

# BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

## *Mirakel und Musik im Mittelalter*

VON WOLFGANG IRTENKAUF, STUTTGART

Die Wechselwirkung zwischen Mirakel und Musik ist ein reizvolles, bisher vernachlässigtes Kapitel der mittelalterlichen Musikgeschichte. Einige Bausteine dazu will der folgende Beitrag liefern, wobei versucht werden soll, an einem besonderen, in der Literatur bereits abgehandelten Beispiel anzuknüpfen. Wenn im folgenden von Mirakel die Rede ist, so muß dieser Begriff streng vom Wunder geschieden werden, gehört doch das Wunder, theologisch betrachtet, zur Geschichte, während das Mirakel der Legende eines Heiligen zugeordnet ist. Die Gegenüberstellung beider Begriffe schließt nicht aus, daß das Mirakel oft mit einfachen Gebeterhörungen gleichzusetzen ist, die „*schließlich auch bloß nach dem subjektiven Ermessen einzelner Personen eingetroffen sein mögen*“<sup>1</sup>.

Eine zentrale Figur innerhalb der Geschichte der mittelalterlichen Mirakelerzählungen stellt der Zisterzienser Cäsarius von Heisterbach (ca. 1180—1240) dar. Seine musikalischen Mirakelberichte kreisen fast stets um die Grundformel: Anstimmen eines marianischen Gesangstückes — Erhörung durch Maria. Jener Kleriker, der „*Gaude dei genitrix*“ sang, erholt von Maria nach seinem Tode ewige Himmelsfreuden, ein Blinder sieht wieder, nachdem er „*Gaude Maria virgo*“ sang, ein pestkranker Knabe wird geheilt, weil er das „*Salve regina*“ sang, ebenso nimmt diese Antiphon einem Priester die Gewitterfurcht. Mönchen wird sogar das Jesuskind gereicht, während sie das Responsorium „*Verbum caro factum est*“ absingen, ein Schüler empfängt während des Vortrags der Sequenz „*Ave praeclara*“ himmlische Speise<sup>2</sup>.

Es ist auffällig, daß die mit Bernhard von Clairvaux neuentfachte Marienfrömmigkeit nicht nur in dessen Orden, dem auch Cäsarius angehörte, solche Mirakelerzählungen zeitigte, sondern überall einen Frühling so gearteter Berichte hervorrief. Entstanden zunächst, das heißt im 12. Jahrhundert, Sammlungen lokalen Charakters, so folgten bald solche ohne geographische Gebundenheit.

Zwei Beispiele sollen dafür stehen. Die Handschrift Paris BN lat. 12 593 aus dem 13. Jahrhundert erzählt die Entstehung der Antiphon „*O Maria virgo pia Maria stella dei*“: ein Laie tritt in der Nacht in eine Klosterkirche, hört, wie Mönche diese (lokal gebundene) Antiphon singen und schreibt sie, durch höhere Eingebung unterstützt, nieder<sup>3</sup>. Thomas von Canterbury, der berühmte englische Erzbischof (ca. 1110—1170), weiß zu berichten, daß Adam von Sankt-Viktor, also einem Franzosen, bei der Abfassung seiner Sequenz „*Salve mater salvatoris*“ bei der Stelle „*Salve mater pietatis*“ Maria selbst erschien und das Haupt vor ihm neigte<sup>4</sup>. Solche Wunderberichte erleben durch das ganze Mittelalter hindurch Transferierungen auf andere Personen und in andere Länder.

Eine solche Person, die bei Mirakelberichten besonders bevorzugt wurde, war Hermann von Reichenau. Von ihm wußte Cäsarius zu berichten, Gott habe Hermann die Wahl zwischen der Erfüllung zweier Wünsche gelassen: Wiedererlangen der Gesundheit oder Erwerb himmlischer Weisheit, während Trithemius von einer Marienerscheinung bei Hermann, also einem echten Mirakel, spricht<sup>5</sup>. Die Legenden ranken sich vor allem um seine körperlichen Leiden.

<sup>1</sup> *Lexikon für Theologie und Kirche*, Band 7, 1935, Sp. 206.

<sup>2</sup> Nachweise im einzelnen in *Die Wundergeschichten des Cäsarius von Heisterbach*, hrsg. v. Alfons Hilka, Band 3, 1937, S. 162, 168—172, 184—186.

<sup>3</sup> A. Mussafia, *Studien zu den mittelalterlichen Marienlegenden*, Sitzungsberichte der phil.-hist. Classe der Kaiserl. Akad. d. Wiss. Wien 111, 1886, S. 965, Nr. 53.

<sup>4</sup> A. Mussafia a. a. O., 115, 1885, S. 62, Nr. 7.

<sup>5</sup> A. E. Schönbach, *Studien zur Erzählliteratur des Mittelalters*, Sitzungsberichte der phil.-hist. Classe der Kaiserl. Akad. d. Wiss. Wien 144, 1902, S. 1 ff.

Jacques Handschin hat sich mit dieser Frage befaßt<sup>6</sup> und zunächst aus einer in Cambridge verwahrten Handschrift (Corpus Christi College 111)<sup>7</sup> einen Text des 12. Jahrhunderts mitgeteilt, um sodann auf die Handschriften Stuttgart Cod. poet. et phil 4<sup>o</sup>52 und Basel F VIII 16 hinzuweisen, wo sich ein „Gelegenheitsgesang“ findet, „*der nach Art eines kurzen Einleitungs-, Tropus' in das Initium der Antiphon ‚Alma redemptoris' ausläuft*“. Es handelt sich um „*Dum starem supra ripam Reni fluminis*“.

Dem lateinischen Bericht dieser beiden Handschriften läßt sich jetzt zum ersten Male eine deutsche Fassung zugesellen, die in der Handschrift Stuttgart HB I 26 gefunden wurde. Die Handschrift selbst stellt eine Sammelhandschrift dar, die zunächst im folgenden kurz beschrieben werden soll:

- Fol. 1 r: „*diß buch kan unden nit fast beschniten werden. Monasterij Weingartensis 1659. Hie hept sich an Ein Tractat und büchlin deß / hochwirdigen Byschoffs un Cardinals Petri de ailiaco / . . . Von dem lob un fryheit des aller-/heiligsten Josephs*“ [Pierre d'Ailly = Petrus de Alliaco (1350—1420)].
- Fol. 32 v: „*Hie nach stet ein schöne predig von / den XII tugenden des heiligen / Abrahams des patriarchen. [Inc.] Abrahæ dicte sunt . . .*“.
- Fol. 37 r: „*Hie vachet an daz leben und lesen der seligen kunigin / Agnesen von behem die in dem orden sancte Clare / lebet XLVI Jar in volkkummer heilikeit un / übung aller tugend*“ [Agnes von Böhmen, Klarissenäbtissin (1205—1282)]<sup>8</sup>.
- Fol. 72 v: „*Merck hie wie die herlich statt Constantinopel / von dem türcken gewinnen ward.*“
- Fol. 75 r: „*Hie hept sich an ein usszug des buchs der bilger-/schaft des erwirdigen hern un vaters Felix / Fabri*“ [Felix Fabri OP (1441/42—1502), die erste kurze gedruckte Beschreibung seiner Reisen erschien 1556 in Ulm].
- Fol. 185 r: „*Von der statt ierusalem wie alt wie groß sy sy un / von den tempeln.*“
- Fol. 214 v: „*Hienach stet ein schöne nütze ler / von dem schwingen die ein an-/dedtigger vatter minder brüder ordens / gepredigt hat*“<sup>9</sup>.
- Fol. 226 v: „*Von der löblichen hochzit unser lieben froen / in latin genant festum Nivis wie daz / ein ursprung hat*“ [Das Fest erinnert an die Gründung der Kirche S. Maria Maior in Rom durch Papst Liberius].
- Fol. 232 r: *Hie nach stet ein schön exempel von der / An. Alma redemptoris mater.*“
- Fol. 233 r: „*Hie nach sten etliche ding mer / von diser An. Item der bapst felix der fierd [1439—1449] desselben namen / hat geben ablaß ein gantz Jar allen denen / die do andechtlickich sprechen die an. Alma / re. mr. Un diß bewert un bezügt daz / Concilium zu Basel un von dem / Salve regina hat man fierczig tag Ablaß / un den ablaß hat man von den zweyen An / als oft man yetliche spricht.*“
- Fol. 234 r: „*Ein schön exempel von der An. Alma re*“ [entnommen aus: Alphonsus de Spina: *Fortalicium fidei*, Buch 3, Consideratio 9; Hain 873 = GW 1576].
- Fol. 237 v: „*Hie nach folgen zwu schön geschicht / un wunderzeichen die geschehen / sind zu ierusalem un uff den berg / synay da man zalt XXVI Jar.*“

<sup>6</sup> *Hermannus-Contractus-Legenden — nur Legenden?* Zeitschrift für deutsches Altertum 72, 1935, 1—8; Zur Biographie Hermanns des Lahmen, Gedenkschrift Jacques Handschin, 1957, S. 170—174; neuerdings auch kommentiert bei H. Oesch, *Berno und Hermann von Reichenau als Musiktheoretiker*, 1961, S. 125 ff.

<sup>7</sup> Die Hs. ist beschrieben bei M. R. James, *A Descriptive Catalogue of Mss. in the Library of Corpus Christi College Cambridge*, Band 1, 1912, S. 236—247. Sie stammt wahrscheinlich aus Abtei Bath (Südwestengland).

<sup>8</sup> *Acta Sanctorum* I, 1735, S. 502—532. Unsere Fassung stimmt überein mit Hs. Bamberg Ed VII 56 und Prag XVI D 16. Vgl. K. Ruh, *Bonaventura Deutsch*, 1956, S. 240 und 246.

<sup>9</sup> Identisch mit Hs. München Cgm 5136 und Berlin germ. 4<sup>o</sup> 164. Vgl. K. Ruh a. a. O., S. 110.

Der Bibliothekseintrag des Klosters Weingarten von 1659 besagt nicht, daß die Handschrift dort entstanden ist. Vielmehr geben sich alle Handschriften, die diesen Jahreseintrag aufweisen, als Vermächtnis des Kaiserlichen Rates Johann Ochsenbach († 1658) zu erkennen<sup>10</sup>, zu dessen Sammlung sein Vater, der bekannte Tübinger Schloßhauptmann Nikolaus Ochsenbach den Grundstock gelegt hat. In dessen „Beschreibung meiner Rüstcamer wie ich dieselbig Anno 1625 beyhanden gehabt“<sup>11</sup> heißt es auf fol. 62r: „Nota ein buch geschriben so mir Herr D. Besold geben darin nachfolgende Tractat deutsch: [1] Ein Tractat von Joseph dem gemahl Marie durch ein Cardinal beschriben; [2] Königin Agnes von Böhem; [3] Felix Fabri raiß in daz hailig Land; [4] Sonst anderr Tractat.“

Leider kann die Spur hinter das Jahr 1625 nicht mehr zurückverfolgt werden, da die Sammlung des Rechtsgelehrten Christoph Besold (1577–1638) nicht mehr zu rekonstruieren ist. Auch die in die Handschrift eingeklebten beiden Holzschnitte erlauben nur die Feststellung, daß sie um 1500 in Pforzheim bei Thomas Anshelm gedruckt wurden<sup>12</sup>. Vom Inhalt her ist wohl an ein franziskanisches Kloster zu denken, vielleicht im heutigen Bayrisch-Schwaben oder in angrenzenden Gebieten.

Wir geben nunmehr die deutsche Fassung<sup>13</sup>:

- Bl. 232<sup>r</sup> „Hie nach stet ein schön exempel von der  
Antiphon Alma redemptoris mater<sup>14</sup>.  
Man<sup>15</sup> list in einer Cronick von dem öbern  
Schwabenland, daz ein graff was genant graff Hanß  
5 von Feringen. Es lygt ein marckt<sup>16</sup> iij myl von Kel-  
ham, da sagt man, daz da vor zyten grafen gesessen syen,  
wann es stet noch alt gebüw da von ein schloß.  
Und der<sup>17</sup> selb marckt heist Feringen. Ob es  
aber diß Feringen sy, wissen wir nit in disem land.  
10 Der selbig grave waz gar gut, edel von geschlecht,  
aber an gut ser arm. Und umb menge willen  
siner kind, sant er ein usß, sinen sunen, genant  
Hermannus, der darnach genant ward Hermannus  
Contractus, usß ursach bald her nach folgend, der ler  
15 nach gen Augspurg und empfalch in einem ler-  
meister, der in gen schul füret. Der kert grossen  
flisß an, daz er disen knaben bringen möcht, daz er  
sin gemüt geb zu der ler, dann er zu mal gancz  
und gar hert gelirnis waz, als noch vil menschen  
20 sind. Und uff ein zit gab er im ein leczen für  
etlich vers, daz er die solt lernen und dardurch  
sin hert hirnig verstentnüs bringen zu übung.  
Und troet im, in hart zu schlagen, ob er nit würd

10 K. Löffler, Eine schwäbische Bibliophilenfamilie aus dem XVII. Jahrhundert. Zeitschrift für Bücherfreunde N.F. 4, 1, 1912, S. 69–75.

11 Stuttgart Handschrift Cod. misc. fol. 34.

12 W. L. Schreiber, Handbuch der Holz- und Metallschnitte des 15. Jahrhunderts, Band 2, 1926, Nr. 1033 und 1115 d.

13 Meiner Kollegin Dr. Waltraud Linder sei für ihre Hilfe bei der Lesung dieser Fassung herzlicher Dank ausgesprochen.

14 Überschrift in grüner, größerer Schrift.

15 Das M in „Man“ ist grün und über das Normalbuchstabenformat herausgehoben. Wie auch das H in „Hie“ am Anfang der Überschrift ist es leicht ausgeziert.

16 „marckt“ steht am Rand mit Stellenverweis.

17 Nach „der“ rot durchstrichenes „fer“.

- künnen sagen dise leczen. Also ward der knab  
 25 ser trurig, wann im nit unwissend waz sin hert-  
 lirnikeit. In sölder vordt und unmut ging  
 er zu dem grab hlg. Affra, und mit grosser  
 klag und vergiessung heisser zäher bat er sy, daz  
 sy im zu hilff kem. Und ward er also ser in  
 30 sich selbs gesenckt von unmut, daz er ein wenig  
 entschieff in sinem gebet. Da erschin im die  
 Bl. 232<sup>v</sup> heilig sünderin hlg. Affra und hub also an mit  
 im zu reden: ‚Du hast mich<sup>18</sup> gebetten umb hilff, nun  
 sich, ich bin hie<sup>19</sup>, dir zu geben von gotes wegen  
 usß zweyen die wal, welches dir am besten<sup>20</sup> ge-  
 5 fallt: Verblib alwegen unkünnend und  
 solt da mit dannocht ein bischoff werden hie  
 zu Augspurg. Oder aber wel dir, alle din  
 lebtag zu hincken mit gelirnickeit aller  
 kunst.‘ Da antwürt ir der jünckling: ‚O  
 10 frow, daz ich nun künstrich sy, wie es joch mit  
 dem andern ergang!‘ Sy sprach zu im: ‚Nim  
 war, dir wirt ingossen erkantnuß aller kunst,  
 aber lam wirstu sin am lib.‘ Da er nun er-  
 wadit von disem schlaff und gesicht, daz, daz er  
 15 begert, het er erlangt volkumenlich.  
 Darumb ward er genant Hermannus Contractus,  
 der lam Hermann. Und nit lang darnach kam  
 er in das closter zu Sant Gallen und ward bald apt  
 da. Und sin ler ward usß gebreit in der ganczen  
 20 welt, und sunderlich in der kunst der musica,  
 des gesangs, der dozumal wenig menschen  
 achten oder kunden. Also begab es sich, daz der  
 löblich bischoff zu Köln, genant Fulco, hort sin  
 gross lob sagen allenthalben, nit allein in künsten,  
 25 besunder och in sitten, und sant nach im, daz er  
 im solt machen etlich lob gesang und antiphon,  
 dar durch daz götlich lob und sine empter en-  
 pfingen ein zunemung. Da er nun da hin kam,  
 under vil hüpschen dingen, die er macht von  
 30 den eylftusent junckfrowen, macht er och disen  
 antiphon alma redemptoris mater mit sölder wyß und hie<sup>21</sup>  
 nachfolgender geschicht: Es begab sich, daz er by  
 Bl. 233<sup>r</sup> dem wasser des rins vilicht spaczierens oder  
 ergezlicheit halb ging als vil er modit, und  
 hort da daz kirren und karren der nün müldreder,  
 von welchen usßgingen mangerley stimmen.

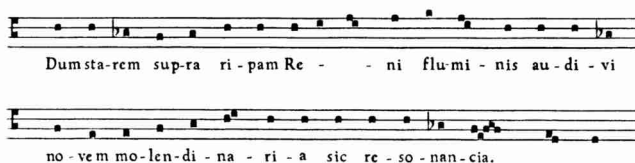
<sup>18</sup> „mich“ zwischen „hast“ und „gebetten“ über der Zeile eingesetzt.

<sup>19</sup> Vor „dir“ rot durchstrichenes „die“.

<sup>20</sup> Hs.: „basten“.

<sup>21</sup> Hs. von anderer Hand zusätzlich „und“.

- 5 *Usß disen ward sin gemüt erwedet, und ge-  
ducht in, er würd gezogen zu singen etwaz  
quinti toni. Also bald hub er an mit uffge-  
flogner verstentnüs und durch würckung des  
heilgen geists und macht<sup>22</sup> disen antiphon*  
10 *alma redemptoris mater, und sagt<sup>23</sup> da vor dem bischoff  
an der stat'dum starem super ripam reni fluminis'  
also dar uff denen eben get im anfachen die antiphon alma  
o und also merckent ir, wie  
die schön antiphon Alma ein*  
15 *ursprung gewunnen hat  
in der stat Augspurg  
in disem schönen zeichen<sup>24</sup>.*



*Diß<sup>25</sup> hab ich darumb gemacht, daz man in kunftig  
zit wißß, wie die antiphon  
ein ursprung hab.  
Hie<sup>26</sup> nach sten etliche ding mer  
von diser Antiphon<sup>27</sup>.*

Diese Fassung macht in mehr als einer Hinsicht einen ziemlich antiquierten Eindruck. Die Niederschrift beruht auf „einer“ Chronik aus dem oberen Schwabenland, wo ein Ort namens Veringen bei Kelheim genannt ist. Veringen ist tatsächlich der seit dem 12. Jahrhundert bezugte neue Wohnsitz der Grafen des Eritgaues<sup>28</sup>, doch liegt es nahe Sigmaringen. Unsere Fassung vermerkt aber ausdrücklich, daß man „in disem land“ nicht wisse, ob Veringen bei Kelheim (an der Donau) gemeint sei, woraus man auf eine größere geographische Ferne zur mittleren Donau schließen darf. Die Stätte der Erziehung Hermanns, Augsбург, widerspricht nicht der mittelalterlichen Überlieferung, wenn man sie heute auch als erledigt betrachten muß<sup>29</sup>. Das folgende Schlaf- und Traumgespräch mit Augsburgs Patronin, der hl. Afra, variiert die oben bereits genannte Erzählung des Cäsarius, indem nicht mehr Gott, sondern der bzw. die Heilige es ist, welche Hermann vor die Wahl stellt. Wir haben hier ein echtes Mirakel und den Bericht darüber vor uns, der dem mittelalterlichen Verständnis durchaus angepaßt war.

Daß Hermann nicht Abt in St. Gallen war, steht zweifellos fest<sup>30</sup>. Anders liegt es mit der Rheinreise nach Köln, die in jenem Flores-Kommentar der Stuttgarter und Basler Hand-

<sup>22</sup> Vor „disen“ rot durchstrichenes „die“.

<sup>23</sup> Vor „da“ rot durchstrichenes „es“.

<sup>24</sup> Von o bis o von anderer Hand unten mit Stellenverweis.

<sup>25</sup> D in „Diß“ etwas ausgeziert mit roter Tinte.

<sup>26</sup> H in „Hie“ ausgeziert und etwas über das Normalbuchstabenformat herausgehoben.

<sup>27</sup> Überschrift in grüner, größerer Schrift.

<sup>28</sup> H. Oesch a. a. O., S. 124.

<sup>29</sup> H. Oesch a. a. O., S. 130.

<sup>30</sup> H. Oesch a. a. O., S. 129, Anm. 2.

schriften schon genannt war. Sollen wir ihre historische Richtigkeit anzweifeln, weil Fulco als Bischof von Köln nirgendwo genannt ist<sup>31</sup>? Auch das Reimoffizium auf die 11 000 Jungfrauen wird mit Hermann nicht in Zusammenhang gebracht<sup>32</sup>, während die Antiphon „*Alma redemptoris mater*“ laut Cäsarius in Rom, hier aber am Rhein entstanden sein soll.

Zweifellos lassen sich die Quellen für die Fassung, die ca. 1510–1520 niedergeschrieben wurde, noch weiter zurück verfolgen. Wir wissen heute, daß der von Handschin in Stuttgart und Basel entdeckte Text nicht nur in diesen Codices zu finden ist, sondern noch in Melk, Stiftsbibliothek Ms. 1099, München Clm 21 311 und Tübingen Universitätsbibliothek Mc 48<sup>33</sup>. Nimmt man diese fünf Handschriften, die bereits ausführlich beschrieben wurden<sup>34</sup>, so ergibt sich folgendes Bild:

- Basel (B): zwischen 1437 und 1442, Dominikanerinnenkloster Basel.  
 Melk (Me 2): zwischen 1441 und 1445 (Südwestdeutschland).  
 München (Mü 3): um 1487, Augustinerchorherrenstift Wengen in Ulm.  
 Stuttgart (S): 1464 (Südwestdeutschland).  
 Tübingen (T 1): 2. Hälfte 15. Jahrhundert (Südwestdeutschland).

Daraus geht klar die geographische Einengung der Überlieferung dieser Legendenberichte, die stets in lateinischer Sprache abgefaßt sind, auf Südwestdeutschland in der Zeit zwischen 1435 und spätestens 1490 hervor<sup>35</sup>. Auch die melodische Überlieferung gleicht sich in allen Handschriften, so daß die mitgeteilte Stuttgarter Fassung für die anderen gelten darf. Welche Konsequenzen allerdings für die zur Zeit noch nicht bekannte Verfasserschaft der Flores-Kommentare daraus zu ziehen sind, muß zunächst noch zurückgestellt werden.

Die Mühlräder der Legende, die zugleich Mirakelerzählung ist, sind in der mittelalterlichen Musikgeschichte nicht unbekannt. Schon Notker wußte man nachzusagen, er habe in seiner Sequenz „*Sancti spiritus*“ den Ton des Mühlrades nachahmen wollen<sup>36</sup>. „*Di molen van partiis*“ bzw. „*En molin de Paris*“ sind bekannte mehrstimmige Beispiele eines ursprünglich textierten Rondeaus der Diskantlied-Gattung<sup>37</sup>.

Mit diesem Ausblick schließe der reizvolle Abstecher in ein Grenzgebiet der Musikforschung, wo sich Wunderliches und Wunderbares wirklich einträchtig findet.

<sup>31</sup> In Frage käme nur Bischof Folcmar, der allerdings zwischen 965 und 969 regierte (B. Gams, *Series Episcoporum Ecclesiae Catholicae*, 1873, S. 270).

<sup>32</sup> H. Oesch a. a. O., S. 155.

<sup>33</sup> Laut briefl. Mitteilung von Herrn Dr. Karl-Werner Gümpel (Freiburg i. Br.) vom 11. 3. 1961. Ich habe ihm für viele Auskünfte herzlich zu danken.

<sup>34</sup> K. W. Gümpel, *Hugo Spechtsart von Reutlingen, Flores musicae* (1332/42), Wiesbaden 1958, S. 23 ff. (Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse 1958, Nr. 3.)

<sup>35</sup> Vgl. zu den Fundstellen noch die Angaben für die Hs. Berlin Mus. ms. theor. 1590 (2. Hälfte 15. Jahrhundert), die D. v. Bartha, *Studien zum musikalischen Schrifttum des 15. Jahrhunderts*, AfMf 1, 1936, S. 74–75 gibt. Dort (fol. 28r) lautet die Stelle (freundliche Mitteilung von Dr. Karl-Werner Gümpel): „*Item musica dicitur a moys id est aqua et ycos scientia quasi iuxta fluentia aquarum varios sonos causantium dicitur adinventa exemplum ut molendinum et antiphona parisiensium et antiphona alma redemptoris mater quam gloriosus comes de veringen hermannus contractus per renium transiens et varium sonam in rotis molendinarum audiens dicitur composuisse*“.

<sup>36</sup> J. Handschin, *Die Rolle der Nationen in der mittelalterlichen Musikgeschichte*, Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft 5, 1931, S. 36.

<sup>37</sup> J. Handschin a. a. O., S. 35, ferner Ch. van den Borren, *Le Manuscrit musical M 222 C de la Bibliothèque de Strasbourg*, Annales de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique 73, 1925, S. 129–131.

## Heinrich Steucke (Steuccius) 1579 – 1645

VON ADOLF SCHMIEDECKE, WEISSENFELS

Diese kleine archivalische Studie soll einiges Neue aus dem Leben und Schaffen des Komponisten Heinrich Steucke mitteilen und zugleich eine Ergänzung zu einem Aufsatz des in den letzten Kriegstagen gefallenen ehemaligen Weißenfeler Studienrats Dr. Gerhard Saupe sein<sup>1</sup>. Saupes Aufsatz weist einige Lücken auf, die nun ausgefüllt werden sollen.

Heinrich Steucke, der seinen Namen gern latinisierte und sich Steuccius nannte, entstammte einer alteingesessenen und angesehenen Weißenfeler Familie, deren männliche Sprosse oft im Rate der Stadt saßen. Das trifft auch für Heinrich Steuckes Vater zu. Er, Ambrosius mit Vornamen, war erst Kantor und kam als solcher in den Rat. Später schied er aus dem Kirchen- und Schulamte aus und wurde Rats- und Gerichtsschreiber. 1570 hatte er sich mit Anna, einer Tochter des Bürgers und Burggrafen Lucas Ockel in Halle verheiratet. Ob Ambrosius Steucke kompositorisch tätig war, hat sich bisher nicht feststellen lassen, ist aber zu vermuten.

Am 12. Dezember 1579 wurde Heinrich Steucke geboren (oder getauft?); er war also sechs Jahre älter als Heinrich Schütz. Er hat wohl die Weißenfeler Stadtschule besucht; denn in den Schülerverzeichnissen von Schulfortha, wo mancher junge Weißenfeler seine Schulbildung erhalten hat, findet sich nach Saupes Angabe der Name Heinrich Steucke nicht. Frühzeitig begann er zu komponieren; schon als Siebzehnjähriger widmete er dem Rate seiner Vaterstadt eine Messe und erhielt „*pro dedicatione Missae*“ 27 Groschen „*verehrt*“<sup>2</sup>. Noch zweimal finden wir Heinrich Steuckes Namen in den Jahrrechnungen der Stadt Weißenfels unter der Überschrift *Geschenke und Verehrungen* eingetragen. Zu Anfang des Jahres 1603 erhielt er 48 Groschen „*gegen dedication eines 7 Stimmigen gesangs zum neuen Jahre*“<sup>3</sup>. Damals waren schon die beiden ersten Hefte seiner *Amorum ac Leporum . . . Neue Schöne Lustige Deudsche weltliche Lieder* erschienen, nämlich im Jahre 1602, gedruckt bei Zacharias Lehmann in Wittenberg, wo Steucke damals Rechtswissenschaft studierte. Das dritte Heft brachte er 1603 heraus. 1608 erhielt er vom Rate der Stadt Weißenfels noch einmal eine Verehrung, diesmal „*wegen dedicirung eines Vffzuges*“<sup>4</sup>, einer Intrade also, wohl einer, die in seinen drei Heften noch nicht veröffentlicht worden war.

Leider scheint von den drei Heften nichts mehr erhalten zu sein; denn das wohl einzige vollständige Exemplar wurde in Hamburg ein Opfer des letzten Krieges, und das unvollständige der ehemaligen Preußischen, heute Deutschen Staatsbibliothek in Berlin ist auch nicht mehr aufzufinden. Zum Glück hat Vetter einige Lieder Heinrich Steuckes neu herausgegeben<sup>5</sup>.

Von späteren Kompositionen Steuckes scheinen bisher nur zwei bekannt zu sein, nämlich die in den beiden Teilen des *Florilegium Portense* von Pfarrer Erhard Bodenschatz veröffentlichten Motetten „*Omnes gentes*“ (1618) und „*Alleluja laetamini*“ (1621).

Als diese Kompositionen erschienen, war Steucke längst wohlbestallter Syndikus des Domstifts Naumburg. Schon 1613 war er das. Im Februar dieses Jahres heiratete er und erhielt vom Rate der Stadt Naumburg „3 gsd<sup>6</sup> [gute Schock] 40 g [Groschen] 6 3 [Pfennig] an 10 fl [orin-Gulden] 10 g 6 3 *vor einen verguldeten Becher*“, den der Leipziger Goldschmied „*Hauß Babst*“ angefertigt hatte<sup>6</sup>. Vom Weißenfeler Rat erhielt Steucke zur Ver-

<sup>1</sup> G. Saupe, *Heinrich Steuccius. Ein Weißenfeler Zeitgenosse von Heinrich Schütz*, Jahrbuch Sachsen und Anhalt 16, 1940, S. 205–213.

<sup>2</sup> Jahrrechnung 1596/97, A I, 3871, Stadtarchiv Weißenfels.

<sup>3</sup> Jahrrechnung 1602/03, A I, 3876, Stadtarchiv Weißenfels.

<sup>4</sup> Jahrrechnung 1607/08, A I, 3881, Stadtarchiv Weißenfels.

<sup>5</sup> W. Vetter, *Das frühdeutsche Lied*, Bd. 1, S. 52–55.

<sup>6</sup> Ratsrechnung der Stadt Naumburg, Stadtarchiv Naumburg.

mählung nichts. Ein Jahr später, im Februar 1614, schwor Heinrich Steucke den Eid der Hausbesitzer<sup>7</sup>.

Fünf Kinder wurden ihm geboren; eins davon, das jüngste, kam tot zur Welt oder starb kurz nach der Geburt (18. 7. 1620). Sein ältestes Kind, Dorothea, geboren am 26. September 1614, starb bereits nach neun Tagen. Von seinen am 5. November 1615 geborenen Zwillingssöhnen starb der eine, der des Vaters Vornamen trug, nach neun Monaten; die Tochter Sibylla starb noch nicht ganz 26jährig unverheiratet am 10. April 1644. Nur der Zwillingssohn Georgius überlebte den Vater. Dieser Georg heiratete am 18. Januar 1646 „*Maria, H.[errn] Hieronimi Lothens Erbsassen zu großen Jena nach gebliebene Tochter*“. Er war damals von Beruf Gerichtsvogt. Er wird es wohl gewesen sein, der das von Saupe erwähnte Gedicht<sup>8</sup> auf die 1638 in Weiffenfels gestorbene Regina Luja, geb. Repscher, verfaßt hat. Der von Saupe erwähnte Johannes Steuccius<sup>9</sup>, ein Bruder des Komponisten, wurde 1621 „*poeta laureatus*“ genannt. Er war damals „*LL [beider Rechte] Candidatus*“<sup>10</sup>.

Heinrich Steucke starb am 14. September 1645, „*aet[atis] 65*“. Er, der so früh zu komponieren begonnen hatte, scheint später diese schöpferische Tätigkeit nicht oder kaum mehr ausgeübt zu haben. Nach Aussage des Archivars Wölfer im Naumburger Stadtarchiv hat Steucke dem Rate der Stadt Naumburg keine Kompositionen überreicht. So sind Steuckes größere Werke, zu denen seine *Amorum* . . . nach seiner eigenen Angabe die Vorstufe sein sollten, nicht entstanden, es sei denn, daß die beiden im *Florilegium Portense* veröffentlichten Motetten es sein sollten, was aber wenig wahrscheinlich ist.

## *Aureus Dix und Antoni Eckstein*

Zwei Prager Lautenisten

VON EMIL VOGL, PRAG

Das Schicksal dieser zwei böhmischen Lautenisten verbindet Ernst Gottlieb Baron auch durch ihr Todesjahr, wenn er in seiner *Untersuchung*<sup>1</sup> schreibt: „*Antonius Eckstein und Aurius, oder wie andere wollen Audius Dix, welche beide in Prag gelebet haben, haben anno 1721 die Schuld der Natur bezahlet, und findet man bei Ihnen gute Melodie, Vollstimmigkeit und ziemlich cantables.*“ Im Folgenden werden wir sehen, daß das Sterbejahr der beiden Musiker nicht richtig angegeben ist. Wohl ist es das Jahr des Todes eines berühmten Lautenisten aus Böhmen, das des Grafen Johann Anton Losy von Losinthal. Die Angabe über Dix und Eckstein übernehmen in gekürzter Form Walther<sup>2</sup> und die Lexikographen späterer Zeit, führten aber höchstens Dix an und verschwiegen Eckstein, der fast in keinem musikalischen Wörterbuch mehr erwähnt wird. Dlabacz schreibt in seiner ersten Zusammenstellung böhmischer Künstler<sup>3</sup> nur noch über Dix: „*Dix, Lautenist zu Prag, starb 1721. S. Barons Untersuchung der Lauten S. 76. und das Universalexikon Walthers Lit. D. S. 110.*“ In seinem *Künstlerlexikon*<sup>4</sup> verbessert Dlabacz alle vorangegangenen Angaben und schreibt auf S. 331: „*Dix Aurius, Aureus oder wie ihn andere nennen Audius, ein sehr guter Lautenist in Prag, er wird als Kompagnion des ebenfalls*

<sup>7</sup> Eydt dero neuen Nachbarn, Domarchiv Naumburg.

<sup>8</sup> Saupe, a. a. O., S. 205.

<sup>9</sup> Ebenda.

<sup>10</sup> A. I. 1045, Stadtarchiv Weiffenfels. — Die Daten der Geburten, der Sterbefälle und der Vermählung sind den Kirchenbüchern des Naumburger Domes entnommen.

<sup>1</sup> E. G. Baron, *Historisch-theoretische und praktische Untersuchung des Instruments der Lauten*, Nürnberg 1727.

<sup>2</sup> J. F. Walther, *Musikalisches Lexikon*, 1732.

<sup>3</sup> G. J. Dlabacz, *Versuch eines Verzeichnisses der Tonkünstler in Rieggers Materialien zur alten und neuen Statistik von Böhmen*, Heft VII, Leipzig—Prag 1788.

<sup>4</sup> G. J. Dlabacz, *Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen*, Prag 1815.



vortrefflichen Lautenisten Anton Eckstein von Baron in seiner *Untersuchung der Lauten* S. 67 u. 77. sowie auch in *Walthers Lexikon* angerühmt. Er starb ebendasselbst im Jahre 1719 den 7. Julius. Eine Menge der schönsten Stücke schrieb er für sein Instrument und hinterließ eine Lautenscala oder besser zu sagen einen Unterricht, wie man das Instrument erlernen und behandeln soll. S. meinen Versuch eines Verzeichnisses der Tonkünstler in dem VII. Hefte der von Riegger herausgegebenen *Statistik von Böhmen* S. 152 u. *Syllabus defunctorum Sodal. Marian. v. J. 1720 f.*“.

Vorerst einige Worte zu dem von Dlabacz erwähnten *Syllabus*. Die marianische Literaten-Brüderschaft zu St. Klement auf der Prager Altstadt, der Dix wahrscheinlich angehörte, wurde, wie alle ähnlichen Kirchenvereine, im Jahre 1786 von Josef II. aufgelöst und ihr Vermögen beschlagnahmt. Im Staatsarchiv in Prag<sup>5</sup> finden wir zwar das Auflösungsdekret und ein Verzeichnis von Silbergeräten und ein auf Pergament geschriebenes Buch erwähnt, die der Beschlagnahme verfielen, ein *Syllabus* der Verstorbenen wird jedoch nicht erwähnt und scheint verloren zu sein. Das angeführte Sterbedatum von Dix, wie es Dlabacz angibt, findet sich in der Sterbematrikel von St. Stefan auf der Prager Neustadt bestätigt, die Eintragungen vom Jahre 1664 bis 1729 enthält. Auf S. 358 zum Jahre 1719 finden wir folgende Eintragung (in Übersetzung aus dem Tschechischen): „7. Juli/ aus dem Hause genannt zum Hurt/ Aureus Dix, 50 Jahre alt, mit den Sterbesakramenten versehen starb/ an Schwindsucht.“. Das ist die einzige Nachricht über Dix, die ich fand. Der Name Dix kommt in den Kirchenbüchern der Zeit von 1650 bis 1720 nur noch einmal vor. Am 13. Jänner 1704 heiratet ein Georg Dix aus dem Hause beim Trawniczek die Jungfrau Elisabeth Czekal. Die Eintragung findet sich in der Matrikel von St. Heinrich, der Bräutigam wird als Strumpfwirker angegeben. Ob es sich um einen Verwandten Aureus Dix's handelte, ist nicht zu erweisen; der Musiker Dix ist als Brautzeuge nicht angeführt.

Aureus Dix wäre nach obiger Eintragung um das Jahr 1669 geboren und lebte zuletzt im Hause zum Hurt. Ursprünglich stand ein Haus zum Hurt mit der Konskriptionsnummer 284 a an der Ecke der heutigen Gerstengasse und des Karlsplatzes<sup>6</sup>, das aber um die Wende des 17. zum 18. Jahrhundert der Ignaziuskirche Platz machen mußte. Seine Konskriptionsnummer übertrug sich auf das Haus Ecke des Karlsplatzes und der heutigen Mysligasse. Verfolgen wir die Geschichte dieses Hauses, erfahren wir, daß sein Kaufpreis ständig sank, es muß sich also um ein recht auffälliges Haus gehandelt haben, das überdies noch die Gemeindeschmiede beherbergte. Dieser Umstand verrät uns die Armut Dix's, der lungenkrank hier seine letzte Zufluchtsstätte fand und hier auch starb. Begraben wurde er am Friedhof, der um die Kirche zu St. Stefan in der Prager Neustadt lag, der größte in Prag, allgemein der Friedhof der Pilger genannt<sup>7</sup>, weil dort Reisende und Pilger zur letzten Ruhe bestattet wurden. Der Kirchhof wurde im Jahre 1784 aufgelassen und 1833 dem Erdboden gleichgemacht, so daß Dix's Grab heute unauffindbar ist.

Wir wissen also von Aureus Dix, daß er um das Jahr 1669 geboren ist, katholischen Glaubens, wahrscheinlich auch Lautenlehrer war, der marianischen Literatenbrüderschaft zu St. Klement in der Prager Altstadt angehörte, am 7. Juli 1719 im Hause zum Hurt starb und auf dem St. Stefansfriedhof in der Prager Neustadt begraben wurde.

Adolf Koczirz<sup>8</sup> meinte 1918, daß sich keine Lautenkompositionen von Dix erhalten hätten und wiederholte diese Ansicht noch 1926<sup>9</sup>. Heute kennen wir eine Reihe von Werken von Dix, wenn auch seine Lautenscala bisher unauffindbar blieb. Jaroslav Pohanka<sup>10</sup>

<sup>5</sup> Staatsarchiv der Tschechoslovakischen Republik, Sign. S M IX 21.

<sup>6</sup> Václav Liva, *Studie o Praze pobělohorské* [Studie über Prag nach dem Weissen Berg]. *Sborník příspěvků k dějinám hl. města Prahy*, díl IX, Prag 1935.

<sup>7</sup> František Ruth, *Kronika královské Prahy* [Chronik des königlichen Prag], Prag 1904.

<sup>8</sup> Adolf Koczirz, *Österreichische Lautenmusik zwischen 1650—1720*. Studien zur Musikwissenschaft V, 1918.

<sup>9</sup> Adolf Koczirz, *Böhmische Lautenkunst um 1720*. Alt-Prager Almanach, Prag 1926.

<sup>10</sup> Jaroslav Pohanka, *Loutnové tabulatury z rajhradského kláštera* [Lautentabulaturen aus dem Kloster Raigern], *Casopis moravského musea* XV, 1955.

machte auf zwei Suiten aufmerksam, die im Brüner Mährischen Archiv unter der Sign. 746/A 372 aufbewahrt werden. Die Lautenhandschrift entstammt dem früheren Kloster zu Raigern in Mähren; Dix's Kompositionen sind dem Manuskript anscheinend später beigegeben worden. Beide Suiten tragen die Aufschrift „*Authore Aureo Dix*“. Die erste in A-dur hat die Sätze: *Harpeggio* — *Aria* — *Rondeau* — *Menuet* — *Bourrée* — *Menuet*. — Es folgt eine „*Mardie*“, die ich als nicht zur Suite gehörig betrachte. Die Suite ist so gesetzt, daß ein Umstimmen der Bordunsaiten nicht notwendig ist, die *Mardie* verlangt aber eine Umstimmung der betreffenden Saiten. Die flache Harmonik mit ihren vielen Konsonanzen macht es höchst fraglich, ob wir den Satz überhaupt zu den Werken Dix's zurechnen sollen. Die zweite Partita in g-moll enthält folgende Sätze: *Allemande* — *Courante* — *Gavotte* — *Ballo* — *Menuet* — *Gigue*. Diese zwei Suiten stellen die heute erhaltenen Hauptwerke Dix's dar, da wir weiter nur einzelne Sätze von seiner Hand kennen. Da ist die *Allamanda Aurea* aus dem Lautenkodek der Musikabteilung des Nationalmuseums in Prag mit der Signatur IV E 36. Es ist dies jene Handschrift, die Werke von Pater Iwan Jelinek, Czerwenka und Leopold Sylvius Weiß enthält. Sechs einzelne Sätze<sup>11</sup> mit der Bezeichnung „*de M Dix*“ und „*de M A Dix*“ enthält der Lautenkodek aus dem ehemaligen Kloster Griessau, heute im Musikhistorischen Institut der Universität von Warschau mit der alten Signatur *ms 2010*. Außer den Sätzen von Dix enthält die Handschrift Kompositionen für die Laute von Pichler, eines der Gautier und des Grafen Tallard. Der Prager Lautenist ist mit einer *Courante*, einer *Sarabande*, einem *Menuet*, zwei *Giguen* in d-moll und einem *Ballo en rondeau* in a-moll vertreten. Eine *Gigue* steht im Alla-breve-Takt, ohne ausdrücklich als solche bezeichnet zu sein, die zweite im 3/8-Takt. Vor jedem Satze ist die Lautenstimmung mit den Worten „*accord ordin*“ angegeben. Alle Kompositionen Dix's erfordern die elfhörige Laute in der Barockstimmung in d-moll.

Über den Charakter der Kompositionen kann hier wegen Raummangels nur in aller Kürze abgehandelt werden. Auffallend ist der Grundton, den man nicht anders als düster und schwermütig bezeichnen kann. Es fehlt die Beschwingtheit und klare Linie der Kompositionen Losys, die bei Dix einer dichten Harmonisierung Platz machen. Auch der meist fröhliche Ton der raschen Sätze Losys ist hier gedämpft oder oft ganz unterdrückt. In der böhmischen Lautenschule stellt Dix in dieser Hinsicht eine Ausnahme dar. Bemerkenswert ist die Konkordanz des Anfangs des *Menuet en rondeau* des Lautenisten Johann Theodor Herold, der in den Jahren 1696 bis 1724 Mainzer Kapellmeister war, aus dessen *Harmonia quadripartita*<sup>12</sup> in g-moll mit der *Gavotte* des Prager Meisters aus dessen Suite in der gleichen Tonart. Ob hier mehr als zufällige Zusammenhänge zwischen den beiden Musikern bestanden, ist nicht zu entscheiden.

Aus den hinterlassenen und wiederaufgefundenen Werken des Aureus Dix können wir uns ein klares Bild über seine musikalische Persönlichkeit bilden, obzwar uns seine näheren Lebensumstände in vieler Hinsicht unbekannt bleiben. Das gerade Gegenteil trifft für Antonius Eckstein zu, dessen Person und Charakter aus den Archivalien viel klarer hervortritt, dessen Kompositionen aber nur zum allgeringsten Teil erhalten blieben. Auch hier kommt der Name Eckstein in der betreffenden Zeit immer nur im Zusammenhang mit dem Musiker vor.

Antonius Eckstein wurde um das Jahr 1657 geboren, er wird bei seinem Tode im Jahre 1720 als 63 Jahre alt angegeben. Die Eintragung über seine Geburt konnte ich in den Prager Kirchenbüchern nicht nachweisen; vielleicht ist er außerhalb Prags geboren. Zwei Jahre vorher, am 22. Mai 1655, taufen Johann und Marianne Eckstein in der Teynkirche in der Altstadt eine Tochter auf den Namen Marianne Esther. Ist dieses Kind eine ältere

<sup>11</sup> Eine Fotokopie verdanke ich Herrn Dr. Josef Klima, Maria-Enzersdorf bei Wien.

<sup>12</sup> Wien, ÖNB, Mus. ms. 18760, veröffentlicht von A. Koczirz in *Oesterreichische Lautenmusik zwischen 1650—1720*, DTOe XXV/2, 1918.

Schwester unseres Lautenisten, kennen wir auch die Namen seiner Eltern. Die erste Erwähnung Ecksteins in den Prager Kirchenbüchern stammt vom 29. September 1682. An diesem Tage heiratet Antonius Eckstein in der Kirche Maria an der Lache. Die Eintragung lautet (in Übersetzung aus dem Tschechischen): „*Den 29. dato. Es wurden bestätigt der ehrliche Jüngling Antoni Eckstein mit der Jungfrau Barbara Heverka aus Tachau, vormals Leibeigene des Grafen Lozi, nun aus dem Untertanenverband entlassen. Die Zeugen: Johann August Eckstein, Sigmund Franz Merer, Herr Johann Andreas Wylenschodt, Herr Johann Stifter, Bürger der Prager Altstadt und Frau Magdalena Fux.*“ In welchem Grade der Zeuge Johann August Eckstein mit dem Bräutigam verwandt war, ist nicht angegeben. Unsere Aufmerksamkeit erweckt die Braut, die Leibeigene im Hause des Lautenisten Johann Anton Losy von Losinthal war. Dieser erbte nach dem Tode seines Vaters im gleichen Jahre, in dem die Hochzeit stattfand, auch den Besitz Tachau in Böhmen, wodurch Barbara Heverka in den Dienst des Hauses Losy kam. Wir werden gleich sehen, daß es nicht die einzige urkundlich belegte Verbindung Ecksteins mit dem Hause Losy war.

Acht Jahre später, am 5. November 1690 tauft Eckstein in der Teynkirche eine Tochter. Die Eintragung lautet (in Übersetzung): „*Der Vater Anton Eckstein, die Mutter Barbara, das Kind Josefa, die Taufpaten die hochgeborene Frau Margarete Ludmila Konstanze Kaunitz, das hochgeborene Fräulein Josefa Losy, der hochgeborene Franz Baron Padta, der hochgeborene Herr Johann Philip Krejner, der wohlgeborene Herr Karl in Ago [wahrscheinlich Binago].*“ Hier erscheinen als Taufpatin eine Angehörige der Familie Losy, die jüngere Schwester des Musikers, Maria Josefa (geb. 1659, gest. 8. April 1734 in Brünn) und ihr Bräutigam, der Freiherr von Pachta (gest. 9. Oktober 1717). Eckstein stand also in Verbindung mit dem Hause Losy, wo er seine Frau kennenlernte; er scheint aber auch in der Familie der Fürstin Kaunitz Lautenlehrer gewesen zu sein, wie die Anwesenheit der Fürstin bei der Taufe bezeugt.

Über die Vermögensverhältnisse Ecksteins und über seinen Geschäftsgeist in Geldangelegenheiten wissen wir einiges. Am 29. Oktober 1700 kauft er von Johann Jakob Bielsky ein Haus mit Weinberg „*am Viehmarkt unweit der Kapelle des hl. Franciscus Xaverus*“<sup>13</sup>. Das Haus lag am heutigen Karlsplatz gegenüber der Ecke des späteren Militärkrankenhauses. Bielsky hatte das Objekt im Vorjahr um 550 fl. gekauft und verkaufte es an Eckstein um 600 fl. Dieser wußte wahrscheinlich, daß Frau Susanne Bedarides das Grundstück in kürzester Zeit kaufen mußte, wenn sie ihren Plan verwirklichen wollte, ein Stiftungshaus für vermehrte adelige Damen an dieser Stelle zu errichten. Frau Bedarides hatte vier Ehemänner überlebt, und als überdies ihr einziger Sohn bei einer Rauferei in der Zeltnergasse erstochen wurde, wollte sie ihr Geld der Gründung eines Stiftes widmen. Den Bau übertrug sie dem Architekten Marc Antonio Cenevalle, der mit dem Grundstück Ecksteins rechnete. Dieser aber erwirkte ein behördliches Verbot des Baues und verlangte später, daß der Bau so niedrig gehalten werde, daß er seinen Weinberg nicht beschatte und daß kein Fenster auf sein Grundstück schaue. Als beim Graben der Grundmauern sein Stall beschädigt wurde und Einsturzgefahr drohte, unternahm er, unterstützt von seinen Leuten, einen Angriff auf die Arbeiter und verletzte den Bauführer durch Steinwürfe am Kopf. Nach vielen Verhandlungen, die die Ämter beschäftigten, verkaufte er endlich im Jahre 1707 seinen Besitz an Frau Bedarides um 2.200 fl.<sup>14</sup> Seine Starrköpfigkeit hatte ihm einen schönen Gewinn eingebracht. Das damals erbaute Stift dient heute der Fakultätsklinik der Karlsuniversität<sup>15</sup>.

Die letzte Nachricht über Antoni Eckstein gibt das Kirchenbuch von St. Gallus in der Prager Altstadt auf Seite 123 zum 22. Febr. 1720: „*Sepultus est in loci crypta D. Antonius Eckstein/ aetatis suae 63 annorum.*“.

<sup>13</sup> Archiv der Hauptstadt Prag, *liber contr.* 3765.

<sup>14</sup> Archiv der Hauptstadt Prag, *liber contr.* 3768.

<sup>15</sup> Karl Köpl, *Geschichte des k. k. freiwilligen adeligen Damenstifts zu den heiligen Engeln zu Prag*, Prag 1901.

Von Ecksteins Lautenkompositionen haben sich nur zwei erhalten<sup>16</sup>. Sie stammen aus einem Manuskript der ehemaligen Sammlung Wolffheim (Katalog Nr. 57). Auf Seite 35 befindet sich eine *Gawott Antonij*, auf Seite 40 eine *Courant Antoni*. Ich zweifle nicht daran, daß es Werke von Eckstein sind, obwohl nur der Vorname des Komponisten angegeben ist. Er ist so charakteristisch wie im Falle der *Allamanda Aurej*. Überdies stammt der Schreiber Bernhard Zwixtmeyer aus dem Cisterzienserkloster in Hohenfurt in Böhmen und wirkte am Collegium Bernhardinum in Prag. Wegen der geringen Anzahl der überlieferten Werke Ecksteins kann man nur mit allergrößter Vorsicht über seinen musikalischen Stil sprechen. Die Gavotte in *F*-dur erinnert in ihrer Vollstimmigkeit an Dix, die Courante in *a*-moll eher an die leichten Wiener Couranten mit ihrer Gesanglichkeit. Den Zusammenhang Ecksteins mit dem Vater der Prager Laute, dem Grafen Losy von Losinthal, konnten wir wenigstens archivalisch nachweisen; seine Zugehörigkeit zur Prager Lautenschule ist aus den wenigen erhaltenen Werken nicht zu ersehen.

### Zum Textdruck der Thomasschulkantate BWV Anh. 1 8

VON RICHARD SCHAAL, MÜNCHEN

Für den Textdruck der Thomasschulkantate von Johann Sebastian Bach zur Einweihung des umgebauten Leipziger Schulgebäudes am 5. Juni 1732, deren Text von Johann Heinrich Winckler stammt, gibt Wolfgang Schmieder in seinem BWV Anh. 18 an (S. 615): „Die beiden einzigen erhaltenen Exemplare befinden sich in der Bibliothek der Thomasschule und in der Bibliothèque Nationale, Paris (Signatur: Yh 571).“ Über diese Fundstellen hinaus kann ich ein Exemplar in der Bayerischen Staatsbibliothek (München) nachweisen. Das Exemplar befindet sich in einem Sammelband und umfaßt 4 Blätter. Die Signatur lautet: 2° Diss. 13/1725 (frühere Signatur: 2° Diss. 13/75a). Dieser Textdruck ist im Bandkatalog der Bibliothek verzeichnet und daher nicht unbekannt. Der Wortlaut des Münchner Exemplars ist identisch mit dem im BWV wiedergegebenen Titel. Er lautet nach der Originalvorlage: „Als die / von / E. Hoch-Edlen / und / Hoch-Weisen Rathe / der Stadt Leipzig / neugebaute und eingerichtete / Schule zu S. Thomae / den 5. Jun. durch etliche Reden eingeweyhet wurde, / ward folgende / CANTATA / dabey verfertiget und aufgefuehret / von / Joh. Sebastian Bach, / Fürstl. Saechs. Weißfels. Capellmeister, und besagter Schulen Cantore, / und / M. Johann Heinrich Windkler, / Collega IV. / Leipzig, gedruckt bey Bernhard Christoph Breitkopf.“

### Alte Musikbestände der Hofkirche zu Würzburg

VON HERMANN BECK, WÜRZBURG

Bis 1945 befand sich auf der Empore der Würzburger Hofkirche eine Reihe handschriftlicher und gedruckter Stimmenmaterialien aus dem frühen 19. Jahrhundert. Sie wurden nach dem Kriegsende in das Orgelzimmer des Bayerischen Staatskonservatoriums der Musik verlagert. Von hier wurden sie vor kurzem der Würzburger Universitätsbibliothek zur Verwahrung übergeben. Den Einblick in die vielfach interessante Sammlung gewährte dem Referenten freundlicherweise Herr Ludwig Körber, Professor am Bayerischen Staatskonservatorium der Musik.

<sup>16</sup> Eine Abschrift verdanke ich Herrn Hans Radke, Saarlouis-Picard.

Zunächst liefert die Kenntnis der Sammlung einen Baustein zur lokalen Musikgeschichte Würzburgs. Sie zeigt, was in einer Kirche vom Range der Würzburger Hofkirche im 19. Jahrhundert musiziert wurde. Es fällt auf, daß die Bestände vorwiegend Ordinarien (14 Messen und 1 Te Deum) umfassen. Ob ehemals auch weitere konzertante Proprien vorhanden waren oder diese im allgemeinen choraliter gesungen wurden, ist nicht bekannt. Die Ordinarien selbst zeigen eine erlesene Auswahl. An der Spitze stehen Messen von Joseph Haydn: Die sogenannte *Heiligmesse*, die *Kleine Orgelsolomesse*, die *Paukenmesse*, die *Schöpfungsmesse* und die *Nelsonmesse*. Weiterhin sind Franz Danzi und Anton Diabelli mit je einer Messe vertreten. Von Vincenz Maschek (1755—1831), dem Prager Opernkapellmeister und Organisten, ist eine *Missa in C* vorhanden. Vier in einer Handschrift zusammengefaßte Kurzmessen stammen von Johann Evangelist Brandl (1760—1837), der 1789 Musikdirektor am Hofe des Fürstbischofs von Speyer und Bruchsal und seit 1806 Hofmusikdirektor in Karlsruhe war. Ferner ist die Musiker- und Verlegerfamilie André vertreten: Eine Messe in *Es* hat Johann Anton André (1775—1842), den Offenbacher Verleger Mozarts und Besitzer seines handschriftlichen Nachlasses, zum Autor. Eine letzte Messe in *B* entstammt der Feder Johann Nepomuk Hummels (1778—1837).

Neben seiner Bedeutung für die Lokalgeschichte hat das Repertoire aber auch einen gewissen Quellenwert. Es überliefert nicht nur unbekanntere Werke, die das Bild einiger Kleinmeister abrunden, sondern bietet auch Sekundärmaterial zu einer Anzahl von Hauptwerken Joseph Haydns. Dabei erscheint zum Beispiel die *Kleine Orgelsolomesse* in einer von der Urfassung abweichenden Bearbeitung für Streicher und Bläser (2 Klarinetten, 2 Hörner oder Trompeten und Pauken).

Außer der Messe von Vincenz Maschek und einiger Stimmen der Messe von André sind alle Werke handgeschrieben. Papier und Schriftbild deuten durchweg auf eine frühe Entstehungszeit (Anfang des 19. Jahrhunderts). In der Schrift zeigen die einzelnen Materialien Ähnlichkeiten. Sie sind aber keinesfalls einem Kopisten zuzuweisen.

Im folgenden seien die Werke mit Incipit und kurzer Handschriftenbeschreibung aufgeführt:

#### 1. Joseph Haydn, Messe in *B* (*Heiligmesse*).



Stimmenkopie.

Papier: Kräftiges handgeschöpftes Bütten. 11zeilig rastriert. Hochformat 24:34 cm. Quergerippt mit Stegen. Wasserzeichen: Herz mit Ornament.

Titel auf dem Umschlag: *Messa Solemnis ex B / A / Soprano, Alto, Tenore, Baßo / 2 Violini / Viola, et, Violoncello, e Baßo / Organo, e, Batutta. / 2. Oboe. / 2 Clarinetti / 2 Fagotti / 2 Clarini / Tympano / Del Sig: Hayden (sic!). Unten rechts N. 3. Oben rechts mit Bleistift 283.*

Stimmen: *Soprano Solo* (1), *Soprano Rippieno* (1), *Alto Solo* (1), *Alto Ripien:* (1), *Tenore Solo* (1), *Tenore Ripien:* (1), *Baßo Solo* (1), *Baßo Ripien:* (1), *Violino primo* (3), *Violino Secondo* (2), *Viola* (1), *Violoncello e Baßo* (2), *Oboe primo* (1), *Oboe secondo* (1), *Fagotto Primo* (1), *Fagotto Secondo* (1), *Clarino Primo* (1), *Clarino Secondo* (1), *Tympani* (1), *Organo e Baßo* (1).

## 2. Joseph Haydn, Messe in B (Kleine Orgelsolomesse)



Stimmenkopie.

Papier: Kräftiges handgeschöpftes Bütten, 12zeilig rastriert. Hochformat 24 : 31 cm. Quergerippt mit Stegen. Kein Wasserzeichen erkennbar.

Titel auf dem Umschlag: *Messe von Haydn in B. / für / Orgel obligat / 4 Singstimmen. / 2. Violin prim. / 2. Violin second. / Viola. / Cello, und Baßo. / 2 Clarinetti. / 2 Corni oder / 2 Trompeten und Timpani.*

Unten rechts mit Bleistift N<sup>o</sup> 49. Oben rechts 273.

Stimmen: *Soprano Solo* (1), *Canto Rip:* (1), *Alto* (2), *Tenore* (2), *Baßo:* (2), *Violino primo* (3), *Violino 2do* (2), *Viola* (1), *Violoncello oblig:* (1), *Violone* (1), *Clarinetto primo* (1), *Clarinetto secondo* (1), *Corno primo* (1), *Corno secondo* (1), *Tromba prima* (1), *Tromba sec.* (1), *Timpani* (1), *Organo* (1).

## 3. Joseph Haydn, Messe in C (Paukenmesse).



Stimmenkopie.

Papier: Handgeschöpftes Bütten, 11zeilig rastriert. Hochformat 24:34 cm. Quergerippt mit Stegen. Wasserzeichen: Herz mit Ornament.

Keine Titelseite. Auf jeder Stimme *Messa* und Stimmbezeichnung. Auf der Dirigierstimme (*Batutta*): *Messa / Haydn*.

Stimmen: *Soprano Solo* (1), *Soprano Rippi:* (1), *Alto Solo* (1), *Alto Rippi:* (1), *Tenore Solo* (1), *Tenore Rippi:* (1), *Baßo Solo* (1), *Baßo Rippi:* (1), *Violino Primo* (2), *Violino Secondo* (2), *Viola* (1), *Violoncello e Baßo* (1), *Baßo* (1), *Flauto* (1), *Oboe Primo* (1), *Oboe Secondo* (1), *Clarinetto Primo* (1), *Clarinetto Secondo* (1), *Fagotto Primo* (1), *Fagotto secondo* (1), *Corno Primo* (1), *Corno secondo* (1), *Clarino Primo* (1), *Clarino secondo* (1), *Timpani* (1), *Batutta* (Baß mit Stichnoten) (1).

## 4. Joseph Haydn, Te Deum in C.



Stimmenkopie.

Papier: Handgeschöpftes Bütten, 10zeilig rastriert. Hochformat 24:33 cm. Quergerippt mit Stegen. Wasserzeichen: Buchstaben.

Titel auf dem Umschlag: *Te Deum in C / Soprano, Alto, Tenore, Baßo / 2. Violini / Viola / Violoncello e Baßo / 2 Oboi / Flauto / Fagotto / 3 Clarini / Timpani / Organo / Batutta / Del Sig: J: Hayden (sic!)*

Unten rechts Nr. 8. Oben mit Bleistift 272.

Stimmen: *Soprano 1mo* (1), *Soprano 2do* (1), *Alto 1mo* (1), *Alto 2do* (1), *Tenore 1mo* (1), *Tenore 2do* (1), *Baßo 1mo* (1), *Baßo 2do* (1), *Violino Primo* (2), *Violino Secondo* (2), *Viola*

(1), *Violone* (1), *Flauto* (1), *Oboe Primo* (1), *Oboe Secondo* (1), *Fagotto Primo* (1), *Fagotto Secondo* (1), *Clarino Primo* (1), *Clarino Secondo* (1), *Clarino Terzo* (1), *Timpani* (1), *Organo* (1).

5. Joseph Haydn, *Messe in B (Schöpfungsmesse)*.



Stimmenkopie.

Papier: Handgeschöpftes Bütten, 11zeilig rastriert. Hochformat 24:34 cm. Quergerippt mit Stegen. Kein Wasserzeichen.

Titel auf dem Umschlag: *Messa in B / Soprano, Alto, Tenore, Baßo / 2 Violini / Viola / Violoncello e Baßo / Organo / Batutta / 2 Oboi / 2 Clarinetten in B / 2 Fagotti / 2 Corni in B / 2 Clarini in B / Timpani in B. F. / J: Hayden (sic!)*.

Ferner N<sup>o</sup> 9. Rechts oben mit Bleistift 267.

Stimmen: *Soprano Solo* (1), *Soprano Rippien:* (1), *Alto Solo* (1), *Tenore Solo* (1), *Tenore Rippien:* (1), *Baßo Solo* (1), *Baßo Rippien:* (1), *Violino Primo* (2), *Violino Secondo* (2), *Viola* (1), *Violoncello e Baßo* (1), *Batutta und Violon* (Baß mit Stichnoten) (1), *Oboe Primo* (1), *Oboe Secondo* (1), *Clarinetto Primo* (1), *Clarinetto Secondo* (1), *Fagotto Primo* (1), *Fagotto Secondo* (1), *Corno Primo* (1), *Corno Secondo* (1), *Clarino Primo* (1), *Clarino Secondo* (1), *Timpani in B. F.* (1), *Organo* (1), *Batutta* (Violinstimme!) (1).

6. Joseph Haydn, *Messe in d (Nelsonmesse)*.



Stimmenkopie.

Papier: Handgeschöpftes Bütten, 10zeilig rastriert. Hochformat 22:31 cm. Längsgerippt mit Stegen. Wasserzeichen: Drei an Größe abnehmende Halbmonde.

Titel auf dem Umschlag: *Messa in D. / Soprano, Alto, Tenore, Baßo. / 2 Violini / Viola / Flauto / 2 Oboi / Fagotto / 3 Clarini in D / Timpani in D / Violoncello e Baßo / Organo / Batutta / Del Sigl: J: Hayden (sic!)*.

Unten rechts N<sup>o</sup> 5. Oben rechts mit Bleistift 269.

Stimmen: *Soprano Concertato* (1), *Canto Rapieno* (1), *Alto Concerto* (1), *Alto* (später eingefügte Stimme) (1), *Tenore Concerto* (1), *Tenore Rapieno:* (1), *Baßo Concerto* (1), *Baßo Rapieno* (1), *Violino Primo* (2), *Violino Secondo* (2), *Viola* (1), *Violoncello e Baßo* (1), *Flauto* (1), *Oboe Primo* (1), *Oboe 2do* (1), *Fagotto* (1), *Corno Primo* (1), *Corno Secondo* (1), *Clarino Primo* (1), *Clarino Secondo* (1), *Tympano* (1), *Organo* (1).

7. Franz Danzi, *Messe in Es*.



Stimmenkopie.

Papier: Handgeschöpftes Bütten, 11zeilig rastriert. Hochformat 24:34 cm. Quergerippt mit Stegen. Wasserzeichen nicht erkennbar.

Titel auf dem Umschlag: *Messa Solemnis in Es / A / Canto, Alto, Tenore, Baßo / 2 Violini / Alto Viola / Organo et Violoncello e Baßo / 1 Flauto 2. Oboi / 2. Fagotti / 2. Corni in Es / 2 Clarini in Es / Tympani / Del Sig:<sup>re</sup> Danzi.*

Rechts oben mit Bleistift 270.

Stimmen: *Soprano Solo (1), Alto Solo (1), Alto Rippienno (1), Tenore Solo (1), Tenore Rippienno (1), Baßo Solo (1), Baßo Rippienno (1), Violino Primo (2), Violino Secondo (2), Due Viole (2), Violoncello e Baßo (1), Cello e Baßo (Batutta) (1), Flauto (1), Oboe Primo (1), Oboe Secondo (1), Fagotto Primo (1), Fagotto Secondo (1), Corno Primo (1), Corno Secondo (1), Clarino Primo (1), Clarino Secondo (1), Timpani (1), Organo (1), Batutta (Violinstimme) (1).*

#### 8. Anton Diabelli, Messe in D.



Stimmenkopie.

Papier: Handgeschöpftes Bütten, 12zeilig rastriert. Hochformat 24,5 : 34 cm. Quergerippt mit Stegen. Wasserzeichen: Buchstaben.

Titel (jüngere Handschrift): *Messe / für 4 Singstimmen, Orgel, Violon / 2 Violinen, Altviolen und / 2 Oboen obligat. / Trompeten und Pauken ad libitum / von Diabelli.*

Rechts oben mit Bleistift 286.

Stimmen: *Soprano Solo (1), Soprano Repie: (1), Alto Solo (1), Alto Repie: (1), Tenore Solo (1), Tenore Repie: (1), Baßo Solo (1), Baßo Repie: (1), Violino Primo (2), Violino Secondo (2), Viola (1), Oboe Primo (1), Oboe Secondo (1), Corno primo (1), Corno Secondo (1), Clarino Primo (1), Clarino Secondo (1), Baßo (1), Timpani (1).*

#### 9. Vincenz Maschek, Messe in C.



Druck.

Titel: *Missa / Canto, Alto, Tenore, Baßo / Due Violini, due Clarinetti in B. / Due Fagotti, due Corni, Viola / Violoncello, Contra Baßo / et / Organo / di Vincenzo Maschek / Maestro di Capella a Praga / Dedicata / A Reverendissimo e Serenissimo Principe J. R. / Leopoldo Leonardo di Thun / Conte, e Vescovo di Passavia / Opera 20 Seconda Editione. Prezzo f 5. / Augusta da Gombart et Comp. / 481.*

Die Stimmen liegen in einem Umschlag mit folgendem handschriftlichen Titel: *Missa / Canto, Alto, Tenore, Baßo, / Due Violini, due Clarinetti in B / Due Fagotti, due Corni, Viola / Violoncello, Contra Baßo / et / Organo / di / Vinzenzo Maschek / Maestro di Capella a Praga.* Unten rechts mit Bleistift Nr. 10. Oben 274.

Stimmen: *Canto (1), Alto (1), Tenore (1), Baßo (1), Violino Primo (1), Violino Secondo (1), Alto (Viola) (1), Baßo et Violoncello (1), Clarinetto primo (1), Clarinetto secondo (1), Fagotti, Corno primo (1), Corno Secondo (1), Organo (1).*



## 10. Johann Evangelist Brandl, Vier Messen in D, G, C und g.

10 Adagio *p*  
Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son

Adagio *f* *fp*  
Ky - ri - e e - lei - - - - son

Allegretto *p*  
Ky - ri - e e - lei - - - son

Adagio *p*  
Ky - ri - e Ky - ri - e e - lei - son

Stimmenkopie.

Papier: Handgeschöpftes Bütten, 11zeilig rastriert. Hochformat 24 : 34 cm. Quergerippt mit Stegen. Wasserzeichen: Buchstaben.

Titel: IV / Missa / a / 4 Voci / 2 Violini / 2 Viole / 2 Flauti / 2 Oboi / 2 Corni / 2 Trombe / Tympani / Organo e Baſſo / di / Brandl.

Rechts unten mit Bleistift N<sup>o</sup> 37. Oben links 276.

Stimmen: Canto (2), Alto (2), Tenore (2), Baſſo (2), Violino Primo (2), Violino Secondo (2), Due Viole (1), Baſſo (1), Flauto Primo (1), Flauto Secondo (1), Oboe Primo (1), Oboe Secondo (1), Corno Primo (1), Corno Secondo (1), Clarino Primo (1), Clarino secondo (1), Tympani, Organo (1), Batutta (Baß mit Stichnoten) (1).

## 11. Johann Anton André, Messe in Es.

11 *p*  
Ky - ri - e Ky - ri - e Ky - ri - e e - lei - son

Stimmenkopie, durch gedruckte Stimmen ergänzt.

Papier der handgeschriebenen Stimmen: Handgeschöpftes Bütten, 10zeilig rastriert. Hochformat 24 : 32 und 26 : 36 cm. Quergerippt mit Stegen. Wasserzeichen: Buchstaben. Handschriftlicher Titel auf dem Umschlag: *Messa / von Anton André / mit vollem Orchester.*

Die gedruckten Stimmen führen den Titel: *André: Missa Op. 43* und die Verlagsnummer: 3964.

Stimmen: Soprano Solo (3), Soprano Ripieno (1), Alto Solo (1), Alto Ripieno (1), Tenore Solo (1), Tenore Ripieno (1), Baſſo Solo (1), Baſſo Ripieno (1), Violino Primo (2), Violino Secondo (2), Viole (1), Violoncello e Baſſo (1), Flauto (1), Oboe primo (1), Oboe Secondo (1), Clarinetto primo e secondo (gedruckt) (1), Fagotti (gedruckt) (1), Corno primo (1), Corno secondo (1), Clarino primo (1), Clarino secondo (1), Tympani (1), Organo e Baſſo (1).

## 12. Johann Nepomuk Hummel, Messe in B.

12 Andante *p*  
Ky - ri - e e - lei - - - son e - lei - - - son

Stimmenkopie.

Papier: Handgeschöpftes Bütten, 11zeilig rastriert. Hochformat 24 : 34 cm. Quergerippt mit Stegen. Wasserzeichen: Buchstaben.

Titel auf dem Umschlag: *Messa / Soprano, Alto, Tenore, Baßo / 2 Violini / Viola / Violoncello e Baßo / Organo / Batutta / 2 Oboe / 2 Fagotti / 2 Clarini / Tympani / Hummel.* Rechts unten Nr. 2. Oben mit Bleistift 266.

Stimmen: *Soprano (2), Alto (2), Tenore (2), Basso (2), Violino Primo (2), Violino Secondo (2), Viola (1), Violoncello (1), Violoncello e Baßo (1), Oboe Primo (1), Oboe Secondo (1), Fagotto primo (1), Fagotto secondo (1), Clarino primo (1), Clarino secondo (1), Tympani (1), Organo (1), Violoncello e Basso/Batutta (1).*

## Zu Mozarts Bearbeitungen Bachscher Fugen

VON ANDREAS HOLSCHNEIDER, HAMBURG

Unter den Nummern 404a und 405 nennt das Köchelverzeichnis (<sup>3</sup>/1937) zwei Zyklen mit Bearbeitungen Bachscher Werke: KV 405, fünf vierstimmige Fugen aus dem zweiten Teil des *Wohltemperierten Klaviers*, die Mozart für Streichquartett eingerichtet hat, und KV 404a, sechs für Streichtrio bearbeitete Fugen. Von diesen stammen drei gleichfalls aus dem *Wohltemperierten Klavier*, je eine ist Johann Sebastian Bachs Orgelsonate II und der *Kunst der Fuge* entnommen, eine weitere geht auf Wilhelm Friedemann Bach zurück. Zu KV 405 sind keine Präludien überliefert; dagegen werden die Fugen von KV 404a jeweils durch einen langsamen Satz eingeleitet. Zwei dieser Sätze sind Bachs Orgelsonate II bzw. III entlehnt.

### Die Quellen

KV 405. Autograph: im Besitz von Herrn Gregor Piatigorsky (Los Angeles), ehemals Mad. Robert Calman Lévy (Auktion Leo Liepmannssohn 55, 12. Okt. 1929), vormals Johann André Erben (siehe KV<sup>1</sup>, in Johann Andrés *Thematischem Verzeichnis der Werke Mozarts* von 1833 verzeichnet, im gedruckten André-Verzeichnis von 1841 unter der Nummer 188 aufgenommen), um 1840 bei French's, London, zum Kauf angeboten (Cat. Nr. 9, siehe KV<sup>3</sup>). — 5 Blätter mit 10 beschriebenen Seiten, 12zeilig, Querquart. Enthält die Fugen c-moll, Es-dur, E-dur, dis-moll (nach d-moll transponiert), D-dur aus dem zweiten Teil des *Wohltemperierten Klaviers*, von Mozart in vier Systeme gebracht und für Streicher artikuliert. Über der ersten Seite steht ein Vermerk von Maximilian Stadler „*Bachs Klavier Fugen von Mozart übersetzt für 2 Violine Viola e Basso*“, daneben von Johann Andrés Hand „*Vollendet. / 1782. / W. A. Mozart! / Handschrift. / André.*“ Die drei ersten Zeilen enthalten die folgende kontrapunktische Übung (Mozarts Schrift), deren Cantus firmus dem *Gradus ad Parnassum* von Johann Joseph Fux entnommen ist<sup>1</sup>.

①

The image shows a musical score for three staves. The first staff is in treble clef and contains a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second staff is in bass clef and contains a sequence of half notes: C3, G2, C3, G2, C3, G2, C3, G2, C3, G2, C3, G2, C3, G2, C3, G2. The third staff is in bass clef and contains a sequence of eighth notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

<sup>1</sup> Wien (1725), 45.



Darunter beginnt die Fuge in *c*-moll. Vor der Akkolade der Vermerk Mozarts „*Seb. Bach*“. Das Faksimile der ersten Seite veröffentlichen: E. Lewicki in: *Mitteilungen für die Mozart-Gemeinde in Berlin*, Heft 15 (März 1903); G. de St. Foix in: *Revue musicale* (Dezember 1932). — Die Abschrift im Mozart-Verein zu Dresden, welche KV<sup>3</sup> anführt, ist seit der Verlagerung im 2. Weltkrieg verschollen, das Autograph daher die einzige bekannte Quelle. KV 405, bisher unediert, fehlt auch in der *Alten Mozart-Ausgabe*.

KV 404a. Autograph unbekannt.

#### Abschriften:

- A Partiturnkopie im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Signatur: IX/1062. 25 Bll.; Titel: „*VI Trio / del Sig.<sup>re</sup> Sebastiano Bach.*“ Die Partitur ist um 1800, oder etwas später, geschrieben.
- B Partiturnkopie aus den Beständen der Staatsbibliothek der Stiftung Preußischer Kulturbesitz (ehem. Preußische Staatsbibliothek Berlin), Marburg, Westdeutsche Bibliothek, Signatur: *Mus. ms. Bach P. 298*; 32 Bll.; Titel gleichlautend wie in A; dazu Vermerk von Bibliothekarshand „*Mozart, W. A. 6 dreistige Fugen nebst 6 einleitenden Adagios nach Werken von J. S. Bach ... KV 404a.*“ Entstehungszeit: Anfang des 19. Jahrhunderts.
- C Partiturnkopie aus den Beständen der Staatsbibliothek der Stiftung Preußischer Kulturbesitz (ehem. Preußische Staatsbibliothek Berlin), Marburg, Westdeutsche Bibliothek; im Konvolut *Mus. ms. Bach P 228*; 28 Bll.; Titel: „*VI Trios. / Del Sign. Sebastiano Bach / Nach der im Archive des österreich: Musik Vereins befindlichen Partitur copirt.*“ Entstehungszeit: Anfang des 19. Jahrhunderts.
- D Partiturnkopie und Stimmensatz im Musikarchiv des Stiftes Göttingen, Signatur: *Sebastian Bach 1*. Partitur: 17 Bll.; Titel: „*Sei Trios / a / Violino / Viola e / Violoncello / concert. / del Sebastian Bach.*“ Innentitel: „*VI Trio's / Del Sebastiano Bach.*“ Entstehungszeit etwa 1830–40<sup>2</sup>.
- E Partiturnkopie, ehemals im Besitz Alfred Einsteins<sup>3</sup>.

Die Abhängigkeit der Quellen zu KV 404a ist leicht zu erkennen: B, C und D gehen auf A zurück. Wird die Abstammung der Handschrift C von A durch den vom Schreiber der übrigen Partitur stammenden Zusatz auf dem Titelblatt „*Nach der im Archive des österreich: Musik Vereins befindlichen Partitur copirt*“ offenkundig, so bieten sich als Beweis der Abhängigkeit der Manuskripte B und D folgende Kriterien an: spezielle Kopierfehler der Quelle A kehren in den Handschriften B und D getreu wieder<sup>4</sup>. Dagegen kommen gemeinsame von A abweichende Varianten in B und D nicht vor, ebensowenig Lesarten, die eine unmittelbare Abhängigkeit der Handschriften B oder D vom verschollenen Autograph postulieren. KV 404a ist also nur durch einen Überlieferungszeit erhalten.

<sup>2</sup> Vgl. F. W. Riedel, *Aloys Fudis als Sammler Bachscher Werke*, *Bach-Jahrbuch* 47 (1960), 63.

<sup>3</sup> Vgl. KV<sup>3</sup>. Das Manuskript (eigenhändige Kopie Einsteins?) war mir nicht zugänglich.

<sup>4</sup> Diese Fehler unterscheiden sich deutlich von jenen Lesarten, welche auf kontrapunktische Eigentümlichkeiten der speziellen Bachschen Vorlage zurückgehen (siehe unten).

## Echtheitsfragen

Prüft man die Titel der Quellen zu KV 404a, so fällt auf, daß Mozarts Name überall fehlt<sup>5</sup>. Man fragt daher, welche Gründe eigentlich für Mozarts Autorschaft sprechen. In der Tat ist KV 404a ein Beispiel dafür, wie eine hypothetische Zuweisung im Verlauf der Zeit den Rang einer Tatsache erhalten kann und, obwohl unbewiesen, nun selbst zum Beweis der Echtheit anderer apokrypher Werke herangezogen wird. Denn, das sei mit Nachdruck hervorgehoben, Mozarts Autorschaft am Arrangement KV 404a ist bisher ungesichert.

Wilhelm Rust, der Haupteditor der *Alten Bach-Ausgabe*, hat als erster vermutet, die Komposition der fraglichen vier Einleitungssätze könne auf Mozart zurückgehen<sup>6</sup>. Die Vermutung Rusts wurde von Ernst Lewicki aufgegriffen. In seinem oben genannten Aufsatz versucht Lewicki, den besonderen Charakter der Einleitungssätze zu beschreiben, weist auf Einflüsse Händelscher und Bachscher Melodik im Präludium g-moll hin und bemerkt endlich, daß eine Veröffentlichung auch dann lohnend wäre, wenn Mozarts Autorschaft nicht völlig erwiesen werden könnte. Im Anschluß an die Arbeit Lewickis hat Alfred Einstein den Präludien zu KV 404a eine besondere Studie gewidmet<sup>7</sup>. Einstein geht den einzig möglichen Weg: er fragt, wer, wenn nicht Mozart, als Autor der Einleitungssätze überhaupt in Frage komme. Nur ein Meister scheint ihm erwägenswert: Johann Georg Albrechtsberger, dessen Opus 21 aus sechs Adagios und Fugen für Streichquartett besteht. Da Stilgefühl und Erfindungsgabe dieser Sätze nicht an die Einleitungen von KV 404a heranreichen, schließt Einstein Albrechtsberger als Komponisten der fraglichen Präludien aus und schreibt sie Mozart zu. Im Jahre 1937 wird das anonyme Arrangement als KV 404a unter die echten Werke in die dritte Auflage des Köchelverzeichnisses aufgenommen. Seither gilt die Echtheit als verbürgt. 1938 hat Johann Nepomuk David KV 404a als Werk Mozarts bei Breitkopf und Härtel herausgegeben.

KV 404a ist anonym überliefert. Genügt die Qualität der fraglichen Einleitungssätze, das Arrangement Mozart zuzuschreiben? Aus dem Kreis um van Swieten sind die Namen mehrerer Musiker bekannt, die an den sonntäglichen Matinéen oder bei den großen Akademien mitgewirkt haben: Franz Teyber, Joseph Weigl, Joseph Starzer, Ignaz Umlauff, Swieten selbst. Auch wenn wir diese Musiker, die ja samt und sonders zu den Komponisten der Zeit gehören, als Autoren der Präludien von KV 404a ausschließen, da uns ihr Geschmack und Phantasie den Stil dieser Einleitungssätze nicht zu erreichen scheinen (ein Urteil, das im einzelnen wohl gründlich nachzuprüfen wäre), so bliebe kein geringerer als Joseph Haydn. Wir kennen Haydns Ausgabe der Fugen Gregor Werners<sup>8</sup>. Ob die Einleitungssätze von Haydn stammen, wie Robert Eitner annimmt<sup>9</sup>, bleibe dahingestellt. Haydns Bekanntschaft mit van Swieten, seine Mitwirkung an den Akademien, ist auch für die Zeit vor der Komposition der *Schöpfung* und *Jahreszeiten* und der deutschen Vokalfassung der *Sieben Worte* verbürgt<sup>10</sup>. Nichts zwingt uns aber, die Bearbeitung KV 404a vor 1800 anzusetzen, denn die früheste bekannte Quelle (A) stammt erst aus dieser Zeit. Eine Stilkritik stößt auf große Schwierigkeiten, da die Einleitungen offenbar bewußt archaisch gehalten sind, der Komponist sich also nicht typisch gibt: er will ja zu Bachs Fugen hinleiten.

Endlich könnte man fragen, warum KV 404a überhaupt mit van Swieten in Verbindung zu bringen sei. Klavierfugen für Streicher zu arrangieren war ja um 1800 in Wien allgemein verbreitet, eine Mode, die sich bis weit ins 19. Jahrhundert halten sollte<sup>11</sup>. In dieser Hinsicht vermag jedoch ein wesentliches Faktum unsere Zweifel einzuschränken und KV 404a

<sup>5</sup> Mozarts Name fehlt auch auf dem Manuskript E. Einstein hätte sonst sicher nicht versäumt, in seinem Aufsatz (siehe Fußnote 7) dieses wichtige Argument für Mozarts Autorschaft anzuführen.

<sup>6</sup> *Alte Bach-Ausgabe* 9 (1860), XXVI.

<sup>7</sup> In: *The Musical Times* (1936), 209—216.

<sup>8</sup> *Artaria* (um 1804); Neuausgabe der Nr. 1—3 von E. F. Schmid in: *Archiv für Hausmusik*, Heinrich Hohler Verlag, Landsberg am Lech (1950).

<sup>9</sup> *Quellen-Lexikon* X, 233.

<sup>10</sup> Vgl. meine Angaben in: *Neue Mozart-Ausgabe* X/28/1/3 (*Alexander-Fest*), VIII.

in einen engen Zusammenhang mit KV 405 zu rücken. Beiden Zyklen liegt nämlich für die Fugen aus dem zweiten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* ein und dieselbe Abschrift des Bachschen Werkes als Vorlage zugrunde.

### Die Vorlage

Beim Versuch, die Bibliothek Gottfried van Swietens zu rekonstruieren, war der Verfasser auf einen umfangreichen Bestand barocker Tastenmusik aufmerksam geworden, welcher zum großen Teil von der Hand eines Wiener Kopisten stammt, der in den achtziger Jahren als Hauptkopist für van Swieten gearbeitet hat<sup>12</sup>. Zu diesem Bestand gehört auch die Abschrift vom zweiten Teil des *Wohltemperierten Klaviers*, die heute im Baldwin Wallace College zu Berea (Ohio) unter der Signatur M 2. 1 M 5 verwahrt wird. Die Handschrift enthält nur die Fugen. Vergleicht man die Quellen zu KV 404a sowie das Autograph von KV 405 mit der genannten amerikanischen Handschrift, so ergibt sich, daß nur diese die Vorlage für die Bearbeitungen gewesen sein kann: sie enthält nämlich besondere, sonst nicht überlieferte Themeneinsätze, Durchgänge und andere kontrapunktische Füllsel, welche oft die harmonischen Fortschreitungen des Bachschen Satzes verderben. Hier hat der Bearbeiter eingegriffen und eine saubere Stimmführung hergestellt. Dadurch sind charakteristische Wendungen entstanden, welche zwar von der Bachschen Gestalt abweichen, sich aber nur durch diese spezielle Vorlage erklären lassen<sup>13</sup>.

Zum Beweis der Abhängigkeit wählen wir drei Beispiele aus.

Wohltemperiertes Klavier II, Fuge Fis-Dur = KV 404a, 3 (nach F-Dur transponiert)

②

Text der Bach G. A.

Berea - Hs.

KV 404a

11 Als musikalische Zeugnisse vgl. etwa die ebenfalls anonymen Bearbeitungen Bachscher Fugen (mit Einleitungen) aus der Sammlung Kaiser Franz II. (Wien, Österreichische Nationalbibliothek *suppl. mus.* 11 675–11 680 sowie 11 418–11 420; die hier enthaltene, aus *dis-moll* nach *d-moll* transponierte Fuge aus dem zweiten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* auch im Musikarchiv des Stiftes Melk, Signatur: V/826). Vgl. ferner Beethovens Bearbeitung der *b-moll* Fuge aus dem ersten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* (Wien, Gesellschaft der Musikfreunde, *Beethoven Autograph* 81), sowie sein Streichquintettarrangement der *b-moll*-Fuge des ersten Teils (Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, *Beethoven, Grandsix* 14).

12 In: Kongreßbericht Kassel 1962.

13 Durch diese Beobachtungen werden frühere Spekulationen hinfällig, die in den Varianten von KV 404a zu einer heutigen Ausgabe des *Wohltemperierten Klaviers* die Gegensätzlichkeit der beiden Künstlernaturen Bach und Mozart erkennen wollen. (Vgl. W. Vetter, *Mozart und Bach*, in: Bericht über die Prager Mozart-Konferenz, 1956, 64 ff.).

The image shows a musical score for measures 71 and 72. It consists of three systems of staves. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 71 shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Measure 72 continues the melodic line and bass line. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Die Vorlage enthält für die Takte 70 ff. einen überzähligen Themeneinsatz im Alt. Die Melodieführung im Diskant und Baß weicht für Takt 70 vom Urtext ab. Durch die Einfügung des Themas entstehen unschöne Fortschreitungen, ja sogar offene Quart- und Oktavparallelen. Um diese zu vermeiden, muß der Bearbeiter die Baßlinie ändern.

③ **Dieselbe Fuge, T. 79**

Text  
der Bach G.A.

Berea-Hs.

KV 404a

The image shows a musical score for measures 79, comparing three versions. It consists of three systems of staves. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first system is labeled 'Text der Bach G.A.', the second 'Berea-Hs.', and the third 'KV 404a'. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Während der Urtext auf dem zweiten Viertel des Altes pausiert, fügt die Vorlage den Durchgang *cis'-dis'* ein. Dadurch wird auf der 2. Zählzeit eine zusätzliche Dissonanz eingeführt, welche die im Urtext unauffällige Quart ungebührlich betont. KV 404a ändert den Gang der Baßlinie.

④ *Wohltemperiertes Klavier II, Fuge c-moll* • KV 405,1 (T.7,  
3. 4tel bis T. 8, 2. 4tel)

The image displays three musical staves for the first system of the c-minor fugue. The top staff is labeled 'Text der Bach G. A.' and shows the original three-part setting. The middle staff is labeled 'Berea-Hs.' and shows a four-part setting with a new voice in the middle register. The bottom staff is labeled 'KV 405' and shows Mozart's version, which also features a four-part setting with a fermata in the first measure of the middle voice. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of three flats, and various rhythmic values and ornaments.

Der Urtext ist in beiden Takten nur dreistimmig. Die Vorlage weitet jedoch die Figuration der Mittelstimme zu zwei selbständigen Stimmen aus und läßt den Alt in Takt 7 auf dem letzten Viertel einsetzen. Diese Lesart hat Mozart übernommen.

Fassen wir die Ergebnisse zusammen. Die Authentizität der Bearbeitung KV 405 wird durch Mozarts Handschrift verbürgt. KV 404a ist nur in anonymen Abschriften überliefert. Beiden Zyklen liegt für die Einrichtung der Fugen aus dem zweiten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* eine bestimmte, hiermit nachgewiesene Abschrift des Bachschen Werkes als Vorlage zugrunde. Die gemeinsame Abhängigkeit rückt KV 404a und KV 405 in einen engen Zusammenhang. Doch genügt dieses Kriterium nicht, KV 404a sicher Mozart zuzuschreiben. Außer Mozart könnten andere Musiker aus dem Swieten-Kreis, vor allem Joseph Haydn, der Autor sein. Aus diesen Gründen wird die *Neue Mozart-Ausgabe* nur KV 405 als echtes Werk Mozarts aufnehmen können, KV 404a jedoch unter die Werke zweifelhafter Echtheit verweisen müssen.

24. Aus Ringe des Liedes fast unvollkommen Sie! *unvollkommen Sie!*

aus Ringe

24. Die Sühnen bringe, wie Kentauro - dem Baum, wenn liegt dem Baum, für

wird - ist all. all singe - singe, für mit der die all ist dem singe -

Das Lied ist

Zu Dietrich Kämpfer: „Ein unbekanntes Brahms-Studienblatt . . .“ (S. 57 ff.)





## Ein unbekanntes Brahms-Studienblatt aus dem Briefwechsel mit F. Wüllner

VON DIETRICH KÄMPER, KÖLN

Bei Durchsicht des Wüllner-Nachlasses (Deutsche Staatsbibliothek Berlin) stößt man inmitten ungeordneter Korrespondenz auf ein Brahms-Studienblatt (Originalgröße ca. 13 : 29 cm), das folgende drei Kanon-Kompositionen verzeichnet:

1. Kanon „*Aus Auge des Liebsten*“ für Männer- oder Frauenstimmen (Gesamtausgabe Bd. 21, S. 184).
2. Kanon „*Mir lächelt kein Frühling*“ für gemischte Stimmen (Gesamtausgabe Bd. 21, S. 189).
3. Fünftaktige Kanonskizze „*in dopp. Kontrapunkt der 8*“ (ohne Text) (ungedruckt).

Dieses Studienblatt (vgl. Tafel n. S. 56) kann für ein näheres Verständnis der auf ihm verzeichneten Kanon-Kompositionen einige wichtige Hinweise geben. So gewinnen wir jetzt erstmals ein klares Bild über die von Brahms beabsichtigte Besetzung der Kanons (gemischte oder gleiche Stimmen, Männer- oder Frauenstimmen), ferner über die Aufeinanderfolge der Stimmeneinsätze und über die Schlußgestaltung. Auch gibt das Studienblatt Anlaß, die von Kalbeck bis zur heutigen Brahms-Literatur falsch beantwortete Frage nach der Datierung des Kanons op. 113 Nr. 9 endgültig zu entscheiden. Für den Kanon „*Mir lächelt kein Frühling*“ stellt unser Studienblatt das überhaupt erste greifbare handschriftliche Zeugnis dar. Die Hauptbedeutung des Blattes dürfte aber wohl in dem abschließenden Kanonfragment liegen, in welchem wir vermutlich eine Skizze zum 2. Streichsextett op. 36 vor uns haben.

### Datierung des Studienblattes

Bei dem vorliegenden Studienblatt<sup>1</sup> handelt es sich um eine Sammlung von Kanons, die Brahms seinem Freunde Wüllner in einem Brief zugeschickt hat<sup>2</sup>. Es liegt nun nahe, im Briefwechsel Brahms-Wüllner nach Briefen zu suchen, die als Begleitschreiben zu einer solchen Kanon-Sendung angesehen werden können. Als solche kommen ein Brief vom August 1877 und ein weiterer vom September 1881 in Frage<sup>3</sup>.

Zunächst scheint für das zweite Datum die Tatsache zu sprechen, daß wir damit in eine gewisse zeitliche Nähe zum August 1880 rücken; in diesem Monat nämlich schrieb Brahms den Kanon „*Aus Auge des Liebsten*“ (in der Fassung für Männerstimmen) Herrn Dr. Max Schütz in ein Album<sup>4</sup>. Wenn wir aber bedenken, daß es sich bei dieser zweiten, Wüllner im September 1881 übersandten Kanon-Sammlung um Vokalkanons für die Stockhausensche Gesangsschule handelte, so kann zumindest der dritte Kanon unseres Studienblattes nicht zu dieser Sammlung gehört haben, da er offenbar als Instrumentalkanon gedacht ist und daher auch überhaupt keine Textierung aufweist.

Fassen wir dagegen nun den früheren Brief vom August 1877 ins Auge, so zeigt sich, daß Brahms darin tatsächlich auf das uns vorliegende Studienblatt Bezug nimmt. Die betreffende Stelle des Briefes lautet: „... da ich auf dem Schreibpapier keine Geduld habe, so schreibe ich auf liniertes ein paar dumme Witze. In Nr. 2 folgt der Tenor, Alt, Baß — oder hier besser gesagt: I, III, II, IV (und I bis zur ☺). Weißt Du ein Mittel Nr. 3 abzurunden — etwa mit der Umkehrung zu verbinden? Nr. 2 ist doch bloß ein dummer Witz?“

<sup>1</sup> Ich vermeide die Bezeichnung „Skizzenblatt“, da es sich lediglich beim 3. Kanon um ein skizziertes, unabgeschlossenes Stück handelt.

<sup>2</sup> Brahms hat Wüllner oft Vokalkompositionen zugeschickt, meist mit der Bitte um strenge Prüfung und Begutachtung. — Vgl. *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Franz Wüllner*, hrsg. v. E. Wolff. Berlin 1922 (Brahms-Briefwechsel Bd. XV). S. 78 f. (= Motette op. 74, 2) u. S. 164 (= Fest- und Gedenksprüche op. 109).

<sup>3</sup> Brahms-Briefwechsel Bd. XV, S. 82 u. 96 f.

<sup>4</sup> Gesamtausgabe der Gesellschaft der Musikfreunde Wien, Bd. 21, Revisionsbericht S. VII.

Hier ist im ganzen von drei Kanons die Rede, und genau drei Kanons enthält auch unser Blatt. Brahms' erläuternde Bemerkungen über die Reihenfolge der Einsätze und die Fermate im Kanon Nr. 2 finden ebenfalls auf dem Blatt ihre eindeutige Entsprechung und Bestätigung. Auch die Frage nach der Abrundung der Nr. 3 ist ein deutlicher Hinweis, denn der dritte Kanon ist ja tatsächlich ein nur flüchtig und improvisiert beendetes, eigentlich unabgeschlossenes Skizzenstück.

So darf also dieser Brief mit Sicherheit als das Begleitschreiben zu unserem Studienblatt angesehen werden. Damit ist zugleich erwiesen, daß das uns vorliegende Blatt keineswegs nur ein Teil oder Rest einer größeren, Wüllner übersandten Kanon-Sammlung ist, sondern die ganze, nur in diesem einen Blatt bestehende Briefbeilage.

Denkbar ist, daß Brahms mit dieser Kanon-Sendung auf Gespräche des gemeinsam verlebten Sommers in Pörtschach anspielt<sup>5</sup>, ähnlich wie er im Jahre 1889 Wüllner mit der Sendung der *Fest- und Gedenksprüche* op. 109 an die gemeinsamen „*sommerlichen Gespräche*“ in Bad Ischl erinnern wollte<sup>6</sup>. Daß im Sommer 1877 gerade das Kanon-Problem Brahms stark beschäftigt hat, wissen wir aus den Motetten op. 74<sup>7</sup>.

#### Zum Kanon „Ans Auge des Liebsten“

Ist somit die Sendung unseres Studienblattes sicher datiert, so ist damit natürlich noch nichts über die Entstehungszeit der Kanons gesagt. Wer sie ermitteln will, hat durch unser Blatt zunächst nicht mehr als einen terminus ante quem.

Was nun den Kanon „*Ans Auge des Liebsten*“ betrifft, so beschäftigt sich schon Kalbeck mit der Frage nach seiner Entstehungszeit<sup>8</sup>. Sein Datierungsvorschlag („*nach 1888, möglicherweise in Ischl*“) wird von Kross übernommen<sup>9</sup>. Obwohl Kross Zweifel an dieser Datierung kommen auf Grund der Tatsache, daß der Text dieses Kanons in Brahms' Notizheft unmittelbar mit dem des Kanons op. 113, Nr. 11 zusammensteht, der viel früher entstanden ist, kommt er doch zu dem Schluß, dieser Kanon (der später als op. 113, Nr. 9 erschien) sei „*eindeutig nach dem Thuner Sommer von 1888*“ entstanden. Wenig später aber widerlegt Kross seine eigene Datierung<sup>10</sup> unter Hinweis auf die oben erwähnte Niederschrift unseres Kanons aus dem Jahre 1880 (Album Dr. Max Schütz, Fassung für Männerstimme).

Ein zweiter Datierungsvorschlag Kalbecks war, daß „*auch das Jahr 1877 mit Pörtschach und Wüllner*“ in Frage käme. Diese Möglichkeit wird von Kross überhaupt nicht ins Auge gefaßt, obwohl Kalbeck zu ihrer Unterstützung denselben Brief anführt, den wir oben als Begleitschreiben zu unserem Studienblatt identifizieren konnten.

Wenn es auch auf diese Weise möglich ist, den terminus ante quem durch den Nachweis von Brahms' Niederschriften des Kanons immer weiter zurückzuverlegen (August 1880: Album Dr. Max Schütz → August 1877: Studienblatt-Sendung an Wüllner), so gibt uns doch den entscheidenden Hinweis auf die Entstehungszeit erst eine Berücksichtigung der Skizzen, die Paul Mies im *Simrock-Jahrbuch I* veröffentlicht hat<sup>11</sup>. Mies fand auf einem Skizzenblatt zu den Liebesliederwalzern op. 52, unmittelbar neben zwei skizzierten Takten der *Alt-Rhapsodie* op. 53, fünf Ansätze zu unserem Kanon „*Ans Auge des Liebsten*“<sup>12</sup>. So läßt sich dieser Kanon also mit großer Sicherheit auf die Jahre 1868/69 datieren. Es bleibt noch zu erwähnen, daß (nach den Angaben von Kross) Brahms sich den Text zu unserem Kanon möglicherweise schon in der Zeit seines Hamburger Frauenchors notiert hat<sup>13</sup>.

<sup>5</sup> Wüllners Besuch fiel in die Zeit vom 22. bis 30. 7. 1877.

<sup>6</sup> Brahms-Briefwechsel Bd. XV, S. 164.

<sup>7</sup> Kanonbildungen finden wir in op. 74, 1 im 2. Teil, in op. 74, 2 im Amen-Schluß.

<sup>8</sup> M. Kalbeck, *Johannes Brahms*. Wien 1904 ff. Bd. IV, S. 219.

<sup>9</sup> S. Kross, *Die Chorwerke von Johannes Brahms*. Berlin 1958. S. 474.

<sup>10</sup> Kross S. 482.

<sup>11</sup> P. Mies, *Aus Brahms' Werkstatt* (Simrock-Jahrbuch I, 1928, S. 43 ff.).

<sup>12</sup> Mies, ebenda S. 58 f.

<sup>13</sup> Kross S. 140 ff. u. S. 474.

Unmittelbar ist dem Studienblatt schließlich noch folgendes zu entnehmen: Der Kanon „*Ans Auge des Liebsten*“ ist nicht erst anlässlich der Ausgabe im Jahre 1891 in eine Fassung für Frauenstimmen umgearbeitet worden, sondern sie schwebte Brahms schon bei Absendung des Blattes an Wüllner im August 1877 vor. Ausdrücklich notiert er hinter der voranstehenden Fassung für Männerstimmen andeutungsweise auch die Frauenstimmen-Fassung, die schon hier, wie auch später in op. 113, von C-dur nach B-dur transponiert ist.

#### Zum Kanon „Mir lächelt kein Frühling“

In dem zweiten Kanon des vorliegenden Studienblattes dürfen wir das erste uns greifbare handschriftliche Zeugnis dieser Komposition sehen. Wie wäre es sonst zu erklären, daß man in der Gesamtausgabe eine Wiedergabe des Kanons im Musikalischen Wochenblatt als Druckvorlage benutzen mußte, die nicht einmal ein Faksimile des Originals bot<sup>14</sup>?

Wenn Mandyczewski nun im Revisionsbericht der Gesamtausgabe schreibt, Brahms habe wahrscheinlich, „*wie gewöhnlich bei Rätselkanons*“, nur „à 4“ darübergeschrieben<sup>15</sup>, so findet diese Vermutung durch unser Blatt ihre Bestätigung. Damit ist aber nicht erwiesen, daß Brahms auf jeden Fall an vier gleiche Stimmen gedacht hat. Und so ist es auch durchaus denkbar, daß er in dem Leipziger Album, das die Vorlage für die Wiedergabe im Musikalischen Wochenblatt bildete, zur näheren Bezeichnung „*für Sopran, Tenor, Alt und Baß*“ als Überschrift darübersetzt hat. Daß Brahms tatsächlich an diese Besetzung und auch an diese Reihenfolge der Stimmeneinsätze gedacht hat, wird aus dem Begleitbrief zu unserem Blatt deutlich. Wenn er den Kanon (in seiner einstimmigen Form als Rätselkanon) auf dem Blatt im Sopranschlüssel notiert, so will er damit nur auf den Beginn des Soprans vor den drei anderen Stimmen hindeuten. Keineswegs darf man aber darin eine nachträgliche Rechtfertigung für Mandyczewskis Auflösung für Frauenstimmen sehen, wie er sie in der Gesamtausgabe vorgenommen hat<sup>16</sup>. Diese Auflösung ist durch den Begleitbrief zu unserem Blatt als nicht authentisch erwiesen.

#### Kanon Nr. 3 — eine Skizze zum 2. Streichsextett?

Bei der fünftaktigen Kanonskizze, die den Abschluß des vorliegenden Studienblattes bildet, fällt sogleich die Verwandtschaft zum 3. Satz des 2. Streichsextetts auf. Der dortige Kontrapunkt der 1. Bratsche zum Quartenthema der 1. Violine (Streichsextett op. 36, 3. Satz, Takt 1) tritt hier als Einsatz der Kanon-Unterstimme per diminutionem auf. Die 2. Violine folgt

<sup>14</sup> Musikalisches Wochenblatt XII (1881), S. 216.

<sup>15</sup> Gesamtausgabe Bd. 21, Revisionsbericht S. VII.

<sup>16</sup> Mandyczewski begründet diese Auflösung in der Gesamtausgabe Bd. 21, Revisionsbericht S. VII. Auch Kross hält sie für richtig. (Vgl. S. Kross, *Brahms und der Kanon*. Festschrift für Joseph Schmidt-Görg zum 60. Geburtstag, hrsg. v. D. Weise. Bonn 1957. S. 179f.)

der melodischen Linie der Bratsche, allerdings ohne das fortwährende Sich-Abstoßen vom Spitzenton *h*, dem freilich nur ornamentale Bedeutung zukommt. Das Bratschen-Motiv (bzw. Motiv der Kanon-Unterstimme) tritt in der Umkehrung in Takt 49 des Sextett-Satzes nochmals als Kontrapunkt auf. Auch die Schwellzeichen aus dem Sextett (<>) sowie die Phrasierungsbögen sind in unserer Kanonskizze vorhanden. Selbst das Quartenthema der 1. Violine könnte man andeutungsweise wiederfinden:

The image shows two musical staves. The left staff is labeled 'Sextett-Satz Takt 1' and shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line starting with a quarter note, followed by a half note, and then a quarter note with a slur and a fermata above it. The right staff is labeled 'Kanon-Skizze Takt 5' and also has a treble clef and one sharp. It shows a similar melodic line, but with a different phrasing and a '3' below the staff, indicating a triplet or a specific rhythmic value.

Wie aus dem Brahms-Brief an Clara Schumann vom 7. 2. 1855<sup>17</sup> hervorgeht, entstammt der 3. Satz des 2. Streichsextetts — oder doch zumindest sein viertaktiger Anfangsgedanke, auf den es hier ankommt — nicht erst dem Jahre 1864, wie Kalbeck meint<sup>18</sup>, sondern bereits dem Winter 1854/55. Daß Brahms sich in diesen Monaten seiner Düsseldorfer Studienzeit stark mit dem Kanon-Problem beschäftigt hat, ist bekannt. Schon der unmittelbar vorhergehende Brief an Clara Schumann vom 3. 2. 1855 enthält den entscheidenden Hinweis; „*Kanons kann ich jetzt in allen möglichen künstlichen Formen machen, ich bin begierig, wie's mir noch mal mit den Fugen gehen wird.*“<sup>19</sup> Hier haben wir den klaren Beweis, daß Brahms in den ersten Februar-Tagen des Jahres 1855 neben der Arbeit am 3. Satz des 2. Streichsextetts auch Kanon-Kompositionen abgefaßt hat. Wir dürfen also annehmen, daß auch unsere Skizze in den ersten Tagen des Februar 1855 in Düsseldorf entstanden ist und eine der zahlreichen, für den Austausch mit Freunden geschriebenen Kanonstudien darstellt. Ist auch das vorliegende fünftaktige Stückchen in seiner kanonischen Form nicht in die endgültige Fassung des Sextett-Satzes aufgenommen worden, so liegt doch der Gedanke nahe, daß wir darin eine Skizze oder gar einen Urgedanken vor uns haben, der als kanonische Episode in den Satz eingeplant war<sup>20</sup>. Weshalb Brahms schließlich die Kanonskizze verworfen hat, bleibt unbekannt.

Das kanonische Problem dieser Skizze aber hat Brahms offenbar noch weiterhin stark beschäftigt. Und so hat er sie noch elf Jahre nach Erscheinen des Sextetts, für das sie geplant war, Wüllner mit der Aufforderung zugesandt, eine Ergänzung und Abrundung dafür zu finden. Wüllner ist in einem seiner zahlreichen verlorengegangenen Briefe an Brahms<sup>21</sup> offensichtlich dieser Aufforderung nachgekommen; Brahms nimmt noch in einem Brief aus dem Jahre 1882 auf einen solchen Wüllnerschen Ergänzungsvorschlag Bezug<sup>22</sup>.

## Nachträge zum Briefwechsel zwischen Dehmel und Schönberg

VON JOACHIM BIRKE, Z. ZT. GÖTTINGEN

Als ich vor fast sechs Jahren den Briefwechsel zwischen Richard Dehmel und Arnold Schönberg herausgab<sup>1</sup>, nannte ich in der Einleitung die Kompositionen Schönbergs, denen eine Dichtung Dehmels zugrunde liegt. Diese Angaben stützten sich ausschließlich auf

<sup>17</sup> Clara Schumann — Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853—1896, hrsg. v. B. Litzmann. Leipzig 1927. Bd. I, S. 75.

<sup>18</sup> Kalbeck Bd. II, S. 160.

<sup>19</sup> Clara Schumann — Johannes Brahms. Briefe Bd. I, S. 73.

<sup>20</sup> Eine ähnliche kurze, kanonische Episode finden wir im Klavierquartett op. 25, Andante con moto, Takt 111 ff.

<sup>21</sup> Brahms-Briefwechsel Bd. XV, Vorwort S. 6.

<sup>22</sup> Brahms-Briefwechsel Bd. XV, S. 106.

<sup>1</sup> Richard Dehmel und Arnold Schönberg. Ein Briefwechsel, Mf XI, 1958, S. 279—285. (Zitiert als Briefwechsel).

bibliographisch erfaßbare, das heißt gedruckte Werke. Der Schönberg-Nachlaß war damals noch nicht zugänglich.

Etwa ein Jahr nach Erscheinen meines Aufsatzes veröffentlichte Josef Rufer ein ausführliches Verzeichnis der Werke Schönbergs<sup>2</sup>, dessen Abschnitt *Unveröffentlichte Werke* über Kompositionen Auskunft gibt, die im Briefwechsel zur Sprache kommen, deren Zustandekommen mir damals jedoch unbekannt bleiben mußte. Ferner nennt Rufer unvollendete Vertonungen Dehmelscher Gedichte, die etwa zusammen mit den Liedern in opus 2 und 3 begonnen worden sein dürften.

Um Mißverständnissen vorzubeugen, die bei der Benutzung meines Aufsatzes entstehen könnten, seien hier die gedruckten und ungedruckten Kompositionen Schönbergs, denen eine Dichtung Dehmels zugrunde liegt, chronologisch zusammengestellt.

### I. Veröffentlichte Werke

Vier Lieder opus 2<sup>3</sup>

*Erwartung* (Nr. 1), WuW, S. 80.

*Schenk mir deinen goldenen Kamm* (Nr. 2), WuW, S. 57<sup>4</sup>.

*Erhebung* (Nr. 3), WuW, S. 126.

Sechs Lieder opus 3<sup>5</sup>

*Warnung* (Nr. 3), WuW, S. 79.

Streichsextett *Verklärte Nacht* opus 4<sup>6</sup>

Das „Programm“ dieses Werkes ist Dehmels Gedicht *Verklärte Nacht* (WuW, S. 61), das später in die *Zwei Menschen, Roman in Romanzen (Erster Umkreis, Vorgänge I, 1)* aufgenommen wurde<sup>7</sup>.

Acht Lieder opus 6<sup>8</sup>

*Alles* (Nr. 2), WuW, S. 59<sup>9</sup>.

### II. Unveröffentlichte Werke

#### A. Vollendete Werke.

Lieder

*Mädchenfrühling*<sup>10</sup>, AdL, S. 93.

*Nicht doch!* AdL, S. 94<sup>11</sup>.

*Mannesbangen*, WuW, S. 56.

<sup>2</sup> Das Werk Arnold Schönbergs, Kassel-Basel-London-New York 1959. (Zitiert als Rufer).

<sup>3</sup> Ausführliche bibliographische Angaben über Schönbergs Werke jeweils bei Rufer. Vgl. Rufer, S. 3. Schönberg entnahm die Texte Dehmels *Weib und Welt*, Berlin 1896 (zitiert als WuW), *Aber die Liebe*, München 1893 (zitiert als AdL) und *Schöne wilde Welt*, Berlin 1913 (zitiert als SchwW). Ausgaben der Gedichte, die nach Vollendung der jeweiligen Komposition erschienen, wurden nicht berücksichtigt.

<sup>4</sup> Schönberg zitiert als Titel den ersten Vers des Gedichtes, das *Jesus bettelt* überschrieben ist.

<sup>5</sup> Rufer, S. 3.

<sup>6</sup> Rufer, S. 4.

<sup>7</sup> Im *Briefwechsel*, S. 281, gebe ich irrtümlich die *Zwei Menschen* als Schönbergs Quelle an, was schon aus chronologischen Gründen nicht zutreffen kann, da sie erst 1903 erschienen, die *Verklärte Nacht* jedoch schon 1899 vollendet war. Außerdem steht bei dem der Komposition vorangestellten Text (Verlag Dreililien Berlin-Lichterfelde, S. 2) ausdrücklich „aus *Weib und Welt*“. Rufer, S. 4, gibt als Titel des Gedichtes *Zwei Menschen* an, was ebenfalls nicht zutrifft. — Eine Aufführung dieses Werkes Ende 1912, der Dehmel beiwohnte, gab den Anstoß zu dem Briefwechsel. Vgl. *Briefwechsel*, S. 281. Im Brief vom 12. 12. 12 muß es Bandler (Primarius des Bandler-Quartetts) statt Baudler heißen. Das Gedicht am Schluß dieses Briefes fand unter dem Titel *Den Empfänglichen* Aufnahme in Dehmels *SchwW*, S. 55. Anmerkung 18 ist dementsprechend zu korrigieren.

<sup>8</sup> Rufer, S. 5.

<sup>9</sup> Dieses Gedicht erschien auch in *Die Gesellschaft*, XII, 1896, S. 1033. Die leicht überarbeitete Fassung erhielt später den Titel *Im Zwiellicht*.

<sup>10</sup> Dieses und die beiden folgenden Lieder bei Rufer, S. 83.

<sup>11</sup> Dieses Gedicht erschien freilich auch in: *Moderner Musen-Almanach* auf das Jahr 1893, München, S. 216 f. und in *Deutsche Chansons (Brettli-Lieder)*, Berlin und Leipzig 1900, S. 53. Diesem Büchlein entnahm Schönberg drei Texte für seine *Brettli-Lieder* (Frank Wedekinds *Galathea*, S. 199, Otto Julius Bierbaums *Gigerlette*, S. 3, und Gustav Falkes *Nachtwandler*, S. 75). Über weitere *Brettli-Lieder* vgl. Rufer, S. 84.

## B. Unvollendete Werke.

## Lieder

*Im Reich der Liebe*<sup>12</sup>, WuW, S. 82.

*Gethsemane*, WuW, S. 114.

*Ein Stelldichein*<sup>13</sup> (kammermusikalisches Werk ohne Gesang), WuW, S. 21.

*Symphonie* für Soli, gemischten Chor und Orchester<sup>14</sup>.

Schönbergs Disposition sieht folgende Gedichte Dehmels vor:

*Freudenruf*, SchwW, S. 10.

*Götterhochzeit*, SchwW, S. 70.

*Aeonische Stunde*, SchwW, S. 117.

*Schöpfungsfeier, oratorium natale*, SchwW, S. 61.

Inzwischen hatte ich Gelegenheit, die zahlreichen Briefe von und an Dehmel, den Briefwechsel zwischen Ida und Richard Dehmel sowie Ida Dehmels Tagebuch (sämtlich ungedruckt) einzusehen<sup>15</sup>. Es wurde nichts gefunden, was über das im Briefwechsel Gesagte hinaus über das Verhältnis zwischen Dehmel und Schönberg Aufschluß geben könnte. Damit dürfte feststehen, daß Dehmels Lyrik nur bis etwa 1914 anregend auf das kompositorische Schaffen Schönbergs wirkte.

## Drei Publikationen zur Haydn-Forschung\*

VON GEORG FEDER, KÖLN

Das Erscheinen des *Haydn-Jahrbuchs* war ursprünglich für 1961 angekündigt. Es sollte von J. P. Larsen und H. C. R. Landon herausgegeben werden. Larsen ist aber vorher zurückgetreten, und so erscheint auf dem Titel des ersten Bandes gar kein Herausgeber. Als Redaktionsstab zeichnen Herta Singer, Karlheinz Füssl und Landon.

Das Buch ist ansprechend aufgemacht, der Stil teils journalistisch, teils gelehrt. Laut Vorwort sollen Wissenschaft und Praxis zusammengeführt werden. Daher bietet der Band sowohl Archivalien wie Schallplattenkritiken. Die Sprache ist englisch und deutsch. Die Aufsätze stammen von János Harich, Landon, Paul Mies und Alan Tyson. Ein Fünftel des Raumes nehmen die Rezensionen ein. Den Schluß macht ein Autographenfaksimile, das Bläserdivertimento Hob. II: 15.

Mies teilt die Dichter zweier mehrstimmiger Gesänge (Joseph Haydn Werke [JHW] XXX) mit: Nr. 1 *Der Augenblick* stammt von J. N. Götz, Nr. 6 *An den Vetter* von Ch. F. Weiße. Tyson behandelt einen unbekanntenen Frühdruck zu dem Klaviertrio Hob. XV: 32. Landon stellt in seiner Abhandlung über Haydns Marionettenopern die Daten der bisherigen Litera-

<sup>12</sup> Dieses und das folgende Lied bei Rufer, S. 93. *Gethsemane* findet sich auch unter diesem Titel in Dehmels *Erlösungen*, Berlin 1898, S. 245.

<sup>13</sup> Rufer, S. 95.

<sup>14</sup> Rufer, S. 101. Vgl. Dehmels Brief vom 15. 12. 12 (*Briefwechsel*, S. 283). Anmerkung 25 des *Briefwechsels* (S. 284) ist entsprechend Rufers Angaben zu berichtigen. Die in Dehmels Brief vom 29. 12. 12 (*Briefwechsel*, S. 284) erwähnten Entwürfe zu einem Drama (*Saul, Jonathan, David*) konnten nicht aufgefunden werden, wohl aber Skizzen dazu, die sich im Dehmel-Archiv der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg befinden (*Ms* 228, 1—8). Eine kritische Ausgabe ist in Vorbereitung. — Korrektur von Anmerkung 7 des *Briefwechsels*: Vor der Pantomime *Lucifer* war schon das Drama *Der Mitmensche*, Berlin 1895, erschienen.

<sup>15</sup> Sämtlich im Dehmel-Archiv der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg.

\* *The Haydn Yearbook. Das Haydn Jahrbuch*. Band I. Bryn Mawr/Pa. und Wien: Theodore Presser Comp. and Universal Edition 1962. 264 S.

H. C. Robbins Landon: *Supplement to The Symphonies of Joseph Haydn*. London: Barrie and Rockliff (1961). 64 S.

Joseph Haydn, *Eighteenth-Century Gentleman and Genius*. A Translation with Introduction and Notes by Vernon Gotwals of the *Biographische Notizen über Joseph Haydn* by G. A. Griesinger and the *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn* by A. C. Dies. Madison: The University of Wisconsin Press 1963. 275 S.

tur (Pohl, Wendschuh, Probst, Valkó, Horányi, Bartha/Somfai) kritisch zusammen, ergänzt sie um Mitteilungen Harichs aus dem Esterházy-Archiv in Eisenstadt, druckt von den erhaltenen Werken die Text- und Musikanfänge ab und macht eine verschollene komische Oper *Der Großsprecher (Le Glorieux)* namhaft, deren Echtheit natürlich nicht mehr nachprüfbar ist. Eine zweite verschollene, im 18. Jahrhundert Haydn zugeschriebene komische Oper, auf die uns Zofia Lissa aufmerksam gemacht hat, ist ihm unbekannt geblieben: *Der Schneider, als Marquis de bon gout, oder: Chrispin, sein hungriger Diener. Eine komische Oper in 3 Aufzügen, von Joseph [sic] Haiden*" (Krakauer Theaterzettel der Truppe von Andreas Hornung und George Schantroch). Der summarische Überblick über die Haydn irgendwie zugeschriebenen Singspiele (S. 137 f.) läßt sich vervollständigen, wenn man den anonymen Artikel *Wien's musikalische Kunst-Schätze*, Allgemeine musikalische Zeitung, Jg. 29, Leipzig 1827, Sp. 817 f., berücksichtigt. Dort werden u. a. aufgezählt *La Caffetiéra bizzarra* (?) und *Der Aepfeldieb*. Die Musik zu Bretzners *Äpfeldieb* wird allerdings in einem Wiener Textbuch von 1781 (vgl. Ludwig Wendschuh: *Über Jos. Haydn's Opern*, Diss. Rostock 1896, S. 34) einem gewissen Jast zugeschrieben, ebenso in dem Büchlein *Hochgräfflich Erdödisches Operntheater in Preßburg 1785*. Dagegen ist sie nach einem bei Wendschuh (S. 130) zitierten Hamburger Theaterzettel von 1791 „grösstentheils von Heyden“, also vermutlich von fremder Hand adaptiert.

Harichs Abhandlung über die Opernaufführungen in Eszterháza 1780–1790 stellt eine wertvolle und unentbehrliche Ergänzung zu den archivalischen Forschungen in Bartha/Somfais *Haydn als Opernkapellmeister* dar. Bei Harichs persönlichen Angriffen auf Bartha hätte allerdings der Redaktionsstab mildernd eingreifen sollen. Aber der Leser merkt bald, daß der Hauptredakteur selber eine rauhe Gangart liebt, und was der Spiritus rector nicht sagt, das sagen zwei miteifernde Rezensenten, C. Howard und Robert Kandler, die auch stilistisch von Howard Chandler Robbins Landon nicht zu unterscheiden sind. Anthony van Hoboken, das Joseph Haydn-Institut, gewisse Editoren und Dirigenten Haydn'scher Musik und die deutsche Musikwissenschaft in corpore sind die Hauptzielscheiben für ihre Seitenhiebe und Anwürfe. Wie harmlos für den Autor schreibt andererseits der Theaterkritiker (!), dem Landons *Supplement to the Symphonies of Joseph Haydn* zur Besprechung anvertraut ist, und günstig trifft es sich für Mr. Landon und die ihm verbundenen Verlage und Persönlichkeiten, daß ihre Publikationen meist freundlich oder wenigstens kommentarlos, dafür aber bevorzugt erwähnt werden. Auch geplante Unternehmungen werfen schon weit ihre Schatten voraus, z. B. eine Aufführung von *La fedeltà premiata* durch die BBC London (vgl. S. 6), obwohl die Rundfunkgesellschaft laut Mitteilung an den Rezensenten noch am 6. 12. 1962 nichts davon wußte.

Wenn wir uns an die seriösen Teile des Buches halten, so bietet es viele Ansätze zur wissenschaftlichen Diskussion, z. B. in seinen zahlreichen Bemerkungen über Haydns Bühnenschaffen. Auf einige wollen wir kurz eingehen.

Es stimmt nicht, daß von den Opern nach 1779 keine Originalstimmen im Esterházy-Archiv verblieben sind (S. 131). Vielmehr werden in Budapest die originalen Singstimmen von *Orlando Paladino* (1782) aufbewahrt (*Ms. Mus. I. 152*), die überhaupt das einzige originale Stimmenmaterial darstellen, das sich von einer Haydn-Oper erhalten hat, von einigen Bruchstücken zu *La vera costanza* und *Philemon und Baucis* abgesehen. Die Originalpartitur zu *La vera costanza* in Paris enthält zu dem Rezitativ „*Eccomi giunta*“ und zu der folgenden Arie „*Care spiagge*“ (2. Akt, Szene IX), was Landon bei seinem mehrmaligen Studium (S. 132) offenbar entgangen ist, statt einer Partiturniederschrift eingebundene Stimmen, von Schellinger geschrieben. Seine Hypothesen (S. 132) über den Ursprung der Originalpartitur bleiben übrigens ohne einen Vergleich mit den zahlreich erhaltenen Abschriften ohne Beweiskraft. Von dem Donaueschinger Klavierauszug zu *Philemon und Baucis* (vgl. S. 147, 169 ff.) ist die Kanzone „*Ein Tag, der allen Freude bringt*“ erhalten



geblieben, wie kürzlich Dr. Horst Walter vom Haydn-Institut festgestellt hat. Es handelt sich um eine Handschrift des Esterházy-Kopisten Schellinger, also um Originalmaterial.

Die Musik zu *Dido* ist wohl nicht gänzlich verloren (S. 175), denn da das Libretto von 1778 die beiden Strophen des Liedes „*Jeder meint, der Gegenstand*“ (JHW XXIX/1, Nr. 13) enthält, liegt die Annahme nahe, daß dieses Lied auch der Musik nach aus *Dido* stammt. Auch bei dem Lied „*Beim Schmerz, der dieses Herz durchwühlet*“ (JHW XXIX/1, Nr. 37) ist nach dem Textinhalt und dem Stil der Vertonung (der dem der Kanzonette aus *Philemon und Baucis* ähnlich ist) die Herkunft aus einem Singspiel zu vermuten. An dieser Stelle sei noch über ein weiteres Gelegenheitslied eine Hypothese gewagt: „*Als einst mit Weibes Schönheit*“ (JHW XXIX/1, Nr. 44) könnte gut ein Namenstaglied für die Fürstin Marie Esterházy sein (die in der Haydn-Literatur gern nach ihrem dritten Vornamen Hermenegild genannt wird).

Die Frage (S. 150), ob die Arie „*Dir der Unschuld Seligkeit*“ in *Philemon und Baucis* oder die Arie „*Se la mia stella*“ aus *Il mondo della luna* — beide sind musikalisch gleich — primär ist, beantwortet Landon ohne hinreichenden Grund zugunsten der deutschen Fassung. Dabei ergibt sich ihr Parodiecharakter eindeutig aus der unmöglichen Deklamation, so daß zu fragen ist, ob die deutsche Bearbeitung überhaupt von Haydn stammt; man vgl. z. B.



Aus dieser Entlehnung folgt, daß die Zweitfassung der Marionettenoper, der die Arie zugehört, nicht 1776 aufgeführt wurde, wie Landon meint, sondern frühestens 1777.

Daß die erhaltenen Kopien von *Philemon und Baucis* und *Feuersbrunst* direkt vom Autograph abgeschrieben seien (S. 148, 152, 172, 178), ist keine notwendige Annahme. Damit entfällt eine der Stützen für die behauptete Echtheit der *Feuersbrunst*. Das Vorkommen des sog. Haydn-Ornaments allein spricht noch nicht für die Autorschaft Haydns (entgegen S. 152) und vor allem nicht gegen eine hypothetische Autorschaft Pleyels (vgl. S. 191). Z. B. findet sich in Turin Bibl. naz., *Ris. mus.* I 19/20 eine Abschrift von Mozarts *Così fan tutte*, die dieses Ornament aufweist, und auch sonst wird man es öfter bei Werken anderer Komponisten antreffen. Aber Landon legt sich sogar für die Echtheit der Ouvertüre zur *Feuersbrunst* so stark ins Zeug, daß er sie, obwohl der erste und zweite Satz von Haydns Schüler Pleyel stammt, als Eulenburg-Taschenpartitur Nr. 1128 unter dem Namen Haydn herausgegeben hat. Dabei hält selbst der dritte Satz einer Nachprüfung nicht stand. Er ist nämlich nicht einfach mit dem Finale von Haydns Ouvertüre Hob. Ia: 1 identisch. Vielmehr sind nur die Violinen und die Viola gleich. Baß und Bläser sind in beiden Ouvertüren verschieden; in Hob. Ia: 1 sind sie echt haydnisch, in der *Feuersbrunst*-Ouvertüre ziemlich plump und Haydn kaum zuzumuten. Landons Vermutungen über den Zusammenhang des *Feuersbrunst*-Finales und der Ouvertüre Hob. Ia: 1 (S. 152 f.) vernachlässigen überdies die wichtige Tatsache, daß letzteres Werk in seiner ursprünglichen Gestalt als Ouvertüre zu *L'infedeltà delusa* (1773) das Finale noch gar nicht enthielt, sondern, wie das Autographfragment zeigt, aus dem langsamen Satz direkt in den 1. Akt übergang. Die Unechtheit der *Feuersbrunst*-Ouvertüre stimmt natürlich gegenüber dem ganzen Singspiel skeptisch (vgl. Hoboken in seinem Katalog, S. 278 oben, ferner in der Österreichischen Musikzeitschrift, 1963, S. 317, sowie in der Neuen Zeitschrift für Musik, 1963, S. 396 f.). Hier könnte die von Landon kaum bemühte Stilkritik weiterhelfen. Vielleicht erweist es sich dann, daß nur einige der Arien von Haydn sind. Auch *Genovevas* 4. Teil ist ja laut Haydns Librettoverzeichnis „von verschiedenen Meistern“.

Einen anderen aktuellen Problemkreis bilden die Fragen, die mit Haydns Kopisten zusammenhängen. Früher hielt man fast jede „Wienerisch“ aussehende Kopie von ca. 1780 ab für „Elßler“. Auch im Haydn-Jahrbuch finden sich falsche Zuschreibungen. Z. B. stammt die Kopie der *Sei Sinfonie* (Hob. Ia: 1, 2, 6, 10, 13, 15) im Britischen Museum nicht von „Elßler“ (S. 153), sondern von Bartha/Somfais Anonymus 48; vgl. JHW XXV/3, Kritischer Bericht, S. 7. Auch die Regensburger Stimmen zur Sinfonie 79 sind nicht von „Elßler“ (S. 219), sondern von den Esterházy-Kopisten Anonymus 63 und 30 geschrieben. Die Pariser Partitur von *La vera costanza* zeigt ganz überwiegend Haydns Handschrift; die anderen Schreiber sind außer Johann Schellinger (und außer beim Gesangstext von „*Già la morte*“, bei Regiebemerkungen usw.) die Esterházy-Kopisten Anonymus 63 und 11, nicht „Elßler“ (vgl. S. 132 Anm. 13, 215 f., 238). Die Wiener Kopie des *King Lear* hat schon gar nichts mit „Johann Elßler“ (S. 122) zu tun. Die Brünner *Armida*-Kopie stammt nicht von einem gewissen „Fogll“, sondern umfaßt „180 Fogl[is]“ (= Blätter) und ist mit Ausnahme der Ouvertüre von Schellinger geschrieben, desgleichen der größte Teil der dortigen *La vera costanza*-Partitur (vgl. S. 137 Anm. 26).

Raummangel verbietet uns, weitere Probleme zu diskutieren. Es sollen nur noch einige Irrtümer in Auswahl angemerkt werden. S. 128: Der sog. Entwurfskatalog (EK) ist keineswegs verschollen, sondern befindet sich nach wie vor in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin. — S. 126: Die italienische Übersetzung der *Sieben Worte* stammt nicht von Carpani, sondern von Sarchi; vgl. JHW XXVIII/2, S. VIII. — S. 115: Die Königlichen Hoheiten, die 1767 die Preßburger Aufführung von *La canterina* hörten, waren nicht die Kaiserin Maria Theresia und ihr Gemahl, sondern ihre Tochter, die Erzherzogin Maria Christine, und deren Gemahl, Herzog Albert von Sachsen-Teschen; vgl. JHW XXV/2, Krit. Bericht, S. 8. — S. 233: Der kleine Akzent in der *Schöpfungsmesse* (Kyrie, Takt 2, Violine I) ist nicht neu, sondern kommt bereits 1799 in der *Theresienmesse* und im langsamen Satz des Streichquartetts op. 77 Nr. 1 mehrfach vor. — S. 133: Traegs Musikalienverzeichnis 1799 war bislang so unbekannt nicht; vgl. JHW XXV/3, Krit. Bericht, S. 9, Anm. 11. — S. 211: Die Posaunenstimmen in der Doblinger-Ausgabe des späten Tedeums sind wahrscheinlich unecht; solche Zusätze gab es nicht selten. — S. 203, Anm. 1: Blands Ausgaben von Hob. XVI: 40–42 und 48 sind keineswegs authentisch, sondern schlechte Nachdrucke.

Das *Supplement to The Symphonies of Joseph Haydn* ist eine Neuveröffentlichung der bereits im Music Review XIX–XX erschienenen *Addenda and Corrigenda* zu Landons Buch über Haydns Sinfonien. Neu ist ein sensationell gefärbter Abschnitt über die tschechischen Quellen. Der Verfasser läßt unerwähnt, daß der verstorbene Editionsleiter der Neuen Mozart-Ausgabe, Dr. Ernst Fritz Schmid, schon 1958 im Auftrag des Joseph Haydn-Instituts die Sammlungen in Prag, Brünn, Kremsier, Krumau und Neuhaus in Verbindung mit seinen Mozart-Forschungen auch auf Haydniana untersuchte und sogleich wichtige Ergebnisse meldete. (Später hat das Institut die Haydn-Bestände dank dem Entgegenkommen der Bibliotheksverwaltungen vollständig erfassen können.) Auch erfährt der Leser nicht, daß die Bestände in Brünn und Kremsier längst hervorragend katalogisiert waren, sogar mit Themenanfängen. Aber die Vorstellung eines durch Berge ungeordneter Manuskripte watenen Pioniers ist natürlich reizvoller als die eines Karteikarten umblätternden Materialsammlers. Manchmal führen die Karteikarten oder der Katalog allein aber in die Irre. Z. B. verzeichnet Landon bei Frýdlant (Clam Gallas) die Sinfonien 54, 55, 56, 60, 63, 65, 66, 68, 70, 78 und das Divertimento Hob. II: 20. Diese Werke sind nur in dem alten Katalog verzeichnet und heute nicht mehr vorhanden. Dafür fehlen in der Liste des „Supplement“ die Sinfonien 14, 16, 34, 36. Andererseits sollen lt. Landon die Sinfonien 5, 6, 13, 67, 69, 71 fehlen, sind aber vorhanden. In Krumau will der Autor das *Supplement* „early and important copies of *Le Matin*, *Le Midi* and *Le Soia*“ gesehen haben. Wie die Archivarin des Haydn-Instituts, Dr. Irmgard Becker-Glauch, festgestellt hat, ist aber nur *Le Soir* Haydns

Sinfonie (Hob. I:8); die anderen beiden Werke sind nicht gleich Hob. I:6 und 7, sondern anonyme Ballettmusiken („*Ballo*“ benannt) zufällig gleichen Titels, aus vielen kleinen Sätzen bestehend. Bei Kremsier schleppt Landon wieder einige „Karteileichen“ mit. Um dem farbigen Bild, das der Verfasser von seiner Arbeit entworfen hat, auch Schatten zu geben, vermischt er seine Darstellung mit düsteren Bemerkungen über den Haydn-Katalog Anthony van Hobokens und über das Haydn-Institut. Die Rezensionen in *The Musical Times* und im *Haydn-Jahrbuch* zeigen, daß die Darstellungen des Verfassers bei Lesern, die die Tatsachen nicht kennen, bereits auf fruchtbaren Boden gefallen sind.

Der neue Abschnitt ist offensichtlich flüchtig zusammengestellt. Die großen Prager Sammlungen Lobkowitz (Raudnitz) und Kuks fehlen ganz. Das Lobkowitz-Archiv enthält an Sinfonienabschriften: Hob.-Nr. 7, 8, 14, 26, 43, 45, 48, 51, 60, 63, 66, 67, 69, 71, 74, 75, 76, 80, 81, 90, 91, 92, 94, 95. Die Sammlung Kuks (unsigniert) enthält: Hob.-Nr. 15, 23, 26, 27, 28, 29, 32, 35, 36, 38, 42, 43, 44, 47, 48, 49, 51, 53, 58, 63, 75, 79, 80, 103. Aus dem wichtigen Bestand Doksy nennt der Verfasser nur acht Sinfonien. Diesen sind noch folgende hinzuzufügen: Hob.-Nr. 4, 10 (drei Kopien), 12, 18, 19, 21, 37, 58, 59. Außerdem fehlen kleinere Sinfonienbestände wie *Opočno* und *Radenin*. Alles in allem werden im „*Supplement*“ nur zwei Drittel der Prager Sinfonienquellen angeführt. Auch bei den Sammlungen außerhalb Prags gibt es *Addenda*. In Eger ist auch die Sinfonie Nr. 41 zu finden. Bei *Náměšt* fehlen Nr. 63 (A. 16.712) und 45 (A. 16.763), bei *Brünn* Nr. 6 (A. 20.795), 43 (A. 21.744, anonym) und 41 (A. 313, anonym), bei *Raigern* Nr. 102 (A. 12.528). Die einzelnen Angaben sind im Vergleich zu den Quellenbeschreibungen, die der Verfasser in seinem Hauptwerk gegeben hat, etwas dürftig ausgefallen. Außerdem ist der Prozentsatz an *Corrigenda* ziemlich hoch. Z. B. ist bei den 40 Sinfonien in *Osek* zweimal die Identität des Werkes falsch angegeben (statt 3 lies Hob. I: G 9; statt 52 lies 78); zweimal ist die Signatur unrichtig (49 = 184 A; 82 = 181 A); bei Sinfonie 89 lautet das Datum auf der Kopie nicht 1814, sondern 14. 7. 1801; bei Sinfonie 29 und 49 steht auf dem Titelblatt nicht „*P. Leopoldi Oss. rofm.*“ bzw. „*rof.*“, sondern natürlich „*profess.[us]*“ bzw. „*prof.*“; bei Sinfonie 60 und 82 fehlen die Pauken keineswegs. Ähnliche Fehler finden sich in den Aufstellungen über die anderen Fonds. Die wertvolleren Teile des Büchleins sind die bereits früher veröffentlichten. Manche Punkte daraus werden noch zu diskutieren sein.

In einer schönen Ausstattung werden von *Gotwals* die authentischen *Haydn-Biographien* von *Griesinger* und *Dies* vorgelegt, englisch übersetzt und recht gut kommentiert. Den dritten zeitgenössischen Biographen, *Carpani*, läßt *Gotwals* manchmal in den Anmerkungen zu Wort kommen. Der ausführlichen Anmerkungen wegen ist das Buch auch für deutsche Leser brauchbar, die sich sonst mit den bescheidenen kleinen Ausgaben von *Grasberger* (*Griesinger*) und *Seeger* (*Dies*) begnügen würden. Allerdings vermißt man öfter Hinweise auf das deutschsprachige Schrifttum (z. B. E. F. Schmid's Forschungen). Vielleicht wird es später einmal eine synoptische Ausgabe der drei Biographien geben, mit den nötigen Kommentaren versehen, oder gar eine biographische Dokumentation, die sich um eine solche Synopsis ranken könnte. Welche Schwierigkeiten die kritische Vergleichung der drei Biographien mit sich bringt, zeigt *Anthony van Hoboken* in seinem Vortrag *Discrepancies in Haydn Biographies* (Washington, 1962).

## Volksmusik aus Norwegen und Schweden auf Schallplatten

VON ERICH STOCKMANN, BERLIN

Seit dem Ende des zweiten Weltkrieges haben Musikethnologen in allen Teilen der Welt mit Hilfe des technisch perfektionierten Magnetophons ein überwältigend großes Material an Schallaufnahmen zusammengetragen. Durch intensive Sammelarbeit wurden z. B. in fast

jedem Land Europas Zehntausende von Tonaufnahmen gespeichert, die zumeist eine erstmalige authentische Dokumentation der hier und dort noch lebendigen Volksmusiktradition darstellen. Damit schuf sich die europäische Musikethnologie eine breite und fundierte Quellengrundlage. Die Auswertung der volksmusikalischen Schalldokumente stellte sie aber gleichzeitig vor vielfältige Probleme, deren Lösung zeitraubend und schwierig ist. So liegt z. B. nur ein geringer Teil dieser Tonaufnahmen bisher schon in sorgfältigen Transkriptionen gedruckt vor. Der weitaus größere Teil des Sammelmaterials harret in den verschiedenen nationalen Forschungszentren und Landesarchiven noch immer auf seine wissenschaftliche Untersuchung und ist somit der internationalen Forschung vorerst weitgehend unzugänglich. Leider sind diese authentischen Tonaufnahmen europäischer Volksmusik bisher auch nur in sehr bescheidenem Umfang auf kommerziellen Schallplatten greifbar. Zwar bieten überregionale Dokumentationsreihen wie die von Constantin Brailoiu geschaffene *Collection Universelle* entsprechend ihrer Zielsetzung für einige europäische Länder Musterbeispiele, die jedoch angesichts der Vielfältigkeit nationaler Musikstile und der enorm großen Archivbestände nur als appetitanregende Kostproben gelten können. Erfreulicherweise bemühen sich nun in letzter Zeit immer mehr Länder, ihre Volksmusik mit charakteristischen Beispielen auf Schallplatten zu präsentieren. In Anthologien oder in fortlaufend erscheinenden, lose aneinandergereihten Serien ist man bestrebt, einen möglichst repräsentativen Überblick über die typischen Erscheinungen der vokalen und instrumentalen Volksmusik eines Landes zu geben. Diese neue Art der Materialpublikation bildet eine wesentliche Ergänzung zur herkömmlichen Druckedition. Sie ist in hohem Maße geeignet, zur vertieften Kenntnis der mannigfachen Eigenheiten, Lebensformen und Stile tradierter Musik beizutragen.

Hier soll nun auf zwei von den Radiostationen in Oslo<sup>1</sup> und Stockholm<sup>2</sup> herausgegebene Dokumentationsreihen aufmerksam gemacht werden, die trotz ihres stattlichen Umfangs bisher wenig Beachtung fanden. Sie bieten eine Auswahl aus einem umfangreichen Material, das Matts Arnberg in Schweden und Finnland und Rolf Myklebust in Norwegen zusammentrugen. Der Anlaß zu dieser Sammelaktion war zunächst nicht wissenschaftlicher Natur, sondern diktiert durch die Bedürfnisse des Rundfunks. Man wollte die heimische Volksmusik in möglichst authentischen Aufnahmen den Hörern vorführen und in Vortragszyklen erläutern. Da für diesen Zweck geeignete Tonaufnahmen fehlten, sah man sich vor die Notwendigkeit gestellt, solche zu beschaffen. Die von Arnberg und Myklebust mit großem Einsatz und Spürsinn durchgeführten Sammlungen erbrachten selbst für Kenner der skandinavischen Volksmusiksituation überraschend wertvolle Ergebnisse, so daß man sich dankenswerterweise entschloß, einen Teil der Aufnahmen auf Schallplatten einem breiteren Benutzerkreis zugänglich zu machen.

Die Auswahl bringt Beispiele für fast alle in der Gegenwart noch anzutreffenden Gattungen, Arten und Stile der norwegischen und schwedischen Volksmusik. Sie umfaßt seltene Relikte aus Rückzugslandschaften, deren Überlieferung nur noch durch wenige Traditionsträger bewahrt wird, wie auch lebenskräftigere Gattungen, zu denen besonders die Instrumentalmusik gehört. Eine äußerst vielseitige und umfangreiche Dokumentation wird z. B. für das solistische Spiel auf dem norwegischen Nationalinstrument, der Hardingfele, gegeben. Auf dieser mit zusätzlichen Resonanzsaiten ausgestatteten Violine, deren Klangcharakter durch eine Vielzahl von Skordaturen belebt und variabel gestaltet wird, produzieren sich Instrumentalisten aus den verschiedensten Landschaften Südwestnorwegens. Unter ihnen finden sich wahre Meister mit ausgeprägten und eigenwilligen Spieltechniken, in denen sich die Eigentümlichkeiten der jeweiligen Landschaften spiegeln. Selbst Familientraditionen über

<sup>1</sup> *Norsk Folke Musikk*. RCA, A/S Nera in Zusammenarbeit mit Norsk Rikskringkasting. Oslo o. J. FLP 1—34, FLP 101—102.

<sup>2</sup> *Svensk Folkmusik*. Sveriges Radio. Stockholm o. J. RAEP 1—3, 8—9, 11—17, 21—22, RD 559.

mehrere Generationen werden erkennbar, z. B. bei den Brüdern Johannes und Gunnar Dahle (FEP 21—23), die ihr Spiel vom Großvater Knut erlernten; sein Repertoire, in Teilen schon 1901 schriftlich aufgezeichnet, liegt zum Vergleich vor. Es diente übrigens Edvard Grieg als Grundlage seines Klavierwerkes *Slätter (Norwegische Bauerntänze)* op. 72. Das meist recht umfangreiche Repertoire der Spieler umfaßt Tänze — und zwar sowohl ältere Typen wie Springar, Halling und Gangar als auch neuere Allerweltstypen wie Walzer, Rheinländer und Polka — und reine Instrumentalweisen mit z. T. programmatischem Inhalt (Lydarslätter). Die Melodien dürften ihrer Struktur nach überwiegend dem 19., nur wenige dem 18. Jahrhundert zugehören. Mit dieser Auswahl von Tonaufnahmen wird die durch Olav Gurvin seit 1958 edierte Sammlung *Hardingfele-slåttar* (Norsk folkemusikk, Serie I, 1—3, Oslo) aufs glücklichste ergänzt.

Eine ähnlich zentrale Stellung, wie sie die Hardingfele in der instrumentalen Volksmusik Südwestnorwegens heute besitzt, nimmt die Violine im Südosten Norwegens und vor allem in Schweden ein. Sie ist das Instrument der meist halbprofessionellen Spielleute, die früher überwiegend solistisch auftraten und mit Polska und Vals zum Tanz aufspielten. Ihre glänzende, oftmals ins Virtuose gesteigerte Spielkultur zeigt in der Gegenwart die Einflüsse bewußter Pflege, wie sie durch Vereine und Organisationen seit dem 19. Jahrhundert üblich wurde. Doch bleibt die Grundlage der alten Traditionen in Spielrepertoire und Ausführung deutlich spürbar. Das Zentrum dieser Spielmannskunst ist noch heute die an Volksüberlieferungen reiche Landschaft Dalarna. Die gebotenen Aufnahmen von Duos (RAEP 3, 11), kleinen Ensembles (6 Dalaspelmän, RAEP 12, 13) und größeren Streichergruppen (Rättviks und Malungs spelmanslag, RAEP 1, 2) zeigen Formen des Zusammenspiels, wie sie in den letzten Jahrzehnten immer stärker in den Vordergrund traten. Sie beeindrucken durch Einfallsreichtum und lebendige Musizierfreudigkeit, die den Verlust der ursprünglichen Funktion dieser Musik vergessen lassen. Daß jedoch die landschaftlichen Traditionen in der volkstümlichen Instrumentalmusik Schwedens noch keineswegs erloschen sind, beweisen die Unterschiede in Spieltechnik und Repertoire zwischen den Beispielen aus Dalarna (s. oben), Hälsingland (RAEP 8) und Gotland (RAEP 21, 22). Sie tragen wesentlich zur lebendigen Veranschaulichung der in früherer Zeit schriftlich aufgezeichneten instrumentalen Volksmelodien bei, die in dem gewaltigen 24 Bände umfassenden Werk *Svenska låtar* zusammengefaßt wurden. — Neben Hardingfele und Violine werden mehrere Tonaufnahmen von heute selten gewordenen, nur noch in wenigen Gebieten anzutreffenden Volksmusikinstrumenten geboten. Hierzu zählen die schwedische Schlüsselfiedel (RAEP 16, 17), in Uppland gespielt, sowie die Holzschuhgeige Schonens (RAEP 9), in Norwegen die Kastenzither Langeleik (FEP 8) und die Maultrommel (FEP 8).

Größtes Interesse dürfen zweifellos die musikalischen Zeugnisse der skandinavischen Hirtenkultur beanspruchen, die in bedeutsamen Resten gerade noch vor dem endgültigen Verklingen durch die Sammlung erfaßt werden konnten. Sie vertreten die wohl älteste in der Gegenwart greifbare Stilschicht innerhalb der norwegischen und schwedischen Volksmusik. So erweist sich z. B. das hohe Alter eines Instruments wie der norwegischen Selje-flöte (FEP 4), einer grifflochlosen, seitlich angeblasenen Kernspaltflöte aus Weidenrinde, einerseits durch ihre einfache Konstruktion und die auf der Partialtonreihe basierende Spieltechnik, andererseits durch das Vorkommen vergleichbarer Typen in geographisch entfernten, in keiner direkten genetischen Beziehung stehenden Hirtenkulturen (z. B. Mähren, Slowakei, Rumänien). Ähnlich verhält es sich mit den höchst seltenen Arten von Grifflochhörnern und Tierhornflöten (FEP 4, RD 559) oder auch den Rindentrompeten (FEP 4). Wie stark während die Tradition wirkt, zeigt besonders anschaulich die Konfrontierung einer norwegischen Knochenflöte aus der Volksüberlieferung mit einem 1954 ausgegrabenen, ins 14. Jahrhundert datierten und ohne jede Restaurierung spielfähigen Instrument gleicher Art (FEP 20). Urtümliche Formen kennzeichnen auch den vokalen Bereich der skandinavischen

Hirtenmusik. Namentlich die schwedischen Vallåtar (RD 559) sind hier anzuführen; das sind Hirtengesänge, deren melismatisch-schweifende, freirhythmische Außenteile einen die Namen der Tiere aufzählenden Rufteil umschließen. Die Außenteile werden im höchsten Register, falsettierend mit gepreßter, entstellter Stimme gesungen. Schon diese Vortragsweise läßt deutlich werden, daß es sich um Zauberlieder handelt. Carl-Allan Moberg, der sich um ihre Erforschung größte Verdienste erwarb und ihre deutlichen Beziehungen zu den Kühreihen der Alpenländer herausstellte, sieht in ihnen „die einzige, bis in unsere Zeit hineinragende Form und Technik, die den altnordischen und altgermanischen heidnischen Galdergesang weitergeführt hat“<sup>3</sup>. Wie die norwegischen Belege (FEP 6) zeigen, blieb in der Gegenwart zumeist nur der einprägsamere Rufteil als Schwundstufe erhalten. Als Viehlockrufe besitzen sie eine realere Funktion im Arbeitsleben der Hirten als die älteren Formen der schwedischen Vallåtar, die übrigens auch in instrumentaler Ausführung häufig anzutreffen sind.

Verschiedene Gattungen der vokalen Volksmusik sind in der norwegischen Schallplattenreihe vertreten: Kinder- und Wiegenlieder (FEP 28, 16), Vierzeiler (Stev), die z. T. in Form eines Wettkampfes zwischen zwei Sängern improvisiert werden (FEP 13, 18), und geistliche Volkslieder, d. h. volkläufig gewordene, umgesungene protestantische Kirchenlieder (FEP 30, 31). Besonders die letzteren Weisen sind geeignet, durch einen Vergleich mit ihren Ausgangsformen (wie sie sich z. B. in Thomas Kingos dänischem, auch in Norwegen benutztem Gradualbuch von 1699 finden) und späteren Aufzeichnungen (z. B. von Lindeman, 1848, und in unserem Jahrhundert von Sandvik u. a.) wertvolle Aufschlüsse über Variierungsprozesse und den geschichtlichen Wandel von Melodien im Volksleben zu geben. Diese wichtige vergleichende Untersuchung wurde unlängst durch den Nestor der norwegischen Volksmusikforschung Ole Mørk Sandvik eingeleitet<sup>4</sup>. Den Kern der vokalen Volksmusik bilden in Norwegen jedoch die Balladen (FLP 101—102, FEP 18). Obwohl formal einheitlich und wenig variabel — vorherrschend sind Zwei- und Vierzeiler mit Endkehrreim oder Binnen- und Endkehrreim — ist die Gattung „Erzähl lied“ hier durch inhaltlich vielgestaltige, spezielle Ausformungen gekennzeichnet, für die die Dokumentationsreihe mannigfache Proben bietet. Es finden sich Beispiele für das Heldenlied (Kjempevisa), die spezifisch norwegische Schöpfung der naturmythischen Trollviser, die innig nachempfundenen Heiligen- oder Legendenlieder (Heilagviser) und für die heterogene Gruppe, die unter dem Terminus Riddarviser zusammengefaßt und zumeist jüngeren Ursprungs ist. Bemerkenswert erscheint die wandlungsfähige aber stets stilechte Vortragsart der Sänger, die — dem unterschiedlichen Inhalt der Lieder angepaßt — pathetisch betontes Erzählen ebenso kennt wie mythisch raunendes Sagen und Künden.

Innerhalb der schwedischen Reihe ist den Balladen eine besondere Kassettenreihe<sup>5</sup> gewidmet, womit ihre zentrale Stellung betont wird. Auf drei Langspielplatten werden nicht weniger als 50 Balladen geboten, die in den letzten Jahren in verschiedenen Teilen Schwedens und vor allem bei der schwedisch sprechenden Bevölkerung im Südwesten Finnlands aufgenommen wurden. Die große Zahl der finno-schwedischen Aufnahmen und ihr altertümlicher Charakter machen deutlich, daß die in der fremdsprachigen Umgebung stärker isolierte Lebensweise der Sänger die das Singgut bewahrenden Kräfte aktivierte. Die Balladen werden fast ausschließlich von Frauen gesungen, die sich wie stets so auch in diesem Fall als ausgezeichnete Traditionsträger erwiesen. So konnte Matts Arnberg allein von einer Sängerin, Svea Jansson, 750 Lieder aufnehmen, ohne ihr Repertoire bisher ganz ausgeschöpft zu haben. Diese mit einem erstaunlichen Gedächtnis begabte Sängerpersönlichkeit darf aber wohl nur

<sup>3</sup> Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1958. Leipzig 1959, S. 106.

<sup>4</sup> *Norske religiøse folketoner I — Norwegian Religious Folk Tunes I*. Oslo 1960.

<sup>5</sup> *Den Medeltida Balladen*. Sveriges Radio. Stockholm 1962. RELP 5003—6. Kommentarband, hrsg. unter der Redaktion von Matts Arnberg. Stockholm 1962, 176 S.

als seltene Ausnahmerecheinung angesehen werden. — Den Schallplatten wurde ein ansprechend gestalteter, mit englischem Resumé versehener Kommentarband beigegeben, in dem Karl Ivar Hildeman die Entstehung und Geschichte, Ulf Peder Olrog die heutige Tradition und Sture Bergel die Melodien der schwedischen Balladen behandeln. Außerdem berichtet Matts Arnberg über den Verlauf der Sammelaktion und gibt mit spürbarer Anteilnahme ausführliche Angaben über das Leben seiner Sänger, die auch im Bild vorgestellt werden. Für jede Ballade wird vermerkt, unter welcher Nummer sie in Grundtvigs *Danmarks gamle Folkeviser*, dem repräsentativen dänischen Balladenwerk, zu finden ist, und welche weiteren Aufzeichnungen im Stockholmer Svenskt Visarkiv gesammelt wurden. Eine solch allseitige und eingehende Kommentierung liegt leider nur für die Balladen vor, während man sich bei den übrigen Aufnahmen der norwegischen und schwedischen Reihe mit knappen Angaben auf den Schallplattentaschen begnügt.

Man hat mit Recht behauptet, daß der Rundfunk wesentlich mithalf, den mündlich tradierten Volksesang zu zerstören; die vorliegende Schallplattendokumentation ist nun ein Beispiel dafür, daß diese Institution mit ihren Mitteln wiederum dazu beitragen kann, die Reste des heutigen Volksesanges durch die Sammlung zu bewahren und ein größeres Interesse für das Singgut der Vergangenheit in der Allgemeinheit zu wecken. Der norwegischen und der schwedischen Radiogesellschaft gebührt daher Dank für ihre Initiative, die mit ähnlich sichtbarem Erfolg in Europa vorerst ohne Parallele ist. Es bleibt zu hoffen, daß durch weitere Schallplatten unser Bild von der Volksmusik der skandinavischen Länder vervollständigt und vertieft wird. Mit besonderer Spannung aber darf man der Herausgabe lappischer und färöischer Volksmusik entgegensehen, deren Sammlung bereits abgeschlossen ist.

### *Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen*

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

#### Sommersemester 1964

**Aachen.** *Technische Hochschule.* Lehrbeauftragt. Dr. H. Kirchmeyer: Richard Strauss (2) — Ü zur Programmmusik (2).

**Basel.** Prof. Dr. L. Schrade: Musik des hohen Mittelalters (2) — Henry Purcells Musik im Geiste Shakespeares (1) — S: Ü zur Vorlesung (3).

Privatdozent Dr. H. Oesch: Die Musik der Eskimo und Indianer (1) — Pros: Paläographie der Musik: Notation der frühen Mehrstimmigkeit (2).

Lektor Dr. W. Nef: Die Orgel. Das Instrument und seine Geschichte (1) — Ü im Anschluß an die Vorlesung (1).

**Berlin.** *Humboldt-Universität.* Prof. Dr. E. H. Meyer: Allgemeine Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts (2) — Ü zur Vorlesung (2) — Musik der Völker der UdSSR (1) — Kammermusik des 20. Jahrhunderts (1).

Prof. Dr. G. Knepler: Musikwissenschaftliches Pros (2) — Musikgeschichte (Teil 1, Fortsetzung, für Pädagogen) (2) — Marxistische Methodologie der Musikwissenschaft (2) — Kolloquium „Sozialistische Kunst“ (in Zusammenarbeit mit den Instituten für Germanistik, Kunstgeschichte, Theaterwissenschaft und dem Zentralinstitut für industrielle Formgebung) (2).