeichnete. „Da gab es reichliche Arbeit, doch schmalen Lohn“, so berichtete Franz Jacob Freystädler dem Gewährs-

⁹ Hafeneder, der Librettist von Brunmayers Opern *Das Geisterschloß* und *Der ausgestopfte Mann*, gehörte ebenfalls zu den Salzburger Komponisten jener Zeit (vgl. Anm. 1).

¹⁰ Landesarchiv Salzburg, Abt. St. Peter, A/310.

¹¹ Die Kirchenwerke Brunmayers wurden auch nach seinem Tode noch in Salzburg aufgeführt. Zur Kirchenmusik im Stift St. Peter standen, nach einer Aufstellung aus den Jahren 1783/84, außer den Singknaben noch 3 Tenöre, 2 Bässe, 5 Violinisten, 2 Flötisten und 2 Trompeter zur Verfügung. Alle diese Musiker beherrschten wenigstens 2 Instrumente; auch die Sänger konnten zur Instrumentalmusik herangezogen werden.

¹² Schilling a. a. O., Bd. III, S. 56.

mann Schillings. Freystädler, der bekannte Salzburger Mozart-Schüler, hatte das Organistenamt von St. Peter in den Jahren 1778 bis 1782 inne, ehe er, wohl auf Anregung Mozarts, nach München und später nach Wien übersiedelte¹³. In der Tat scheint dieser Posten kein leicht zu verwaltendes Amt gewesen zu sein, wenn man bedenkt, daß in den drei Jahrzehnten zwischen 1778 und 1808 sechs Organisten diesen Posten bekleideten¹⁴.

Den Dienstbetrieb der Organisten am Erzstift St. Peter erläutert ein erhalten gebliebener Anstellungsvertrag, dem auch eine Liste desjenigen beigefügt ist, was diese jährlich „zu ziehen“ hatten. Es sind zwei nicht signierte Vertragsabschriften im Archiv des Klosters erhalten¹⁰, die sich in einigen Punkten gleichen, wobei deren eine, durch einen anderen Abt ergänzt, ausführlicher gehalten ist. Aus beiden Handschriften werden im folgenden die wichtigsten Absätze wiedergegeben:

„Punkte, die von einem Organisten des Klosters bey H. Petrus zu beobachten sind.

1.

Er soll bey allen Chordiensten, sowohl in der Klosterkirche, als auch in anderen Kirchen frühzeitig in eigener Person erscheinen. Kann er aus erheblicher Ursache in eigener Person nicht erscheinen, so hat er es bey seinem Vorgesetzten zu melden. Wird ihm von diesem einen anderen zu bestellen, erlaubt, so darf er keinen anderen bestellen als einen, den eben der Vorgesetzte für tauglich befindet.

2.

Treffen zwei Chordienste zu gleicher Zeit zusammen, wozu zwei Organisten erfordert werden, so soll der eigentliche Organist verbunden seyn, zu eynem dieser Chordienste einen fremden Organisten zu bestellen, den man dazu für fähig hält.

3.

Er soll die Singknaben oder andere Musicanten dieses Chores, wenn sie das Clavierspielen erlernen wollen, in dieser Kunst unterrichten. Im Fall aber, daß keiner sich einfände, der das Orgelspielen erlernen wollte, soll er verpflichtet seyn, die Knaben auf der Violin zu unterrichten.

4.

Er soll an den Sonnabenden und an allen Festtagen, die zur zweyten Classe, wenn auf dem Vigurathore keine Musik gehalten wird, im Chor der p. p. Conventualen erscheinen, und bey der Vesper auf dem Positive abschlagen.“

Der zweite Entwurf enthält die gleichen Punkte, allerdings auf sieben Paragraphen aufgeteilt. Er beginnt, abweichend von der ersten Handschrift, mit der Einleitung:

„In der Voraussetzung, daß Organist sich sowohl in Hinsicht der Religion als in Hinsicht seines moralischen Betragens keiner Vorwürfe schuldig machen wird, hat er, was seinen Dienst betrifft, folgende Punkte zu beobachten.“

Neues gegenüber dem ersten Vertragsentwurf bringt Absatz 8, der sich mit der Aufsicht des Organisten auf dem Chore beschäftigt:

„8.

Wird vorzüglich eingeschärft, daß Organist auf dem Chore alle Schwätzereyn, alles unanständige und das Gotteshaus entheiligende Betragen anderer Musicanten besonders

¹³ H. W. Hamann, Franz Jacob Freystädler, Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg VIII, 1960, Heft 3/4, S. 3 ff.

¹⁴ Folgende Organisten konnten aus den Akten ermittelt werden (vgl. Anm. 10): Freystädler 1778—1784; Widemann 1782—1797; Schmelz 1797—1801; Brunmayer 1801—1805; Össlinger 1805—1808; Assmayer 1808 (vgl. Marius Perger, Ignaz Assmayer — ein Wiener Hofkapellmeister aus Salzburg in Österreichische Musikzeitschrift XVII, 1962, S. 361).

der Singer-Knaben abzustellen und zu verhindern, trachte, auch die Schuldigen an gehörigem Orte anzeige, damit die Ordnung aufrecht erhalten werde. Hingegen hat

9.

Organist zu genießen

1mo die Kost mit dem Oberschreiber

2do An den Prioriats Festen im Convente zu speisen

3to jährlich 1 eymer Wein

4to Wochentlich 14 Leibl- und 30 Roggenbrod

5to An Gebottenen Festtügen extra 1 Laibl Brod

6to 31 Stück Fasten Käsl, oder wo solche in Natur nicht eingedient werden, hiefür 4 xr sind 2 fl 4 k zu beziehen.

7mo Als Praebendist alle Quartal 1 fl 30 xr zusammen 6 fl.

8vo Von der Kustodery jedes Bezahlte Requiem den Schlag-Gulden, u. als Praebendist das Stollordnungsmässige Gebühr; Auch werden unter dem Jahr für einige gestifte Jahrtüge kleine Bezahlungen geleistet.

So wie man sich aber

Zehendes — und schlußreichen versichert, daß Organist auf die Orgeln recht obwacht geben, wenn etwas daran fehlen sollte, dies bey Zeiten anzeige, und keine Instrumenten, oder Musicalien ohne Vorwissen des Inspectors zum eigenen Gebrauche vom Chor entfernen wird, so versichert man ihm gegenseitig, daß man ihm in allen Fällen zu unterstützen suchen wird.“

Darunter die Anmerkung:

„Diese von Sr. Hochwürden und Gnaden Herrn Praelaten beynehmigte Instructions-Punkten hat Organist eigenhändig abzuschreiben und anher zu bringen.“

Ein anderes, separat aufgeführtes „Verzeichnis was ein Organist von der Oeconomie und Keller bezieht“, weicht von obiger Aufstellung in Punkt 1 ab. Anstelle der „Kost mit dem Oberschreiber“ erhält der Organist dort „die officier-Kost im Kudlstiebl“.

Der Organistendienst am Kloster St. Peter war, dem Vertrage nach, vielseitig; er konnte einen Musiker, der, wie auch Brunmayer, ein wenig pädagogisches Talent hatte, voll und ganz ausfüllen. Außer dem reinen Kirchendienst hatte der Organist im Klavier- und Orgelspiel, und fallweise auch auf der Violine Unterricht zu erteilen. Brunmayer fand außer dieser Tätigkeit auch noch die Zeit, sich der Komposition weltlicher Werke zu widmen. Ein Jahr nach seiner Anstellung wandte er sich, am 22. März 1802, an die Theaterhofkommission mit der „Bitte um Bewilligung, seine als Akademie gegebene Oper nach der Fastenzeit auch als Oper einigemal aufführen zu dürfen“¹⁵. Es mag sich dabei um die schon erwähnte Oper *Das Geisterschloß* von Hafeneder gehandelt haben, von der das Museum Carolino Augusteum Salzburg ein gedrucktes, mit Illustrationen versehenes Textbuch verwahrt¹⁶. Die Behörde erledigte das Ansuchen positiv: „Insofern Bittsteller die Aufführung seiner Oper ohne eigenen Schaden unternehmen zu können glaubt, wäre sein Gesuch welches ausserdem keinem Anstande unterliegt, zu bewilligen.“¹⁷ Die Bewilligung dieses Gesuches ist um so aufschlußreicher, als etwa sechs Wochen danach ein ähnliches Gesuch des jungen Carl Maria von Weber, der darum bat, mit Studenten der Salzburger Universität seine Oper *Das Waldmädchen* aufführen zu dürfen, abschlägig beantwortet wurde¹⁸. Überhaupt schien während Webers zweitem Salzburger Aufenthalt in den Jahren

¹⁵ Landesarchiv Salzburg, Universitätsakten, Nr. 24, Musik und Theater.

¹⁶ Museum Carolino Augusteum, Sign. 6453.

¹⁷ Randnotiz auf dem Gesuch Brunmayers (vgl. Anm. 15).

¹⁸ H. W. Hamann, *Eine Eingabe Carl Maria v. Webers an die Salzburger Theaterhofkommission*, Mf XV, 1962, S. 173 ff.

1801/02 ein freundschaftliches Verhältnis zwischen Brunmayer und dem jungen Weber bestanden zu haben. Einmal waren beide Musiker zu diesem Zeitpunkt Schüler Michael Haydns, zum anderen empfing auch Ernst Ludwig Gerber für sein *Neues Tonkünstler-Lexikon* die biographisch-bibliographischen Nachrichten über Andreas Brunmayer „durch die Güte des Herrn v. Weber“¹⁹. Auch Schilling kannte Weber als „einen innigen Verehrer Brunmayers“.

Zu dessen Werken bemerkt Schillings Gewährsmann: „Seine Versuche im komischen Opernstyle sind nicht näher bekannt geworden, was auf einen geringeren Erfolg schließen läßt. — Dagegen sind wieder seine vierstimmigen Kantaten von denen uns mehrere kleine mit einfacher Begleitung von wenigen Blasinstrumenten vorliegen, wahre Meisterwerke ihrer Art, und seine Lieder mit Clavierbegleitung, deren er eine große Menge ein- und mehrstimmig componirt hat, waren vor einem Jahrzehnt²⁰ noch Lieblingsstücke der Dilettanten, wie nicht weniger auch seine kleineren Sachen fürs Clavier bestehend in Sonaten, Variationen, Serenaden, Menuetten, etc. Von seinen Quintetten für Blasinstrumente ist uns niemals etwas zu Gesicht gekommen, weshalb wir auch über deren Wert nicht zu urteilen vermögen, doch sprach ihnen C. M. v. Weber, der überhaupt ein inniger Verehrer Brunmayers war, viel Gründlichkeit und tief-bedeutsame charakteristische Behandlung der einzelnen Partien zu, welches Zeugnis aus dem Munde eines solchen Meisters nicht wenig sagen will. Eben deshalb bedauern wir auch, über die noch näheren Lebensumstände dieses adenswerten Künstlers keine ausführlicheren und bestimmteren Nachrichten hier mittheilen zu können.“

Die „näheren Lebensumstände“ dieses Salzburger Kleinmeisters, dem schon bei Antritt seines Amtes bei St. Peter „das Singen für seine Brust nicht zu behaglich“ gewesen war, scheinen über lange Jahre durch Krankheit getrübt gewesen zu sein. In einem Gesuch aus seinen ersten Dienstjahren bittet er um die Erlaubnis, seine Mittagskost aus dem „Kuchl-stiebl“ wegen Krankheit mit nach Hause nehmen zu dürfen; es wurde ihm aus nicht näher bekannten Gründen versagt¹⁰. Die anfangs schon erwähnten Verhältnisse bei St. Peter, u. a. die sogenannte „Frohnarbeit“, konnten auf die Dauer auch Brunmayer nicht recht zufriedenstellen. Um 1805²¹ finden wir ihn als Stadtpfarr-Organisten an St. Sebastian; er starb, laut Verlassenschaftsakt, als Domorganist²² am 10. Februar 1815, „nachdem er viele Jahre gekränkelt hatte“.

Verzeichnis der Brunmayer-Musikalien in Salzburg

A. Erzstift St. Peter²³

1. *Missa solemnis in B Dur a Canto, Alto, Tenore, Basso, Organo, Violone, 2 Violini, 2 Oboe, 2 Clarini B, Timpani.*

¹⁹ E. L. Gerber, *N TL*, Bd. I, 538, kennt bis 1803 folgende Werke Brunmayers, „von denen aber noch nichts gedruckt war“: „6 große Messen, darunter 2 deutsche; 2 Litaneien, eine große, und eine deutsche; 16 Graduale auf verschiedene Feste; 1 deutsches Oratorium; 2 große komische Opern, davon die eine noch unter der Arbeit war; Kleine Kantaten für vier Stimmen mit 2 Klarinetten, 2 Hörnern und 2 Fagotten; Ode von Hagedorn mit Klavierbegleitung; 8 deutsche Lieder für 4 Stimmen mit Klavierbegleitung; Serenate per Clavier avec Violon; ‚Variations‘ über verschiedene Themen; VI Quintetten für Blasinstrumente; 24 Menuetten nebst Trios fürs volle Orchester“.

²⁰ D. h. um das Jahr 1825; Schillings *Encyclopädie* erschien 1836–1838.

²¹ J. Peregrinus, *Geschichte der Salzburger Domsängerknaben oder schlechthin des Kapellhauses*, Salzburg 1809, S. 121. Nach Peregrinus war Brunmayer, „einst Kapellknabe im Dom“, seit 1802 als Organist an der St. Sebastianskirche in Salzburg.

²² Nach Pillwein (a. a. O.) starb Brunmayer als „Stadtpfarr-Organist“. Der Verlassenschaftsakt No. 1195 des Salzburger Stadtsyndikats (im Landesarchiv Salzburg) weist ihn jedoch als „Domorganisten“ aus.

²³ Der folgenden Ordnung liegt das Verzeichnis des Hw. P. Eberhard Steinbrecher OSB zugrunde, dem ich für die Einsichtnahme zu Dank verbunden bin. Die Musikalien zu St. Peter sind weder geordnet noch nummeriert. Teilweise sind die Werke mit alten Nummern einer früheren Zählung versehen, die hier nicht berücksichtigt werden konnte. Um eine baldige Neuordnung der gesamten St.-Peter-Bestände ist die Michael-Haydn-Gesellschaft Salzburg bemüht.

2. *Missa cum textu patrio en D Dur a Quadro Voci, 2 Violini, 2 Clarini C, 2 Corni, Violoncello obbligato („Et incarnatus“) Timpani, Organo et Violone.*
3. *Missa in D Dur a 4 Voci, 2 Violini, 2 Clarini, Timpani, Violon et Organo.*
4. *Seelenamt a 3 Tromboni, Violone et Organo e 4 Voci.*
5. *Seelenamt mit 2 Singstimmen, 2 Hörner, Violon ed Organo.*
6. *Graduale de Apostolis a Corni A, Oboi, Violini, 4 Voci et Organo.*
7. *Graduale de Confessore a 4 Voci, 2 Violini, 2 Clarini e Timpani, 2 Corni, Tromboni, Violone con Organo.*
8. *Offertorium de Confessore a Soprano, Alto, Tenore, Basso, 2 Violini, 3 Tromboni, Violone et Violoncello con Organo.*
9. *Deutsche Messe a 4 Voci, 2 Violini, 2 Corni, Violone et Organo.*
10. *Deutsche Messe a Corni Es, 2 Violini, Violone et Organo.*
11. *Deutsche Messe a 2 Canti, Basso, Corni, Violone, Organo, Tromboni.*
12. *Litaney zum Allerheiligsten Altarsakramente, con 4 Voci, con due Clarini, Violone con Organo.*
13. *Litanie a Canto, Alto, Tenore, Basso, 2 Clarini, Violone et Organo.*
14. *Litaney mit 3 Singstimmen, 2 Hörner, Violon und Orgel.*
15. *Litaney mit 3 Singstimmen, Horn, Violon und Orgel.*
16. *Litaney mit 3 Singstimmen, 2 Hörner Violon und Orgel.*
17. *Litaney mit 3 Singstimmen, Orgel, Horn und Violon.*
18. *Salve Regina con 3 Voci, due Corni, Violone e Organo.*
19. *Salve Regina Duetto a Tenore e Basso, 2 Corni in G, Violone e Organo.*
20. *2 Salve Regina.*
21. *Alma a 4 Voci, due Corni Es, Violone e Organo.*
22. *Kirchenlied bei einem Amte a 4 Voci con due Corni, Violone e Organo.*
23. *„Zu Lassers Messe No 4 die Orgel arrangirt“.*

B. Museum Carolino Augusteum

1. *Deutsche Litaney a Canto I, II, 2 Clarini, Corni, Timpani, Organo e Basso²⁴.*
2. *Contredanse a 2 Violini, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Corni, Piccolo, Trommel und Baß²⁵.*
3. *Das Geisterschloß. Komische Oper in 2 Aufzügen, Text von Josef Hafeneder. Textbuch, Salzburg 1802.*

Daniel Friedrich Eduard Wilsing

VON REINHOLD SIETZ, KÖLN

In seinem Brahms ankündigenden Aufsatz *Neue Bahnen* erwähnt Robert Schumann den „hochaufstrebenden Künstler der jüngsten Zeit, den tief sinnigen, großer Kunst befähigten geistlichen Tonsetzer Wilsing“. Von diesem waren bis 1853 nur einige Instrumental- und Vokalwerke bekannt geworden. Sein Hauptwerk „*De Profundis*“, von Friedrich Wilhelm IV. 1851 mit der Goldenen Medaille ausgezeichnet und auf dessen Kosten 1853 bei Schlesinger gedruckt, war eben erschienen. Schumann, der es durch Vermittlung des Kapellmeisters J. H. Krigar kennengelernt und in einem Briefe vom 16. März 1853 an diesen hoch gepriesen hatte, konnte seinen Plan einer Aufführung auf dem im Mai 1853 in Düsseldorf unter seiner Leitung stattfindenden Niederrheinischen Musikfest nicht mehr verwirklichen,

²⁴ Paukenstimme fehlt; in der 1. und 2. Hornstimme der Vermerk: „B. O. Jung 1818“.

²⁵ Sign. H. S. 1717. Stimmen Anfang 19. Jh., Baßstimme fehlt.

doch brachte W. Schellenberg auf Schumanns Anregung das Werk am 29. Oktober des gleichen Jahres in Leipzig unter Mitwirkung der Thomaner und sämtlicher Gesangvereine. Bald darauf empfing Schumann Wilsing, der von des Meisters Persönlichkeit aufs höchste beeindruckt wurde, in Düsseldorf.

Über Wilsings Leben wußte Schumann wohl nicht viel. Daniel Friedrich Eduard Wilsing, als Sohn eines reformierten Predigers am 21. Oktober 1809 in Hörde geboren, bezog nach dem Besuch des Gymnasiums das Soester Lehrerseminar; dann war er, über dessen musikalische Ausbildung nichts bekannt ist, 1829—1834 Organist in Wesel, von wo er nach manchem Ärger, zum Teil durch eigene Starrköpfigkeit und Widersetzlichkeit, entlassen wurde.

Die Akten des Weseler Presbyteriums, von der Gemeinde liebenswürdigerweise zur Verfügung gestellt, geben ein nicht ganz vollständiges, aber ausreichendes Bild über den Gang der Ereignisse in Wesel.

In einem Schreiben vom 20. November 1828 nimmt Wilsing die Stelle als Organist der „Großen“ und Mathenakirche an; nach dem Berufsschein vom 6. Juli 1829 hatte er daneben sechs Stunden wöchentlich Gesangunterricht in der Elementarschule zu geben mit der Auflage, auch die Lehrer, *„wenn es das Presbyterium für gut befinden wird, in Gesang und Musik weiterzufördern“*. Bald gab es Mißhelligkeiten: Im März 1830 erhält Wilsing einen Verweis wegen *„Nachlässigkeit bei der Bedienung der Orgel und bei der Abhaltung der Singstunden“*, im September wird ihm eine Ordnungsstrafe von fünf Talern auferlegt und mit Entlassung gedroht. Im Dezember fordert ihn das Presbyterium auf, *„Vorschläge zur Bildung eines Chorgesangs“* in der Kirche zu machen. Wilsing schreibt dazu am 9. Februar 1831, er könne *„dem Befehle nicht Folge leisten“*, er überließe das dem Presbyterium. Am 3. Juli des gleichen Jahres willigt er aber gelegentlich einer Beratung mit den Lehrern ein, ein solches Choralbuch zu schaffen; die Hauptschwierigkeit sei die *„Verschiedenheit der Melodien in beiden Kirchen“*. Ein weiteres Gutachten Wilsings vom 16. September schlägt aber anstatt eigener Leistung das *Choralbuch für evangelische Kirchen* von B. C. L. Natorp (mit Zwischenspielen von Rindk) vor, das 1829 erschienen war. Ohne diese Anschaffung könne er nicht den aus Gemeindegliedern bestehenden Vorsängerchor unterrichten, wozu er Sonntags nach dem Gottesdienst bereit sei. Allerdings müsse die Gemeinde vom Pfarrer ermahnt werden, *„leise, ja leise nachzusingen, wie der Vorsängerchor vorsänge“* — eine etwas seltsame Zumutung! Er hätte auch nichts dagegen, wenn Mitglieder des Presbyteriums ihn beim Unterricht besuchten. Das sei ihm eine Ermunterung, denn dieser Unterricht sei für ihn *„ein Geist und Herz tötendes Geschäft“*, sein *„Eifer sei peinlich abgekühlt“*. Das Schreiben enthält viele, zum Teil recht arrogante Anspielungen auf Vorwürfe gegen die Art seiner Amtsführung. Er erhoffe *„eine freundlichere Behandlung, auf welche meine Bemühungen wol Anspruch machen dürften“*, die vorgesetzte Behörde meine wohl gar, seine *„Geschicklichkeit“* reiche für eine solche Aufgabe nicht aus, das aber sei es nicht: es mache ihm *„zuviel Mühe“*. Am 11. Dezember 1831 gibt das Presbyterium darauf eine ziemlich scharfe Antwort, rät ihm dringend, unter Androhung der Entlassung, zu besserer Pflichterfüllung und zur *„Bescheidenheit, welche einem jungen Mann und untergeordneten Beamten gegen seine vorgesetzte Behörde wol ansteht“*.

1832 wird Wilsing von den Kollegen, wie es scheint, beaufsichtigt. Ihre Ende August darüber abgegebenen Gutachten sind fast einstimmig negativ: seit Pfingsten habe er insgesamt nur drei Singstunden gegeben. Darauf entschließt sich das Presbyterium, ihm auf Ostern 1833 zu kündigen, zumal er auch die Kinder *„mißhandelt“* habe. Wilsing, der eine Kündigung wahrscheinlich nicht erwartet hatte, antwortet nun am 20. September de- und wehmütig: er bäte um Zurücknahme der Kündigung, Grund für sein unrichtiges Verhalten sei seine große Kunstliebe und *„der Feuereifer eines Jünglings, welcher mit aller seiner Kraft das Gute erzwingen wollte, der aber allem seinen Streben für das Wohl der Gemeinde*

kalt berechnete Hindernisse in den Weg gelegt zu sehen wähnte, wodurch sein Eifer geschwächt werden mußte, daß er unmuthig verzagte und endlich mit der Welt zerfiel". Die Behörde nahm daraufhin die Kündigung gegen Versprechen der Besserung probeweise zurück. In der Sitzung vom 12. November entschuldigte sich Wilsing mit der von den Lehrern geduldeten mangelhaften Disziplin der Kinder. Er sei bereit, die dazu brauchbaren Kinder Mittwoch und Sonnabend im Chorsingen einzuüben, aber es werde noch etwas dauern, bis sie zur Unterstützung des Vorsängerchores hinreichend vorbereitet seien.

Am 4. Februar 1833 räumt das Prebyterium Wilsing ein, den Gesangunterricht ohne die Gegenwart des betreffenden Lehrers zu halten, aber die Kollegen sollten doch der Behörde anzeigen, ob er die Stunden auch regelmäßig hielte. Wieder sind die Meldungen durchaus negativ: mit Wilsing sei „nicht zu rechnen“, er ließe sich so gut wie gar nicht sehen. Darauf wird beschlossen, dem Beschuldigten nur die Hälfte seines Gehaltes zu zahlen, bis er nachweislich seinen Verpflichtungen zum Gesangunterricht regelmäßig nachkomme. Die Antwort des Gemaßregelten vom 3. Juni ist gereizt: man sei bisher wohl nur darum auf das Gutachten von Professor L. Bischoff, dem Weseler Gymnasialdirektor, einer hochangesehenen Autorität (später Herausgeber der Niederrheinischen Musikzeitung, Freund Hillers und Gegner Wagners, 1794—1867) nicht eingegangen, „um Ursache zu haben, einen Theil meines Gehaltes zurückhalten zu können, da das Presbyterium wol weiß, daß ich durchaus nicht da arbeiten werde, wo ich mir keine Früchte meiner Arbeit versprechen kann“. In seinem Gutachten vom 4. März 1833 hielt Bischoff die bisher getätigte Methode des Schulgesangunterrichts für nutzlos: Wilsing möge mit den Fähigsten der Schüler außerhalb der Schulstunden einen mehrstimmigen Singechor bilden und ihn einüben, der dann imstande sein werde, den Choralgesang der Gemeinde zu leiten; drei bis vier Stunden wöchentlich genügten. Bischoff riet als Grundlage das erwähnte Choralbuch von Natorp an, der Dirigent müsse aber darauf sehen, daß die Oberstimme „streng nach der Melodie ohne Schnörkel“ gesungen werde. Dieses Schreiben Bischoffs findet in einer undatierten, wohl von allen Lehrern gebilligten aber nicht unterzeichneten Kundgebung Beifall: Wilsing müsse zur Pflicht gerufen werden; gewiß sei er ein sachkundiger und tüchtiger Musiker, aber er wälze gern die Schuld auf die Kollegen ab und betrachte seine Stelle als Sinekure. Am 3. Juli machte Wilsing dazu Gegenvorschläge, die zwei Tage später zu einer Einigung führten: er solle, statt wie bisher einmal wöchentlich in jeder der sechs Klassen, „einer jeden der oberen Classen wöchentlich zwey Stunden Gesangunterricht ertheilen und zu demselben aus den drei unteren Classen die fähigeren Kinder hinzuziehen“. Die Stunde solle nach der Schule stattfinden, die Lehrer brauchten nicht dabei zu sein. Das Ganze sei eine Probe.

Nun schien so etwas wie Friede eingekehrt zu sein. Doch dem war nicht so. Nach dem Protokollbuch beschließt man am 21. Januar 1834 ohne weitere Angaben, „dem Wilsing wegen seiner vielen Versäumnisse seine Stelle . . . aufzukündigen“. So schied er am April aus und ging nach Berlin.

Blicken wir zurück. Ein sehr begabter junger Mann kommt in ein ihm wesensfremdes kleinstädtisches Milieu, mit dem er sich von Anfang nicht befreunden kann. Den Aufgaben des Organisten scheint er, zumal die Wahrnehmung zweier Ämter (an der „Großen“ und der Mathenakirche) eine gewisse Wachsamkeit erforderte, immerhin nicht allzu nachlässig nachgekommen zu sein. Von Anfang war aber seiner Künstlerschaft und seinem Selbstbewußtsein der pflichtmäßige Gesangunterricht ein Dorn im Auge, zumal in Wesel (wie andernorts) noch primitive Verhältnisse geherrscht haben mögen. In diesem Punkt entschloß er sich, vielfach gemaßregelt und kontrolliert, nur schwer zum Nachgeben. Das Jahr 1829, Jahr der Erweckung der Matthäuspasion und Bachs überhaupt, scheint hier sinnbildlich: die folgenden Zeiten brachten langsam, zunächst in den größeren Städten, eine Besserung nicht nur des Ansehens, sondern auch der Einkünfte der Organisten. Das vom Presbyterium

bewilligte Gehalt von 100 Tl. 19 Sgr. quartaliter erscheint, selbst in Anbetracht des billigen Lebensstandes in Wesel, für einen Junggesellen ziemlich niedrig, zumal für ihn in dieser Kleinstadt wohl wenig Gelegenheit zum Nebenverdienst bestand und es vielleicht der Wahrheit entspricht, wenn die Lehrer einmal schreiben, der Organist sei bei den Eltern unbeliebt. Wilsing, dieser frühreife und selbständige Geist, konnte wahrscheinlich in keiner dienstlichen Stellung Genüge finden; möglicherweise wollte er seinen Abgang erzwingen. Dabei gewinnt man aus dem Studium der Akten durchaus den Eindruck, daß das Presbyterium, das in anderen Fällen energisch gegen die Lehrerschaft auftreten konnte, gerade diesem Künstler gegenüber im Grunde geduldig und wohlwollend war. So war die Entlassung des jungen Mannes, dessen Verhalten sehr von ferne an dasjenige Bachs in Arnstadt erinnern möchte, verständlich und für beide Seiten am Ende kein Unglück.

Von nun ab wirkte Wilsing, wie es scheint wohlhabend und glücklich verheiratet, bis zu seinem Tode am 2. Mai 1893 in Berlin, ohne irgendwie an die Öffentlichkeit zu treten. Er hatte Umgang mit vielen Berliner Größen wie Ludwig Berger, Adolf Bernhard Marx und Eduard Grell. Hochgebildet und immer mehr im Zwange religiös-mystischer Spekulationen, vernichtete er vor seinem Tode alle persönlichen Dokumente, so daß über das von W. Fritsch (in der Musik 9/1, 1909, 156 ff. und in der Rheinischen Musik- und Theaterzeitung X, 1909, 561 ff.) Zusammengetragene hinaus nichts Neues mehr zu ermitteln war.

In der Musikgeschichte hat Wilsing nur einen Platz durch das „*De Profundis*“ mit dem Untertitel in klassischem Latein: „*Psalmum CXXIX (bzw. 130) canendum ad plenam symphoniam sedecim per quatuor choros vocum concentu modulatus (I) Friderico Guilelmo IV., Regi Borussiae Principi Potentissimo summa cum veneratione D(at) D(onat) D(edicat) Fridericus Eduardus Wilsing . . .*“. Das Werk muß schon um 1840 fertig gewesen sein, da es damals der Berliner Singakademie einreichte, die es erst 1862, auf Kosten des Komponisten, unter Grell aufführte. Schon äußerlich wirkt die (sehr selten gewordene) sorgfältig gedruckte Großfoliopartitur von 103 Seiten etwas erschreckend durch die der damaligen Übung fremd gewordene Großtaktigkeit und ihre Fünfunddreißig-Zeilen-Dimension in der altfränkischen Anordnung 4 Pauken, 2 Trompeten, 2 Hörner, Flöten, Oboen, Klarinette, Kontrafagott, 3 Posaunen, Erste und Zweite Violinen, Bratsche, 4 vierstimmige Chöre (in den alten Schlüsseln), Cello und Kontrabaß. Wie der einzige ausführliche Kritiker K. — nach Stil und Einstellung vermutlich Eduard Krüger — in der Niederrheinischen Musikzeitung 1856, 26 ff. sagt, könnte dabei, und nicht nur damals „*einem Grünling blau vor den Augen*“ werden. Der Komponist hat von dem Psalm nur die Verse 1—4 und 6 (diesen nur teilweise) vertont, wohl um unter Auslassung der speziell Israel betreffenden Stellen das Allgemein-Religiöse herauszuheben. Das Werk zerfällt in zwei ungleich lange und strukturell verschiedenartige, mit seitenlangen wörtlichen Reprisen arbeitende Teile, deren organische Proportionierung Krüger mit philologischem Verständnis auseinandersetzt. Die 16 Stimmen werden mit hoher Erfinderkraft und feinem Klangsinn in der Art der traditionellen klassischen Vokalpolyphonie miteinander gemischt, so daß die Partitur ein belebtes aber nicht beliebiges Bild bietet, da die Stimmen, deren Einsatz und Anzahl den Anforderungen des Textes oder musikalischer Bauprinzipien entspricht, bald wieder zu gewohnten oder erwarteten Beziehungen zusammenwachsen; doch treten sie an Höhepunkten (S. 9) zu klangmächtigen unisonischen Blöcken zusammen. Natürlich kann bei solcher Klangfülle nicht jede Stimme obligat bleiben, so daß Terzfüllungen nicht selten sind. Deutlich erkennbare Fugierung tritt erst am Ende ein, sonst ist die Stimmführung die polyphonen motettische. Die Themen, meist motivisch kurz, doch ausdrucksvoll und ohne Symbolhaltung, vorwiegend in den Bahnen der modernen Tonalität, weisen häufig auf Bach (z. B. das „*Et me salvabis*“ S. 74). Geschickt kontrastiert und manchmal beherrschend hervortretend erscheinen mit

3 Sängern besetzte Soli, denen besonders eindrucksvolle Melodien anvertraut sind, z. B. S. 87:

Do - mi - ne, spe - ra -

- vi in te, spe - ra - vit

a - ni - ma me - a in te - et me sal -

va - bis, sal - va - bis

A - men

Melismen finden sich öfter, werden aber geschickt kontrapunktisch verwendet. Der modulatorische Grundplan ist ruhig, nur im zweiten Teil (S. 60 ff.) wird er charakteristisch durchbrochen. Krüger vermerkt den häufigen Dominantschluß der Abschnitte als „stehend geworden“. Dem gegenüber trifft man aber genug herbe Chromatismen, Kühnheiten, ja (nach Krüger) „Ungeheuerlichkeiten“. Auffallend ist die persönliche, ausdrucksvolle Baßführung. Dem dunklen und erhabenen Charakter des Werkes entspricht — nach Krüger „bei den alten Tonsetzern... unerhört und unmöglich“ — trotz E-dur-Aufhellung der mächtige Abschluß im anfänglichen und immer wieder anlautenden e-moll. Die Deklamation

ist genau, sinnentsprechend, oft intensiv, doch hat der Kritiker der „Signale für die musikalische Welt“ 1853 S. 348 nicht ganz Unrecht, wenn er, besonders für den zweiten Teil die „*unverhältnismäßig große Ausdehnung der Musik*“ bei so wenig Worten anmerkt. Die wirkungsvolle Instrumentation („*köstliche Behandlung der Bratsche*“) und ihre teilweise Selbständigkeit hat schon Schumann hervorgehoben.

Wilsings „*De Profundis*“, etwa sechs Jahre nach den Anregungen von Winterfeldts *Palestrina* und *Gabrieli* entstanden, aber auch (wenn auch auf ganz anderer stilistischer Grundlage) zu zeitgenössischen Kolossalgemälden wie Lesueurs Kirchenmusik, Berlioz' *Requiem* und *Tedeum*, ja zu Raimondis Experimenten nicht ohne Beziehung, ragt aus der Berliner Schule, an deren Tradition es doch in den wesentlichen Zügen gebunden ist, durch seine Eigenart und Kraft heraus, doch erscheint es zweifelhaft, ob es auf das erst zwanzig Jahre später zutage getretene Hauptwerk der Richtung, Eduard Grells *Missa solennis a cappella*, von wirksamem Einfluß war, da dieser, bei gleichem, wenn nicht höherem satztechnischem Können, der wesentlich gemäßigtere, zurückhaltendere Geist war. In einem unterscheidet sich Wilsings Leistung von den irgendwie akademischen Arbeiten seiner Berliner Zeitgenossen wie Rungenhagen, Bernhard Klein, Eduard Grell und Heinrich Bellermann: in dem innerlich erlebten oder, wie Schumann es ausdrückt, in „*dem tief religiösen Charakter*“ seines Werkes, das „*der Höhe seiner Musik nach einem zu fest gegründeten Geist angehört als daß ihm das Urtheil der Welt etwas anhaben könnte*“. Nach Belegen braucht nicht lange gesucht werden: schon der so einfache und doch eigenartige Aufklang, dann die langsame Steigerung des „*clamavi ad te*“, das sich S. 9 zu inbrünstigem Anruf „*Quis, quis?*“ aufrafft, oder der für Krüger „*gräßliche*“ Barrabamschrei S. 61 (nur eine großartig eingeführte verminderte Septime), all das fällt sofort ins Ohr. Das sind gewiß Wirkungen, die der zeitgenössischen Musik, zumal im Berlin Spontinis, nicht fremd waren, aber hier wirken sie, auch auf Hörer, deren Ideal der zeitentrückte reine A-cappella-Klang war, nicht opernhaft, sondern elementar, und nicht als Glanzpunkte eines Mischstils.

Über Wilsings zweites Hauptwerk, das dreiteilige Oratorium *Christus* zu Choral- und Bibelworten, kann nicht viel gesagt werden, da die Partitur, an der der Komponist fast vierzig Jahre gearbeitet hatte, seit 1945 aus der Berliner Staatsbibliothek verschwunden ist. Schering (*Geschichte des Oratoriums* 1911, S. 466) sieht „*in den Fugen und Doppelfugen*“ noch einmal „*die Technik des strengen alten Vokalsatzes*“ erstanden, dagegen spiele das Instrumentale nur eine „*Nebenrolle*“. Während die Chöre „*oft genial aufgebaut*“ seien, erschienen die Soli der Mendelssohn-Nachfolge verpflichtet. Arnold Mendelssohn führte die beiden ersten Teile des Oratoriums (dem in Kiels, Liszts und später Draesekes gleichnamigen Werken gefährliche Nebenbuhler entstanden), über das keine Musikzeitung berichtet, am 22. Juni 1889 in Bonn mit einem Privatchor und dem städtischen Kölner Orchester auf; Solisten waren Luise Mendelssohn (Sopran), Clara Schacht (Alt), Litzinger (Tenor) und Max Dawison (Baß). Der Kritiker der Kölner Zeitung (Nr. 178 vom 29. Juni) rühmt neben den Chören die Deklamation und die Rezitative; das Stück zeuge weniger von genialer Erfindungsgabe als vom Streben nach Wahrheit und Schönheit. Weitere Aufführungen sind nicht nachweisbar.

Unter den sonstigen Kompositionen ragen die Klaviersonaten (op. 1, 1—3 und op. 7, alle bei Bote & Bock, Berlin) hervor, klar geformte, keineswegs romantische oder brillante, gern zweistimmig gehaltene, symmetrisch gebaute, charakteristisch durchgeführte, meisterhaft gesetzte Stücke aus der Nachfolge des ersten und mittleren Beethoven, denen wohl das zurückhaltende Urteil Schumanns (*Gesammelte Schriften*, Leipzig 1914, Bd. I, 395), sie gingen „*nicht weit über die Prosa eines stillen Studierstübchens hinaus*“, geschadet hat. Am gelungensten scheint op. 7. Jedenfalls nehmen diese Arbeiten — von Paul Egert in seiner *Klaviersonate im Zeitalter der Romantik* 1934 nicht erwähnt — in der Epoche des „*Übergangs zur hochromantischen Klaviersonate*“ einen bemerkenswerten Platz ein.

Daß Wilsings wenig umfassendes Werk zu seinen Lebenszeiten — eine Wiedererweckung wäre auch heute erfolglos — so wenig beachtet wurde, hat mancherlei Gründe: er scheint sich wenig dafür eingesetzt zu haben, war er doch ein „zur Beschaulichkeit neigender Künstler“ (Riemann-Lexikon), sein Schüler Arnold Mendelssohn nennt ihn einen „seltsamen Burschen . . . und ex-ordine-Menschen“ (in Gott, *Welt und Kunst*, 1949, 377); er verstummte sehr früh; er war unter den sich bildenden Parteien schwer unterzubringen, auch veröffentlichte er keine Oper oder gängige Klavierware; sein Hauptwerk verlangt außergewöhnlich viel von Hörern wie Ausführenden; der allmächtige Grell, radikaler Gegner instrumentaler begleiteter geistlicher Vokalmusik, wird auch seine Bedenken gehabt haben, ließ er doch das „*De Profundis*“ zwanzig Jahre liegen. Als er am 11. Oktober 1862 das Werk in der Singakademie aufführte, war der Eindruck mächtig. Auch Meyerbeer, der, mit der Partitur in der Hand, der Darbietung folgte, schloß sich dem allgemeinen Beifall an. Doch soll (nach *Neue Berliner Musikzeitung* 16, 1862, S. 332) die Ausführung nicht fehlerlos gewesen sein. So erscheint Wilsings, auch menschlich so wenig deutliche und deutbare Gestalt als die eines hochbegabten Musikers, der wohl berufen, aber nicht auserwählt war.

Die Enharmonik der Griechen

VON R. P. WINNINGTON-INGRAM, LONDON

Die Veröffentlichung der Studie Martin Vogels¹ läßt wieder einmal die Frage auftauchen, ob wir irgendeine zuverlässige Kenntnis der Leitern, der Intervalle und der melodischen Stile der klassischen griechischen Musik besitzen oder besitzen können. Das Wesen des Problems ist bekannt: Wir haben einige wenige Bruchstücke griechischer Melodien, die (ein einziges Stück vielleicht ausgenommen) sämtlich nachklassisch sind, einige auloi in schlechtem Erhaltungszustand, auch zumeist aus später Zeit, brauchbare obwohl unvollständige Kenntnisse des theoretischen Systems des Aristoxenos (späteres 4. Jahrhundert v. Chr.), einen wichtigen Traktat des Ptolemaios (2. Jahrhundert n. Chr.) und schließlich einen größeren Bestand verschiedenster Teilinformationen. Die frühere Forschung neigte zu der Annahme, man könne vom System des Aristoxenos ebenso auf die Musik der klassischen Periode zurück-, wie auf die Musik der mittelalterlichen Kirche in Ost und West vorausschließen. Die jüngere Forschung ist in diesen Punkten vorsichtiger geworden. Bei der Erforschung der klassischen griechischen Musik würde heute wohl niemand mehr die harmoniai Platons mit den Oktavengattungen bei Cleoneides oder Aristeidés Quintilianus gleichsetzen. Das Extrem der heutigen skeptischen Haltung gegenüber diesen Problemen zeigt etwa der ausgezeichnete Beitrag M. I. Hendersons zur *New Oxford History of Music*, in dem die Verfasserin einzig die klassische dorische Stimmung in einer Oktavengattung — der enharmonischen Oktave von $e'-e$ — erkennen zu können glaubt².

Ist es die Konsequenz dieser Situation, daß wir jede Hoffnung aufgeben müssen, Sichereres über die klassischen Leitern und Stile zu erfahren? Wenn die heutige Forschung gleichwohl zögert, zu diesem negativen Schluß zu kommen, so geschieht das nicht aus unzulässigem Vertrauen in die Theorie des Aristoxenos, sondern weil wir einige andere Informationsquellen besitzen, die Auskunft über die klassische Periode geben oder doch geben könnten.

¹ *Die Enharmonik der Griechen*. 1. Teil: *Tonsystem und Notation*; 2. Teil: *Der Ursprung der Enharmonik*. Düsseldorf: Verlag der Gesellschaft zur Förderung der systematischen Musikwissenschaft e. V. 1963. 153, 189 S. (Orpheus Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. 3 und 4).

² Vgl. Th. Reinach, *La musique grecque*, Paris 1926, 5: „Il peut sembler étrange qu'un auteur qui a passé plus de quarante ans de sa vie à étudier la musique grecque ose avouer qu'il ne sait pas au juste ce que c'est qu'un mode grec, à l'exception de la Doristi.“

Das Melodiebruchstück einiger Zeilen aus dem *Orestes* ist wahrscheinlich, wenn auch nicht mit Sicherheit, euripideisch. Die Notationssysteme gehen vermutlich auf das frühe 4., wenn nicht bis ins 5. Jahrhundert zurück. Aristoteles teilt die Intervalle von Leitern mit, die nach aristoxenischen Maßstäben anomal sind, und von denen er glaubt, daß sie die in Platons *Staat* erwähnten seien. Ptolemaios überliefert die von Archytas (frühes 4. Jahrhundert) ausgearbeiteten Zahlenverhältnisse für enharmonische, chromatische und diatonische Tetrachorde. In einem fälschlich Plutarch zugeschriebenen Traktat finden wir wertvolle, von Aristoxenos hergeleitete Informationen über die *spondeia* (Trankopfer-Melodien), eine Gattung der frühen religiösen Musik.

Diese und andere Belege sind oft untersucht und diskutiert worden, aber sie hören nicht auf, die Forschung zu faszinieren, zu quälen und vielleicht in die Irre zu führen. Vermutlich können wenn nicht ganz sichere, so doch plausible Erkenntnisse nur dann erzielt werden, wenn mehrere Indizien zusammentreffen, z. B.: einige der Leitern des Aristoteles haben ein Ganztonintervall sowohl über als auch unter einem enharmonischen Tetrachord. Dieses Phänomen würde verdächtig sein, fänden wir es nicht ganz ebenso in der Leiter des Melodiefragments des *Orestes*-Papyrus³. Oder: das mittlere Intervall des diatonischen Tetrachords bei Archytas ist ein Septimalton (8:7). Man könnte vermuten, daß es sich hier um bloße Berechnungen handelt, aber Ptolemaios stellt fest, daß eine solche diatonische Stimmung zu seiner Zeit üblich war, und Aristoxenos räumt ihr, wenigstens en passant, eine gewisse Berechtigung ein, so daß wir annehmen dürfen, daß es sich hier wirklich um eine musikalische Tatsache handelt⁴. Oder: das untere Intervall in den drei genera des Archytas ist stets ein kleiner septimaler Halbton oder Drittelton (28 : 27). Wieder möchte man annehmen, es handle sich um bloße Mathematik, aber wir finden, daß die Notationssysteme die enharmonische, chromatische und diatonische Parhypate (oder Triten) durch dasselbe Zeichen darstellen (was zu der ingeniosen, aber unhaltbaren Hypothese geführt hat, daß die Notationssysteme eine Skordatur für eine pentatonisch gestimmte Lyra darstellen)⁵. Oder: in Pseudo-Plutarchs Bericht über das frühe *spondeion* steht ein Trichord *a-f-e* anstelle des normalen Tetrachords. Erstaunlicherweise kann man feststellen, daß dieser liturgische Stil noch in den delphischen Hymnen des 2. Jahrhunderts v. Chr. weiterlebt, so daß unser Vertrauen in die literarische Quelle erhebliche Unterstützung erfährt⁶.

Die Angaben des Pseudo-Plutarch — d. h. des Aristoxenos — bilden die Grundlage für Vogels Arbeit. Danach bilden Stil und Skala der Libations-Melodien, die dem halb legendären Olympos zugeschrieben werden, das ursprüngliche enharmonische Geschlecht, d. h., daß nach dieser Darstellung das Trichord der enharmonischen Ordnung mit „Viertel-tönen“, die in der späteren griechischen Theorie das Normale ist, voranging. Für Vogel, mit dem ich hierin völlig übereinstimme, ist es ein wesentlicher Punkt, daß der entscheidende Zug der griechisch-enharmonischen Ordnung nicht die Teilung des Semitonus in Mikrotöne, sondern der ungeteilte Ditonus war⁷. Aber um welche Art von Ditonus und Semitonus handelt es sich? Für Vogels Interpretation ist es nicht minder wesentlich, daß Olympos (oder was auch immer die Tradition über ihn vertritt) die reine Groß-Terz (5 : 4) anstelle des pythagoreischen Ditonus (81 : 64) einführt⁸; dies war die reine Stimmung, die der enharmonischen Ordnung ihren Namen gab. Große Terz und Semitonus (16 : 15) bildeten ein Trichord, und die Verbindung zweier solcher Trichorde ergab eine pentatonische

³ Vgl. Vogel, I, 111.

⁴ Vgl. Vogel, I, 48 ff.

⁵ Vgl. *Classical Quarterly* 49, 1956, 169—186; Vogel I, 69 ff.

⁶ Nicht nur das Trichord, sondern (in der zweiten Hymne) der Tritonus, der Olympos so gefallen zu haben scheint!

⁷ Vogel zitiert M. I. Henderson, a. a. O. 388 zur Unterstützung. Vgl. C. Sachs, *The Rise of Music in the Ancient World*, New York (1943), 207 ff.

⁸ Dies ist verbunden mit der Interpretation des Ausdrucks *syntonoteros spondeiasmos* bei Pseudo-Plutarch, vgl. Anm. 10.

Leiter⁹. Vogel argumentiert (mit Gründen, die ich nicht gänzlich überzeugend finde), daß die ursprüngliche enharmonische Leiter aus „verbundenen“ und nicht, wie oft angenommen wird, aus „getrennten“ Trichorden bestand ($d' b a f e$, nicht $e' c h a f e$). Die Teilung des Halbtones sei später hinzugetreten. Mit Recht betont Vogel, gestützt auf den *Orestes-Papyrus*, daß der Zwischenton nicht nur beim portamento gebraucht wurde, sondern in einem begreifbaren Verhältnis zu anderen Tönen der Leiter stand. Sein Bericht über dessen historischen Ursprung ist jedoch spekulativ: danach entstand er daraus, daß zwei Stimmungen, das heißt zwei „Halbtöne“ gleichzeitig verfügbar waren, das pythagoreische *leimma* (256 : 243) und der enharmonische Halbton (16 : 15), jeder zunächst mit einem eigenen System von Tonbeziehungen. Aber die Differenz zwischen diesen Stimmungen war ein Komma (81 : 80) ohne melodischen Wert, und im weiteren Verlauf der Entwicklung wurde der Zwischenton auf eine Tonhöhe hinabgedrückt, die den Septimalhalbton (28 : 27) ergab, den wir als unteres Intervall in allen drei Tetrachorden des Archytas wiederfinden. Auf Grund eines komplizierten und zweifelhaften Argumentationsganges wird dieser Prozeß dem Musiker Polymnastos aus dem 6. Jahrhundert zugeschrieben, aber es war Archytas, der eine Notation entwickelte, die Rücksicht auf alle melodischen Möglichkeiten nahm und Leitern in reiner Stimmung innerhalb eines grundsätzlich pythagoreischen Rahmens bereitstellte. Jedes Notationssymbol in ihr entspricht einer genauen Intonation.

Außer dem Bericht über den Ursprung der Enharmonik gibt es bei Pseudo-Plutarch einen weiteren zweifellos von Aristoxenos stammenden Abschnitt, demzufolge im „Stil der Libationsmelodien“ bestimmte Noten nur in der Begleitung, nicht in der Melodie benutzt wurden. Vogel gibt eine sehr interessante Deutung dieses Abschnitts (den er mit Recht nicht emendiert), in der er die Ansicht vertritt, daß die nur in der Begleitung zu findenden höheren Töne $e' d'$ auf einer eigenen Pflöge des Doppelaulos gespielt wurden und als Orgelpunkte zur Melodie dienten; das mag sehr wohl richtig sein, kann aber kaum bewiesen werden.

Ich habe einige der wichtigsten Punkte in Vogels Darstellung hervorgehoben. Vieles von dem, was er über diesen Melodiestil sagt (von dem wir mit guten Gründen annehmen müssen, daß er im klassischen Griechenland wichtig war und in irgendeiner Form bis in die hellenistische Periode überlebte) ist richtig oder könnte doch richtig sein. Aber er geht in dem Versuch, aus der Überlieferung ein zusammenhängendes System zu erschließen, noch einen guten Schritt weiter, und in diesem Versuch muß das Beweismaterial gelegentlich eine allzugroße Last von Schlüssen tragen; gelegentlich wird es sogar falsch interpretiert. Es ist hier nicht der Ort, die Interpretation griechischer Texte im Detail zu diskutieren; ich beschränke mich daher auf zwei oder drei Punkte von allgemeinem Interesse.

1. Der Terminus *syntonos* und seine Gegenbegriffe *aneimenos* und *chalaros* treten in verschiedenen Verbindungen auf; sie bezeichnen hohe und niedrige Stimmung, obwohl sie gelegentlich auch in moralischem Sinne verwendet werden konnten. *Syntonos* wird gelegentlich als Bezeichnung für Intonationen benutzt. Vogel ist der Meinung, daß es in diesem Sinne stets dann gebraucht wird, wenn es sich um Skalenzusammenhänge handelt; das scheint aber eine ungerechtfertigte Annahme zu sein. Man betrachte z. B. die *syntonolydische harmonia*¹⁰: Nach Vogel, der aus der Skala des Aristeides eine zweifelhafte Unterstützung seiner Ansicht zieht, war diese *harmonia* durch den Gebrauch des c' in pythagoreischer Stimmung gekennzeichnet. Es ist aber zweifelhaft, ob man dies wirklich als *syntonisch*

⁹ Vogel gibt eine interessante Diskussion pentatonischer Skalen (II, 39 ff.), in der er eine klare Unterscheidung zwischen anhemitonischen Skalen, deren Bedeutung für die Entwicklung er nicht leugnet, und diesem sehr viel selteneren Phänomen durchführt, das keine evolutionäre Bedeutung hat.

¹⁰ Vogels Interpretation des *syntonotos spondeiasmos* bei Pseudo-Plutarch, Kapitel 11, ist kompliziert und nach meiner Meinung nicht überzeugend; sie scheint Intervalle und Töne durcheinanderzuwerfen, eine für Aristoxenos (von dem der *Passus* hergeleitet ist) unmögliche Terminologie zu implizieren und zu zwei *ditoni* in Parallele statt nacheinander zu führen.

bezeichnen kann und zweifelhaft, ob eine Bezeichnung für einen gebräuchlichen musikalischen Dialekt aus einer so subtilen Unterscheidung abgeleitet werden konnte. Vogel übergeht zu schnell die Ansicht, daß zumindest zunächst einige harmoniai durch eine allgemein hohe oder tiefe Lage charakterisiert wären. Pseudo-Plutarch spricht von einem Lydisch, das hoch gestimmt (oxeia) und zur Trauer geeignet war; Plato nennt Mixolydisch und Syntonolydisch ebenfalls „klagend“. Das Argument, synton- in diesem Fall als hohe Lage zu verstehen, ist also stark. Die „niedrigen“ harmoniai (aneimenoi — chalaroi) waren nach Plato sympotisch, nach Aristoteles passend für die Alten: Alter und Alkohol sind Feinde der hohen Töne, nicht der tiefen. Es ist außerdem bemerkenswert, daß das Barbiton, das mit seinen langen Saiten eine relativ tiefe Lage gehabt haben muß, ausgesprochen in sympotischen Zusammenhänge gehörte. Das bedeutet natürlich nicht, daß diese Skalen oder modalen Stile im Laufe der Entwicklung der griechischen Musik nicht auch in einer mittleren Lage hätten verwendet werden können. In der theoretischen Skalenanalyse lag die mixolydische Oktavengattung, die einige Beziehungen zu der harmonia dieses Namens gehabt haben mag, im System tiefer, aber das ist eine andere Frage.

2. Diese Analyse betraf eine Doppeloktavskala (wie die weißen Tasten des Klaviers von $a'-A$), die als das größere perfekte System oder, wenn ein „verbundenes“ Tetrachord ($d' c' b a$) zusätzlich zum „getrennten“ ($e' d' c' h$) eingeschlossen wurde, als wechselloses System bekannt war. Die Möglichkeit des Wechsels zwischen Synaphe und Diazeuxis an einem bestimmten Punkt mag eine bedeutende Rolle in der klassischen griechischen Musik gespielt haben, so wie sie es in einigen von Vogels Interpretationen tut. Diese Alternative mag auch, lange bevor das System in der Theorie vollständig entwickelt war, existiert haben; Vogel deutet auf die Aufnahme des h auf einer frühen Stufe in das Phrygische, so wie er auch e' als die Arbeit Terpaners, aber nur im Mixolydischen, ansieht. Die Einführung des diazeuktischen Tones ($h-a$) und des Tetrachordes Diazeugmenon schreibt er Pythagoras zu; er folgt damit der neo-pythagoreischen Tradition, die er hier und anderweitig zu überschätzen scheint¹¹. Pythagoras mag einigen Einfluß auf die Entwicklung der Theorie im 5. Jahrhundert gehabt haben, aber es ist schwer einzusehen, wie dieser großgriechische Philosoph die musikalische Praxis in der ganzen griechischen Welt beeinflusst haben könnte, oder warum wir den oder jenen Zug früheren Komponisten nur aus dem Grunde absprechen sollten, daß Pythagoras noch nicht den diazeuktischen Ton eingeführt hatte (auf dessen Präexistenz man schon aus seinen berühmten akustischen Entdeckungen fast schließen könnte). So ist die Überlieferung über Pythagoras kaum ein gültiger Grund für die Annahme, daß die Enharmonik des Olympos aus „verbundenen“ Tetrachorden bestand — eine Annahme, die ohnehin zu Schwierigkeiten in der Interpretation der Denkmäler führt.

3. Die von Ptolemaios eingeführte Unterscheidung zwischen den thetischen und dynamischen Aspekten der Noten in einer gegebenen Skala ist oft diskutiert worden. Vogel sucht sie in Verbindung mit einer neuen Interpretation der Termini hypatoeides, mesoeides und netoeides, die Aristoteles zur Klassifikation verschiedener Typen der melodischen Komposition (melopoiia) benutzte. Vogel geht von einem Grundbestand von zwei Oktaven aus und nimmt an, daß die melopoiia hypate-artig war, wenn der mittlere Ton des Grundsystems (thetische mese) den Wert einer hypate meson hatte (was den Gebrauch des b und des Tetrachords Synemmenon impliziert); wenn sie den Wert einer nete diezeugmenon hatte, war die melopoiia nete-artig; wenn thetische und dynamische Aspekte zusammenfielen, war die melopoiia mese-artig. Diese Hypothese bringt einige Schwierigkeiten mit sich, vor allem dadurch, daß dem Grundsystem und seinem Notationsschema das tiefe B fehlt, das eine nete-artige Melodie notwendig fordert. Vogel erwähnt nicht, daß diese Termini (zusammen mit hyperboloeides) in Bellermanns Anonymus (§ 63 ff.) für größere Höhenbereiche benutzt

¹¹ Zweifellos verteidigt er diese Anschauung in seiner Dissertation (*Die Zahl Sieben in der spekulativen Musiktheorie*, Bonn 1954), die ich nicht gesehen habe.

werden, so daß, wie man erwarten sollte, hypate-artig tief und nete-artig hoch bedeutet. Er berücksichtigt auch nicht, daß wir, wenn die drei Termini mit Tragödie (hypate-artig), Dithyrambus (mese-artig) und Nomos (nete-artig) assoziiert werden, vielleicht entsprechend an Baßoli in der nachklassischen Tragödie, an die mittlere Lage dithyrambischer Chöre und an die Tenorsoli im orthischen Nomos denken sollten. Ich vermute, daß diese Klassifikation spät ist, aber das wird Vogel, dem es auf dieses Hypothesengebäude offenkundig ankommt, sicherlich nicht überzeugen. Allgemein habe ich den Eindruck, daß seine Interpretation zu einseitig auf dem Zweioktaven-Grundsystem aufbaut, das er als eine praktische Leiter eher denn als eine theoretische Konstruktion betrachtet, der eine Vielzahl von Leitern angepaßt wurde; ich vermisse außerdem eine genaue Diskussion der tonoi, die aus einer Umstimmung der zentralen Oktave so abgeleitet zu sein scheinen, daß sich eine Vielzahl von Leitern innerhalb eines zentralen Tonhöhenbereiches ergab. Wenn Vogel seine hypate-artige, mese-artige und nete-artige melopoiia beschreibt, beschreibt er tatsächlich drei tonoi, die Transpositionen des Grundsystems eine Quarte über und unter der Normallage darstellen, d. h. also den lydischen tonos zusammen mit dem hypolydischen und hyperlydischen. Aber die erste Delphische Hymne ist phrygisch (wo die mese fehlt) notiert. Welcher Kategorie gehört sie an?

Man sieht, daß es viele Pfade gibt, auf denen ich Vogel bei seinen kühnen und ingeniosen Hypothesen nicht folgen kann. Seine Arbeit ist niemals weniger als interessant und stets klar, aber ich glaube, daß er dazu neigt, seine Trümpfe zu überspielen. In Untersuchungen wie dieser besteht stets die Gefahr anzunehmen, daß diejenigen Phänomene, mit denen wir zufällig bekannt sind, wenn nicht die einzigen, so doch die bedeutendsten sind. Es gibt z. B. gute Gründe zu glauben, daß die Stimmungen des Archytas eine Gruppe praktischer Möglichkeiten darstellen; die einzigen aber sind sie wohl kaum gewesen. Die musikalische Wirklichkeit mag erheblich vielfältiger gewesen sein, als es uns die kümmerlichen Bruchstücke der Überlieferung zu vermuten erlauben. Ein gewisses Maß an Skepsis zusammen mit allergründlichster Untersuchung der Überlieferung ist also angezeigt. Die Denkmäler der Überlieferung aber müssen wieder und wieder untersucht und interpretiert werden — die literarischen Denkmäler vor allem, denn was sonst besitzen wir? Die Tradition Westphals und Riemanns — und Vogel gehört durchaus in diese Tradition¹² — ist sehr achtbar, auch wenn sie heute etwas außer Mode gekommen ist. Musikwissenschaftliche Analogien sind zwar beliebter, aber gefährlich, wenn sie nicht auf spezifische und unangreifbare Fakten der griechischen Überlieferung gestützt werden können. Allerdings ist für die griechische Musik aller Epochen die Überlieferung beinahe ausschließlich literarisch, doch kann man sehr wohl bezweifeln, ob wir jemals ohne Zwang ein schlüssiges System aus unserem Wissen entwerfen können, auf das Analogien sinnvoll anzuwenden wären. Kann man wirklich die Ansicht Rudolf Schäfkes akzeptieren, die Vogel zitiert: „Die Hemmungen liegen nicht so sehr in dem Mangel an praktischen Denkmälern. Was nützt, ist gerade das Durchforschen der reichlich vorhandenen literarischen Quellen zu ihrer Theorie“? Der eigentliche Mangel bleibt das Fehlen der Melodien, und keine aus der klassischen Zeit wird jemals zu finden sein. Von Zeit zu Zeit entdecken wir einen fragmentarischen Papyrus hellenistischer oder griechisch-römischer Provenienz, von Zeit zu Zeit das Fragment eines aulos¹³, und solche Entdeckungen helfen ein kleines Stück weiter. Aber wieviel können uns solche Rohrblattinstrumente erzählen, vor allem, wenn das Rohrblatt selbst fehlt? Aristoxenos war verzweifelt über ihre Ungenauigkeit (und, so können wir hinzufügen, ihre Anpassungsfähigkeit), und ebenso ergeht es uns. Die Stimmung der Lyra aber ging von Augenblick zu Augenblick verloren.

¹² Vogel verwendet sehr viel mehr Raum und Sorgfalt als die meisten anderen Forscher auf die Darstellung der Anschauungen des 19. Jahrhunderts und selbst früherer Autoritäten.

¹³ Vgl. J. G. Landels, *The Brauron Aulos*, Annual of the British School of Archaeology at Athens, 58, 1963, 116—119.

Zwei deutsche Briefe Alexander Borodins an Carl Riedel

VON ERNST STÖCKL, JENA

Von den Beziehungen zwischen Alexander Borodin (1833—1887) und Carl Riedel (1827—1888) läßt sich aus den Briefen des russischen Komponisten¹ ein einigermaßen klares Bild gewinnen. Borodin lernte Riedel während der Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Magdeburg (9.—12. Juni 1881) kennen. Riedel, der von 1869 bis zu seinem Tode Vorsitzender dieses Vereins war, erwies sich nach Borodins Worten als „sehr herzlicher Mensch, wir schlossen Freundschaft, und es war, als ob wir schon hundert Jahre miteinander bekannt gewesen wären“². Der deutsche Musiker benutzte in Magdeburg jede Gelegenheit, um Borodin allen bedeutenderen Musikern vorzustellen, die sich über die persönliche Bekanntheit mit dem russischen Komponisten sehr erfreut zeigten, da sie fast ausnahmslos Borodins 1. Sinfonie (*Es-dur*) schätzten, die 1880 auf der Tonkünstler-Versammlung in Baden-Baden aufgeführt worden war. In Magdeburg äußerte Riedel den Wunsch, Borodin möge ihn und seine Familie in Leipzig besuchen. Der russische Komponist reiste jedoch zunächst nach Weimar: „... Wie Sie sehen, blieb ich in Weimar stecken. Wie Tannhäuser kam ich in meinen Venusberg, zu meiner lieben grauhaarigen Venus, dem greisen Liszt, und — das Beispiel Tannhäusers völlig ignorierend — rufe ich nicht einmal die Jungfrau Maria um ihren Beistand an“³. Aus einem erhalten gebliebenen, jedoch nicht abgeschickten kurzen Schreiben Borodins an Riedel⁴ geht hervor, daß der russische Tonschöpfer dem Leipziger Kollegen seinen Besuch ursprünglich am 6. oder 7. Juli 1881 abstatten wollte. Doch hat er hierauf seinen Plan wieder geändert. „... Liszt, die Baronin von Meyendorff und die Jugend um Liszt halten mich hier mit allen Kräften fest, und ich werde bis zum 6. Juli, bis zum berühmten Wurst-Konzert, bleiben (so nennt Gille⁵ scherzhaft jene Konzerte, wie ich 1877 in Jena eins miterlebt habe, denn nach einem solchen Konzert begeben sich die Teilnehmer zu Gille und essen bei ihm Bratwürstchen). Von dort, d. h. von Jena, fahre ich nach Leipzig, wo ich bis 12. Juli bleiben möchte, denn am 9., 10., 11. und 12. wird dort an vier Abenden Wagners berühmter Nibelungen-Ring ohne Kürzungen und in einer vortrefflichen Aufführung gegeben. Ein Musiker darf eine so seltene Gelegenheit nur dann verpassen, wenn etwas sehr Wichtiges vorliegt“⁶. Borodin war es indessen nicht beschieden, Wagners Opernzyklus zu hören, da dieser kurzfristig vom Spielplan abgesetzt und erst im Herbst wieder gegeben wurde. „Dafür wurde ich durch die Aufnahme in Leipzig völlig entschädigt“, schrieb Borodin an seine Frau. „Riedel... ist einfach eine Seele von einem Menschen! Ich fühle mich bei ihm wie zu Hause. Seine Familie nimmt mich wie einen Verwandten auf. Riedels Töchter ‚Tony‘ und ‚Ella‘... betreuen mich, miteinander wetteifernd, rührend“⁷. Und in einem anderen Briefe Borodins ist zu lesen: „Ich fühlte mich so wohl und geborgen im Kreise der Familie Riedel, daß es mir schien,

¹ Vgl. *Pis'ma A. P. Borodina. S primečanjami S. A. Dianina* (A. P. Borodins Briefe. Kommentiert von S. A. Dianin), Bd. III u. IV, Moskau—Leningrad 1949 u. 1950.

² Brief vom 19. (7.) Juni 1881 (Weimar) an seine Frau; *Pis'ma A. P. Borodina* (A. P. Borodins Briefe), a. a. O., Bd. III, S. 161. (Die in Klammern stehenden Zahlen bezeichnen jeweils das Datum nach dem alten Kalender, der in Rußland bis 1918 gültig war.)

³ Brief vom 30. (18.) Juni 1881 (Weimar) an A. P. u. E. G. Dianin; *ibid.*, Bd. III, S. 164. Die Beziehungen zwischen Borodin und Liszt sind mehrfach dargestellt worden. Vgl. V. A. Kiselev, *Franz Liszt i ego otnošenije k russkomu iskusstvu* (Franz Liszt und sein Verhältnis zur russischen Kunst), Moskau 1929; A. Habets, *Borodin et Liszt*, Paris 1895 (englische Fassung von R. Newmarch, London 1896).

⁴ Vom 30. (18.) Juni 1881 (Weimar); *ibid.*, Bd. III, S. 165.

⁵ Dr. jur. et phil. Carl Gille (1813—1899), juristischer Beirat und Bevollmächtigter bei der Großherzoglichen Sächsischen Staatsregierung. Gille erwarb sich besondere Verdienste um die Wiederbelebung der Jenaer Akademischen Konzerte, war Mitglied des Direktoriums des Allgemeinen Deutschen Musikvereins und mit Liszt eng befreundet (vgl. seine Biographie in A. Stern, *Franz Liszts Briefe an Carl Gille*, Leipzig 1903).

⁶ Brief an seine Frau vom 30. (18.) Juni 1881 (Weimar); *ibid.*, Bd. III, S. 166.

⁷ Brief an seine Frau vom 14. (2.) Juli 1881 (Leipzig); *ibid.*, Bd. III, S. 182.

als ob ich mit diesen Menschen schon von jeher bekannt gewesen sei"⁸. Entschädigt für den ausgefallenen Ring wurde Borodin auch dadurch, daß der Riedel-Verein unter der Leitung seines Dirigenten und mit eigens zu diesem Zwecke eingeladenen Solisten eine Borodin interessierende „Messe“⁹ von Heinrich Schütz für ihn aufführte. Völlig zufrieden mit seinem Aufenthalt, verließ der russische Komponist Leipzig am 15. Juli 1881, um über Berlin wieder in seine Heimat zu reisen.

Eine nächste Begegnung zwischen Borodin und Riedel fand erst im Sommer des Jahres 1885 statt. Als Borodin damals zusammen mit Cesar Cui auf Einladung der musikliebenden Comtesse de Mercy-Argenteau nach Belgien reiste, führte ihn sein Weg wiederum nach Leipzig, wo er Riedel besuchen wollte¹⁰. Der deutsche Musiker war jedoch am Vortage nach Friedrichroda im Thüringer Wald abgereist, und Borodin traf Riedel erst auf der Rückreise zu Hause an. Er verbrachte drei Tage in Leipzig¹¹ und weilte offenbar wiederholt bei seinem deutschen Freunde. Einzelheiten über diesen letzten Besuch haben sich indessen in Borodins Briefen nicht niedergeschlagen.

Zwischen Borodin und Riedel bestand also eine herzliche Freundschaft. Tatsächlich hat der russische Komponist den Leipziger Kollegen auch als „*Sehr geehrter Herr und Freund*“¹² angedeutet. Ihr freundschaftliches Verhältnis beruhte auf den gemeinsamen Bemühungen um die Propagierung der russischen Musik in Westeuropa und auf der persönlichen Sympathie, die die beiden Musiker füreinander empfanden.

Borodin wurde sowohl als Chemiker wie auch als Musiker veranlaßt, mit deutschen Partnern in deutscher Sprache zu korrespondieren. Von seinen Briefen an Riedel blieben nur die Entwürfe erhalten, die meist nach wenigen Worten abbrechen und daher fast wertlos sind. Wie Sergej A. Dianin, der Herausgeber der Briefe Borodins, mitteilt, hat ihn Riedels jüngere Tochter, Frau Tony Eilfeldt, auf seine entsprechende Anfrage zu Beginn der 1930er Jahre davon in Kenntnis gesetzt, daß die Briefe des russischen Komponisten an ihren Vater verlorengegangen seien¹³. Es handelt sich bei den im folgenden abgedruckten offenbar um die einzigen erhalten gebliebenen Briefe Borodins an Riedel. Sie befinden sich in der Bibliothek des Franz Liszt-Konservatoriums in Weimar¹⁴.

I.

St. Petersburg, 21. (9.) Mai 1878¹⁵*Hochgeehrter Herr Professor!*

Ich bedauere sehr, daß ich erst jetzt im Stande bin meine Pflicht zu erfüllen, und Ihnen den wärmsten Dank auszusprechen für die hohe Ehre, die Sie mir erweisen und bitte recht sehr um Entschuldigung.

Noch bitte ich um Entschuldigung, daß Ihnen eine so schlecht geschriebene Partitur meiner Sinfonie zugesandt worden ist, und dabei nicht die gehörige Anzahl Geigen- und Bratschen-

⁸ Brief an A. P. u. E. G. Dianin vom 15. (3.) August 1881 (Žitovka); *ibid.*, Bd. III, S. 186.

⁹ Welches geistliche Werk von Heinrich Schütz (von dem orthodoxen Borodin einfach als „Messe“ bezeichnet) hier gemeint ist, ließ sich nicht eindeutig ermitteln. Riedel ist als Herausgeber und Bearbeiter Schützscher Kompositionen hervorgetreten (*Die sieben Worte*, Leipzig 1873; *Historia des Leidens* [aus den vier Passionen zusammengestellt], Leipzig 1870). Da Riedel die *Historia des Leidens* mit seinem Verein am Palmsonntag 1881 in einem Kirchenkonzert in der Leipziger Nikolaikirche aufgeführt hat (vgl. NZfM Nr. 18 vom 29. April 1881, S. 190), liegt die Vermutung nahe, daß er seinem russischen Freunde dieses Werk vorgeführt hat.

¹⁰ Borodin verließ Petersburg am 8. August 1885 und kehrte am Abend des 25. Septembers 1885 wieder dorthin zurück. W. Kahl (MGG, II, 142) nennt für Borodins Aufenthalt in Belgien irrtümlicherweise 1885/1886.

¹¹ Borodin kam am 20. September, 22 Uhr, in Leipzig an und verließ es am 24. September, früh um 4 Uhr.

¹² *Pis'ma A. P. Borodina* (A. P. Borodins Briefe), a. a. O., Bd. IV, S. 27.

¹³ *ibid.*, Bd. III, S. 324.

¹⁴ Herrn Dr. J. F. Richter, Direktor der Bibliothek des Franz-Liszt-Konservatoriums in Weimar, möchte ich an dieser Stelle herzlich dafür danken, daß er mich auf diese Briefe aufmerksam gemacht hat.

¹⁵ Die Rechtschreibung und Zeichensetzung des Originals wurde beibehalten. Beide Briefe Borodins an Riedel sind im Original nach dem alten Kalender datiert.

stimmen¹⁶. Die Noten gehören nicht mir, und es standen leider keine andere zu Verfügung. Schließlich bin ich so frei Sie um die Gefälligkeit zu bitten, die beigelegten 20 Mark als Beitrag bei meinem Eintritt in den Musikverein verwenden zu wollen.

Mit ausgezeichnetener Hochachtung

Ihnen ergebener

A. Borodin

Adresse: St. Petersburg. Kaiserliche Medico-Chirurgische Akademie
Akademiker u. ord. Professor Dr. A. Borodin

II.

St. Petersburg, 22. (10.) Mai 1885

Sehr geehrter Herr Professor!

Empfangen Sie meinen innigsten Dank für die Ehre, welche Sie mir erweisen; denn die Aufführung des Quartetts¹⁷ hab ich gewiß Ihnen zu verdanken. Noch dank ich Sie sehr für die freundliche Einladung und ihren liebenswürdigen Vorschlag für meine gastfreundliche Aufnahme zu sorgen. Um so mehr thut es mir leid, daß ich mich des Vergnügens nach Karlsruhe zu kommen entsagen muß. Ende Mai ist gerade die Zeit, wo ich in diesem Jahre meine Examina habe. Ich verliere aber nicht die Hoffnung Sie später zu besuchen; etwa im Juni oder Juli¹⁸. Denn ich habe große Lust nach Westen zu ziehen und mich ein Bisschen auslüften. Sie wissen aber, daß ich leider nicht unabhängig bin; es ist sehr traurig, aber da ist Nichts zu machen. Also, vielleicht, — auf Wiedersehen!
Empfehle mich achtungsvollst bei Ihren hochgeehrten Damen.

Ihnen sehr ergebener

A. Borodin

Der Briefwechsel zwischen Borodin und Riedel hat sporadischen Charakter und scheint sich — wie auch die beiden gefundenen Briefe — ausschließlich auf die Aufführung russischer

¹⁶ Es handelt sich um Borodins 1. Sinfonie in Es-dur (komponiert 1862—1867). Riedel hatte in einem Brief an den russischen Musikverleger V. V. Bessel' (März/April 1878) — „einen Wunsch von Dr. Franz Liszt erfüllend“ — um die Zusendung der Partitur und der Stimmen zur Es-dur-Sinfonie gebeten, da dieses Werk auf der Tonkünstler-Versammlung zu Erfurt (21.—26. Juni 1878) aufgeführt werden sollte. Borodin sandte das gewünschte Material an Bessel' mit der Bemerkung: „Wenn Sie der Meinung sind, daß die akkuraten Deutschen an einer solchen alten (wenn auch völlig leserlich geschriebenen) Partitur keinen Anstoß nehmen, so schicke ich sie Ihnen“ (Pis'ma A. P. Borodina, a. a. O., Bd. III, S. 13). Zur Aufführung von Borodins 1. Sinfonie in Erfurt ist es dann nicht gekommen, doch behielt Riedel Partitur und Stimmen zurück. Weshalb das Werk in Erfurt nicht gespielt wurde, ließ sich nicht ermitteln. So enthielt das Programm der Tonkünstler-Versammlung 1878 kein einziges russisches Werk, eine für die Veranstaltungen des Allgemeinen Deutschen Musikvereins bemerkenswerte Tatsache, denn von den 36 Tonkünstler-Versammlungen, die 1859—1900 in verschiedenen deutschen Städten stattfanden, sind auf 24 eine oder mehrere russische Kompositionen vortragen worden.

Die beabsichtigte Aufführung von Borodins 1. Sinfonie in Erfurt dürfte den Komponisten jedoch bewegen haben, dem Allgemeinen Deutschen Musikverein beizutreten, und hat den direkten Briefwechsel zwischen Borodin und Riedel ausgelöst, denn der Brief vom 21. (9.) Mai 1878 war sicher das erste Schreiben Borodins an Riedel. Dadurch wird belegt, daß nicht erst die persönliche Bekanntschaft einen Briefwechsel zwischen den beiden Musikern verursacht hat, wie dies S. A. Dianin (Pis'ma A. P. Borodina, a. a. O., Bd. III, S. 269) annimmt.

Die deutsche Uraufführung von Borodins 1. Sinfonie fand unter der Leitung von W. Weißheimer auf der Tonkünstler-Versammlung in Baden-Baden (1880) statt, und zwar — wie Riedel seinem russischen Kollegen am Tage darauf berichtete — „mit dem glänzendsten Erfolg“. 1883 wurde die Er-dur-Sinfonie in Leipzig unter A. Nikisch wieder aufgeführt. Zu den Konzerten der Tonkünstler-Versammlung in Leipzig hatte Riedel Borodin mit allem Nachdruck eingeladen, doch erlaubte es Borodins materielle Lage damals nicht, eine Auslandsreise zu unternehmen.

¹⁷ Gemeint ist Borodins Streichquartett Nr. 1 in A-dur (1879), das er am 29. Januar 1885 an Riedel geschickt hatte. Die Aufführung dieses Werks fand am 30. Mai 1885 auf der Tonkünstler-Versammlung in Karlsruhe statt.

¹⁸ Borodin verließ Petersburg wegen einer Cholera, die er zu überstehen hatte, erst am 8. August 1885.

Kompositionen in Deutschland und deren Vorbereitung zu beziehen. Es ist Franz Liszts Verdienst, die Originalität russischer Musikwerke erkannt und sich großmütig für ihre Propagierung in Westeuropa eingesetzt zu haben. Er hatte es sich geradezu zur Aufgabe gemacht, die Kompositionen des „Mächtigen Häufleins“ in Deutschland zu popularisieren, und gab Riedel für die Programmgestaltung der Tonkünstler-Versammlungen des Allgemeinen Deutschen Musikvereins entsprechende Hinweise¹⁹. Riedel hat diese nicht nur befolgt, weil sie von Liszt, dem Gründer dieses Vereins kamen, sondern war offenbar selbst sehr für die Russen eingenommen und hat sich nach Kräften bemüht, ihre Werke in die Programme der Tonkünstler-Versammlungen aufzunehmen. Borodin hielt Riedel über das Schaffen seiner Kollegen auf dem laufenden, und vorwiegend ihm oblag der Briefwechsel, der die Auf- führung russischer Musikwerke in Deutschland anregte und vorbereitete²⁰. Er spielte also bei der Vermittlung russischen Musikguts eine bemerkenswert aktive propagandistische und organisatorische Rolle. Dazu war er befähigt, weil er über ausgezeichnete deutsche Sprach- kenntnisse verfügte, die er vornehmlich während eines Studienaufenthalts in Heidelberg (1859—1862) erworben hatte und die er durch die Lektüre deutscher Werke zu erhalten bemüht war. In Weimar hat sich Borodin 1881 an zwei aufeinanderfolgenden Abenden die beiden Teile des *Faust* mit großem Genuß angesehen. Von seinem ausgezeichneten deut- schen Sprachgefühl zeugt, daß er „zu dem Schluß kam, ‚Faust‘ müsse unbedingt in deutscher Sprache aufgeführt werden, insbesondere müsse Gretchen deutsch sprechen und von einer deutschen Schauspielerin dargestellt werden“²¹. Borodins deutscher Briefstil ist daher fast frei von Russizismen.

¹⁹ Besonders aufschlußreich in dieser Hinsicht sind zwei Briefe Liszts an die Comtesse de Mercy-Argenteau. „Certes, je ne me désisterais pas de ma propagande des remarquables compositions de la nouvelle école russe que j'estime et apprécie de vive sympathie. Depuis 6 ou 7 ans, aux grands concerts annuels de l'association de Musique („allgemeiner deutscher Musikverein“) que j'ai l'honneur de présider, les œuvres orchestrales de Rimsky-Korsakoff et Borodine figurent sur les programmes. Leur succès va crescendo, malgré la sorte de contumace établie contre la musique russe. Ce n'est point par singularité d'esprit que je m'attache à la propager, mais par un simple sentiment d'équité, appuyé sur ma conviction de la valeur réelle de ces œuvres de haute lignée“ (Franz Liszt's Briefe. Gesammelt u. hrsg. von La Mara, Bd. II, Leipzig 1893, S. 375). — „Aux concerts annuels de l'association musicale allemande et universelle (Allgemeiner deutscher Musik- Verein) on exécute chaque fois, depuis plusieurs années, sur mon indication, quelque œuvre des compositeurs russes. Peu à peu le public se formera“ (ibid., S. 371 f.).

²⁰ Daß Riedel über die russischen Komponisten gut orientiert war, geht auch aus einem im Franz-Liszt- Konservatorium zu Weimar aufbewahrten, bisher nicht veröffentlichten Brief M. P. Beljaevs (1836—1904) an Christian Friedrich Kahnt (1823—1897), den Kassierer des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, hervor, der hier im vollen Wortlaut zitiert werden soll.

17. (5.) Januar 1884, St. Petersburg

Hochgeschätzter Herr!

Beiliegend sende ich Ihnen eine Anweisung an die Leipziger Bank für M. 63 und bitte Sie den jungen Com- ponisten Alexander Glasnowff wohnhaft: St. Petersburg, Kasanskaya Haus N 10 Wohnung 76 — als Mitglied (auf Lebenszeit) des Allgemeinen Deutschen Musikverein's einzuschreiben und mir die Quittung und das Mitgliedbillet unfrankiert zu senden.

Näheres über Glasnowff können Sie von Herrn Professor Carl Riedel erfahren.

Ich verbleibe

Ihr ergebener
M. P. Beliaeff

Nikolaevskaya N 15

Borodin hatte in seinem Brief vom 30. (18.) April 1883 (*Pis'ma A. P. Borodina*, a. a. O., Bd. IV, S. 28) dem Verleger Beljaev davon informiert, daß er an Riedel geschrieben und ihm mitgeteilt habe, daß Beljaev dem deutschen Musiker über „unser Wunderkind A. K. Glazunov“ vieles berichten könne. Glazunov trat dem Allgemeinen Deutschen Musikverein als Achtzehnjähriger bei, nachdem er knapp zwei Jahre vorher als Gymnasialist seine 1. Sinfonie (E-dur) vollendet hatte, die 1884 im Beisein des Komponisten und des greisen Liszt auf der Tonkünstler-Versammlung in Weimar für Deutschland uraufgeführt wurde.

²¹ *Pis'ma A. P. Borodina*, a. a. O., Bd. III, S. 160.

Zu Hindemiths Tonleiterversuch

VON GÜNTHER KLEINEN, HAMBURG

Im Abschnitt II der *Unterweisung*¹ befaßt sich Hindemith mit dem musikalischen „Werkstoff“, als den er die Obertöne und ihre Anordnung in der Obertonreihe ansieht. Daraus ergibt sich der Durdreiklang als „eine der großartigsten Naturerscheinungen“. In analoger Weise will Hindemith nun einen logischen, „natürlichen“ Weg zur Tonleiterbildung beschreiten.

Andere Tonleitersysteme — wie das auf der Quarte beruhende altgriechische Tetrachordsystem oder manche Tonleitern der arabischen Musik, welche die Oktave umgehen — sieht er wohl als gewollt an, da sie nicht aus der Natur entspringen, also „künstliche, auf die Anweisungen der Obertonreihe wenig Rücksicht nehmende Gebilde“ (U 43) darstellen. Die chromatische Tonleiter gleichschwebender Temperatur dagegen ist zwar „eine der genialsten Erfindungen des menschlichen Geistes“, doch auch nicht recht zufriedenstellend, denn es ist nicht ungefährlich, „dem Ohre nur Musik in temperierten Intervallen zu bieten; es gewöhnt sich an den ständig getrübteten Klang und vergift ebenso wie ein durch überwürzte Speisen verdorbener Geschmackssinn das Gefühl für die natürlichen Verhältnisse“ (U 46).

Das pythagoreische Tonsystem charakterisiert Hindemith „als weise Berechnung“ trotz der Abweichung der pythagoreischen von der natürlich-harmonischen Terz, welche dieses System für mehrstimmige Musik unbrauchbar mache (U 49). Wenn auch das durch reine Quinte und reine Terz gewonnene Tonleitersystem sich besser der „Reinheit der Naturtonreihe“ nähert, so läßt sich doch ein „Rest“, der sich in einem „falschen Klange“ äußert (U 50), nicht aus der Welt schaffen². Hindemith setzt daher diesen Tonsystemen und früheren Tonleiterversuchen seinen „neuen Vorschlag“ (U 50 ff.) gegenüber: „Ich folge den Anweisungen, welche in der Obertonreihe für den Hörenden und Verstehenden verborgen sind und komme so zu einer einfachen, unkünstlichen Erzeugung der Tonleiter“.

Die Entstehung seines „tonalen Planetensystems“, seine Ableitungen mit „Vater“, „Söhnen“, „Enkeln“ und „Urenkeln“ wollen wir hier nicht in den Einzelheiten verfolgen. Sie bauen auf dem Gedanken auf, daß jeder Oberton eines bestimmten Grundtons auch als Oberton von zahlreichen anderen Grundtönen gedacht werden kann³. Angemerkt werden muß allerdings, daß Hindemiths Ableitungen weder systematisch noch konsequent sind, wie an einigen Beispielen gezeigt werden soll.

1. Erhält Hindemith einen Ton auf mehreren Wegen, so wählt er sich einen davon als den „günstigsten“ heraus. Als Beispiel: „Die spätgezeugten Söhne Es und As liefern uns die Töne Ges (92, 16), ces (122, 88) und Fes (81, 92). Wir verzichten jedoch auf diese Gabe. Das Ges werden wir noch in einer besseren Form bekommen, die es zu seinen Nachbartönen in das Verhältnis des bisherigen kleinsten Intervalls (des Halbtones E-F) versetzt; das ces (122, 88) verträgt sich nicht mit dem E (80)“ (U 59). Wäre Hindemith konsequent

¹ Paul Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz I, (Theoretischer Teil)*, Mainz 1937. Zitiert wird nach der erweiterten Auflage von 1940. Die Seitenzahlen erscheinen hinter der Abkürzung U.

² Im Gegensatz dazu gilt es heute als erwiesen, daß beim Musizieren sowohl in pythagoreischer als auch in natürlich-harmonischer als auch in gemischter Stimmung intoniert wird. — Auch die folgende Ansicht steht im Widerspruch zur Wirklichkeit: „Mit unreinen Quinten, wenn die Abweichung sehr klein bleibt, wird das Ohr zur Not fertig, wie die gleichschwebend temperierte Tonleiter zeigt, unreine Oktaven läßt es sich dagegen nicht gefallen“ (U 49). — In der Praxis werden Oktaven, um optimal zu erscheinen, simultan ein wenig, in der Sukzession ganz beträchtlich vergrößert.

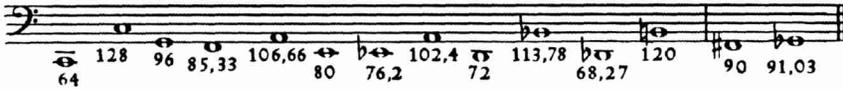
³ Jacques Handschin, *Der Toncharakter*, Zürich 1948, vermerkt auf Seite 131: „... ob Hindemith wußte, daß er dieses Prinzip aus d'Alemberts *Éléments*, Neuausgabe von 1762, 22 entlehnt hat, wo in dieser Weise die Mollterz abgeleitet wird?“.

dem „Gesetz der Natur“ gefolgt, wie er es verkündet, müßte er auch diese Töne akzeptieren. Die Zahl der Beispiele ließe sich vermehren⁴.

2. Zwischen *Fis* und *Ges* läßt Hindemith die Entscheidung offen, er läßt beide Töne gelten. „Mit dieser kleinen Störung können wir noch fertig werden, die bisher gewonnenen Tonleitertöne werden davon nicht berührt“ (U 60).

3. Hindemith beendet seine Ableitungen ohne zureichenden Grund mit dem siebenten Oberton. „Wollten wir mit ihm auf dieselbe Art wie mit seinen Vorgängern umgehen, so kämen wir zu erschreckenden Ergebnissen.“ „Das Chaos wäre die Folge“ (U 55). Hier tut sich die Frage auf, wieso gerade diese Willkür aus der „Natur der Obertonreihe“ folgen solle. Hindemith weicht der Fragestellung, die auf die Problematik seiner Ausgangsbasis und seiner Verfahrensweise hindeutet, in die Mythologie des Altertums aus. „Das Geheimnis der 7 war bekannt; wer es beherrschte, der konnte Herr oder Zerstörer des Weltgebäudes werden. Es ist zu verstehen, daß eine derart mystische und unbegreifliche Zahl als heilig angesehen wurde. Auch für das Tonempfinden ist der heilige Bezirk unzugänglich“ (U 57).

Die Widersprüchlichkeit und Uneinheitlichkeit der Hindemithschen Tonleiter-Ableitung, die bei (notwendigen) Ungereimtheiten Ausflucht in mystische Andeutungen nimmt, liegt auf der Hand. Doch werfen wir vorerst einen Blick auf das Ergebnis, auf Hindemiths „Reihe 1“



Zweierlei können wir daraus entnehmen:

1. Die Reihenfolge, in der die Töne aus dem „Erzeugerton“ abgeleitet wurden, gibt eine Rangfolge der Tonverwandtschaften an (U 76).

2. Hindemith hat durch Frequenzangaben die Höhe der einzelnen Töne genau bestimmt.

Hierin läßt sich schwerlich ein „neuer Vorschlag“ der Tonleiterbildung erkennen: solche Überlegungen haben mit dem originären Vorgang einer Tonleiterbildung wenig zu tun. Tonsysteme werden eigentlich nie ad hoc erfunden, sondern dienen immer erst nachträglich zur Begründung einer Vielzahl bereits im Gebrauch befindlicher musikalischer Bewegungsgestalten. Bei Hindemith aber bleiben diese Faktoren unberücksichtigt; allein der physikalische Parameter der Tonhöhe, die Frequenz, geht in seine Überlegungen ein. Letztlich steckt ein mit etwas Magie verbrämter Physikalismus⁵ dahinter. Psychologische Vorgänge lassen sich indessen nicht durch Obertonspekulationen erfassen, die teilweise sogar mit Rücksicht auf die „Erfahrungen des praktischen Musizierens“ manipuliert werden.

Zudem sind Hindemiths Ergebnisse nicht neu:

1. Die Rangfolge der Tonverwandtschaften, wie er sie zu begründen versucht, liegt in unserer abendländischen Geschichte seit langem fest, wenn auch deren ästhetische Beurteilung sich von Epoche zu Epoche verschob. Da Hindemith bei der Entscheidung zwischen

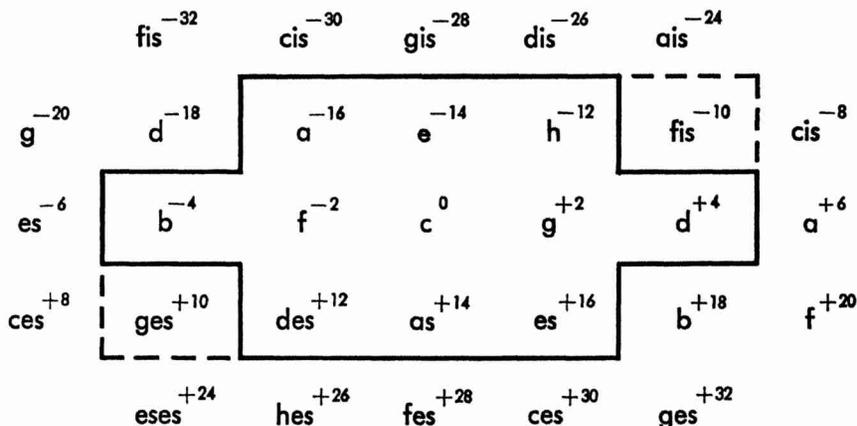
⁴ Einen ziemlich umfassenden Nachweis dafür findet man bei Norman Cazden, *Hindemith and Nature*, *Music Review* XV, 1954, S. 288–306.

⁵ Heinrich Schöle, *Hindemiths „Unterweisung im Tonsatz“*, *Die Musik* 30, 1938, S. 528.

mehreren Tönen gleichen Namens vermutlich durch ein in unserer Tradition begründetes „Systemgefühl“ (oder wie man es nennen mag) geleitet worden ist, trägt sein „natürlicher“ Beweis den Charakter einer Tautologie.

2. Vergleicht man die Frequenzen der Hindemithschen „Reihe 1“ mit denen der traditionellen abendländischen Tonsysteme, so kommt nichts anderes heraus als das, was schon Didymos bzw. Ptolemaios in Ansätzen aufgestellt haben und was schließlich bei Zarlino⁶ bereits als vollständig entwickeltes System vorliegt. Berechnen wir nämlich nach dem sogenannten natürlich-harmonischen System, das aus reinen Quinten (Frequenzverhältnis 2 : 3) und aus reinen großen Terzen (Frequenzverhältnis 4 : 5) aufgebaut ist, die Tonleiter über C = 64 Hertz (wovon Hindemith ausgegangen ist), so erhalten wir dieselben Zahlen. Hindemith bedient sich also des natürlich-harmonischen Tonsystems, mit dessen Hilfe er nicht nur die diatonischen sondern auch — und das ist als einziges neu — die chromatischen Töne seiner Leiter berechnet.

In Beispiel 2 sind im natürlich-harmonischen Tonsystem Hindemiths Tonleitertöne eingerahmt. Sie gruppieren sich symmetrisch um den „Stammvater“ C. Fis und Ges sind nur gestrichelt, weil Hindemith die Entscheidung zwischen beiden ja offen läßt.



Hindemiths „Reihe 1“ innerhalb des natürlich-harmonischen Tonsystems

In der Abbildung sind zu den einzelnen Tonbezeichnungen die Abweichungen von der temperierten Leiter in Cents-Werten (= Prozentwert eines Halbtonintervalls) eingetragen. Erstaunlicherweise hat Hindemith genau den Abschnitt aus dem natürlich-harmonischen Tonsystem herausgegriffen, der im ganzen am wenigsten von der temperierten Leiter auf C abweicht (er hätte ja z. B. statt des Des das vielleicht gebräuchlichere Cis, statt As Gs o. ä. nehmen können, wodurch das Ergebnis wesentlich ungünstiger geworden wäre). Fis und Ges weichen beide gleich weit von der temperiert-chromatischen Leiter ab und erhalten erst, wenn man das festgestellt hat, einigermäßen plausibel ihre „Gleichberechtigung“.

Was Hindemith mit seinem „neuen Vorschlag“ darlegt, ist also nicht neu: dieses Tonsystem ist uns im Prinzip seit gut zweitausend Jahren bekannt. Was wir vielleicht erwartet hätten, eine Klärung des Problems der Enharmonik oder eine anschauliche Begründung der

⁶ Gioseffo Zarlino, *Istituzione harmoniche*, Venedig 1558.

Intonationsschwierigkeiten, in denen der Gegensatz zwischen pythagoreischem und didymischem Tonsystem und ihre gleichzeitige Wirksamkeit⁷ zutage tritt —, in der *Unterweisung* suchen wir vergebens danach.

Indessen zeigt Hindemiths Ableitung, daß alle zwölf Töne der chromatischen Tonleiter in einer bestimmten Verwandtschaft zueinander stehen, daß sie zusammen sinnvoll in das Schema einer Tonalität einzuordnen sind; vor allem dieser Nachweis ist für den Fortgang seiner *Unterweisung* im Tonsatz notwendig — die Beschränkung des Allgemeinheitsanspruches seiner Ableitungen auf sich und seinen Stil wird damit aber unumgängliche Forderung⁸.

Trotzdem lassen sich Gesetzmäßigkeiten des musikalischen Hörens feststellen. Sie können sowohl durch tonpsychologische Versuche⁹ als auch durch die Ergebnisse der musikalischen Völkerkunde¹⁰ erhärtet werden; allerdings liegen sie in einem erheblich weiteren Rahmen, als es für den Beweis der „Naturgesetzlichkeit“ eines Stils notwendig wäre.

Hindemith prophezeit uns für seine *Unterweisung*, daß wir darin „die Grundzüge des Tonsatzes finden, wie sie aus der natürlichen Beschaffenheit der Töne sich ergeben und deshalb allezeit Gültigkeit haben“ (U 23). Die Autorität, die Hindemith als Komponist und Musiker besitzt, stützt ein Ideen- und Lehrgebäude, das — wie wir am Beispiel der Tonleiterbildung zu zeigen versuchten — der Prüfung ihrer Allgemeingültigkeit nicht standhält. Er versucht alles aus seiner Vision „naturgegebener Untergründe“ neu zu schaffen und übersieht dabei sowohl die zahlreichen Theorien und Erkenntnisse vergangener Jahrhunderte als auch die Ergebnisse der neueren wissenschaftlichen Forschung. Sein System ist in sich widersprüchlich, steht in mehreren Punkten in heftigem Widerspruch zur Wirklichkeit; vor allem vergißt Hindemith seinen eigenen historischen Standpunkt¹¹. Es dürfte somit nicht mehr den Ansprüchen exakter Wissenschaftlichkeit genügen, zum Beleg einer Ansicht „populäre“ Hindemith-Zitate heranzuziehen, wie das in manchen Diskussionen um die Zwölftonmusik und in zahlreichen neueren tonpsychologischen Arbeiten getan wird.

7 Norman Cazden, *Pythagoras and Aristoxenos Reconciled*, Journal of the American Musicological Society 11, 1958, S. 104.

8 Auch Albert Jakobik, *Zur Einheit der Neuen Musik*, Würzburg 1957, S. 112 ff., besteht auf einer „Relativierung des Hindemith'schen Tönedenkens“.

9 Hans-Peter Reinecke, *Über die Eigengesetzlichkeit des musikalischen Hörens und die Grenzen der naturwissenschaftlichen Akustik*, Musikalische Zeitfragen 10, Kassel und Basel 1962, S. 34–44.

10 Walter Wiora, *Die Natur der Musik und die Musik der Naturvölker*, Musikalische Zeitfragen 10, Kassel und Basel 1962, S. 112 ff.

11 Norman Cazden, *Hindemith and Nature*, S. 306 f.