

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

„Tropierte Introitustropen“
im Repertoire der südfranzösischen Handschriften

VON GÜNTHER WEISS, BAYREUTH

Auf die melismatischen, textlosen Erweiterungen innerhalb der Introitusmelodien in den südfranzösischen Handschriften hat Paul Evans¹ hingewiesen². Auch Rambert Weakland hat beim Introitus „*Puer natus*“ textlose Tropen bemerkt, die er im Falle der im aquitanischen Repertoire überlieferten Introitustropen für einen Einzelfall hält³. Bei den Vorbereitungen der Edition des genannten Repertoires⁴ hat sich gezeigt, daß im ganzen vier Introitusmelodien solche textlosen Tropierungen aufweisen⁵. Die Technik besteht darin — von einigen kleinen Ausnahmen abgesehen —, daß jeweils die letzte Silbe des letzten Wortes eines Satzteiles des Introitus mit Melismen versehen ist. Diese Einschübe zeigen weder mit der Melodie des Introitus noch mit den Melodien der ihn umgebenden Tropenverse Verwandtschaft; es sind eigenständige Wendungen, die sich aber doch organisch in den Ablauf der Introitusmelodien einfügen. Diese Art der rein musikalischen Tropierung, die in dem untersuchten Repertoire zu den Seltenheiten zählt, unterscheidet sich völlig von der bekannten, allgemein üblichen Form der Introitustropierung. Handelt es sich im ersten Falle um eine unmittelbar an die Melodie des Introitus anknüpfende melodische Erweiterung, so sind die den Introitus einleitenden oder einkleidenden Tropen, so wie sie — bisher allerdings nur textlich — in *Analecta Hymnica*, Band 49 zugänglich sind, doch relativ selbständige Gebilde.

Zu diesen beiden erwähnten Arten der Tropierung kommt nun eine dritte, auf die meines Wissens noch nicht hingewiesen wurde. Es ist die melismatische Erweiterung der Tropusmelodie⁶, also ein Tropus des Tropus. Die folgenden drei Beispiele zeigen, daß die in sich einheitliche Tropenmelodik unterbrochen, tropiert werden kann durch textlose, melismatische Einschübe, die sich von der sonst üblichen Melodik wesentlich unterscheiden.

Apt. 17(5), 226

IV

I - pse prae-i-bit an - te do - mi num in spi - ri - tu

Paris lat. 1118, 71 Ad R[e] P [eten] D [um]

E-T Rep.

I - pse pre - i-bit an - te do - mi - num in spi - ri - tu

¹ *Journal of the American Musicological Society* XIV, 1961, S. 127.

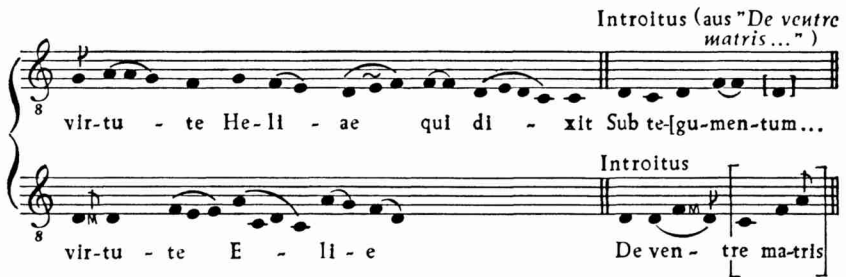
² In Parallele zu diesen Erscheinungen könnte man die manchmal auch instrumental gedeuteten Einschübe im St. Galler Repertoire anführen. Auf sie hat als erster L. Gautier in seiner *Histoire de la Poésie Liturgique au moyen age, Les Tropes*, Paris 1886 verwiesen und Faksimiles mitgeteilt.

³ *The Musical Quarterly* 44, 1958, S. 484.

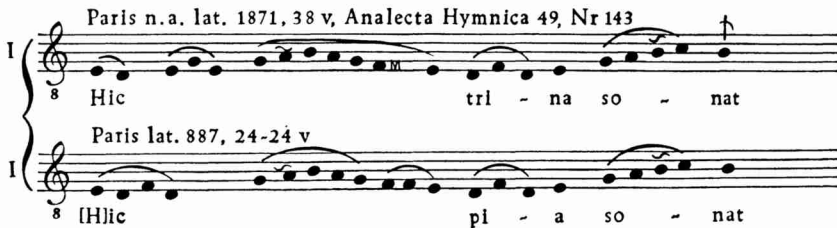
⁴ *Introitustropen*. 1. *Das Repertoire der südfranzösischen Handschriften* (Monumenta Monodica Medii Aevi III).

⁵ Mon. Mon. III, Intr. 20 „*Nunc scio vere . . .*“, Intr. 23 „*Resurrexi . . .*“, Intr. 29 „*Puer natus est . . .*“ und Intr. 31 „*Viri Galilaei . . .*“.

⁶ Die hier mitgeteilten Beispiele unterscheiden sich offensichtlich von dem von J. Handschin in der *New Oxford History of Music* S. 167 mitgeteilten Tropus „*Dilectus iste Domini . . .*“, wo das Melisma auf der Endsilbe von „*implere*“ (Vers II) vorher streng syllabisch austextiert ist.



Der mitgeteilte Tropenvers läßt sich nur in den im Beispiel zitierten von den zwölf Handschriften des genannten Repertoires, die Tropen enthalten, nachweisen. In Paris, Bibl. Nat., lat. 1118 ist er als Einleitung zum Introitus „De ventre matris“ Ad Repetendum mitgeteilt⁷, in Apt, Bibl. Sainte-Anne, 17(5) dient er als Vers IV einer Tropierung desselben Introitus⁸. Die beiden Fassungen stimmen zu Anfang überein und weichen erst kurz vor dem eingeschobenen Melisma voneinander ab⁹. Gegenüber der Fassung von Paris lat. 1118 erscheint die Fassung aus Apt geglätteter, gestalteter. Die Melodiebewegung in kleinen Tonschritten paßt sich dem Duktus der Introitusmelodie besser an, als die weit ausladende, den gesamten Raum des zweiten Tonus ausnutzende Fassung von Paris lat. 1118. Dies hängt freilich damit zusammen, daß die Verwendung in der Handschrift aus Apt als Binnenvers die melodische wie textliche — s. Schluß „qui dixit“ — Anpassung an den Introitus zur Folge hatte.



7 Mon. Mon. III, Mel. Nr. 10. Da in der Hs. der Custos fehlt, wurde in Analogie zur Hs. Apt die Übertragung des Verses mit D begonnen.
 8 Mon. Mon. III, s. Krit. Ber., Nr. 6.
 9 Der gemeinsame melodische Ansatz unterscheidet dieses Beispiel von zahlreichen Tropen, für welche die Hss. zwei voneinander völlig verschiedene Melodien mitteilen.

de - i - tas

de _____ i - tas

Introitus

u - na - que po - tes - tas Ter - ri - bi - lis...

Introitus

u - na - que po - tes - tas Ter - ri - bi - lis ...

Wie bei Beispiel 1 läßt sich die tropierte Fassung der Tropenmelodie nur in einer Handschrift, in Paris, Bibl. Nat., lat. 887, finden. Alle anderen Quellen stimmen mit der Fassung von Paris, Bibl. Nat., lat 1119 überein¹⁰.

Paris lat. 1118, 90v Ad R[e] P[eten]D[u]M, Analecta Hymnica 49, Nr. 315

E-T Rep.

8 Quē cun-cta lau-dant si - mul cre - a - ta re - gem ae - ter - num

at - que

1118, 90v Zusatz am linken Blattrand

at - que

Introitus

8 tre - men - dum Be - ne - di - ci - te [do - mi - num] ...

Einen Spezialfall hinsichtlich der Überlieferung stellt das dritte Beispiel dar. Wie alle anderen Handschriften teilt Paris lat. 1118 den Tropenvers ohne melismatischen Einschub mit. Am linken Blattrand von fol. 90v jedoch ist das Wort „atque“ mit dem Melisma mitgeteilt. Wie bei Beispiel 1 dient der Tropus als Einleitung zum Introitus Ad Repetendum, während in einigen anderen Handschriften dem Vers noch zwei Binnenverse folgen¹¹.

¹⁰ Mon. Mon. III, s. Krit. Ber., Nr. 153.

¹¹ Mon. Mon. III, s. Mel. Nr. 176.

Drei Tatsachen sind bemerkenswert:

1. Es fällt auf, daß die jeweiligen melismatischen Einschübe nur in den bei den Beispielen zitierten Handschriften mitgeteilt sind.
2. Die Quellen Paris lat. 1118 und Paris lat. 887 zählen zu den frühen aquitanischen Handschriften.
3. Die mitgeteilten melismatischen Erweiterungen innerhalb der Tropenverse sind musikalisch eigenständig. Es fehlt — zumindest bei Beispiel 1 und 2 — die Anpassung an die Introitusmelodik, so wie sie Bruno Stäblein für die Blütezeit der Tropenkomposition im 10. und beginnenden 11. Jahrhundert beschrieben hat¹².

Sollte es sich im vorliegenden Falle um eine ältere, wenn nicht gar älteste Schicht der im Repertoire der südfranzösischen Handschriften bewahrten Melodien der Introitustropen handeln? War diese Art der Tropierungspraxis bei der Niederschrift der jüngeren Quellen nicht mehr modern, oder handelt es sich um Reste früheren Melodiengutes? Waren es instrumentale oder lediglich lokale Praktiken? Eine Antwort auf diese Fragen wäre wohl verfrüht. Die bisher allgemein akzeptierte Definition des Tropus von Jacques Handschin: „Den Tropus möchte ich im eigentlichsten Sinne definieren als einen Einschub, einen Zusatz zu einem liturgischen Gesang, der sowohl in melismatischer als in textierter Form auftreten kann“¹³, bedarf jetzt allerdings einer Ergänzung. Wie die oben mitgeteilten Beispiele zeigen, konnte auch die „halb liturgische“ Tropusmelodie durch melismatische Einschübe erweitert werden. Der Zusatz: „In melismatischer Form ist er auch bei halb liturgischen Gesängen bekannt“, dürfte demnach gerechtfertigt sein.

Zum Zusammenhang von Tropus und Prosa „Ecce iam Christus“

VON REINHARD STREHL, GÖTTINGEN

In der Erforschung des Gregorianischen Chorals haben Sequenzen und Prosen einerseits, sowie die Tropen andererseits vom Erscheinen der *Analecta hymnica* bis zu vielen neueren Studien besondere Beachtung gefunden. Zwischen beiden Formen gibt es neben der gemeinsamen Grundeigenschaft, daß sie Erweiterungen bzw. Hinzufügungen zu vorgegebenen liturgischen Stücken darstellen, nur wenig Beziehungen. Daher soll ein Sonderfall, in dem ein sehr enger Zusammenhang zwischen Prosa und Tropus besteht, genauer betrachtet werden.

Die Sequenz kann man als melismatische Erweiterung des Jubilus der Alleluia-Wiederholung nach dem Versus beschreiben. Ihre textierte Form wird als Prosa bezeichnet¹. Sequenz und Prosa sind somit melodisch auf das Alleluia bezogen.

Demgegenüber sind die Tropierungen der Introitus in der Regel musikalisch selbständige Kompositionen, die zeilenweise dem in mehrere Abschnitte zerlegten Introitus vorangestellt werden. Während textlich die Anlehnung an das liturgische Original oft sehr stark ist, finden sich auch kleinere melodische Anklänge äußerst selten und gehen kaum über die Verwendung einiger charakteristischer Anfangsintervalle, wie etwa des Quintsprungs im

¹² B. Stäblein, *Zum Verständnis des „klassischen“ Tropus*, Acta Musicologica XXXV, 1963, S. 84–95.


¹³ J. Handschin, *Zur Frage der melodischen Paraphrasierung im Mittelalter*, ZfMw X, 1927/28, S. 523. Auch — mit etwas anderen Worten — in MGG I, Art. Abendland, Sp. 29.

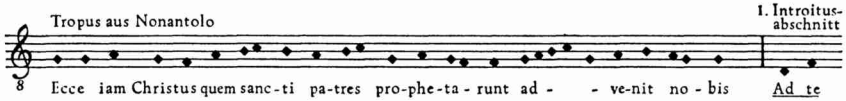
¹ Die italienischen Handschriften überliefern nicht, wie einige französische, Sequenzen und Prosen getrennt und verwenden daher für die aufführungspraktische Einheit von Sequenz und Prosa nur den einen Terminus „sequentia“. Ich folge hier der differenzierteren französischen Terminologie. Über den Zusammenhang von Sequenz und Prosa vgl. H. Husmann, *Sequenz und Prosa*, in: Annales Musicologiques II, 1954.

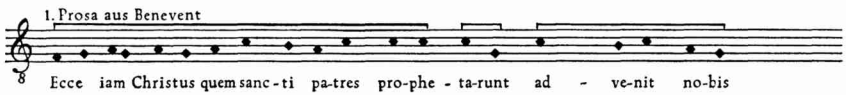
Introitus „Statuit“ hinaus. Ebenso sind melodische Beziehungen zwischen den einzelnen Zeilen einer Tropierung meist nicht anzutreffen.

Die Tropierung „*Ecce iam Christus*“ zum Introitus „*Ad te levavi*“ des ersten Advents, die sich in der aus Nonantola stammenden Handschrift Rom, Bibl. Casanatense 1741, f. 47^v, findet, bildet in vieler Hinsicht eine bemerkenswerte Ausnahme. Zwar wird auch hier die Introitusmelodie nicht benutzt, jedoch ist der Tropus keine selbständige Komposition, sondern wird textlich und musikalisch aus zwei Prosen zum Alleluia „*Ostende nobis*“ zusammengesetzt, die in der Handschrift IV 34 der Kapitelbibliothek Benevent, f. 1^v, überliefert sind. Beide Handschriften dürften gegen Ende des 11. Jahrhunderts entstanden sein.

Im folgenden sind Tropus und Prosen ihren Entsprechungen gemäß untereinander geschrieben. Wie in den mittelalterlichen Handschriften üblich, werden nur die Anfänge der einzelnen Introitusabschnitte angegeben. Zum Vergleich sei auch das Alleluia „*Ostende nobis*“ nach der Überlieferung von Benevent mitgeteilt:

 (Versus: *Ostende nobis*)
Al - le - lu - ia

 Tropus aus Nonantolo 1. Introitusabschnitt
Ecce iam Christus quem sanc-ti pa-tres pro-phe-ta-runt ad - - ve-nit no - bis Ad te

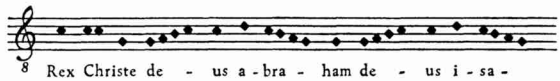
 1. Prosa aus Benevent
Ecce iam Christus quem sanc-ti pa-tres pro-phe - ta-runt ad - ve-nit no-bis

 2. Introitusabschnitt
Su - am-nos sal - vet per na-ti vi - ta - tem glo - ri - o - sam De-us me-us


su - a nos sal - vet ut na-ti - vi - ta - te glo - ri - o - sa

 3. Introitusabschnitt
Cu-i om - nes oc-cur-ren-tes cla-me-mus sal - va nos de - us rex is-ra-hel Ne-que


cu-i om - nes oc-cur-ren-tes cla-me-mus sal - va nos de - us rex is-ra-hel


Rex Christe de - us a - bra - ham de - us i - sa -

 2. Prosa aus Benevent
Crea-tor om-ni-um rerum et rex regum Christe de - us a - bra - ham de - us i - sa -

ac de - us ia - cob mi - se - re - re no - bis qui - a tu es sal - va - tor et mi - se - ri - cors

ac de - us ia - cob mi - se - re - re no - bis qui - a tu es iu - stus et mi - se - ri - cors

4. Introitusabschnitt

ve-rax pi - us et sanc - tis - si - mus a - - men Et e - nim

ve-rax pi - us et sanc - tis - si - mus

Der Tropus erscheint nach dem „Gloria patri“ als „*tropus ad repetendum*“ oder „*alius tonus*“. Diese in der Nonantolander Handschrift sonst gebräuchlichen Bezeichnungen für die zweite und dritte Tropierung des Introitus, die bei dessen Wiederholungen nach Psalmvers und „Gloria patri“ an allen größeren Festtagen üblich waren, fehlen hier. Doch ist nicht anzunehmen, es handle sich in Wahrheit um eine Prosa, in die nur irrträglich die Anfänge der Introitusabschnitte geraten seien. Schon das äußere Bild der Aufzeichnung, die Art der Initialen etc. sprechen dagegen, vor allem aber die liturgische Reihenfolge der Stücke, die im Propriumteil der Handschrift, wie stets, so auch hier streng gewahrt bleibt: Es folgen eine Prosula² zum Graduale und Prosula zu verschiedenen Versus, darunter auch eine zu „Ostende nobis“³. Wäre in Nonantola eine Prosa zu diesem Alleluia überliefert, müßte sie hier folgen.

Vergleicht man mit dem zugrunde liegenden Alleluia zunächst die Beneventer Prosa, zu der die zweite eine strenge Kontrafaktur ohne jede melodische Abweichung darstellt, so zeigt sich, daß sie durch nur geringfügige Erweiterungen aus dem Alleluia hervorgegangen ist. Seine Melodie ist vollständig in ihr enthalten. (Im Notenbeispiel wurde sie in der ersten Prosa durch Klammern kenntlich gemacht. Die zweite Phrase wird mit kleinen Varianten mehrfach benutzt.) Die Prosen dieses einfachen Typs werden zu den ältesten gerechnet.

Der Tropus aus Nonantola zeigt demgegenüber schon in seinem Aufbau Unregelmäßigkeiten: Die beiden Prosen sind ungleich auf den Introitus verteilt. Die erste wird in drei Teile zerlegt, denen jeweils ein Introitusabschnitt folgt; die zweite, vor dem letzten Introitusabschnitt stehend, bleibt ein Ganzes, jedoch fehlt ihr Anfang: „*Creator omnium rerum.*“

Auch melodisch ist die Beziehung zum Vorbild locker. Neben der melismatischen Ausfüllung der größeren Intervalle gibt es Stellen mit ganz abweichender Melodik, siehe z. B. „*clamemus*“ und „*verax pius*“. Vor allem aber unterscheiden sich die den beiden Kontrafakten entsprechenden Teile des Tropus, die melodisch gleich sein müßten, auch untereinander. Daher können die Abweichungen nicht allein damit erklärt werden, daß dem Tropus möglicherweise eine spätere, weiterentwickelte Fassung der Prosa zugrunde liege, vielmehr muß er, nachdem die Kenntnis seiner Herkunft bereits verlorengegangen war, eine längere selbständige Entwicklung durchgemacht haben. Eine gemeinsame Quelle, auf die beide Handschriften zurückgehen, ist nicht bekannt.

² Wiederum nach französischer Terminologie. Die italienischen Handschriften verwenden „*Prosa*“ statt „*Prosula*“, da „*Prosa*“ als Bezeichnung der textierten Sequenz ausfällt.

³ Das Alleluia selbst fehlt, da es sich nur um ein Tropar handelt.

Gluck oder Pseudo-Gluck?

VON JAN LARUE, NEW YORK

In seinem Artikel *Unbekannte Instrumental-Werke Glucks* (Mf. 4, 1951, S. 309) machte Rudolf Gerber auf ein Werk mit folgendem Incipit aufmerksam:



Dieses Werk ist bereits in *Wotquennes Catalogue thématique des œuvres de C. W. Gluck* angeführt und zwar als Nr. 3 unter den „*Ouvertures (Sinfonie) d'œuvres indéterminées*“ (S. 165). Mein *Union Catalogue of 18th Century Symphonies*¹ weist für das gleiche Werk zwei weitere Autoren auf: *Bernasconi* und „*Stamitz*“. In einer Serie, die der französische Verleger Venier herausgegeben hat (*VI Ouverture a piu stromenti, composta da varri (!) autori, Opera Seconda*) erscheint dieses Werk als Nr. 6 unter dem Namen „*Sig. Bernasconi*“. In der Universitätsbibliothek Lund (Schweden), Sammlung Kraus Nr. 308, ist die Komposition „*Stamitz*“ zugeschrieben und mit dem Jahr 1772 datiert. Der Einband des Werkes zeigt den Titel *concerto*, die einzelnen Teile hingegen sind mit *sinfonia* bezeichnet (solche sich widersprechenden Titel sind in den Lunder Handschriften häufig anzutreffen).

Welcher Quelle sollen wir trauen? Die Autorschaft von Stamitz ist am wenigsten glaubhaft. Existiert doch meines Wissens kein anderer Nachweis, der dieses Werk Johann Stamitz oder irgendeinem Mitglied der Familie Stamitz zuschreibt. Riemann und anderen Musikwissenschaftlern, die Probleme der „*Mannheimer Schule*“ bearbeiteten, waren die Lunder Handschriften nicht bekannt. Vielleicht hätte auch zu ihrer Zeit der Versuch einer Identifikation etlicher in ihnen überlieferter Werke mit zweifelhafter Urheberschaft noch mehr Verwirrung angerichtet. Werke z. B., die heute als von Bernasconi, Graun und Toeschi stammend gesichert sind, werden dort irrtümlich Stamitz zugeschrieben.

Weiterhin: der Stil der Komposition läßt die Autorschaft von Johann Stamitz mehr als fraglich erscheinen. Auch wenn oberflächlich betrachtet die Anwendung des forte-piano-Wechsels an die „*Mannheimer Dynamik*“ erinnert, so zeigt doch diese Symphonie in jeder anderen Hinsicht deutliche Stilmerkmale der italienischen Ouverture (natürlich begegnet man häufig auch in italienischen Werken Passagen, die von laut zu leise wechseln; ich erinnere nur an die Instrumentalwerke von Leonardo Leo, die unzählige Beispiele von dynamischem Chiaroscuro enthalten). Die Symphonie in Lund zeigt Mangel an thematischem Kontrast und erschöpft sich in Läufen und Tonfiguren zumeist in geschäftigen Sechzehnteln. Gerade dieser Mangel erregt unsere Zweifel, da die meisten Werke Stamitz' sich durch thematische Differenzierung auszeichnen. Die Form der Komposition erinnert an die der Opern-Sinfonia um 1740: gleich nach der Exposition erscheint das anfängliche Thema wiederum in der Tonika ohne jegliche vorangehende Durchführung. Ich kenne keine Symphonie von Johann Stamitz, die diese Form aufweist. Das Finale, ein Prestissimo im 3/8-Takt mit fast ununterbrochener Sechzehntelbewegung, erinnert ganz besonders an den Typ der Ouverture um die Jahrhundertmitte; eine Konzeption, die wir kaum mit Stamitz in Verbindung bringen können. Johann Stamitz's Söhne, Carl und Anton, sind kaum als Autoren in Betracht zu ziehen. Sie waren um die Zeit der Herausgabe des Werkes, um 1756², erst elf bzw. zwei Jahre alt, und keiner war als Wunderkind im Komponieren bekannt (Mozart, Mendelssohn und William Crotch hatten schon vor ihrem elften Lebensjahr ausgedehnte Instrumentalwerke komponiert).

1 J. LaRue, *A Union Thematic Catalogue of 18th Century Symphonies*, *Fontes artis musicae* 1, 1959, S. 18–20.
2 Siehe Cari Johansson, *French Music Publishers' Catalogues of the Second Half of the Eighteenth Century*, Stockholm 1955, S. 155–156.

Wenn wir nun annehmen, daß Bernasconi der Komponist dieser *sinfonia* ist, so können drei Punkte für ihn geltend gemacht werden, die gegen eine Autorschaft von Gluck sprechen.

1. Gluck selbst kann unter Umständen für die heutige Unklarheit verantwortlich gemacht werden. Es könnte sein, daß er auch in diesem Falle wie in zwei früheren Werken eine Ouvertüre von einem anderen Komponisten „geborgt“ hat, ohne den rechtmäßigen Urheber zu nennen. Für *Le Nozze d'Ercole e d'Ebe* (1747) benutzte er eine Sarmmartini-Symphonie in G-dur (Churgin Nr. 50)³; und das Finale einer anderen Sarmmartini-Symphonie in g-moll (Churgin Nr. 65)⁴ erscheint als Einleitung zum zweiten Teil seiner Serenata *La Contesa de' numi* (1749).

2. Gluck scheint um 1756 bei den Pariser Verlegern nicht bekannt gewesen zu sein, und so weit man weiß wurde keines seiner Instrumentalwerke in Paris gedruckt. Bernasconi hingegen ist mit der Drucklegung einer zweiten Symphonie in Paris vertreten, die Nr. 3 der *Vari autori*, Opus III, in der oben erwähnten Serie von Venier. All diese rein bibliographischen Daten deuten mehr auf Bernasconi als Autor des genannten Werkes. Venier hatte weder Gelegenheit noch Grund, ein Werk Glucks als von Bernasconi stammend auszugeben.

3. Auch stilistisch entspricht die Komposition mehr der Art Bernasconis als der Glucks. Die *sinfonia* Nr. 6 in Veniers Op. II ist in Gesamtstruktur und Einzelheiten beinahe identisch mit dem anderen Pariser Bernasconi-Druck (Venier Op. III/3), vor allem in der Verwendung der Sonatenform ohne Durchführung im ersten Satz und in dem aggressiven Finale im $\frac{3}{8}$ -Takt (in diesem Falle ein Presto). Gluck stellt einem ersten Thema fast ausnahmslos ein kontrastierendes zweites gegenüber, das die Dominant-Tonalität hervorhebt. Er schreibt selten in abgekürzter Sonatenform, und seine Finalsätze im $\frac{3}{8}$ -Takt zeigen einen heiteren Charakter, der eher einem bewegten Menuett entspricht als einem Satz in Presto- oder Prestissimo-Stimmung. Insgesamt können wir feststellen, daß die Autorschaft Bernasconis überzeugender erscheint als die Glucks oder Stamitz'.

Solche Verwirrungen auf Grund irrtümlicher oder widersprechender Angaben in den Quellen der Symphonie des 18. Jahrhunderts sind häufig. Ein Vergleich von Wotquennes „*Ouvertures*“ mit Einträgen im *Union Catalogue*, um nur einige Beispiele für diese Verwirrung zu geben, zeigt drei weitere Autoren-Konflikte, die den Namen Glucks diesmal mit Jommelli, Neruda und Reluzzi verstricken. Von den beiden Letztgenannten wissen wir heute wenig, obwohl sie in verschiedenen Ausgaben des Breitkopf-Katalogs mit nicht weniger als 24 bzw. 13 Symphonien vertreten sind⁵. Hier die Incipits und bibliographischen Daten dieser Werke:



Gluck: Wotquenne, S. 165 (ohne Quellenangabe); Breitkopf-Katalog 1762, S. 9.

Jomelli: (Druck): *Simphonie nouvelle a quatre del Signor Nicolo Jomelli . . . A Paris, chez la Vve Boivin . . . Le Sr Leclerc . . . Mlle Castagnery . . .* Paris, Conservatoire, H. 215(1)⁶

(MS) Stockholm, Kungl. Musikaliska Akademiens Biblioteket

Neruda: Breitkopf-Katalog, Supplement 1766, S. 15.

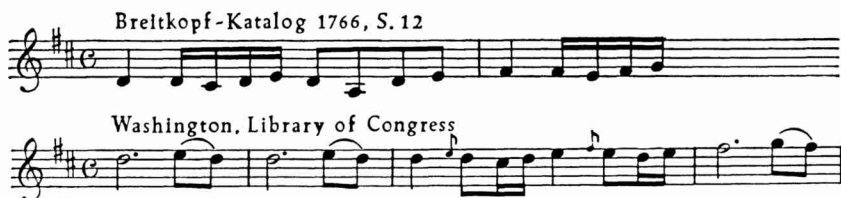
³ Bathia D. Churgin, *The Symphonies of G. B. Sarmmartini*, Diss. Harvard University 1963, Thematic Index, S. 45.

⁴ Churgin, a. a. O., Thematic Index S. 56.

⁵ Neruda: Breitkopf-Katalog 1762 6 Symphonien; Supplement 1766 15 Symphonien; Supplement 1770 3 Symphonien. Reluzzi: Breitkopf-Katalog 1762 12 Symphonien; Supplement 1766 1 Symphonie.

⁶ M. V. Féodorov, Paris, hatte die Freundlichkeit, alle Einzelheiten dieses Drucks nachzusehen, wofür ich ihm an dieser Stelle meinen verbindlichsten Dank zum Ausdruck bringe.

Eine Entscheidung über die Autorschaft dieses Werkes ist schwieriger zu treffen als in dem anfänglich besprochenen Fall. Daß Breitkopf sich vor 200 Jahren selbst häufig widerspricht, gibt zu denken. Sein Katalog zeigt, wie bekannt, zahlreiche Widersprüche, und im Supplement 1763, S. 4 hat er diesen Umstand sogar selbst zugegeben, indem er ein Flötenduett als von „Sigr. Graun . . . ó des Sigr. Suss“ aufführte. Der Mangel an irgendwelchen weiteren Beweisen, sei es für Glucks oder für Nerudas Autorschaft, verstärkt die Vermutung, daß Jommelli, der sowohl in einem Druck als auch in einer Handschrift als Komponist erwähnt ist, tatsächlich diese Symphonie geschrieben hat. Das Thema hat einen betont italienischen Charakter: ein gleiches Motiv wird auf den Stufen des tonischen Dreiklangs in Aufwärtsbewegung wiederholt. Auch in anderen Kompositionen Jommellis finden wir Themen mit ähnlicher Kontur.



Auf Grund dieser zwar unvollständigen Information sollte das Werk dennoch Jommelli zuzuschreiben sein. Das Incipit der zweiten Ouvertüre umstrittener Herkunft lautet:



Gluck: Wotquenne, S. 164 (ohne genaue Quellenangabe); Breitkopf-Katalog 1762, S. 9.
Reluzzi: Breitkopf-Katalog 1762, S. 23.

Aus Mangel an jeglichen quellenurkundlichen Nachweisen muß die Frage der Herkunft dieses Werkes hier offen bleiben. Doch sollte erwähnt werden, daß das Hauptthema einer anderen Symphonie Reluzzis eine gleichartige Form mit dem Oktavsprung nach unten und mit einem im allgemeinen ähnlichen Rhythmus aufweist (Paris Conservatoire, Fonds Blancheton V-227).



Nicht zuletzt trägt das folgende Reluzzi-Beispiel noch zu weiterer Verwirrung bei:



Gluck: Wotquenne, S. 165 (ohne genaue Quellenangabe).

Reluzzi: Breitkopf-Katalog 1762, S. 23.

Hier ist eine Beweisführung noch gewagter, besonders da Breitkopfs Stecher das erste Viertel des im $\frac{3}{4}$ -Takt stehenden Incipits versehentlich ausgelassen hat. Ein Vergleich der im *Union Catalogue* befindlichen Incipits anderer Reluzzi-Symphonien auf mögliche Ähnlichkeit zeigt, daß das folgende Thema mit seinem Abstieg von der Tonika zur dritten Stufe und in der systematischen, aufsteigenden Aufteilung des gebrochenen Tonika-Dreiklangs analog dem obigen Thema ist:



Diese letztere Symphonie, die in der Sammlung Aussee (jetzt Graz, Diözesan-Archiv) Reluzzi zugeschrieben ist, wird jedoch in der Fürstl. Thurn- und Taxis'schen Hofbibliothek, Regensburg, und im Breitkopf-Katalog, Supplement 1766, S. 14, Sammartini zugeschrieben, und um die Verwirrung vollständig zu machen, nennt die Kungl. Musikaliska Akademiens Biblioteket, Stockholm Giorgio Giulini als den Komponisten! Solange es uns nicht gelingt, die Frage der Autorschaft zu klären, kann das Werk wohl kaum als typisch für Reluzzi angesehen werden. Ich erwähne diese Frage hauptsächlich, um auf die komplizierten bibliographischen Probleme aufmerksam zu machen. Ich würde es begrüßen, wenn Kollegen, die in dieser Periode arbeiten, mir Symphonien zuschickten, deren Autorschaft in Zweifel ist. Ein Vergleich dieser Werke mit den im *Union Catalogue* verzeichneten Werken bringt unter Umständen Lösungen — vielleicht aber auch zusätzliche Verwirrung. Jedenfalls ist es ratsam, jeglicher nicht endgültig bewiesenen Autorschaft mit äußerster Skepsis zu begegnen⁷.

Zur sowjetischen Diskussion über Mozarts Tod

VON ERNST STÖCKL, JENA

Puschkins kleines Drama *Mozart und Salieri* (1830), dem die Legende von der Vergiftung Mozarts durch Salieri zugrunde liegt, hat die sowjetischen Literatur- und Musikwissenschaftler mehrfach veranlaßt, die Frage aufzuwerfen, ob Puschkins Drama auf historischer Wahrheit basiere und woher der Dichter seine Informationen bezogen haben könnte. Hatten der Musikhistoriker E. M. Braudo (1922)¹ und der Literaturhistoriker und Puschkinspezialist M. P. Alekseev (1935)² die Vergiftung Mozarts durch Salieri in sorgfältigen Untersuchungen bereits als Legende abgetan³, so hat I. Belzas Arbeit (1953)⁴ die Behauptung, Mozart sei eines natürlichen Todes gestorben, wieder in Frage gestellt. Belza stützt sich bei seiner Beweisführung vor allem auf das angebliche Zeugnis Guido Adlers, der bei kirchenmusikalischen Studien in einem Wiener Archiv eine Aufzeichnung der Beichte Salieris gefunden haben soll. Sie stammte von dem Beichtvater des italienischen Meisters, der seinem Bischof mitteilte, daß Salieri Mozart vergiftet habe. In diesem Dokument seien auch Einzelheiten darüber enthalten gewesen, wo und bei welcher Gelegenheit der italienische Komponist Mozart das langsam wirkende Gift gegeben habe. Adler habe alle in der Aufzeichnung der Beichte Salieris enthaltenen Faktenangaben sorgfältig geprüft und sei zu der Feststellung gekommen, daß Salieris Beichte keineswegs der „Fieberwahn eines Sterbenden“ war, wie dies seine Anhänger darzustellen versuchten. Vielmehr habe damit ein Verbrecher das lange Jahre gehütete Geheimnis schließlich preisgegeben. Dem Abdruck

⁷ Dieser Artikel wurde von Jeanette B. Holland ins Deutsche übersetzt, wofür ich ihr hier meinen verbindlichsten Dank ausspreche.

¹ E. M. Braudo, *Mocart i Sal'eri* (Mozart und Salieri), in: *Orfej. Sbornik statej o muzyke raznych avtorov* (Orpheus. Sammlung von Aufsätzen über Musik, verfaßt von verschiedenen Autoren), Petrograd 1922, S. 102 ff.

² M. P. Alekseev, *Mocart i Sal'eri* (Mozart und Salieri), in: A. S. Puškin. *Polnoe sobranie sočinenij* (A. S. Puschkin. Gesamtausgabe), Bd. VII, Moskau-Leningrad 1935, S. 525.

³ B. V. Tomaševskij (vgl. A. S. Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij* [A. S. Puschkin. Gesamtausgabe], Bd. VII, Moskau—Leningrad 1935, S. 698 f.) und K. Boneckij (vgl. A. S. Puškin, *Malen'kie tragedii* [A. S. Puschkin. Die kleinen Dramen], Moskau 1949, S. 68) schließen sich in ihren Kommentaren der Meinung an, daß die Vergiftung Mozarts durch Salieri eine Legende sei.

⁴ I. Belza, *Mocart i Sal'eri. Tragedija Puškina. Dramatičeskie sceny Rimškogo-Korsakova* (Mozart und Salieri. Die Tragödie Puschkins. Die dramatischen Szenen Rimskij-Korsakovs), Moskau 1953, S. 43—68.

des von Adler entdeckten Dokumentes habe die Katholische Kirche kategorisch Widerstand geleistet, „weil alleine schon die Tatsache, daß eine solche Aufzeichnung existieren könne, das Beichtgeheimnis in Frage gestellt hätte“⁵. Belza berichtet weiter, daß der Musikwissenschaftler B. V. Asaf'ev bei einem Besuch in Wien die Fotokopie des von Adler entdeckten Beichtdokuments gesehen und an dessen Echtheit nicht gezweifelt habe. Adler starb 1941, das Schicksal seines Nachlasses ist unbekannt. Nach Aussagen von Freunden und Schülern Adlers, die Belza während eines Aufenthalts in Wien 1947 sammelte, widersetzte sich die Katholische Kirche weiterhin dem Abdruck von „nicht zur Veröffentlichung bestimmten Kirchenarchivmaterialien“⁶.

B. Steinpreß setzte sich in einer Rezension eingehend mit Belzas Darlegungen auseinander⁷. Er hält seinem Kollegen vor allem vor, daß er Salieri bewußt negativ gezeichnet habe und sich dabei fast ausschließlich auf Vermutungen stütze. Steinpreß kommt zu dem Schluß, daß Belza lediglich eine neue Variante der alten Legende von Mozarts Vergiftung durch Salieri bringe, in seinen Ausführungen aber nichts bewiesen, sondern die Fakten durch Vermutungen ersetzt habe.

A. Glumov teilt mit, daß „viele hervorragende Musiker unserer Zeit von Salieris Schuld überzeugt sind“⁸, macht allerdings keine näheren Angaben.

Vor kurzem veröffentlichte I. Belza eine neue Studie zu unserem Problem⁹. Der Autor stellt einleitend fest, daß Puschkin über die Vorgänge in Wien ausgezeichnet orientiert gewesen sein muß, und stützt sich dabei auf die bereits erwähnte sehr gründliche Arbeit von M. P. Alekseev. „Puschkin nahm die sensationellen Mitteilungen der Presse sehr kritisch auf. Als er ‚Mozart und Salieri‘ schuf, war er offenbar von der Schuld Salieris fest überzeugt. Das bewog ihn, mit einer so schwerwiegenden Beschuldigung nicht anonym, sondern offen — zur Verteidigung des toten Meisters — aufzutreten“¹⁰. Belza versucht, u. a. auch aus diese Tatsache die historische Wahrheit von Puschkins Drama abzuleiten, und bezieht sich dabei auf eine Äußerung A. K. Ljadovs, daß nämlich Puschkins *Mozart und Salieri* die „beste Mozart-Biographie“ sei¹¹, sowie auf V. A. Žukovskijs und N. V. Gogol's positive Meinung über Puschkins Drama.

Belza geht auch näher auf die „rätselhaften Umstände“ von Mozarts Tod und Begräbnis ein. Hierher zählt er die widersprüchigen Diagnosen über die Natur von Mozarts Todeskrankheit, die Eile, mit der die Leiche des Komponisten auf den Friedhof von St. Marx überführt wurde, die geringe Beteiligung der Wiener Bevölkerung an der Beerdigung des Tondichters und weiter den Umstand, daß der Baron van Swieten, der Mozarts Genius verehrte, ein Begräbnis dritter Klasse ausrichtete und daß schließlich der Totengräber, der einzige Mensch, der Mozarts Begräbnisstätte kannte, bald darauf starb. Seltsam wäre auch, daß Konstanze den Abguß von Mozarts Totenmaske, die der Graf Deym gleich nach dem Tode des Komponisten abgenommen hatte, versehentlich zerbrochen und sich nicht bemüht habe, die Scherben zusammenzukleben, sondern diese weggeworfen habe.

Belza erklärt, daß die Mozart-Biographen irrten, wenn sie die geringe Beteiligung am Begräbnis Mozarts dadurch zu erklären versuchten, daß an diesem Tage (6. Dez. 1791) ein heftiges Regen- und Schneewetter geherrscht habe. Er beruft sich auf N. Slonimsky¹², der

⁵ Ibid., S. 62.

⁶ Ibid., S. 62.

⁷ B. Štejnpress, *Novyj variant staroj legendy* (Eine neue Variante der alten Legende), in: *Sovetskaja muzyka* XI, 1954, S. 141 ff.

⁸ A. Glumov, *Muzykal'nyj mir Puškina* (Die musikalische Welt Puschkins), Moskau—Leningrad 1950, S. 120.

⁹ I. Belza, *Mocart i Sa'eri. Ob istoričeskoj dostovernosti tragedii Puškina* (Mozart und Salieri. Über die historische Wahrheit der Tragödie Puschkins), in: *Puškin. Issledovanija i materialy* (Puschkin. Untersuchungen und Materialien), Bd. IV, Moskau—Leningrad 1962, S. 237—266. Belza veröffentlichte Artikel über die Vergiftung Mozarts durch Salieri auch in sowjetischen Zeitungen.

¹⁰ Ibid., S. 248.

¹¹ Ibid., S. 237.

¹² N. Slonimsky, *The weather at Mozart's funeral*, in: *The Musical Quarterly* XLVI, 1960, S. 16.

durch eine Anfrage bei der Wiener Zentralanstalt für Meteorologie und Geodynamik festgestellt habe, daß am fraglichen Tage keine Niederschläge zu verzeichnen waren und die Temperatur ca. 3 ° Réaumur betrug.

Die von Belza aufgezählten „rätselhaften Umstände“ finden seiner Meinung nach in den Forschungsergebnissen der Mediziner D. Kerner und G. Duda eine plausible Erklärung¹³. Beide Autoren kommen zu dem Schluß, daß Mozart an einer Vergiftung mit Quecksilberchlorid gestorben sei. Belza teilt in diesem Zusammenhang mit, daß der Moskauer Professor der Medizin I. M. Sarkizov-Serazini nach eingehenden Untersuchungen schon 1952 zu dem gleichen Resultat gekommen sei und darüber in einem Vortrag auf der 4. Sowjetischen Puschkin-Konferenz in Leningrad berichtet habe. Nach Duda könnte Salieri trotz der gegenteiligen Behauptungen einiger Mozart-Biographen nicht von dem Verdacht freigesprochen werden, die Tat ausgeführt zu haben. Salieri habe nicht nur aus eigenem Impuls gehandelt, sondern einen Beschluß der Freimaurerorganisation verwirklicht, wonach Mozart als „ungehorsamer Bruder“ vergiftet werden sollte. Belza hält es im Rahmen seiner Darlegungen allerdings nicht für möglich, auf die komplizierten Beziehungen Mozarts zu den Freimaurern einzugehen.

Außerdem zieht Belza Vincent Novellos Tagebücher heran¹⁴. Nach den Berichten dieser Quelle habe Mozarts Witwe 1829 kategorisch behauptet, daß ihr Mann davon überzeugt gewesen sei, von Salieri vergiftet worden zu sein. Konstanze habe auch davon gesprochen, daß Salieri kurz vor seinem Tode sein Verbrechen gestanden habe. Belza äußert dazu: „Daß ein solches Geständnis abgelegt und vom Beichtvater des Mozart-Mörders aufgezeichnet wurde, bezweifeln heute sogar solche Forscher nicht, die zwar G. Adlers Fund erwähnen, sich aber doch vorsichtigerweise die Frage vorlegen, ob dieses Geständnis nicht der Fieberwahn eines Sterbenden gewesen sei. Je drückender die Last der Beweise für die Schuld Salieris wird, desto mehr wächst die Verwunderung der russischen und auch westeuropäischen Autoren, die stark davon beeindruckt sind, wie gut Puschkin informiert war“¹⁵.

Im folgenden setzt sich Belza mit E. Bloms Arbeit zum Tode Mozarts auseinander¹⁶. Nach Blom lag für Salieri kein Grund vor, auf Mozart neidisch zu sein: Er war gut gestellt, hatte ein gesichertes Einkommen, und im Alter erwartete ihn eine angemessene Pension. Belza führt als Gegenbeweis Shakespeares *Hamlet* an, in dem Personen Gift benutzen, die noch besser gestellt waren als Salieri. Ein weiteres Argument Bloms, daß nämlich ein katholischer Geistlicher das Beichtgeheimnis unter allen Umständen bewahrt hätte, widerlegt Belza nach Kerner damit, daß ein Geistlicher bei einem Geisteskranken nur dann an das Beichtgeheimnis gebunden sei, wenn sich dieser bei klarem Bewußtsein befindet. Wenn sich der Geistliche über die Zurechnungsfähigkeit des Beichtlings nicht im klaren ist, dann habe er formal das Recht, das Beichtgeheimnis außer acht zu lassen. So sei nach Belza die Entstehung der von Adler gefundenen Aufzeichnung der Beichte Salieris zu erklären. In seiner Polemik gegen Blom erwähnt Belza auch die bekannte Stelle aus Niemetscheks Mozart-Biographie: „Es ist zwar schade um ein so großes Genie, aber wohl uns, daß er tot ist; denn würde er länger gelebt haben, wahrlich! die Welt hätte uns kein Stück Brot mehr für unsere Kompositionen gegeben“¹⁷. Diese Äußerung soll von Salieri stammen. Eine inhaltlich sehr ähnliche Stelle gibt es auch bei Puschkin in *Mozart und Salieri*:

¹³ D. Kerner, *Mozart als Patient*, Mainz 1956; ders., *Mozarts Todeskrankheit*, Berlin—Mainz 1961; G. Duda, *Gewiß — man hat mir Gift gegeben! Eine Untersuchung der Krankheiten Mozarts nach den Briefen der Familie und den Berichten der Zeitgenossen*, Pähl/Obb. 1958.

¹⁴ *Wallfahrt zu Mozart*, Bonn 1959. Originalausgabe u. d. T. *A Mozart Pilgrimage, being the Travel Diaries of Vincent and Mary Novello*, London 1955.

¹⁵ I. Belza, a. a. O., S. 254.

¹⁶ E. Blom, *Mozart's Death*, in: *Music and Letters* XXXVIII, 1957, S. 315—326.

¹⁷ F. Niemetschek, *Leben des k. k. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart*, Prag 1798, S. 84. Belza zitiert aus: *Wenn Mozart ein Tagebuch geführt hätte . . .*, Budapest 1955, S. 107f.

Salieri: „... ich bin dazu erwählt,
ihm Einhalt zu gebieten — sonst würden wir
alle zu Grunde gehen. Wir alle sind Adepten,
Diener der Musik, nicht nur ich allein mit
meinem leeren Ruhm.“ (VII, 128)

Schon M. P. Alekseev schloß, daß Puschkin die oben zitierte Äußerung wahrscheinlich gekannt hat. Belza bedient sich dieser Vermutung, um die Behauptung Bloms, Puschkin habe sich nicht bemüht, sich mit den gesicherten biographischen Fakten aus Mozarts und Salieris Leben vertraut zu machen, entschieden zurückzuweisen. Auch gegen Greither¹⁸ polemisiert Belza. Er wirft ihm vor, daß er weder die Biographie Mozarts noch die Puschkins eingehend studiert habe. In diesem Zusammenhang verweist er auf *Grove's Dictionary of Music and Musicians*¹⁹, in dem sich Greither hätte darüber informieren können, daß Salieri Intrigen spann und daß Mozart von ihnen wußte und sich darüber in seinen Briefen beklagte. Wenn Greither die Briefe Mozarts und auch Beethovens Konversationshefte berücksichtigt hätte, dann hätte er nicht zu seiner positiven Einschätzung von Salieris Charakter gelangen können. Belza bemängelt, daß sich nach Greither der holländische Gesandte am Zarenhof, Baron Ludwig Heeckeren, mit Puschkin duelliert und die tödliche Kugel abgesandt habe, während dies in Wirklichkeit d'Anthès, ein französischer Royalist (Heeckerens Adoptivsohn), tat.

Belza geht dann auf die sowjetischen Arbeiten über Mozart ein und setzt sich mit B. Steinpreß auseinander, der Salieris Schuld an Mozarts Vergiftung und die Vergiftung überhaupt ablehnt. Belza hebt vor allem hervor, daß zu der Zeit, als Steinpreß Belzas Darlegungen (1953) als „*Neue Variante einer alten Legende*“ charakterisiert hat (1954)⁷, die Arbeiten von Kerner und Duda noch nicht veröffentlicht waren. Auf die Vorhaltungen seines Opponenten, daß weder Guido Adler, der die Aufzeichnung der Beichte Salieris gefunden haben soll, noch der sowjetische Musikwissenschaftler Asaf'ev, dem Adler davon berichtet habe, in der Öffentlichkeit die Existenz der Beichte Salieris jemals erwähnt hätten, erwidert Belza, daß Asaf'ev nicht nur ihm, Belza, sondern auch A. N. Dmitriev, L. A. Solovcova und anderen heute noch lebenden Schülern Asaf'evs von dem umstrittenen Dokument erzählt und dabei der Überzeugung Ausdruck verliehen habe, daß Salieri Mozart tatsächlich vergiftet habe.

Steinpreß hatte 1954 in seinem Artikel auch erwähnt, daß selbst Franz Farga in seinem Roman *Salieri und Mozart* (Stuttgart 1937) die Vergiftung Mozarts durch Salieri entschieden abgelehnt habe. Belza verweist nun in diesem Zusammenhang auf E. S. Berljand-Černaja, die Fargas Buch eingehend studiert habe und zu der entgegengesetzten Schlußfolgerung gelangt: „... es wird nicht offen ausgesprochen, daß der Autor (Farga — E. St.) von der Schuld Salieris überzeugt ist, doch kommt dies in der Anlage des Romans, in den Kapitelüberschriften und in der Art, wie die Beziehungen zwischen den beiden Komponisten und der Tod Mozarts beschrieben werden, zum Ausdruck“²⁰. Belza fügt hinzu, daß es äußerst symptomatisch sei, daß Fargas Roman nicht in Österreich, sondern in Deutschland erschien, da die „*katholische Reaktion in Wien eine Möglichkeit gefunden hätte, die Veröffentlichung eines Buchs zu verhindern, in dem die heikle Frage des Beichtgeheimnisses berührt wird*“²¹.

¹⁸ A. Greither, *Mozart ist nicht vergiftet worden*, in: Neues Österreich, 1957, 11. August. — Von Belza nicht erwähnt werden: A. Greither, *Die Legende von Mozarts Vergiftung*, in: Deutsche Medizinische Wochenschrift, 1957, S. 928 ff.; ders., *W. A. Mozart, seine Leidensgeschichte an Briefen und Dokumenten dargestellt*, Heidelberg 1958.

¹⁹ *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Bd. IV, 4. Aufl., London 1940, S. 509.

²⁰ E. Berljand-Cernaja, *Mocart. Žizn' i tvorčestvo* (Mozart. Leben und Werk), Moskau—Leningrad 1956, S. 295.

²¹ I. Belza, a. a. O., S. 261.

Belza beruft sich sodann auf Georg Knepler, von dem er während des Chopin-Kongresses in Warschau (Februar 1960) erfahren habe, daß Guido Adler von der Beichte Salieris in der Regel gegenüber ausländischen Schülern und Kollegen gesprochen habe, weil er es offenbar für seine Pflicht hielt, den Inhalt des Beichtdokuments der Öffentlichkeit mitzuteilen, andererseits aber gefürchtet habe, dies in Wien ex cathedra zu tun. Von den Ausländern, denen Adler von seinem Fund erzählte, nennt Belza nur den polnischen Komponisten und Musiktheoretiker J. Koffler, der in Wien promoviert hat.

Die seltsamen Umstände von Mozarts Tod, das „schlechte“ Wetter am Tage der Bestattung sowie die Charakterzüge Salieris werden von Belza auch gegenüber Steinpreß als Argumente geltend gemacht. Belza ist nach wie vor davon überzeugt, daß Salieri Mozart vergiftet habe und sieht daher in Puschkins Tragödie *Mozart und Salieri* die künstlerische Gestaltung einer historischen Begebenheit.

Soweit Belza. — Auch diesmal wieder hat sich Steinpreß zu Wort gemeldet und der Veröffentlichung Belzas im Puschkin-Sammelband eine Entgegnung folgen lassen²², in der er die Argumente Belzas zu widerlegen versucht.

Steinpreß bemüht sich zunächst, die Schüler Guido Adlers und jene Forscher ausfindig zu machen, die — wie Belza behauptet — „Adlers Fund zwar erwähnen, sich aber vorsichtigerweise die Frage vorlegen, ob Salieris Geständnis nicht der Fieberwahn eines Sterbenden gewesen sei“. Er stellt fest, daß Erich Schenk nicht nur in seiner Mozart-Monographie das Gerücht von Mozarts gewaltsamem Tod entschieden zurückgewiesen habe^{22a}, sondern auch auf eine entsprechende Anfrage des Leningrader Musikwissenschaftlers A. Sochor, die dieser 1957 im Anschluß an einen Vortrag Schenks über die Musik in Österreich im Leningrader Wissenschaftlichen Forschungsinstitut für Theater und Musik an ihn richtete, geantwortet habe, daß in Adlers Archiv keinerlei Aufzeichnung von Salieris Beichte existiere und Adler weder ihm noch einer dritten Person etwas von einer solchen gesagt habe. Wie aus einer brieflichen Mitteilung des Wiener Musikkritikers M. Rubin an Steinpreß hervorgeht, hält Schenk die Beichte Salieris nicht nur für nicht bewiesen, sondern auch für unwahrscheinlich. Steinpreß stellt fest, daß sich Belza in seinem Aufsatz im Puschkin-Sammelband zwar fünfmal auf Schenk bezieht, jedoch nicht erwähnt, daß dieser Mozart-Forscher den Verdacht, Mozart sei von Salieri bzw. den Freimaurern vergiftet worden, eindeutig zurückweist. Ähnlicher Meinung war auch Wilhelm Fischer, der Schüler und Mitarbeiter Adlers war. Eine diesbezügliche Mitteilung erhielt Steinpreß von Georg Knepler (Berlin): „Prof. Fischer hat während seiner langjährigen Zusammenarbeit mit Adler niemals etwas von der Beichte Salieris gehört“²³. Knepler fügt hinzu, daß er dies 1960 in Warschau auch Belza mitgeteilt habe.

Die Vergiftungslegende lehnt in seiner Monographie auch Egon v. Komorzynski ab^{23a}, der ebenfalls Schüler Adlers war. Otto Erich Deutsch bemerkt im Zusammenhang mit der Vergiftungslegende²⁴, daß Adler von seiner Entdeckung vor allem seinen Dozenten, Assistenten und Schülern sicherlich erzählt haben würde, doch habe niemand von den Schülern und Mitarbeitern Adlers in den verflossenen zehn Jahren den Fund Adlers bestätigt.

Auch Farga bekräftigt — so konstatiert Steinpreß — die Beichte Salieris nicht. Der russische Musikwissenschaftler erinnert daran, daß Belza in seiner ersten Arbeit (1953) auch

²² B. Stejnpress, *Mif ob ispovedi Sal'eri* (Der Mythos von Salieris Beichte), in: *Sovetskaja muzyka*, 1963, VII, S. 130—137. — Auch in der Zeitschrift *Muzykal'naja žizn'* (Musikleben) [1963, Nr. 23] und der Zeitung *Nedel'ja* (Die Woche) [1963, Nr. 37] geht Steinpreß auf die Vergiftungslegende ein. Das Wesentliche aus Steinpreß' Aufsatz 13 *Legenden um Antonio Salieri* in *Muzykal'naja žizn'* teilt A. Braga in *Antonio Salieri tra mito e storia*, Bologna 1963, S. 25—35 mit.

^{22a} E. Schenk, *W. A. Mozart. Eine Biographie*, Zürich—Leipzig—Wien 1955, S. 779.

²³ Aus einem Brief Prof. Dr. G. Kneplers (23. Febr. 1963) an Dr. B. Steinpreß (Moskau). Zitiert in: B. Stejnpress, s. Anm. 22, S. 131.

^{23a} E. v. Komorzynski, *Mozarts Sendung und Schicksal*, Wien 2/1955.

²⁴ Neue Musikzeitung, 1957, S. 221.

F. Fargas Mozart-Monographie²⁵ angeführt habe, in der einige Fakten enthalten sein sollten, die auf Adlers Fund hindeuten. Steinpreß hat diese Behauptung Belzas überprüft und festgestellt, daß die Beichte bei Farga überhaupt nicht erwähnt wird. Deshalb, so folgert Steinpreß, habe Belza in seiner neuen Arbeit (1962) Fargas Monographie fallen lassen und beruft sich diesmal auf Fargas Roman *Salieri und Mozart* (1937), dem, wie Belza schon früher hervorhob, „originale Dokumente“ zugrunde lägen. Steinpreß konstatiert, daß in Fargas Roman genauso wie in seiner Monographie keinerlei Andeutung zu finden sei, die mit Salieris Beichte in Zusammenhang zu bringen wäre. Auch Belzas Behauptung, Fargas Roman sei wegen der katholischen Reaktion nicht in Österreich, sondern in Deutschland (Stuttgart) erschienen, weist Steinpreß als unhaltbar zurück, denn wie wäre es sonst möglich gewesen, daß Fargas Monographie 1947 in Wien hätte erscheinen können.

Steinpreß wirft sodann die Frage auf, wer denn die ausländischen Schüler und Kollegen Adlers gewesen sein könnten, denen der Wiener Ordinarius für Musikwissenschaft nach Belza mehr Vertrauen schenken konnte als seinen Landsleuten. Belzas Mitteilung, daß Knepler ihn auf diesen überaus seltsamen Umstand aufmerksam gemacht habe, zweifelt Steinpreß an, indem er aus einem an ihn gerichteten Briefe Kneplers berichtet, daß dieser 1960 in Warschau während eines Gesprächs mit Belza nicht gesagt habe, Adler habe gegenüber ausländischen Schülern und Kollegen behauptet, Salieris Beichte gesehen zu haben. J. Koffler, der einzige ausländische Schüler Adlers, den Belza in diesem Zusammenhang nennt, kann — wie Steinpreß bemerkt — nicht mehr befragt werden, weil er im zweiten Weltkrieg in Polen umgekommen ist.

In keiner ernsthaften neueren musikwissenschaftlichen Arbeit wird die Beichte Salieris als Faktum angesehen. Steinpreß verweist auf F. Blume²⁶, W. Vetter²⁷ und Bohumil Karásek²⁸. Selbst der von Belza zitierte Slonimsky, dem Belza eines seiner wichtigen „Argumente“ entlehnt, gibt zu bedenken, daß sowohl Adler wie auch Asaf'ev in der Presse über das fragliche Schriftstück Stillschweigen bewahrt hätten und dem Autor dieser durch nichts bestätigten Legende nach wie vor das onus probandi zufalle. Steinpreß hält Belza vor, daß er das Material aus verschiedenen Arbeiten so angeordnet habe, daß beim Leser der Eindruck erweckt werden müsse, der zitierte Autor teile voll und ganz Belzas Meinung.

Steinpreß stellt fest, daß weder Adlers Landsleute noch seine ausländischen Kollegen und Schüler an die Beichte Salieris glauben. Adler selbst erwähnt Salieri in seinem Artikel *Die Musik in Österreich* (Studien zur Musikwissenschaft) als einen Mann, „dem viel Übles nachgesagt wurde, dessen er sich auch selbst angeklagt haben soll...“²⁹. Das Vorwort zu dieser Ausgabe ist im Juni 1928 geschrieben worden, also gerade zu jener Zeit, als Asaf'ev seinen Kollegen Adler in Wien besucht hat und nach Belza von der gefundenen Beichte Salieris erfahren haben soll. Hätte sich Adler — so schließt Steinpreß — so über Salieri geäußert, wenn er tatsächlich im Besitze der umstrittenen Beichte gewesen wäre? In diesem Zusammenhang wirft Steinpreß Belza auch vor, daß er die Autorität des Akademiemitglieds Asaf'ev vor der Weltöffentlichkeit bloßgestellt habe, denn Asaf'ev oder Belza selbst wäre nach Otto Erich Deutsch die Erfindung von Salieris Beichte zuzuschreiben³⁰.

Steinpreß hebt hervor, daß Asaf'ev niemals etwas über den angeblichen Fund Adlers veröffentlicht und auch niemand dazu ermächtigt habe, obwohl er mehrfach Gelegenheit gehabt hätte, auf Adlers Entdeckung einzugehen³¹. Asaf'evs Schülerin E. Dattel', die sich

²⁵ F. Farga, *Mozart. Ein Lebensbild*, Wien 1947.

²⁶ F. Blume, *Mozart*, in: MGG IX, Sp. 731.

²⁷ W. Vetter, *Der Klassiker Schubert*, Leipzig 1953, I, S. 103.

²⁸ B. Karásek, *Wolfgang Amadeus Mozart*, Prag 1959.

²⁹ Bd. XVI, Wien 1929, S. 18.

³⁰ Vgl. Anm. 24.

³¹ So anläßlich der Aufführung von Salieris Oper *Tarare* in Leningrad (1930er Jahre) und im Zusammenhang mit der von Asaf'ev festgestellten Ähnlichkeit zwischen dem Schicksale Glinkas und Mozarts, die er wiederholt in Gesprächen und in seinem Buche *Glinka* (Moskau 1947) hervorhob.

speziell mit Mozart-Studien befaßt hat, bemerkte, daß ein so feinsinniger Forscher und erfahrener Schriftsteller wie Asaf'ev sicher eine passende Form gefunden hätte, um die von Adler mitgeteilten Angaben zu verwerten, wenn er dem Gerücht über Salieris Beichte ernsthafte Bedeutung beigemessen hätte. Steinpreß teilt mit, daß Asaf'ev gegenüber seinen Schülern E. Gippius, S. Ginzburg und M. Druskin, denen er in den zwanziger Jahren viel über seine Reise nach Wien sowie sein Besuche bei Adler und über Adlers Arbeiten erzählt habe, keine Andeutung bezüglich des fraglichen Dokuments gemacht habe. Dies trifft auch für seine Aspiranten Ju. Kremlev und B. Zagurskij und den Musikforscher A. Ossovskij zu³². Steinpreß hat auch bei den von Belza erwähnten Asaf'ev-Schülern A. Dmitriev und L. Solovcova Erkundigungen eingezogen. Dmitriev hat ihm geantwortet, daß er nicht mit voller Bestimmtheit sagen könne, ob Asaf'ev ihm gegenüber Salieris Beichte erwähnt habe. Solovcova teilte Steinpreß mit, daß sie zwar von der Beichte Salieris gehört habe, jedoch heute nicht mehr genau zu sagen vermöge, ob diese Kenntnis auf Asaf'ev oder eine ihm nahestehende Person zurückgehe.

Steinpreß wendet sich weiter dagegen, daß Belza in seinem Artikel den Eindruck zu erwecken versucht, als ob alle sowjetischen Musikwissenschaftler mit ihm einverstanden wären. So beruft sich Belza dreimal auf Berljand-Černaja. Jedoch unterstreicht gerade diese Autorin, daß niemand das Verbrechen Salieris beweisen könnte und es noch immer keine dokumentarische Bestätigung für seine Schuld gebe³³, während sie in ihrem Buche *Mozarts Opern* (1960) in der dort enthaltenen Mozart-Biographie ganz auf die Vergiftungslegende verzichtet. Auch in den sowjetischen Lehrbüchern zur Musikgeschichte wird — so stellt Steinpreß fest — Belzas Ansicht ignoriert.

Im folgenden setzt sich der sowjetische Musikhistoriker mit den medizinischen Experten auseinander. Er konstatiert zunächst, daß I. M. Sarkizov-Serazini seine Ansichten über Mozarts Tod nicht publiziert und auch Belza in seiner Broschüre (1953) darüber nichts mitgeteilt habe, und geht dann näher auf Kerner und Duda ein. Der von Kerner in seinem Buche *Mozarts Todeskrankheit*³⁴ zitierte Brief von J. Sibelius, in dem der Komponist seine Überzeugung vom gewaltsamen Tode Mozarts zum Ausdruck bringt, wird nach Steinpreß von Kerner überbewertet. Der sowjetische Musikforscher weist — was eigentlich kaum nötig sein sollte — darauf hin, daß die gelegentlich ausgesprochene Ansicht eines bedeutenden Komponisten kein Glied einer historischen Beweisführung oder auch nur Argumentation sein kann, zumal Sibelius in einem Schreiben an Kerner, in dem er sich für die Übersendung eines Sonderdrucks von Kerners Aufsatz über Mozarts Tod bedankte, recht vorsichtig formuliert: „Ja, es scheint wohl so gewesen zu sein.“

In den Arbeiten Kerners und Dudas sieht Steinpreß die direkte Fortsetzung der Propaganda F. Daumers und M. Ludendorffs. Belza, der sich in seinem neuen Aufsatz (1962) hauptsächlich auf diese Autoren stützt, sei von seinen Opponenten in der westeuropäischen Presse wiederholt darauf aufmerksam gemacht worden, daß die Ansicht, Mozart sei von den Freimaurern ermordet worden, im nazistischen Deutschland besonders gefördert worden ist. Duda erklärt sich mit M. Ludendorff, nach deren Ansicht nicht nur Mozart, sondern auch Luther, Lessing, Schiller und Schubert den Freimaurern zum Opfer gefallen seien, sogar solidarisch. Der Verlag Hohe Warte, in dem Dudas Buch erschienen ist, wurde 1961 als verfassungswidrig verboten. Steinpreß bringt seine Verwunderung darüber zum Ausdruck, daß Belza seine Leser über die politischen Tendenzen seiner Hauptgewährsmänner nicht informiert habe. Stützt sich Belza auf Kerner und Duda, so beziehen sich diese beiden Autoren andererseits wiederholt auf Belzas Arbeit (1953). Steinpreß meint mit A. Greither,

³² Entsprechende briefliche Mitteilungen besitzt B. Steinpreß von E. Gippius, S. Ginzburg, A. Dmitriev, M. Druskin, B. Zagurskij, J. Kremlev, A. Ossovskij, L. Solovcova, A. Sochor, M. Rubin und Prof. Dr. Knepler.

³³ E. Berljand-Černaja, a. a. O., S. 295.

³⁴ D. Kerner, *Mozarts Todeskrankheit*, Berlin—Mainz 1961, S. 27.

daß Kerner seine Theorie von der Vergiftung Mozarts vor allem auf Belza gegründet habe, Belzas Untersuchung jedoch nichts wirklich Neues enthalte und in ihr nichts wissenschaftlich bewiesen sei.

Belza erfuhr aus Dudas Buch auch, daß Karl Mozarts Nachlaß eine Handschrift enthalte, in der — wie Belza behauptet³⁵ — davon die Rede ist, daß Salieri die Vergiftung Mozarts gestanden habe. Steinpreß hält Belza vor, daß er diese Handschrift als Autograph Karl Mozarts bezeichne, während Duda von einer unvollendeten, in den Papieren Karl Mozarts aufgefundenen Handschrift spricht, deren Autor bis zum heutigen Tage unbekannt ist. Duda mißt diesem Dokument im Gegensatz zu Belza keine große Bedeutung bei.

Wie Steinpreß weiter feststellt, hat Belza die bei Duda veröffentlichte Auskunft des Erzbischöflichen Ordinariats in Wien, die auf eine entsprechende Anfrage Dudas erfolgt war, falsch verstanden (und in der Fußnote auch falsch ins Russische übertragen). Es handelt sich um folgenden Text: „Außerdem besitzt das Erzbischöfliche Archiv nirgendwo den geringsten Schriftverkehr über diese Angelegenheit, die reine Erfindung des Stürmers und Schwarzen Korps darstellt und jetzt von der Nationalzeitung umfrisirt und mit Puschkinschen Reiseskizzen³⁶ gemixt wird, um die geistige Priorität der Russen zu beweisen und die Herkunft aus nazistischen Archiven und Tendenzmärchen zu verschleiern“³⁷. Diesem Wortlaut entnahm Belza, daß „sogar in diesem Briefe die Existenz des Dokuments, das Salieri der Vergiftung überführt, nicht negiert wird. Dieses Schriftstück sei im Erzbischöflichen Archiv nicht vorhanden, erklärt der Schreiber des Briefs. Er weiß jedoch, daß sein Inhalt der Öffentlichkeit bereits bekannt ist, und will ihn desavouieren, indem er behauptet, daß das Dokument (ein nicht vorhandenes Dokument?) aus nazistischen Archiven stammt“³⁸.

Steinpreß teilt weiter das interessante Faktum mit, daß einmal die Vergiftungsgeschichte in die sowjetische Belletristik eingegangen ist³⁹ und zum anderen auch die Lermontov-Forschung beeinflußt hat. 1957 veröffentlichte V. A. Švemberger in der Zeitschrift Literaturnyj Kirgizstan (Literarisches Kirgisien) einen Aufsatz, in dem er für den Tod M. Ju. Lermontovs einen Kosaken verantwortlich macht, der auf Anweisung der Polizei des Zaren Nikolaj I. gehandelt haben soll. Der Mörder soll sein Verbrechen vor seinem Tode einem Geistlichen beichtet haben. Dieser habe das Beichtgeheimnis lange Jahre bewahrt und erst vor seinem Tode im Jahre 1942 von dem Geständnis des Kosaken erzählt. Eine speziell mit der Untersuchung dieser Frage beauftragte Kommission des Instituts für Russische Literatur der Aka-

35 I. Belza, a. a. O., S. 259.

36 Belza beanstandet mit Recht, daß es sich bei Puschkin nicht um Reiseskizzen, sondern um ein Drama handelt. — Außerdem ist im Nachlaß des Dichters eine Notiz überliefert, die wahrscheinlich in das Jahr 1832/1833 zu datieren ist, also erst zwei bis drei Jahre nach der Niederschrift des Dramas entstanden und wohl als Rechtfertigung Puschkins vor seinen Zeitgenossen anzusehen ist, die in der Beschuldigung Salieris eine grobe Verunglimpfung des Komponisten erblickten. Diese Notiz hat folgenden Wortlaut:

„In der Premiere des Don Juan, als das ganze Theater voll von staunenden Kunstkennern war, die sich an der Mozartschen Harmonie berauschten, ertönte ein Pfiff — alle drehten sich empört um, und der berühmte Salieri verließ den Saal — wütend, von Neid verzehrt.“

Salieri starb vor acht Jahren. Einige deutsche Zeitschriften berichteten, daß er auf dem Totenbette ein schreckliches Verbrechen — die Vergiftung des großen Mozart — gestanden habe. Der Neider, der den Don Juan aufspeißen konnte, war auch imstande, seinen Schöpfer zu vergiften.“ (A. S. Puškin. Polnoe sobranie sočinenij [A. S. Puschkin. Gesamtausgabe], Bd. VII, Moskau—Leningrad 1951, S. 263.)

37 G. Duda, a. a. O., S. 151.

38 I. Belza, a. a. O., S. 253.

39 Es handelt sich um V. Kaverins Erzählung *Schräger Regen* (Kosoj dožd'), in: Novyj mir (Neue Welt), 1962, Nr. 10. — Zwei sowjetische Touristen, der Architekt Tokarskij und der Werftarbeiter Seva, die sich auf einer Reise durch Italien befinden, führen folgendes Gespräch:

„In der Todesstunde stand Salieri, daß er Mozart vergiftet habe. Der österreichische Historiker Guido Adler fand in einem Wiener Archiv die Aufzeichnung der Beichte: der Beichtvater des Komponisten berichtet dem Bischof, daß Salieri nicht nur Mozarts Vergiftung gestand, sondern auch erzählte, wo und wann er ihm das langsam wirkende Gift beigebracht hat.“

„Das alles ist also wahr?“, fragte Seva mit fiebernden Augen.

„Ja. Unser Komponist Asaf'ev hat die Kopie der Beichte mit eigenen Augen gesehen.“

„Er hat ihn tatsächlich vergiftet?“

Tokarskij sah Seva an, der die ganze Geschichte mit solcher Anteilnahme anhörte, als ob sie sich erst gestern zugetragen hätte, und fing an zu lachen.

demie der Wissenschaften der UdSSR kam zu dem Schluß, daß Švembergers Mitteilungen legendären Charakter besäßen und keine ernsthafte Beachtung verdienten⁴⁰. Trotzdem haben zwei juristische Experten Švembergers Version 1962 wieder aufgegriffen und einen entsprechenden Aufsatz in fünf Zeitungen veröffentlicht.

Steinpreß bedauert abschließend, daß einige Zeitungen nach Sensationen haschen und daß das Institut für Russische Literatur (Puschkinhaus) der Akademie der Wissenschaften der UdSSR seinen Sammelband für die Verbreitung einer Legende zur Verfügung gestellt hat.

Drei Körner-Lieder von Johann Friedrich Reichardt

VON WALTER SALMEN, SAARBRÜCKEN

Im Jahre 1813 verbreitete sich eine alle Schichten erfassende Welle patriotischer Begeisterung in den unter napoleonischer Besetzung befindlichen deutschen Staaten, die manchen Dichter und Komponisten anspornte zur Niederschrift mehr oder weniger zündender Gesänge nach dem Motto „Leier und Schwert“. Johann Friedrich Reichardt, der Berliner Exkapellmeister und vielseitig tätige Schriftsteller, konnte sich diesem von Preußen ausgehenden Aufruf zu einem Befreiungsfeldzug seiner Natur und Vergangenheit nach nicht entziehen. Seinen Beitrag vermochte er, da er bereits alt und gebrechlich war, nicht mehr in freiwilligem Wehrdienst zu leisten, jedoch in einem Angebot von patriotisch getönten Musikwerken an die gleichgesinnte Mitwelt. Vor seinem Tode in Giebichenstein bei Halle am 27. Juni 1814 schrieb er daher angeregt durch die ihn stets lebhaft bewegenden Zeitereignisse ein wirkungsvoll erhabenes *Te Deum laudamus* für drei Chöre, Sopran und Tenorsolo auf den Sieg in der Völkerschlacht bei Leipzig, eine klangmächtige *Overtura di Vittoria* sowie vier Lieder auf Texte von Karl Theodor Körner, von denen drei bisher unbeachtet geblieben sind¹. Weder findet man diese letzten Kompositionen auf Reichardts eigenstem und zeitweise meisterlich beherrschtem Gebiete in der Bibliographie *Unsere Volkstümlichen Lieder* von Hoffmann von Fallersleben und Karl Hermann Prahl², noch in dem Verzeichnis der Lieder von Franz Flössner erwähnt³. Die eigenhändige Niederschrift der drei Werke verwahrt das Goethe-Museum in Düsseldorf unter der Katalognummer 8147. Es ist ein beidseitig beschriebenes einfaches Notenblatt mit den Maßen 23,4 x 30,4 cm (siehe das Faksimile). Auf der Vorderseite notierte der Komponist die Klavierlieder „*Wie wir so treu beisammen stehn*“ (mit Chor-Refrain) und „*Herz, laß dich nicht zerspalten*“, auf der Rückseite steht „*Frisch auf, frisch auf im raschen Flug*“. Da eine Datierung fehlt, gilt es, dafür Anhaltspunkte zu erschließen.

Der Dichter der von Reichardt vertonten *Kriegs- und Vaterlandsgesänge*, Karl Theodor Körner (23. 9. 1791—26. 8. 1813) hatte 1813 begeistert von der „*guten Sache des Volks*“ die ihn als Dramaturgen und Dichter am Burgtheater anregende produktive Atmosphäre Wiens verlassen, um in das Lützowsche Freikorps einzutreten. Er stammte aus dem Hause des auch von Reichardt 1808 als „*verständigem Kunstkenner*“ sehr geachteten Christian Gottfried Körner, das u. a. Schiller und Musikern wie Zelter, Mozart, Hiller eine Heimstatt geboten hatte⁴. Als Dichter bis dahin nur im Schatten des Hausfreundes Schiller mit jugendlichhaft ungereiften Werken hervorgetreten, fand er nun spontan, im Kriegseinsatz stehend

⁴⁰ Veröffentlicht in dem Sammelband: *Michail Jur'evič Lermontov*, Stavropol' 1960.

¹ Zur Bedeutung und Entwicklung des Komponisten siehe W. Salmen, *Johann Friedrich Reichardt*, Freiburg 1963. Eine Vertonung von Lützows wilder Jagd erschien 1820 in einem Musikalmanach.

² Leipzig 1900.

³ F. Flössner, *Beiträge zur Reichardt-Forschung*, Diss. Frankfurt a. M. 1928.

⁴ Darüber berichtet ausführlicher W. Seifert, *Christian Gottfried Körner, ein Musikästhetiker der deutschen Klassik*, Regensburg 1960.

und durchdrungen von glühender Freiheitsliebe, einen allgemein ansprechenden Ton, in dem er von dieser Begeisterung in patriotischen Liedern sang. Seine damit gewonnene Popularität griff derart rasch um sich, daß er am 26. März 1813 beglückt schreiben konnte: „Das Corps singt schon viele Lieder von mir“, mit dem er seit dem 15. März im Felde stand. Kurz vor und während des Feldzugs schrieb er binnen weniger Wochen (z. T. in ein Taschenbuch) jene Gedichte⁵, die im Frühjahr 1814 in der von seinem Vater in Berlin herausgegebenen Sammlung *Leyer und Schwerdt* vereinigt seinen Namen in aller Munde bekannt machten, insonderheit nachdem im Herbst 1814 Carl Maria von Weber ihnen populär zündende Melodien beigegeben hatte⁶. Diese von der Nicolaischen Buchhandlung vertriebene und bald in mehreren Auflagen weit verbreitete Nachlaß-Sammlung kann jedoch Reichardt für seine drei Vertonungen nicht als Vorlage gedient haben, da diese etliche Textabweichungen unwahrscheinlich machen. Es steht z. B. über dem Gedicht „Herz, laß dich nicht zerspalten“ in *Leyer und Schwerdt* die Überschrift *Trost. Nach Abschluß des Waffenstillstandes*, in dem handschriftlichen Taschenbuch des Dichters dagegen *Männer Trost*, in einem bereits im November 1813 von Körners Leipziger Freunde Wilhelm Kunze herausgegebenen Büchlein *12 freie deutsche Gedichte* indessen der auch von Reichardt benutzte Titel *Mannes Trost*. Der Gedichtanfang „Frisch auf, frisch auf mit raschem Flug!“ im Taschenbuch sowie in *Leyer und Schwerdt*⁷ lautet bei Reichardt „Frisch auf, frisch auf im raschen Flug“ usf. Mithin kommt als Textvorlage nur entweder die Ausgabe von Kunze in Betracht, oder aber die inhaltreichere Publikation *Theodor Körner's Nachlaß. Oder dessen Gefühle im poetischen Ausdruck, bei Gelegenheit des ausgebrochenen deutschen Freiheitskrieges. Aus dem Portefeuille des Gebliebenen*, wozu in Leipzig am 13. November 1813 ein Herr von Freymann das Vorwort geschrieben hatte⁸. Dieser eilige Nachlaß-Herausgeber war befreundet mit Elisa von der Recke sowie mit dem Dichter August Tiedge, die beide auch mit Reichardt persönlicher Kontakt verband. Diese Ausgabe dürfte Reichardt in seinem Leipzig nahe gelegenen Wohnsitz entweder direkt oder vermittelt durch seine Freunde bald nach dem Erscheinen erhalten haben, was den Schluß zuläßt, daß diese letzten Lieder des damals von patriotischer Begeisterung erfüllten, von Krankheiten und anderen Nöten geplagten Komponisten in der „heiligen Muße“ zu Giebichenstein nach dem November 1813 entstanden sind⁹. Den populären Dichter hatte er höchstwahrscheinlich vor dessen frühem Kriegertode nicht kennengelernt. Dieser verkehrte zwar mit etlichen namhaften Komponisten wie Gyrowetz, Weigl, Beethoven, Moscheles, Meyerbeer, den einst berühmt gewordenen, aber noch zu Lebzeiten von vielen vergessenen ehemaligen preußischen Hofkapellmeister hat er jedoch vermutlich nur, insbesondere durch Hinweise des Vaters, mittels einiger Kompositionen und Schriften erlebt¹⁰.

Zum Verständnis der konventionell-einfachen Art der Vertonungen Reichardts ist es von Belang, sich den biographischen Hintergrund zu vergegenwärtigen. Der Komponist hatte

⁵ Das Gedicht „Frisch auf, frisch auf“ notierte der Dichter am 13. 6. 1813 in Plauen, „Herz, laß dich nicht zerspalten“ am 15. 6. 1813 in sein Tagebuch; vgl. dazu E. Peschel, *Theodor Körner's Tagebuch und Kriegslieder aus dem Jahre 1813*, Freiburg 1893, S. 69 und 71 sowie K. Berger, *Theodor Körner*, Bielefeld 1913, S. 226.

⁶ Peschel, *Theodor Körner's Tagebuch*, S. 71.

⁷ Mit der Tonangabe abgedruckt: „Nach der Weise: Es giebt nichts Lust'gers auf der Welt“, womit die um 1800 volkläufig gewordene Melodie eines Husarenliedes gemeint ist.

⁸ Peschel, *Theodor Körner's Tagebuch*, S. 20 f. Diese Ausgabe dürfte auch Friedrich August Himmel vorgelegen haben für seine Vertonung von Körner-Liedern in der 1813 in Breslau erschienenen *Sammlung Neuer Teutscher Kriegslieder*, siehe dazu MGG VII, Sp. 1384 ff.

⁹ Auch anlässlich der Kriegszüge von 1806 hatte sich Reichardt „in Kriegsliedern versucht, die an den preußischen Grenadier nicht eben vorteilhaft erinnerten“, wie Varnhagen von Ense in seinen *Denkwürdigkeiten des eigenen Lebens* (I, 1922, S. 190) kritisch bemerkt.

¹⁰ Siehe dazu A. Weldler-Steinberg, *Theodor Körners Briefwechsel mit den Seinen*, Leipzig 1910, S. 73. Den *Vertrauten Briefen geschrieben auf einer Reise nach Wien* (NA hrsg. v. G. Gugitz, I, München 1915, S. 60) zufolge, begegnete Reichardt dem auch als Komponisten und Musikschriftsteller bekannten Vater Christian Gottfried Körner erstmals im November 1808 in Dresden persönlich dank der Vermittlung des damaligen westfälischen Gesandten Christian von Dohm.

Wieder von Gunders Tausend und fünfzig Jahren. *Handwritten title*

Handwritten musical notation on a single staff, including a treble clef and various notes and rests.

Handwritten musical notation on a single staff, including a treble clef and various notes and rests.

Handwritten musical notation on a single staff, including a treble clef and various notes and rests.

Handwritten musical notation on a single staff, including a treble clef and various notes and rests.

Handwritten musical notation on a single staff, including a treble clef and various notes and rests.

Handwritten musical notation on a single staff, including a treble clef and various notes and rests.

Handwritten musical notation on a single staff, including a treble clef and various notes and rests.

Handwritten musical notation on a single staff, including a treble clef and various notes and rests.

Waldberg

Zwei Lieder

Handwritten musical notation for the first system. It features a vocal line on a single staff and piano accompaniment on two staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The handwriting is in ink on aged paper.

Handwritten musical notation for the second system. It features a vocal line on a single staff and piano accompaniment on two staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The handwriting is in ink on aged paper.

Handwritten musical notation for the third system. It features a vocal line on a single staff and piano accompaniment on two staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The handwriting is in ink on aged paper.

Four empty musical staves, indicating the end of the page or a section of the manuscript.

vom Herbst 1812 bis zum Frühjahr 1813 verarmt und abgeschnitten vom internationalen Kunstpublikum im Hause seiner an der jungen Universität Breslau dozierenden Schwieger-söhne Carl von Raumer und Heinrich Steffens gelebt. In diesen für die preußische Geschichte der Erhebung gegen Napoleon bedeutenden Monaten war er eine treibende Kraft bei der Aufstellung von Freiwilligenverbänden, zu denen auch das Lützowsche Korps, das „Jahnsche Werbehäus“ und das mit königlicher Billigung von Steffens eröffnete zugkräftige Werbebüro gehörten. An dessen Einrichtung wirkte Reichardt tatkräftig mit. Ihm einseitig, wie dies Eberhard Preußner versucht¹¹, nach dem optimistisch „revolutionären Schwung“ der mittleren Jahre lediglich eine philiströse „Beschaulichkeit des Endes“ als typisch für die Entwicklung des Bürgertums der Zeit überhaupt zu unterstellen, ist gewiß unrichtig. Reichardt war, bis zuletzt wach teilnehmend an allen Zeitereignissen, der einzige Vertraute des namhaften dänischen Professors Steffens¹². Er handelte gemäß der 1810 gegebenen Versicherung: „... nur für ihn [den preußischen König] und mein Vaterland schlägt mein Herz treu und warm“¹³. In diesen letzten Monaten seines an Erfahrungen selten reichen Lebens erlebte er aus nächster Nähe den Aufbruch der akademischen Jugend sowie das Entstehen einer die „Gemüter erregenden . . . feurigen Lyrik des Krieges, wie sie auch später in Körners Gedichten erschien“¹⁴. Dieses auflodernde, kühn-entschiedene Begehren nach Freiheit, dieser „Sturm einer mächtigen nationalen Gesinnung“ entfachte auch in Reichardt trotz des Gequältses „fast ganz mit Krankheit“ (Brief vom 23. 8. 1813 an Carl Bertuch) einen letzten Schaffensdrang. Die sicherlich von ihm mit Spannung erwartete Publikation der *Lieder von Theodor Körner* regte ihn an zu einer seit mehr als 40 Jahren dutzendfach verwirklichten Liedgestaltung im Altberliner Volkston zum Zwecke „veredelnd“ wirkender, emotioneller „Erhebung“ in Kreisen Gleichgesinnter. Was ihm in diesem letzten Aufblühen gelang, hat indessen weder die originelle Kraft des Anfangs noch eine die Jugend um 1813 mehr fesselnde leichte Nervosität und romantische Tönung, die etwa den Vertonungen Webers vorzüglich eigen ist. Reichardts Liedstil „im Volkston“ war seit Jahren ideologisch zur Einförmigkeit erstarrt¹⁵. Er wandte ohne mitreißenden Schwung die bewährten Mittel an, wie z. B. pathetisch sich gebärdende Unisono-Anschwünge, simple Dreiklangsbrechungen, Wiederholung der letzten Strophenzeilen in schlichtestem Chorsatz, wobei ihm der Chor, wie etwa in dem Lied „Wie wir so treu beisammen stehn“, als Sinnbild der bekräftigten Einigkeit, der Nation oder der Gemeinschaft „in der Runde“ galt. Es sind kleinformatige „Lieder für Jedermann“, am Klavier im bürgerlichen Hause ohne sonderliche technische Schwierigkeiten „mäßig und edel“ zu singen. Alle Wendungen in Melodik, Harmonie und im Rhythmus dieser drei Gesänge sind als typisch in seinem Werk von früh an belegbar. Beispielhaft dafür ist die evidente Ähnlichkeit der Eingangszelle des *Reiterliedes* mit der ebenfalls unisonen eines 1782 im ersten Bande des *Musikalischen Kunstmagazins* (S. 59) veröffentlichten *Schlachtgesangs*¹⁶:

a) „Schlachtgesang“, Text von Klopstock, 1782

Feurig

Auf in den Flam - men - dampf hi - nein

¹¹ E. Preußner, *Die bürgerliche Musikkultur*, Kassel 1950, S. 81.

¹² H. Steffens, *Was ich erlebte*, NA München 1956, S. 323 berichtet: „Nur meinem Schwiegervater hatte ich mich ganz anvertraut, er billigte alles . . .“.

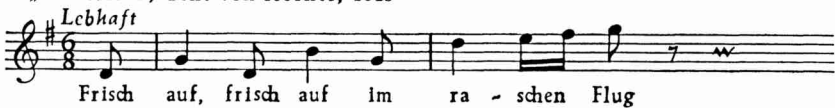
¹³ W. Dorow, *Erlebtes aus den Jahren 1790–1827*, III, Leipzig 1845, S. 43.

¹⁴ Steffens, *Was ich erlebte*, S. 326.

¹⁵ Siehe dazu die kritisch-einsichtige Bemerkung von J. Werden u. A. Werden in deren *Musikal. Taschenbuch auf das Jahr 1803*, Penig 1803, S. 106.

¹⁶ Vgl. auch die Ähnlichkeiten in den patriotischen Gesängen in der vom Komponisten redigierten Zeitschrift *Deutschland* 1, 1796, Musikbeilage zum 1. Stück oder in der *Berlinischen Mus. Ztg.* 1805, nach S. 414.

b) „Reiterlied“, Text von Körner, 1813



Hier knüpfte der Komponist offenbar, ohne den Anspruch auf Originalität geltend zu machen, an ihm wohlvertraute und vielfach abgewandelte Zeilenmodelle an, die im „Lied im Volkston“ des späten 18. Jahrhunderts allgemein beliebt waren.

Die drei „Lieder von Theodor Körner“ erweisen somit, daß Reichardt 1813 als ein letzter Repräsentant des Altberliner Liedes in einem Altersaufschwung versuchte, auf seine (bereits stagnierte) Weise eine von Jungromantikern wesentlich getragene Aufbruchsströmung zu unterstützen. Anklang fand er damit freilich nicht mehr, denn so wie das gesamte Spätwerk blieben, außer einigen Goethe-Vertonungen¹⁷, auch diese Klavierlieder von der Mit- und Nachwelt unbeachtet.

Die Arbeitstagung „Die heutige Lage und die neuen Aufgaben der Volksmusikforschung“

VON WOLFGANG SUPPAN, FREIBURG I. BR.

Unter den Auspizien des Deutschen Musikrates trafen sich etwa fünfundvierzig Volksmusikforscher, Sammler, Praktiker, Pädagogen und Rundfunkleute der Bundesrepublik vom 28. Februar bis 1. März 1964 im Haus des Westdeutschen Rundfunks in Köln. Es galt, wie der Vorsitzende des Deutschen Musikrates, Hans Mersmann (Köln), und der Initiator und Leiter der Tagung, Walter Wiora (Kiel), in einleitenden Worten betonten, organisatorische Fragen zu klären und fachliche Sonderinteressen auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen.

Vier Hauptreferate umschrieben den Themenkreis: Ernst Klusen (Viersen), *Die Beziehungen zwischen Volksmusikforschung und Volksmusikpflege*, Walter Salmen (Saarbrücken/Freiburg i. Br.) und Wolfgang Suppan (Freiburg i. Br.), *Der heutige Stand der Volksliedforschung*¹, Felix Hoerbürger (Regensburg), *Der gegenwärtige Stand der Forschung auf den Gebieten der instrumentalen Volksmusik und des Volkstanzes*, und Guido Waldmann (Trossingen), *Volksmusikforschung in der USSR*. Diese Referate berührten sich in wichtigen Punkten: die Volksmusikforschung dürfe nicht am Gestalt- und Funktionswandel, an den Umschichtungen des gesellschaftlichen Lebens der Gegenwart vorübergehen; die Frage der Verwendung von Volkslied, Volksmusik und Volkstanz in der Erziehung sei offen und sollte von den Pädagogischen Akademien her neu aufgerollt werden; der Forschernachwuchs bleibe weitgehend aus. Aufgegriffen wurde die Anregung Walter Salmens, ein Repertorium der Volksliedquellen vor 1800 zu schaffen, um die Erforschung des deutschen Volksliedes von gesicherter Grundlage aus betreiben zu können, und der Plan von Wolfgang Suppan, parallel zu der nach volkskundlich-germanistischen Grundsätzen gestalteten Reihe der *Deutschen Volkslieder mit ihren Melodien* eine etwa dreibändige, nach musikalischen Ordnungsprinzipien anzulegende Ausgabe deutscher Volks-

¹⁷ Hingewiesen sei dazu auf den Beitrag des Verfassers im Jahrbuch der Sammlung Kippenberg NF 1, 1963, S. 52 ff.

¹ Eine Kurzfassung des Beitrages von W. Suppan erschien unter dem Titel *Aufgaben und Ziele der deutschen Volksliedforschung* in der NZfM 125, 1964, S. 188 ff.

lieder zu diskutieren; das zur Vorbereitung dieser Pläne gebildete Redaktionskollegium setzt sich aus Joseph Müller-Blattau, Hans Otto, Walter Salmen, Walter Wiora und Wolfgang Suppan zusammen. Aufrichtig begrüßten die Tagungsteilnehmer die Mitteilung des neuen Direktors des Deutschen Volksliedarchivs, Wilhelm Heiske, daß die Weiterführung des *Jahrbuches für Volksliedforschung* finanziell gesichert sei.

Kurzreferate am zweiten Tag gaben interessante Einblicke in die Arbeitsgebiete verschiedener Institute, privater Forscher und Sammler: Ernst Hilmar (Freiburg i. Br.) handelte über den Stand der Volksmusikforschung in Italien², Johannes Künzi (ebda.) über eine neue Schallplattenausgabe des Instituts für ostdeutsche Volkskunde, Karl Lorenz (Remscheid) über Probleme der musischen Erziehung, Fritz Metzler (Reutlingen) über die musikalische Erfindung im Kindesalter, Joseph Müller-Blattau (Saarbrücken) über die Gestaltung des fünften Bandes der *Verklingenden Weisen* und der *Pfälzischen Volkslieder*; Alfred Quellmalz (Stuttgart) stellte das baldige Erscheinen einer dreibändigen Südtiroler Volksliederausgabe in Aussicht; Konrad Scheierling (Bühlerzell) machte auf seine Volksliedaufzeichnungen bei Umsiedlern aus ehemals osteuropäischen deutschen Sprachinseln aufmerksam.

Der letzte Kölner Tag blieb Gesprächen vorbehalten, die sich mit der Struktur und künftigen Arbeitsweise der deutschen Sektion des International Folk Music Council befaßten. Unter dem Vorsitz von Egon Kraus (Köln) kam es zur Bildung von fünf, dem Großaufbau des Council entsprechenden Arbeitsgruppen: *Volksliedforschung* (Vorsitzender W. Suppan); *Volksmusikforschung* (Vors. G. Waldmann); *Volkstanzforschung* (Vorsitzender F. Hoerburger); *Volksmund und Musikerziehung* (Vorsitzender E. Klusen); *Volksmusik und Rundfunk* (Vorsitzender F. Schmitz).

Die Anwesenheit des Präsidenten der Gesellschaft für Musikforschung, Karl Gustav Fellerer, verlieh den Gesprächen offiziellen Charakter und bestärkte die Meinung, daß das Fach Musikalische Volks- und Völkerkunde als wesentliches Teilgebiet musikwissenschaftlicher Forschung an Ansehen gewinnt. Die großzügige Gastfreundschaft des Westdeutschen Rundfunks bot den Sitzungen und privaten Gesprächen eine vorteilhafte Atmosphäre — und soll nicht unbedankt bleiben.

Grundsätzliches zur Übertragung von Mensuralmusik

VON HEINRICH BESSELER, LEIPZIG

Im Jahrgang 1963 dieser Zeitschrift, S. 275—277, hat Rudolf Bockholdt einige Fragen berührt, die sich auf Werke Dufays beziehen. Seine Ausgabe von 1960 behandelt zwar speziell die frühen Messen, doch wird auf S. 186 der Schrift auch das „Motto“ in den späteren Tenormessen erwähnt. Hier zitiert Bockholdt nur das Buch Manfred Bukofzers von 1950, mit seinem Kapitel VII über den Tenor *Caput*. Ich konnte mit Recht über das Nichtzitierten des Dufay-Bandes III von 1951 erstaunt sein. Denn dort habe ich im Vorwort auf S. III die frühen Messen behandelt, als Dufays Neuerung das „gemeinsame Motiv“ in den Oberstimmen erwähnt und die um 1425 anzusetzende *Missa sine nomine* Nr. 1 ausdrücklich genannt.

Wie an jener Stelle dargelegt, gelangten Bukofzer und ich selbst, in *Bourdon und Fauxbourdon* (1950), Kapitel VIII, unabhängig voneinander zu einem ähnlichen Ergebnis über die Frühgeschichte des Meßzyklus. Bukofzer, Opfer eines allzu frühen Todes, gab mit seiner

² Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde 2, im Druck.

Besprechung des Buches in *The Musical Quarterly* 1952 das Vorbild einer positiven Kritik.

Gegen gewisse Ergebnisse dieses Buches wandte sich Bockholdt 1960, und zwar auf S. 165 seiner Schrift. Er meint, Dufay habe seit 1420 hauptsächlich Chansons komponiert, und die Meßzyklen seien zwischen 1430 und 1440 entstanden. Diese Vermutung ist unhaltbar. Sie erklärt sich aus der unzureichenden Kenntnis der Chansons, denn ihre Komposition ging Hand in Hand mit der von Ordinariuszyklen.

Für den Bearbeiter einer Gesamtausgabe Dufays kommt es vor allem darauf an, daß die einzelnen Gattungen richtig ineinandergreifen. Das Hauptproblem ist also die Chronologie innerhalb jedes Bandes. Diesen Gesichtspunkt berücksichtigt Bockholdt nicht, weil es ihm um die Analyse einzelner Werke geht. Aber die frühen Meßkompositionen allein bieten für die Chronologie eine allzu schmale Basis.

Bockholdts Ausgabe erhielt ich kurz vor der Urlaubszeit im Sommer 1961. Der Verkehr mit der Druckerei führte über den Herausgeber in Spanien. Da Band IV längst im Druck war und nach 1961 erscheinen sollte, kam hier nur eine nachträgliche Verbesserung in Betracht, während sich das Erscheinen vertragswidrig bis April 1962 verzögerte. Wegen seiner Wichtigkeit mußte als Nächstes Band VI mit den Chansons herausgebracht werden, wiederum verzögert erst 1964.

Das Wort Faksimile benutze ich dort, wo Bockholdt nur die übereinanderstehenden Stimmen wiedergibt, ohne ein Takt- oder Mensurzeichen. Denn bei einer Übertragung kommt es auf die Rhythmusgruppen an. Wie wichtig sie sind, hat Bockholdt gerade in seinen Satzanalysen gezeigt. Bei der Musikübertragung müßte also irgendein Hinweis darauf sichtbar sein; sein Fehlen macht das Editionsheft praktisch fast unbrauchbar.

Das *Agnus dei* in Band IV, Nr. 2, bezeichnete ich als Übertragung, weil der Contratenor mit genauer Taktzahl wiedergegeben ist und den Vergleich mit dem *Sanctus* gestattet. Inzwischen erhielt ich überraschend, durch die Freundlichkeit von Prof. Gilbert Reaney, vom *Agnus* auch den vollen dreistimmigen Satz, denn eine alte Photokopie des Kodex gestattete zum Glück die Übertragung.

Dieser Nachtrag erscheint, zusammen mit den anderen Ergänzungen, demnächst in Band V der Gesamtausgabe, wo er neben den Kleineren Liturgischen Kompositionen richtig untergebracht 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

Wintersemester 1964/65

Aachen. *Technische Hochschule.* Lehrbeauftragter Dr. H. Kirchmeyer: Einführung in die allgemeine Geschichte der Neuen Musik (2) — Musikgeschichte in der Karikatur (Wagner) (2).

Basel. Privatdozent Dr. H. Oesch: Außereuropäische Musikinstrumente (1) — Pros: Notationen der Polyphonie des hohen Mittelalters (2).

Lektor Dr. W. Nef: Instrumentalnotenschriften, besonders Orgel- und Lautentabulaturen (mit Ü) (2).