

## BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

## Abecedar-Sequenzen

VON WOLFGANG IRTENKAUF, STUTTGART

Peter Wagner bietet in seiner *Einführung in die Gregorianischen Melodien*<sup>1</sup> ein Beispiel für die „Endzeit“ der mittelalterlichen Sequenz mit der „*Sequentia de beata Virgine secundum alphabetum*“. Deren Verfasser geht im ersten Teil das „ganze Alphabet so durch, daß jedes neue Wort mit einem neuen Buchstaben des Alphabets anfängt; sie scheint auch unvollständig überliefert zu sein, wenigstens besitzt sie keinen rechten Schluß“. Dieses Argument ist nicht stichhaltig, denn in derselben Handschrift — heute Bistumsarchiv Trier, Signatur Abt. 95 Nr. 404 — steht eine zweite Sequenz, die nach demselben Schema gefertigt ist. Die *Analecta hymnica* (AH), die den Text dieser wie der anderen Sequenz abdrucken, sprechen von der Wahrscheinlichkeit, daß sie der gleiche Unbekannte verfaßt habe<sup>2</sup>. Wir geben anschließend diese Sequenz, die in der Melodie andere Wege geht (eine direkte musikalische Vorlage konnte nicht ausfindig gemacht werden):

Item

1. A-l-t-i-s-s-i-m-us a-d-i-u-t-or a-g-n-us b-e-n-i-g-n-us c-l-e-m-en-s d-e-us e-x-c-e-l-s-us

f-a-v-o-r-a-b-i-l-is g-e-n-i-t-us h-u-m-i-l-is. 2a. I-m-m-o-l-a-t-us K-a-r-i-s-s-i-m-us  
2b. V-e-r-us X-p-i-s-t-us y-s-c-h-i-r-as z-e-

l-e-g-is m-a-n-d-a-t-or n-o-b-i-l-is o-c-c-i-s-us p-a-c-i-e-ns q-ui r-e-s-u-r-g-e-ns  
l-a-t-or e-t e-s-t t-i-t-u-l-us c-o-n-s-o-l-a-t-or o-m-n-i-um f-i-d-e-l-i-um

s-a-n-c-t-us t-r-i-u-m-p-h-a-t-or. 3a. N-os d-i-g-n-e-t-ur e-x-a-u-d-i-r-e  
r-ex e-t c-o-n-s-e-r-v-a-t-or. 3b. U-t m-e-r-e-a-n-t-ur a-d p-a-t-r-i-

r-e-c-o-n-c-i-l-i-a-t-os a-d e-x-t-r-e-m-um i-u-d-i-c-i-um v-e-n-i-r-e s-i-c  
m-o-n-i-um n-o-b-i-s C-h-r-i-s-ti s-a-n-g-u-i-n-e a-c-q-u-i-s-i-t-um c-um b-e-n-e-d-i-c-

(Es folgt: ymnus de beata virgine maria.  
Ave ancilla domini...)

r-e-g-n-um i-n-t-r-o-i-r-e.  
t-is g-a-u-d-e-n-t-er r-e-d-i-r-e.

<sup>1</sup> Band 3, Leipzig 1921, S. 500.

<sup>2</sup> Band 42, Leipzig 1903, Nr. 12.

Dieses Beispiel stammt aus dem 14. Jahrhundert<sup>3</sup>. Es hängt textlich eng mit einer Gattung zusammen, die unter dem summierenden Begriff Reimgebet ein oberflächliches Dasein in Hand- und Lehrbüchern fristet. Wenn gesagt wird: „Mit dem *Stabat mater* hat die Sequenzenform den Übergang zur Liedform vollzogen und die letzten Spuren ihrer Herkunft abgeschüttelt“<sup>4</sup>, so heißt dies: Reimgebete und Leselieder, die nicht für den liturgischen Gebrauch, sondern zur privaten Andacht und häuslichen Erbauung bestimmt sind, bringen solche Dichtungen und Lieder hervor, die sich die Liturgie später aneignet<sup>5</sup>. So ist die Vertauschbarkeit gegeben, denn Liturgisches und Außerliturgisches sind in ihrer Funktion austauschbar. Man wird also nicht von einem Abgesang oder einer Endzeit der Sequenz im Sinne eines ausschließlichen Niederganges sprechen dürfen, sondern von einem neuen Weg. Immerhin wissen wir bis heute noch sehr wenig von dieser Entwicklung. Wir können dies vorläufig nur als Anregung aussprechen.

„Poetische Spielerei“ im wahren Sinne des Wortes ist dagegen eine Sequenz, die als Nachtrag sich in der Stuttgarter Handschrift HB VI 113, fol. 81v, findet<sup>6</sup>. Ihr Anfang zeigt den ins Extrem gesteigerten Abecedar-Charakter:

*Ave abitans astris alma Maria*  
*Beata benedicta bona benignis Maria*  
*Celata Christi cella celsis clarata Maria* usf.

Die Überschrift zu diesem Text lautet: „*Hec sequentia cantetur de sancta Maria sicud: Sancti spiritus asit (!) nobis gracia. Alleluia sicud: Veni sancte spiritus*“. Dies mag Hans Walther zu dem Eintrag Nr. 20 090 seiner *Initia carminum*<sup>7</sup> veranlaßt haben: „*Veni sancte Maria, reple nos tua gratia (Abecedar. Mariensequenz): Stuttgart HB VI 113 (s. XIII.) f. 81v*“. Entgegen Walther zeigt das Incipit doch eindeutig den Anfang des vorausgehenden Allelujaverses, der laut Überschrift wie „*Veni sancte spiritus*“ (heute 2. Alleluja am Pfingstsonntag) zu singen ist. Die eigentliche abecedarische Mariensequenz beginnt jedoch mit dem bereits mitgeteilten Anfang.

Auf dieses einzigartige Phänomen als Ganzes haben, soweit ich sehe, einzig Walter Lipphardt und Heinrich Schauerte in dem ausgezeichneten Artikel *Abecedarien* im *Lexikon der Marienkunde*<sup>8</sup> (ohne Kenntnis dieses Falles) hingewiesen. Die beiden Verfasser glauben in einem Beispiel mit dem Anfang „*Ave Benedicta Caritate . . .*“<sup>9</sup> das Künstliche im Abecedar vorangetrieben zu sehen, „daß jedes Wort zum Träger des alphabetischen Akrostichions wird“. Unser Beispiel treibt das Artistische noch viel weiter, weil es in jeder Verszeile die auf A, B, C usf. beginnenden Anfänge durchhält bis Z und das Ganze noch in ein Notkersches Schema preßt! Ein vollständiger Abdruck des Textes erübrigt sich wohl (man würde dieser Kuriosität zuviel Ehre damit antun), aber zur Verdeutlichung, wie es gesungen wurde, soll die Unterlegung dieses Textes unter die Sequenz<sup>10</sup> veranschaulicht werden:

<sup>3</sup> P. Wagner, a. a. O., Band 2, Leipzig 1912, S. 325 spricht vom 13.—14. Jahrhundert. Die Datierung für diese Nachträge, die nicht in Metzger Notation geschrieben sind, ist (mit AH) etwas später anzusetzen.

<sup>4</sup> P. Wagner, a. a. O., Band 3, S. 499.

<sup>5</sup> Man vergleiche auch AH Band 15, Leipzig 1893, Einleitung.

<sup>6</sup> Die Handschrift enthält Pönentialtexte. Sie kam nach der Säkularisation aus dem Benediktiner-Kloster Weingarten nach Stuttgart. Ihre Heimat ist jedoch Rätien (Pfäfers oder Chur); dort wurde sie Ende 9. Jahrhundert geschrieben (der Sequenznachtrag etwa 13.—14. Jahrhundert). Vgl. die eingehende Beschreibung durch J. Autenrieth, *Die Handschriften der Württ. Landesbibliothek Stuttgart*, Reihe 2, Band 3, Wiesbaden 1962 (im Druck).

<sup>7</sup> Göttingen 1959, S. 1054.

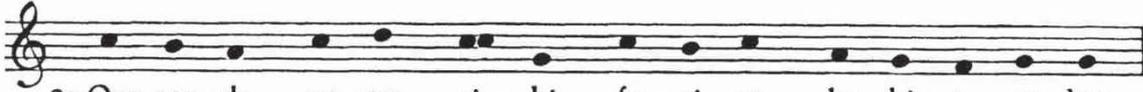
<sup>8</sup> Lieferung 1, Regensburg 1957, Sp. 17—19 (Ein 1. Band ist noch nicht vollständig).

<sup>9</sup> AH Band 48, Leipzig 1905, 357.

<sup>10</sup> Die Melodie ist entnommen: *Le Prosaire d'Aix-la-Chapelle*, Rouen 1961, S. 27 der Tafeln (*Monumenta Musicae Sacrae*, 3.).



1. San-cti spi-ri-tus as-sit no-bis gra-ti-a.  
1. A - VE A - BI-TANS A-STRIS AL-MA MA-RI - A



2a. Que cor-da no-stra si-bi fa-ci-at ha-bi-ta-cu-lum.  
2b. Ex-pul-sis in-de cun-ctis vi-ci-is spi-ri-ta-II-bus.  
2a. BE - A - TA BE - NE - DIC-TA BO-NA BE - NI-GNIS MA-RI - A.  
2b. CE - LA-TA CRI-STI CEL-LA CEL-SIS CLA - RA-TA MA-RI - A.

u.s.f.

Das Beispiel lehrt, wie wenig wir, im ganzen gesehen, noch von der Endzeit der Sequenz wissen!

## Beiträge zur Erforschung der Lautentabulaturen des 16.-18. Jahrhunderts

VON HANS RADKE, AROlsen

An Hand des erhaltenen Tabulaturmaterials läßt sich feststellen, daß im 16. Jahrhundert die sechschörige, elfsaitige Laute in der Stimmung Quarte — Quarte — große Terz — Quarte — Quarte bis in die zweite Hälfte allgemein gebräuchlich war. W. Boetticher (L 360 f., 362)<sup>1</sup> erwähnt, daß im deutschen Sprachgebiet und in Frankreich die Stimmung A d g h e' a' gegolten habe. Die alten Theoretiker und Lautenisten geben für den Normaltyp aber zwei Stimmungshöhen an: A d g h e' a' (= A-Stimmung) und G c f a d' g' (= G-Stimmung). Daß die Lautenisten mit einer dieser beiden Stimmungen rechneten, geht auch aus Intavolierungstabellen, Angaben über die Tonart der Stücke und Anweisungen über das Umstimmen der später hinzugekommenen tiefen Baßchöre<sup>2</sup> hervor.

A-Stimmung: S. Virdung 1511, H. Judenkünig 1523, O. Fineus (Finé) 1530, H. Gerle 1532, G. M. Lanfranco 1533, M. Carrara 1585, M. Mersenne, *Harmonie universelle* II, 1637, *Traité des instrumens*.

G-Stimmung: M. Agricola 1529 (1528), P. Phalèse, *Des Chansons*, 1545 (1547), M. de Barberis, *Libro VI*, 1546, A. Le Roy 1574, M. Newsidler 1574, V. Galilei 1584, M. Carrara 1585, E. Hadrianus (Adriaensen) 1592, A. Denss 1594, M. Reymann 1598, S. Cerreto 1601, J. B. Besard 1603, 1617, J. Dowland 1610, G. L. Fuhrmann 1615, M. Praetorius, *Syntagma II*, 1618 („Recht Chorist- oder Alt-Laute“), M. Mersenne II, 1637.

Auch bei Liedern mit Lautenbegleitung läßt sich die Stimmung aus der in Mensuralnoten notierten Singstimme ermitteln, wenn diese nicht transponiert ist, um Akzidentien zu vermeiden. Nach Boetticher (L 362, N 1646) soll P. Attaignant 1529 die A-Stimmung haben. Schon O. Körte<sup>3</sup> macht darauf aufmerksam, daß die Laute bei Attaignant, nach den Liedern mit Lautenbegleitung zu urteilen, in G gestanden habe. A. Verchaly<sup>4</sup> untersuchte etwa 1009 *Airs* mit Lautenbegleitung, die in französischen Sammlungen von 1603 bis 1643 enthalten sind. 670 *Airs* fordern die A-, 292 die G-Stimmung.

<sup>1</sup> Abkürzungen: L = MGG VIII, Artikel *Laute* B; N = MGG IX, Artikel *Notation* C II; St = *Studien zur solistischen Lautenpraxis des 16. und 17. Jh.*, Habilitationsschrift Berlin 1943 (Maschinenschr.).

<sup>2</sup> J. B. Besard 1617: *accorderur 8 chorus in Elami duro* (= E).

<sup>3</sup> *Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jh.*, Leipzig 1901, 65. — Vgl. die Tabulatur und Übertragung in L. de La Laurencie, A. Mairy, G. Thibault, *Chansons au luth et airs de cour français du XVIe siècle*, Paris 1934.

<sup>4</sup> *La tablature dans les recueils français pour chant et luth (1603—1643)* in J. Jacquot, *Le luth et sa musique*, Paris 1958, 155 ff.

Die angegebenen Stimmungen haben nur relativ Geltung, da die tatsächliche Stimmung von der Mensur des Instruments und der Dicke und Güte der Saiten abhing. Zahlreiche Anleitungen zum Stimmen der Laute enthalten die Vorschrift, zuerst die höchste Saite (Quintsaite) nur so hoch zu ziehen, wie sie es verträgt<sup>5</sup>. Nach Mersennes Anweisung<sup>6</sup> soll zuerst die Oktavbegleitsaite des 6. Chors („*la petite sixiesme corde*“) in einen beliebigen, aber weder zu hohen noch zu tiefen Ton eingestimmt werden, darauf die dicke Baßsaite („*la grosse*“) eine Oktave tiefer. Der Spieler soll also darauf achten, bei welcher Saitenspannung das Instrument gut anspricht, die Stimmung aber nicht so in die Höhe treiben, daß das Saitenmaterial darunter leidet.

Boetticher (L 363) sagt, die Chöre der Laute seien außer dem höchsten doppelt, also im Einklang oder „*in der Unteroktave*“ besaitet gewesen. Die Chöre 4 bis 6 waren jedoch wie auch die später hinzugekommenen tiefen Baßchöre durch Begleitsaiten in der Oberoktave verdoppelt<sup>7</sup>, z. B. A a d d' g g' h h e' e' a'. Im Laufe der Zeit machten sich auch Schwankungen in der Besaitung bemerkbar. So erwähnt A. Le Roy 1574<sup>8</sup>, daß der Italiener F. Dentice und seine Anhänger die paarweise angeordneten Saiten im Einklang und nicht in Oktaven stimmten. Bei M. Carrara<sup>9</sup> sind alle acht Chöre im Einklang verdoppelt. Nach J. Dowlands Vorschrift<sup>10</sup> sollen die beiden Saiten des 6. Chors („*Bases*“) von gleicher Dicke sein. Die Gewohnheit, eine dünnere und dickere Saite zusammen aufzuziehen, hätten erfahrene Musiker aufgegeben. Man muß daher annehmen, daß Dowland auch die Chöre 5 und 4 im Einklang verdoppelt. Dagegen haben bei Mersenne<sup>11</sup> der 6. und 5. Chor noch Begleitsaiten in der höheren Oktave, über die Besaitung des 4. Chors spricht er sich nicht aus. Die deutsche Tabulatur wurde für ein 5chöriges Instrument ersonnen. Boetticher (N 1645) glaubt, daß der 6. Chor A bzw. G „*um 1510*“ hinzugefügt wurde. Der 6. Chor muß aber schon früher aufgekommen sein, da S. Virdung 1511 bereits siebenhörige Lauten erwähnt. Die Lautenisten, die sich der deutschen Tabulatur bedienten, bezeichneten auch nicht, wie man aus Boettichers Beschreibung (L 361) annehmen muß, den 6. Chor und dessen Bünde in einheitlicher Weise, sondern recht verschieden<sup>12</sup>. Wegen der vielen Notationsvarianten des gegen Ende des 15. Jahrhunderts hinzugekommenen 6. Chors ist die deutsche Tabulatur verwirrt und nicht, weil sie Ziffern und Buchstaben verwendet. Die italienische und französische Tabulatur sind anschaulicher als die deutsche und geben dem Spieler eine größere technische Stütze. Als Vorzug der deutschen Tabulatur hebt K. Gerhartz<sup>13</sup> hervor, daß „*jeder Ton hier seinen eigenen Namen*“ habe. „*Die deutsche Lautentabulatur*“ sei „*eigentlich die geistreichste Art der Notierung, da sie . . . gleichzeitig den Ton . . . wie den Griff bezeichnen konnte.*“ Auch K. Dorfmueller<sup>14</sup> sieht den Wert der deutschen Tabulatur in ihrer Doppelfunktion als Griff- und Tonschrift. Weiter behauptet Gerhartz, daß auch „*die Stimmführung ungemein plastisch*“ hervortrete, „*da durch die Aufzeichnung der Stimmen in übereinander gelagerten Reihen von Buchstaben oder Zahlen die Anzahl sowie die Bewegung der Stimmen sofort in Erscheinung*“ trete. Die meisten deutschen Lautenisten weisen nicht den einzelnen Stimmen durchgängig bestimmte Zeilen zu, sondern ziehen die Stimmen

<sup>5</sup> M. Agricola 1529, H. Newsidler 1536, M. Waissel 1592, J. Dowland 1610, Basel F. IX. 11 u. F. IX. 23, Berlin Mus. Ms. 40588, Wolfenbüttel Ms. Ph. Hainhofer.

<sup>6</sup> *Harmonie universelle* II, Paris 1637, *Traité des instrumens*, Livre 2e, 86 f.

<sup>7</sup> S. Virdung 1511, M. Agricola 1529, 1545, P. Attaingnant, „Introduction“, 1529, H. Gerle 1532, G. M. Lanfranco 1533, M. de Barberiis VI 1546, A. Le Roy 1574, M. Waissel, Lautenbuch, 1592, O. Körte, a. a. O., 9 f.

<sup>8</sup> *A briefe and plaine Instruction*, London 1574, Bl. 41'.

<sup>9</sup> B. Disertori, *Intavolatura di Liuto di Michele Carrara* 1585, Florenz 1957.

<sup>10</sup> *Necessary observations* in R. Dowland, *Varietie of Lute-lessons*, London 1610, Bl. D'. Vgl. W. Nagel in *MfM* XXIII, 1891, 157.

<sup>11</sup> a. a. O., 86 f.

<sup>12</sup> J. Wolf, *Handbuch der Notationskunde* II, Leipzig 1919, Tafel zu S. 40: Tabelle für die Bezeichnungen der tieferen Chöre.

<sup>13</sup> K. Gerhartz, *Neue Wege und Ziele in der Pflege der Lautenmusik* in *ZfMw* VIII, 1925/1926, 423.

<sup>14</sup> *Studien zur Lautenmusik in der ersten Hälfte des 16. Jh.*, Diss. München 1952, Maschinenschr., 71 f.

zusammen und reihen eine Stimme in Lücken einer anderen ein, damit die Zugehörigkeit der Griffe zu den rhythmischen Wertzeichen klar hervortritt. Dagegen ist H. Newsidler bestrebt, die Stimmführung annähernd bildlich darzustellen, und S. Ochsenkhun gibt ein partiturartiges Bild mit Stimmkreuzungen und Einklängen<sup>15</sup>. Das von Boetticher gebrachte Beispiel (L Abb. 13) aus S. Virdungs *Musica getutscht* ist keine eigentliche Lautentabulatur. Abgesehen davon, daß die rhythmischen Zeichen nicht in einer Zeile oberhalb der Griffzeichen angeordnet sind, sondern über jedem einzelnen Griffzeichen wie in den Orgeltabulaturen, ist Virdungs Intavolierung auf der Laute unspielbar. So bedenkt Virdung z. B. nicht, daß eine leere Saite nicht erklingen kann, wenn zu gleicher Zeit auf ihr ein Ton gegriffen wird. Schon A. Schlick<sup>16</sup> macht ihm den Vorwurf, er habe „*vnmutglich griff gesetzt vnd gelert*“.

Boetticher (L 362) nennt nur das Fünfliniensystem der älteren französischen Tabulatur. Man vermißt die Angabe, daß das Sechsliniensystem zur Herrschaft gelangte, als ein siebenter Chor aufkam (zuerst bei E. Hadrianus 1584). In der Besprechung der Laute im deutschen Sprachgebiet führt er (L 361) die Vokalbearbeitungen von G. L. Fuhrmann, A. Denss und J. Rude an. Da er bisher nur die deutsche Tabulatur erwähnt, hätte er angeben müssen, daß sich diese Lautenisten der französischen Tabulatur bedienen. Die Kopenhagener Handschrift, von der er eine Seite im Faksimile bringt (L Abb. 20), ist keine Lauten-, sondern eine Gitarrentabulatur. V. Greff Bakfark benutzt nicht 1565, wie Boetticher (N 1647) behauptet, das französische Tabulatursystem, sondern er bedient sich 1552 und 1565 der italienischen Tabulatur<sup>17</sup>. Ferner betont Boetticher (L 365), daß in polnischen Tabulaturen das französische Griffsystem „*in umgekehrter Darstellung der Saiten durch Linien*“ vorkomme. Bis jetzt ist nur eine einzige polnische Handschrift (ehemals im Besitz von A. Polinski) bekannt geworden, in der die Linien der französischen Tabulatur wie bei der italienischen umgekehrt angeordnet sind<sup>18</sup>. So bildet es auch eine Ausnahme, wenn in zwei Handschriften der Stadtbibliothek Vesoul die italienische Tabulatur in einer Abart auftritt, bei der die oberste Linie wie bei der französischen die höchste Saite bezeichnet<sup>19</sup>. In den französischen Lautentabulaturen kommen außer den von J. Wolf<sup>20</sup> mitgeteilten Notierungsarten der tiefen Baßchöre noch folgende vor: 7. und 8. Chor: J. van den Hove 1612   ; 7.—9. Chor: J. B. Besard 1603  A   R. Dowland 1610    ; 7.—10. Chor: Besard 1617     , L. de Moy 1631     M. Galilei 1620   9 X. In der Erklärung des italienischen Tabulatursystems sagt Boetticher (N 1647): „*Seit etwa 1550 werden fast ausschließlich sechs Linien gebraucht.*“ Wir kennen bis heute keine italienische Lautentabulatur mit fünf Linien. Schon die Lautenisten der Petrucci-Drucke 1507—1511 benutzen das Sechsliniensystem<sup>21</sup>. Die tiefen Baßchöre bezeichnete man nicht nur, wie Boetticher (N 1647) angibt, mit den Ziffern 7, 8, 9 etc., sondern auch auf folgende Art: S. Molinaro 1599: 7. und 8. Chor   ; G. G. Kapsberger 1611: 7.—11. Chor  8 9 X ij, das Umstimmen des 8. Chors nach E fordert  8. Boetticher (N 1648) vertritt die Ansicht, daß „*die Musik für die . . . Chitarrone sowohl im italienischen System als auch im alfabeto der Gitarre notiert*“ vorkomme und führt Villanellen von J. H. Kapsberger an<sup>22</sup>.

15 O. Körte, a. a. O., 27 ff. — K. Dorf Müller, a. a. O., 74 ff., 79 ff., 92 ff. — Derselbe, *La tablature de luth allemande et les problèmes d'édition* in J. Jacquot, a. a. O., 247 ff.

16 *Tabulaturen etlicher lobgesang und lidlein*, Mainz 1512. Vgl. O. Chilesotti, *Di Hans Newsidler* in RMI I, 1894, 51 f. — H. H. Lenneberg, *Sebastian Virdung and his Controversy with Arnold Schlick* in JAMS X, 1957, 1 ff.

17 Vgl. das Faksimile in DTÖ, Bd. 37, S. X.

18 J. Wolf, a. a. O., 88 Faksimile. — K. Wilkowska-Chominska, *A la recherche de la musique pour luth (Expériences polonaises)* in J. Jacquot, a. a. O., 196.

19 M. Brenet, *Notice sur deux manuscrits de musique de luth de la Bibliothèque de Vesoul* in *Revue d'histoire et de critique musicales* I, Paris 1901, 441, II, 1902, 18.

20 a. a. O., 83 ff.

21 Vgl. die Faksimiles in J. Wolf, a. a. O., 52, 55, und in G. Adler, *Handbuch der Musikgeschichte*, Berlin-Wilmersdorf 2/1930, 398.

22 MGG V, 191. — Vgl. das Faksimile in J. Wolf, a. a. O., Tafel zu S. 194.

Aus dem Titel (*con l'intaulatura del Chitarone et alfabeto per la Chitarra Spagnola*) geht klar hervor, daß das *Alfabeto* nur für die Gitarre, aber nicht für den Chitarrone gilt. Ferner erklärt Kapsberger die Akkordbedeutung der Buchstaben des *Alfabeto*. In ein Fünf-liniensystem sind die entsprechenden Akkordgriffe auf der Gitarre mit Ziffern eingetragen. Boetticher (N 1645) nimmt an, daß der Chorbestand „seit etwa 1600“ erneut erweitert worden sei. Siebenhörige, dreizehnsaitige Lauten kennen schon S. Virdung 1511 und H. Judenkünig 1523<sup>23</sup>. Sie waren damals aber noch nicht allgemein gebräuchlich, da die Tabulaturdrucke noch lange nur ein sechshöriges Instrument berücksichtigen. Wohl zum ersten Male treten Sätze für die siebenhörige Laute in H. Gerles *Musica Teusch* 1532 auf. Nach seinen Angaben wurde der 7. Chor auf zwei verschiedene Arten eingestimmt, entweder eine große Sekunde oder eine Quarte unter den 6. Chor. Nur die letzte Stimmung läßt er gelten. Dagegen macht M. Agricola 1545, der die G-Stimmung hat, den Vorschlag, wegen der Beschwerlichkeit des Spiels im „Abzug“ (bei dem der 6. Chor einen Ganzton herabgestimmt wird) einen 7. Chor F hinzuzufügen. Dieser Chor soll also einen Ganzton unter dem sechsten stehen. Wie aus der folgenden Übersicht hervorgeht, bediente man sich aber erst nach 1560 allgemeiner einer siebenhörigen Laute.

1. Der siebente Chor steht eine große Sekunde unter dem sechsten und wird z. T. übergriffen, z. T. auch nur leer angeschlagen. V. Greff Bakfark 1565, M. Newsidler 1574, E. Hadrianus 1584, S. Kargel 1586, A. Denss 1594, F. Caroso 1600, C. Negri 1602, G. C. Barbeta 1603, A. Valerius 1626.
2. Der siebente Chor ist eine Quarte unter dem sechsten gestimmt und wird übergriffen. H. Gerle 1532, Barbeta 1582, G. Krengel 1584, H. Vecchi 1590, S. Verovio, *Canzonette*, 1591, Ph. Rosseter 1601, G. F. Anerio (s. a., 1607?).
3. Beide Einstimmungen werden verlangt.  
G. A. Terzi I 1593, II 1599, S. Verovio, *Lodi della Musica*, 1595.

Einige Lautenisten, wie V. Galilei 1548 und M. Waissel 1591, 1592, berücksichtigen noch die sechshörige Laute. Im Laufe der Zeit machte sich aber immer mehr das Bestreben bemerkbar, den Umfang des Instruments durch weitere Baßchöre zu vergrößern. Es ist beachtenswert, daß die tiefen Baßchöre der acht- und neunhörigen Laute z. T. sprungweise angeordnet sind.

#### Achthörige Laute

1. Der siebente Chor (F) steht eine große Sekunde, der achte (D) eine Quarte unter dem sechsten (G), der achte wird auch nach Es oder E umgestimmt.  
E. Hadrianus 1592, S. Molinaro 1599, J. Rude 1600, J. van den Hove 1601, 1612.
2. Der siebente Chor (D) ist eine Quarte, der achte (C) eine Quinte unter dem sechsten (G) gestimmt.  
M. Carrara 1585<sup>24</sup>, M. Reymann 1598, J. Rude 1600 (einige Sätze), S. Cerreto 1601, M. Praetorius, *Syntagma II*, 1618.

Die Bezeichnung der tiefen Baßchöre ist bei Hadrianus, Rude und van den Hove 1601 sehr fehlerhaft, da selbst in ein und demselben Stück durch  $\text{♭}$  sowohl der siebente als auch der achte Chor verlangt wird.

#### Neunhörige Laute

Stimmung der Bässe (bei G-Stimmung der Laute): C D F. Der 8. Chor wird auch nach Es oder E umgestimmt.

<sup>23</sup> Vgl. O. Körte, a. a. O., 51, 63.

<sup>24</sup> B. Disertori, a. a. O.

A. Francisque 1600, J. B. Besard 1603, G. Bataille, Livre I—V, 1608—1614, M. Reymann 1613, E. Mertel 1615, G. L. Fuhrmann 1615, J. van den Hove 1616, M. Praetorius 1618. Das Umstimmen des 8. Chors nach Es zeigt Besard an durch die Bemerkung: „*accordetur 8. chorus ad Notam E lami.*“ Fuhrmann sagt dafür: „8 *respondet b in 2.*“ Der 8. Chor soll nach dem Griff b des 2. Chors (= es') nach Es eingestimmt werden. Fuhrmann gibt zwar an, er habe die „*Chori inferiores*“ folgendermaßen bezeichnet: 7 8 9 10. Die Sätze er-

$\alpha \quad a \quad \acute{a} \quad \grave{a}$

fordern aber nur ein neunchöriges Instrument; die Bezeichnung der Bässe ist oft inkorrekt. Stimmung der Bässe bei R. Dowland, *Varietie*, 1610: C(D), E(Es), F. Doch verlangen manche Stücke nur einen 7. Chor F und einen 8. D.

#### Zehnhörige Laute

Die tiefen Baßchöre schließen sich stufenweise an den 6. an und werden tonartgemäß umgestimmt, der zehnte C auch nach B.

R. Ballard 1611, G. Bataille V 1614 (einige Sätze), N. Vallet I 1615, II 1616, J. B. Besard 1617, M. Galilei 1620, J. D. Mylius 1622, L. de Moy 1631, M. Mersenne 1637.

In Vallets Tabulaturen ist bei den einzelnen Stücken angegeben, ob sie mit 7, 8, 9 oder 10 Chören gespielt werden können: A 7, A 8 usw.<sup>25</sup>, im Inhaltsverzeichnis des I. Buches außerdem noch, wie die Chöre 8—10 eingestimmt werden sollen, z. B. „*met acht snaren. d'achtste moet gestelt worden op de c van de tweede*“, der 8. Chor soll nach dem Griff c des 2. Chors, also in E gestimmt werden, „*met 9. d'achtste op de b*“, der 8. Chor nach dem Griff b des 2. Chors in Es. Vallet berücksichtigt in der Tabulatur gewissermaßen drei Instrumente, ein acht-, ein neun- und ein zehnhöriges. Daher wechseln die Zeichen für die tiefen Baßchöre öfters ihre Tonbedeutung, z. B.  $\acute{a}$  = D oder C,  $\grave{a}$  = E oder Es oder D. Auch die Sätze in Mylius' Tabulatur sind für ein neun- und ein zehnhöriges Instrument geschrieben:  $\grave{a}$  oder  $\acute{a}$  = C.

#### Elfhörige Laute

Der 11. Chor ist in B gestimmt (bei G-Stimmung der Laute). G. G. Kapsperger 1611, E. Reusner sen. 1645.

Nach Boetticher (L 361) war bei den „*inzwischen hinzugetretenen Baßsaiten . . . eine Verkürzung auf Bündeln nicht erforderlich*“. Einige Lautenisten, wie z. B. G. G. Kapsperger und L. de Moy, übergreifen zwar nicht die tiefen Baßchöre. Bei den meisten Instrumenten liefen aber diese Chöre wenigstens zum Teil noch über das Griffbrett und konnten daher durch Griffe verkürzt werden. So übergreifen z. B. den siebenten Chor Ballard, Vallet, M. Galilei, den siebenten und achten Reymann 1598, Francisque, Besard 1603, van den Hove 1612, 1616, Fuhrmann, Mylius, den siebenten bis neunten R. Dowland, Mertel. In dem von Boetticher angeführten hs. Lautenbuch von 1619 (Musikbibl. der Stadt Leipzig II. 6. 15) sind auch Sätze enthalten, die ein Übergreifen der tiefen Baßsaiten fordern<sup>26</sup>.

#### Dreizehn- und vierzehnhörige theorbierte Laute

Das Bestreben, den Tonumfang nach der Tiefe zu vergrößern und den Klang der tiefen Baßsaiten durch Verlängerung durchdringender zu gestalten, führte in Italien gegen Ende des 16. Jahrhunderts zur Ausbildung der theorbierten Laute. Bei ihr liefen die tiefsten Baßchöre wie bei der Theorbe neben dem Griffbrett zu einem zweiten Wirbelkasten, der an dem verlängerten Halse angebracht war. A. Piccinini bezeichnet sich 1623 als den Erfinder des „*Arciliuto*“, der von vielen auch „*Liuto Attiorbato*“ genannt werde<sup>27</sup>. Das erste Modell

<sup>25</sup> MGG II, 1011, *La Chacona* A. 7. Faksimile. Es handelt sich also nicht um die Übertragung einer Orchester-Chaconne, wie dort vermutet wird.

<sup>26</sup> J. Wolf, a. a. O., Tafel zu S. 40.

<sup>27</sup> G. Kinsky, *Alessandro Piccinini und sein Arciliuto* in AMI X, 1938, 108 f.

ließ er nach seinen Angaben 1594 in Padua in der Werkstatt Chr. Heberles bauen. Die theobierte Laute muß in Italien sehr beliebt gewesen sein, da nach 1610 kaum noch Tabulaturen für die gewöhnliche Laute erschienen.

Tabulaturen für die theorbierte Laute

C. Saracini, *Le Musiche*, Venedig 1614<sup>28</sup>; P. P. Melii da Reggio, *Intavolatura di Liuto attiorbato, Libro II, IV*, Venedig 1616; A. Piccinini, *Intavolatura di Liuto, et di Chitarrone, Libro I*, Bologna 1623; derselbe, *Intavolatura di Liuto (II), Raccolte da L. M. Piccinini*, Bologna 1639; B. Gianoncelli detto il Bernardello, *Il Liuto*, Venedig 1650.

Die tiefen Baßchöre, die nicht übergriffen werden, schließen sich, stufenweise bis G bzw. F absteigend, an den sechsten Chor G an und werden der Tonart gemäß umgestimmt. Piccinini 1623 berücksichtigt meist ein dreizehnhöriges Instrument und stimmt den 13. Chor G auch in Fis oder Es. Zwei Sätze fordern einen 14., in Fis bzw. Cis eingestimmten Chor. Melii wendet in seinem *Libro III*, 1616, folgende „Cordatura“ an:  $\underline{G} \underline{As} \underline{B} \underline{C} \underline{D} \underline{E} \underline{F} \underline{G} \underline{c} \underline{e} \underline{g} \underline{h} \underline{e}'$ . J. Wolf<sup>29</sup> verzeichnet die Tabulaturen Saracinis, Meliis und Gianoncellis unter den Theorbentabulaturen und hält irrtümlich Piccininis Tabulatur 1639 für eine Chitarrone-tabulatur. Gianoncelli bedient sich auch nicht, wie Wolf<sup>30</sup> angibt, der französischen Tabulatur, sondern wie die anderen Italiener der italienischen.

Nach dem Zeugnis des M. Praetorius 1618<sup>31</sup> war damals auch in Deutschland die theorbierte Laute (*Testudo Theorbata, Laute mit Abzügen*) sehr verbreitet: „Jetzo hat man meistentheils Lauten mit einem langen Kragen/ der Theorben fast gleich/ hat uffm Halse/ doruff die Bünde liegen/ (der Griff genant) 8. oder 7. Chor mit doppelten Saiten/ vnd außwärts vff dem lengsten Theorbenkragen oder Halse/ 6. entzelne Saiten/ welche dann den Paß trefflich sehr zieren/ vnnnd prangend machen.“ Nach ihm besteht der Unterschied zwischen der theorbierten Laute und der Theorbe darin, daß die Theorbe „durch vnnnd durch nur einfache Saiten“ hat und „die Quint vnd Quart“, der 1. und 2. Chor von oben, „vmb eine Octav tieffer“ gestimmt sind. Mersenne 1637<sup>32</sup> bringt die Abbildung einer 11hörigen, 21saitigen „Luth à double manche“. Bei dieser theorbierten Laute bestehen auch die im oberen Wirbelkasten befestigten vier Baßchöre aus doppelten Saiten. Öfters ist eine Berichtigung Mersennes<sup>33</sup> übersehen worden, in der er sagt, daß die Abbildung keine Theorbe, sondern eine „Luth à double manche“ darstelle. Die Theorbe unterscheide sich von der „Luth à double manche“ dadurch, daß sie bedeutend größer und jeder Chor nur mit einfachen Saiten bezogen sei.

Außer dem sogenannten „Abzug“ (*Linto discordato, à corde avalée*), dem Herabstimmen des 6. Chors um einen Ganzton, treten in den Tabulaturen des 16. Jahrhunderts nur selten andere Umstimmungen auf. Sie wurden z. T. angewandt, um besondere Klangwirkungen zu erzielen.

H. Newsidler 1544 II, Nr. 51 *Der Juden Tantz*: (A) e e h e' gis'. Newsidlers Angaben über das Umstimmen der Chöre sind etwas unklar<sup>34</sup>. A. Kocirz<sup>35</sup> nimmt folgende Stimmung an:

(A)  $\begin{matrix} e' & e' & e' & e' & gis' \\ \textcircled{1} & \textcircled{2} & \textcircled{3} & \textcircled{4} & \textcircled{5} \end{matrix}$

<sup>28</sup> H. Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte* II, 2, Leipzig 1912, 294.

<sup>29</sup> a. a. O., 117 f., 120.

<sup>30</sup> a. a. O., 100.

<sup>31</sup> *Syntagma* II, 50 f.

<sup>32</sup> *Traité des instrumens, Livre 2e*, 46.

<sup>33</sup> *Livre 7e*, 77.

<sup>34</sup> Faksimile in DTÖ, Bd. 37, S. VII.

<sup>35</sup> ebenda, 125.

Die dicken Darmsaiten d und g der Chöre ① und ② können aber nicht mit dem Chor ④ e' in Einklang gebracht werden, sondern nur ins Oktavverhältnis. Ferner erwähnt Newsidler nicht, daß die Mittelsaite („Großsangsaite“), der Chor ③ h, umgestimmt werden soll. Zur Melodie, die sich fast ausschließlich auf den beiden höchsten Chören bewegt, werden die Chöre ① bis ④ als Begleitung leer angeschlagen. Es soll das Spiel der Drehleier (Radleier) nachgeahmt werden, bei der die Begleitsaiten, die nicht verkürzt werden, ständig im gleichen Ton mitklingen.

W. Heckel, *Tenor Lautten Buch* 1556, S. 168 ff. drei Tänze im „leyer zug“: A d fis a d' g'. Wie schon der Name sagt, ermöglicht auch diese Stimmung, das Drehleierspiel nachzuahmen. Als Begleitung wird immer der D-dur-Akkord angeschlagen, in den die Chöre außer dem höchsten eingestimmt sind.

M. de Barberis, *Opera intitolata Contina*, 1549, Bl. Ff ii' *Fantasia*: F B (f?) a d' g' (der 4. Chor von oben wird nicht benutzt), Bl. Ff iii' *Fantasia discordata*: G d g a d' g', Bl. Ff iii *Fantasia discordata*: G c f a e' a'.

Nach J. Wolf<sup>36</sup> und W. Boetticher<sup>37</sup> soll Joan (Giovanni) Maria da Crema (*Intabolatura de Lauto, Libro I, Venedig 1546, A. Gardane*) die accordatura E F G c e g c' e' fordern. Doch enthält diese Tabulatur nur Sätze für ein 6chöriges Instrument in der Normalstimmung. Verschiedene Tabulturen aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts bringen einige Stücke, meist Branles, für eine abweichende Lautenstimmung, die „Luth à cordes avalées“ genannt wird: A. Francisque 1600 B Es F G B f b d' g', J. B. Besard 1603 B Es F B f b d' g'. J. Wolf<sup>38</sup> vermerkt unter den Lautenstimmungen die *cordatura del Signor Paolo Virgo*: A H c d f h g d' e'. Dies ist aber keine Lautenstimmung. In einem *Balletto concertato* für neun Instrumente von P. P. Melii (IV 1616) wird diese *Cordatura* für die Citara Tiorbata gefordert. Bald machte sich eine Vorliebe für die Scordatur bemerkbar. Die französischen Lautenisten ersannen weitere abweichende Lautenstimmungen, die von der alten durch Umstimmen der zwei bzw. drei höchsten Chöre abgeleitet wurden. So kommen in Tabulaturdrucken aus den dreißiger Jahren<sup>39</sup> folgende „accords nouveaux“ vor: A d g h d' g', A d g h d' fis', A d g h d' f', A d g b d' f' (oder alle einen Ganzton tiefer). Hinzu treten vier tiefe Baßchöre. Von der letzten Stimmung wurde wieder die sogenannte neufranzösische d-moll-Stimmung A d f a d' f' abgeleitet, die nach Th. Mace um 1635 aufkam. Unter den „neueren“ Stimmungen, die in Frankreich beliebt waren, führt Boetticher (L 363) auch D G c e a d' an. Diese Stimmung ist aber die alte, von D aus gerechnet. Ferner sagt er, daß man „A d g h e' a' als ‚veil ton' jetzt verwarf“. Die alte Stimmung hielt sich aber trotz des Aufkommens der neueren noch in den *Airs de cour* mit Lautenbegleitung von A. Boesset 1628, 1632, 1643, E. Moulinié 1629, 1633, 1635 und F. Richard 1637<sup>40</sup>. Der letzte italienische Druck, der die alte Lautenstimmung berücksichtigt, stammt aus dem Jahre 1650 (B. Gianoncelli, *Il Liuto*). Doch erwähnt Boetticher nicht die neufranzösische d-moll-Stimmung, die die alte und die anderen „accords nouveaux“ verdrängte. Auch außerhalb Frankreichs, so besonders im deutschen Sprachgebiet, gelangte sie zur Herrschaft. Nach übereinstimmender Angabe von Perrine 1679 (1682), Th. B. Janowka<sup>41</sup> und J. Chr. Beyer 1760 bestehen bei Lauten in dieser Stimmung die zwei obersten Chöre aus je einer einzelnen Saite, die Chöre 3—5 aus zwei im Einklang gestimmten Saiten, vom 6. Chor an sind die Baßsaiten durch eine Begleitsaite in der höheren Oktave verdoppelt. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts war die 11chörige Laute der Normaltyp. Seit etwa 1720 fand mehr und mehr die 13chörige Laute

<sup>36</sup> a. a. O., 63.

<sup>37</sup> MGG V, 154.

<sup>38</sup> a. a. O., 64.

<sup>39</sup> *Tablature de Luth de differens authours, sur les accords nouveaux*, Paris 1631, P. Ballard. — Pierre Gaultier, *Les Oeuvres*, Rom 1638. — *Tablature de Luth de differens authours, sur les accords nouveaux*, Paris 1638, P. Ballard. (Anderer Inhalt als der des Sammeldrucks 1631.) — Die Kenntnis dieser Tabulatur und einiger anderer verdanke ich Herrn Dr. Josef Klima, Maria Enzersdorf bei Wien.

<sup>40</sup> Verchaly, a. a. O., 155 f.

<sup>41</sup> *Clavis ad Thesaurum magnae artis musicae*, Alt Prag 1701, 284.

Eingang. So rechnen 1719 datierte Sätze von S. L. Weiß (BM London Ms Add. 30387) bereits mit 13 Chören. Nicht selten enthalten Tabulaturen aus dem zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts und noch aus späterer Zeit Kompositionen für vier und mehr abweichende Stimmungen, z. B. P. Gaultiers Druck 1638 sechs und Ms. Basel F. IX. 53 sieben verschiedene Stimmungen. Auch als sich schon A d f a d' f' als Normalstimmung durchgesetzt hatte, wurde gelegentlich die Scordatur verlangt, selten jedoch in Tabulaturen des 18. Jahrhunderts. Sie sollte nicht nur das Spiel in gewissen Tonarten erleichtern, sondern auch bestimmte Tonwirkungen erzielen. In der folgenden Übersicht der Lautenstimmungen sind die von der alten Stimmung abgeleiteten „*accords nouveaux*“ in zwei Stimmungshöhen notiert, da Mersenne für den „*accord ordinaire*“ oder „*vieil ton*“ die A- und G-Stimmung angibt.

## Lautenstimmungen des 17. und 18. Jahrhunderts

A d g h e' a'	G c f a d' g'	Lautenstimmung von Anfang des 16. Jh. bis zur Mitte des 17. Jh., letztes Vorkommen in folgenden Tabulaturen: A. Boesset, <i>Airs de cour</i> XVI, 1643; E. Reusner sen. 1645; B. Gianoncelli 1650; Basel UB F. IX. 53; Berlin StB Mus. Ms. 40068.
G B f b d' g'		A. Francisque 1600; J. van den Hove 1601; Berlin Mus. Ms. 40165; Danzig, Stadtbibl. Ms. 4022.
F B f b d' g'		J. B. Besard 1603; Berlin Mus. Ms. 40165; Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibl., Ms. Ph. Hainhofer, Tl. XI.
G c g a d' g'		Kassel LB Mus. 4° 108 Nr. 1 <sup>42</sup> .
G c e g h e'		P. P. Melii III 1616; Hamburg StB Ms. ND VI 3238.
A d g h d' g'	G c f a c' f'	P. Gaultier 1638; B. Gianoncelli 1650; Basel F. IX. 53: <i>Ton de la harpe par b dur</i> ; Berlin Mus. Ms. 40264; London BM Eg. 2046.
A d g b d' g'	G c f a s c' f'	Basel F. IX. 53: <i>Ton de la harpe par b mol</i> ; London Eg. 2046: <i>Harpe way, Tuning flat way or Lawrence</i> .
A d g h d' fis'	G c f a c' e'	P. Ballard, <i>Tablature de Luth de differens auteurs</i> 1631, 1638; M. Mersenne 1637: <i>Accord nouveau ou extraordinaire par h quatre</i> ; P. Gaultier 1638; Basel F. IX. 53; Paris BN Vm <sup>7</sup> 6211; London Eg. 2046: <i>Tuning Gautier</i> ; Prag, Nationalmuseum IV. E. 36 (I. Gelinek).
A d g h d' f'	G c f a c' es'	Mersenne 1637; P. Ballard 1638; P. Gaultier 1638; Basel F. IX. 53; London Eg. 2046; Paris Vm <sup>7</sup> 6211.
A d g b d' f'	G c f a s c' es'	P. Ballard 1631, 1638; Mersenne 1637: <i>Accord nouveau ou extraordinaire par b mol</i> ; P. Gaultier 1638; Th. Mace 1676: <i>Flat-French-Tuning H e a c' e' g'</i> ; Basel F. IX. 53; Berlin Mus. Ms. 40068, 40264; London Eg. 2046; Nürnberg, Germ. Museum Ms. 33748 <sup>VI</sup> u. VIII; Paris BN Vm <sup>7</sup> 6211; Rostock UB Mus. saec. XVII. 18. 54.
As d g b d' f'	Ges c f a s c' es'	P. Gaultier 1638.
A d f a d' f'		Lautenstimmung von etwa 1635 bis Ende des 18. Jh., erstes Auftreten in folgenden Tabulaturen: P. Gaultier 1638; P. Ballard 1638; Basel F. IX. 53; Berlin Mus. Ms. 40068: <i>Ton B mol En Rume</i> , 40264; Paris BN Vm <sup>7</sup> 6211: <i>Ton a rumay</i> . R. Milleran (Paris Cons. Rés. 823) nennt diese Stimmung: <i>L'Acord ordinaire qui est toujourns en b. qui s'apelle Eurhumé</i> .

<sup>42</sup> Unbezeichnetes Stück (Branle). Als Begleitung der Melodie werden abwechselnd die leeren Chöre c und g angeschlagen.

As d f a d' f'	Brüssel, Bibl. Royale Ms. II 4087 E. G. Baron, <i>Sonata à Liuto solo Dis-Dur</i> ; Leipzig, Musikkbibl. Ms. III. 11. 5. J. S. Bach, <i>Partita al Liuto c-Moll</i> .
B d f a d' f'	E. Reusner jun. 1667, Suite XII—XV, 1676, Suite I—IV; J. Kremberg 1689; Berlin Mus. Ms. 40068, 40601, 40620, 40626; Kremsmünster, Stiftsbibl. L 79; Paris Cons. Rés. 1110; Rostock Mus. saec. XVII. 18. 52 <sup>2</sup> , XVII. 18. 54: <i>accord Mercure</i> ; Schwerin LB Mus. 641; Wien NB Ms. 18760 J. Th. Herold, <i>Partita III</i> , 1702; Ms. Burwell <sup>42a</sup> . Berlin Mus. Ms. 40601; London Sloane 2923; Rostock Mus. saec. XVII. 18. 54; Schwerin Mus. 641; Ms. Burwell: <i>Trumpet Tuning</i> .
B d f b d' f'	Berlin Mus. Ms. 40601.
B des f b des' f'	Prag, Museum IV. E. 36.
A d fis a d' f'	J. Kremberg 1689.
H d fis a d' f'	Berlin Mus. Ms. 40068: <i>Accordo B Duro</i> , 40264: <i>Acord New beduhr</i> ; Berlin, ehemals Bibl. W. Wolffheim, <i>Versteigerungskat. II Textbd. Nr. 53</i> <sup>43</sup> ; Brünn, Mährisches Museum (ehemals Raigern) HAM A 13. 268 (Comes à Verdenberg et Namischt); Göttweig, Stiftsbibl. II. hs. Lautenbuch; Kremsmünster L 77; London Sloane 2923; Nürnberg Ms. 33748 <sup>VI</sup> ; Paris Cons. Rés. 1110; Prag UB (ehemals Raudnitz) II Kk 49 (Saint Luc) <sup>44</sup> ; Prag, Museum (ehemals Strahow) hs. Lautenbuch: <i>englischer Ton</i> ; Rostock Mus. saec. XVII. 18. 54: <i>Accord Dur</i> ; Schwerin Mus. 641; Wien Ms. 18761. Diese Umstimmung erwähnt noch J. F. B. C. Majer 1732.
A d fis a d' fis'	Berlin Mus. Ms. 40165.
G d fis a d' fis'	E. Reusner jun. 1676, Suite VII; Kremsmünster L 79; Paris BN Vm <sup>7</sup> 6212; Rostock Mus. saec. XVII. 18. 54.
A d f a c' e'	Berlin Mus. Ms. 40264; Brünn (ehemals Raigern) HAM A 371; Paris Cons. Rés. 823; Prag, Museum Ms. IV. E. 36; Rostock Mus. saec. XVII. 18. 54.
A d fis a cis' e'	Paris BN Rés. Vm <sup>7</sup> 370; Prag, Museum IV. E. 36; Prag UB II Kk 49 <sup>45</sup> .
A cis e a cis' e'	

Der Brauch der damaligen Zeit, einmal festgelegte Instrumentenarten chorisch auszubauen, erstreckt sich auch auf die Laute, und so finden wir in den Tabulaturen für die ältere Stimmung Kompositionen für zwei bis vier Lauten verschiedener Größe. Einige Tabulaturen bringen nur Angaben über das Einstimmen der Instrumente. J. Wolf<sup>46</sup> ist der Ansicht, V. Galilei gebe in seinem „Fronimo“ 1584 außer G noch, E, F, H, c und d als Ausgangspunkt der Quart-Terz-Stimmung an, ferner O. Fineus 1530 außer A noch G, E, D. H. Sommer<sup>47</sup> weist nach, daß es sich in beiden Fällen um Übertragungstabellen handelt, die das Transponieren von Tonsätzen besorgen. Meist wird nicht die absolute Stimmung der verschiedenen

<sup>42a</sup> Th. Dart, *Miss Mary Burwell's Instruction Book for the Lute* in The Galpin Society Journal XI, 1958, 3 ff.

<sup>43</sup> StMw 5, 1918, 83 ff.

<sup>44</sup> DTÖ, Bd. 50, 89, Anm. 3.

<sup>45</sup> DTÖ, Bd. 50, 89.

<sup>46</sup> a. a. O., 63, 73.

<sup>47</sup> H. Sommer, *Lautentraktate des 16. und 17. Jh. im Rahmen der deutschen und französischen Lauten-tabulatur*, Diss. Berlin 1923, Maschinenschr., 44, 57.

Lautentypen angegeben, sondern nur das Intervallverhältnis, in dem die Lauten zueinander stehen, z. B. bei zwei Lauten: „*Ad secundam*“, „*Questo lauto vole esser' acordato una voce più alto del campagno*.“ Deutsche Tabulaturen enthalten die Vorschrift, daß ein bestimmter Chor eines Lautentyps nach einem anderen Chor eines anderen Lautentypes einzustimmen ist. Wird z. B. der 1. Chor (die Quinssaite) der großen Laute mit dem 2. Chor (der Gesangsaite) der kleinen Laute in den Einklang gebracht, so beträgt der Abstand der beiden Lautenstimmungen eine Quart.

#### I. Zwei verschiedene Lauten (Diskant- und Tenorlaute, *Testudo minor* und *major*)

Der Abstand der beiden Lautenstimmungen beträgt

##### 1. Eine große Sekunde.

M. de Barberis, *Contina*, 1549, H. J. Wecker 1552; W. Heckel 1556; J. Matelart 1559 (Sieben Recercate concertate: Zu Fantasien von Francesco Milanese u. einem Recercar von Joan Maria da Crema schrieb Matelart eine kontrapunktische zweite Lautenstimme.); P. Phalesius, *Luculentum Theatrum musicum*, 1568; derselbe, *Theatrum musicum*, 1571; E. Hadrianus 1584; J. van den Hove 1601; J. B. Besard 1603 (Er gibt für die *testudo major* die F- u. für die *testudo minor* die G-Stimmung an.); G. L. Fuhrmann 1615; P. P. Melii II 1616 (Drei Canzonen f. *Lauto corista* u. *Lauto più grando un tasto*); A. Piccinini I 1623 (Toccata).

##### 2. eine Quarte.

H. Judenkünig 1523 (Angabe über das Einstimmen); H. Gerle 1532 (Angabe über das Einstimmen, 8 Tafeln für das Übertragen von Vokalmusik); H. J. Wecker 1552; W. Heckel 1556; P. Phalesius, *Hortus Musarum*, 1552; derselbe 1568; derselbe 1571; M. Weissel, *Tabulatura Guter gemeiner Deudtscher Tentze*, 1592; G. A. Terzi I 1593; derselbe II 1599 (*Canzone a otto voci . . . overo fantasia* f. 2 Corist- u. 2 Tenorlauten); J. B. Besard 1617.

##### 3. eine Quinte.

H. Gerle 1532 (Angabe über das Einstimmen, 8 Tafeln für das Intavolieren); P. Phalesius 1552; derselbe 1568.

##### 4. eine Oktave.

M. de Barberis, *Contina*, 1549 (Fantasia f. Soprano u. Tenor).

#### II. Drei verschiedene Lauten

1. Die Tenorlaute steht eine Quarte unter der Diskantlaute, die Baßlaute eine Sekunde unter der Tenorlaute (= eine Quinte unter der Diskantlaute).

Anleitungen für diese Einstimmung enthalten folgende Tabulaturen: Berlin StB Mus. Ms. 40141; Basel UB Ms. F. X. 11 (L. Iselin); Karlsruhe LB Te 12, hs. Anhang zum Sammelbd. Ochsenkhun — Jobin.

2. Die mittlere Laute ist eine große Sekunde, die Baßlaute eine Quinte unter der kleinen Laute gestimmt.

E. Hadrianus 1584: 3 Carmina; P. P. Melii IV 1616: *Balletto . . . concertato con nove Instrumenti, Clavicembalo, Lauto corista, Lauto più grande un tasto, Lauto alla quarta bassa, Citara tiorbata, Alpa doppia, un Basso de Viola, Violino Primo soprano, Flauto Secondo soprano*; A. Piccinini 1623: Canzone f. *Liuto piccolo, Liuto mezzano, Liuto grande*; A. Valerius 1626: *Pavane d'Espagne, Almande Monsieur*.

3. Die *nova Testudo* steht eine Oktave über der *Testudo minor*, die *Testudo maior* eine Quarte unter der *Testudo minor*.

J. B. Besard 1617: 12 Tänze und Gesänge. Zwei oder drei Stimmen in Mensuralnoten sind noch für andere Instrumente hinzugefügt. Die *Testudo minor* ist die gewöhnliche Laute in der G-Stimmung. Die von Besard erfundene *nova Testudo*, die eine ziemlich kleine Form hat, ist

in g c' f' a' d' g' gestimmt, und alle Saiten sind im Einklang verdoppelt. Wie Besard hervorhebt, unterscheidet sie sich in der Stimmung nur wenig von der Theorbe. Wegen der höheren Stimmung sei es unmöglich, den 2. Chor eine Quart über den 3. Chor zu stimmen, dieser ist also der höchste. Die *Testudo maior*, ungefähr eine Handbreit größer als die *Testudo minor* und am Griff (Hals) wie eine Theorbe verlängert, hat die D-Stimmung.

### III. Vier verschiedene Lauten

E. Hadrianus 1584; 2 Carmina, Stimmungsverhältnis nach der Tabulatur: Canto A-, Alto G-, Tenore E-, Basso D-Stimmung. — N. Vallet II 1616: 7 Tänze und Lieder, Stimmungsverhältnis: Superius d-, Contra A-, Tenor G-, Bassus D-Stimmung. — Berlin StB Mus. Ms. 40143: Anleitung für das Einstimmen, Diskant d-, Alt A-, Tenor E-, Baß D-Stimmung.

M. Praetorius (*Syntagma* II, 1618) kennt Lauten der verschiedensten Größe und gibt an, wie die Quint, der höchste Chor, beim Zusammenspiel gestimmt sein soll: 1. *Kleine Octavlaut d''* oder *c''*, 2. *Klein Discantlaut h'*, 3. *Discant Laut a'*, 4. *Recht Chorist- oder Alt Laute g'*, 5. *Tenor Laute e'*, 6. *Der Baß d'*, 7. *Die Groß Octav Baß Laut g*.

Die überlieferte Literatur für mehrere Lauten in der neufranzösischen Moll-Stimmung ist spärlich. Es handelt sich fast ausschließlich um Kompositionen für zwei im Einklang gestimmte Instrumente. W. L. Freiherr von Radolt verwendet 1701 drei „*unterschiedliche*“ Lauten in seinem „*Concert à Quatro auß den D. mit der 3<sup>a</sup>: minor*“ für kleine, größere und große Laute, drei Geigen und Baß. Die erste Laute, ein sehr kleines Instrument, „*wird wenigstens umb einen halben Thon höher, alß Cornet gestimmt*“. Die zweite, eine mittlere Laute, soll einen ganzen Ton und die dritte, „*ein recht große ordinari Lautten*“, zwei ganze Töne und einen halben Ton tiefer als die erste Laute gestimmt werden. Das Concert sei à Quatro gemacht, jede Laute führe ihre besondere Stimme, doch alle zusammen einen Baß, „*gehet also zu einer ieglichen Lautten sein Geigen Stimm*“. Wegen der hohen Stimmung wäre es gut, wenn man „*halb Geigel*“ und ein „*kleines Bassel*“ nähme. Geigen und Baß sollen nach der kleinen Laute gestimmt werden<sup>48</sup>.

Boetticher (L 361) sagt, „*aus greiftednischen Gründen*“ habe man die Vokalvorlagen „*um eine Quart tiefer*“ transponiert. Das ist nicht die Regel, denn in vielen Fällen würde durch das Tiefertransponieren um eine Quart der Baß den Tonumfang der 6hörigen Laute nach der Tiefe überschreiten. Anweisungen über das Übertragen von Vokalstücken und Intavolierungstabellen bringen H. Judenkünig 1523, O. Fineus 1530, H. Gerle 1532, A. Le Roy 1574, V. Galilei 1584, E. Hadrianus 1592 und G. L. Fuhrmann (nach A. Francisque) 1615. A. Koczirz<sup>49</sup> erläutert die Intavolierungsmethode Judenkünigs, H. Sommer<sup>50</sup> bespricht die anderen außer der Le Roys und J. Ward<sup>51</sup> die des Bartholomeo Lieto Panhormitano 1559. Die Intavolierungstabellen zeigen an, welche Tabulaturzeichen für die Mensuralnoten der Vorlage gesetzt werden sollen. Alle Anweisungen enthalten Tabellen für ein tongleiches „*Absetzen*“, z. B. die erste bei Fineus, Gerle, Galilei und Fuhrmann. Aus den Tabellen geht hervor, daß Fineus und Gerle mit der A-, Galilei und Fuhrmann mit der G-Stimmung rechnen. Durch Vergleich von übertragenen Liedsätzen mit den Originalen kann man feststellen, daß H. Newsidler und S. Ochsenkun von der A-Stimmung ausgehen<sup>52</sup>. Ist der

<sup>48</sup> Radolt macht genaue Angaben über die Ausführungsmöglichkeiten des Konzerts. Der Sopran, d. i. die kleine Laute, soll allezeit stärker besetzt sein, so bei zweifacher Besetzung der zweiten und dritten Laute wenigstens dreifach, bei einfacher Besetzung der zweiten und dritten Laute doppelt. Es mache einen besonders guten Effekt, wenn jeder Teil zuerst von allen Instrumenten gespielt, darauf unter Stillschweigen der übrigen Instrumente von den drei Lauten wiederholt würde. Obwohl das Concert à quatro sei, könne man die erste Laute allein spielen oder mit zwei Lauten. Es könne auch das Concert mit Geigen oder Hautbois ohne Lauten oder nur mit Lauten ohne Geigen aufgeführt werden.

<sup>49</sup> DTÖ, Bd. 37, S. XXII.

<sup>50</sup> a. a. O., 18 ff., 44, 50 ff., 56 f., 64.

<sup>51</sup> *Le problème des hauteurs dans la musique pour luth et vihuela au XVI<sup>e</sup> siècle* in J. Jacquot, a. a. O., 173 f. — Siehe auch J. Wolf, a. a. O., 64 f.

<sup>52</sup> O. Körte, a. a. O., 65.

Vokalsatz in einer für die Laute günstigen Lage notiert, so kann er tongleich abgesetzt werden. Ein Höhertransponieren ist nötig, wenn der Baß des Vokalsatzes sich unter dem tiefsten Chor der 6hörigen Laute bewegt. Die Tabellen Judenkünigs, Fineus' und mit einer Ausnahme die Gerles berücksichtigen nur das Transponieren in die Höhe. Liegt der tiefste Baßton der Vokalvorlage einen Ganzton unter dem 6. Chor, so wird auch das Transponieren durch den „Abzug“ oder durch Verlegung dieses Baßtones in die höhere Oktave umgangen. Vokalsätze, die in einer hohen Lage notiert sind, werden tiefer transponiert, um ein unbequemes Lagenspiel zu vermeiden. A. Le Roy hat in seiner *Instruction* die Intavolierungstabellen wie E. Hadrianus nach Kirchentonarten angeordnet. Für jede der acht Tonarten, die er kennt, sind ein oder zwei Tabellen vorgesehen, im ganzen zwölf. Wenn Le Roy sagt (Bl. 3' f., 22'), daß im ersten Kirchenton für G sol re ut der zweite leere Chor, im zweiten Kirchenton aber der erste leere Chor (*the Treble open*) dienen soll, ferner im sechsten für F fa ut der erste leere Chor, so sind dies nur theoretische Betrachtungen. Es soll nicht die Laute umgestimmt werden. Vier Tabellen (Nr. 2, 3, 6, 11) setzen bei G-Stimmung der 6hörigen Laute tongleich ab, die anderen transponieren in die Tiefe. Kommt bei der Transposition der tiefste Baßton einen Ganzton unter dem 6. Chor zu liegen, so wird er in die höhere Oktave versetzt, z. B. in Tabelle 1, die für den in die Oberquart transponierten 1. Kirchenton bestimmt ist und in die Unterquart transponiert. Auch die Tabellen Fuhrmanns und mit einer Ausnahme die Hadrianus' sowie die meisten Galileis transponieren in die Tiefe. Eine Laute mit tiefen Baßchören, wie sie Hadrianus und Fuhrmann verwenden, erlaubt natürlich das Tiefertransponieren in einem größeren Umfang als ein 6höriges Instrument.

H. Sommer sind einige Irrtümer unterlaufen.

S. 20 H. Gerle: Die 6. Tabelle transponiert nicht den Satz in die „Obersekte“, sondern in die Unterterz, die 7. nicht in die „obere Oktave“, sondern setzt tongleich ab, berücksichtigt aber eine höhere Lage des Basses.

S. 51 E. Hadrianus: Tabelle 13 transponiert in die Obersekunde.

S. 57 V. Galilei: Tabelle 3 und 4 transponieren nicht in die „untere Quarte“ sondern in die untere Sekunde, 5 und 6 nicht in die „Untersekunde“, sondern in die Unterquarte. Sommer ist es entgangen, daß drei Tabellen auch in die Höhe transponieren, 9 in die Oberterz, 10 in die Obersekunde und 12 in die Oberquint. Nicht nur die 4. und 6. Tabelle, sondern auch die 2., 8., 10. und 12. sind für Vokalsätze mit *b*-Vorzeichnung bestimmt.

S. 65 A. Francisque (Fuhrmann): Die letzte Tabelle transponiert in die Unterquint und nicht in die „Unterquarte“.

Bei der Bearbeitung von vierstimmigen Vokalmodellen soll nach Boettichers Angabe (L 361) „anfangs der Diskant und Alt“ entfallen sein. Die deutschen Lautenisten der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ließen bei Intavolierungen vierstimmiger Vokalsätze in der Regel den Alt aus, den Diskant und Alt aber nur in Bearbeitungen, die für den ersten Unterricht bestimmt waren<sup>53</sup>. In den ältesten Bearbeitungen mehrstimmiger Vokalkompositionen für Gesang mit Laute wird der Diskant gesungen, die Laute übernimmt den Tenor und Baß, z. B. bei A. Schlick 1512 und z. T. bei Franciscus Bossinensis 1509.

Boetticher (L 361) meint, schon H. Judenkünig gebe „genaue Fingersatzbezeichnung der linken Hand (1—4 Punkte)“. Dieser bezeichnet in seinen Stücken nicht den Fingersatz der linken Hand, sondern den Anschlag mit dem Zeigefinger der rechten durch einen an dem rhythmischen Wertzeichen angebrachten Sporn. Dagegen macht H. Newsidler 1536 in vielen Stücken für den Anfänger den Fingersatz der linken Hand durch 1—4 Punkte kenntlich, ebenso H. Gerle 1552 in einer kurzen Spielanweisung. J. Wolf<sup>54</sup> nimmt irrtümlich an, daß 1—4 Punkte bei H. Newsidler, H. Gerle und P. Attaignant 1529 auf den Fingersatz der „rechten“ Hand zielten. N. Vallet 1615 setzt die Punkte für den Fingersatz der linken Hand

<sup>53</sup> E. Radecke, *Das deutsche weltliche Lied in der Lautenmusik des 16. Jh.* in *VfMw* VII, 1891, 294 ff., 311.

<sup>54</sup> a. a. O., 42, 74.

links neben die Tabulaturbuchstaben, da er die Zeichen für die Anschlagshand unter die Buchstaben notiert. Ferner sagt Boetticher (N 1644): „Erst nach 1660 setzte sich ein einheitliches System für die Finger der linken Hand (• • • ••) sowie die Zeichenreihe 1—5 für die rechte Hand durch.“ Doch dienen neben den Punkten auch die Ziffern 1—4 zur Bezeichnung des Fingersatzes der linken Hand, z. B. bei Th. Mace 1676, Ch. Mouton, Radolt 1701, E. G. Baron 1727, J. Ch. Beyer 1760.

Nach Boetticher (L 364) soll Mace „der Spieltechnik mit (vorbereiteten) Kreuzgriffen (crossed stop, frz. barré) neue Anregung gegeben“ haben. In der deutschen Literatur wird diese Grifftechnik mit „Überlegen“ (M. Waissel 1592, E. G. Baron 1727), „Überlage“ (J. Ch. Beyer 1760) oder „Quergriff“ bezeichnet<sup>55</sup>, da der Zeigefinger quer über mehrere Chöre im gleichen Bundfeld gelegt wird. In den ältesten Spielanweisungen wird der Quergriff noch nicht erwähnt. Doch war er schon früh bekannt, da in den Tabulaturen F. Spinacinos 1507 Akkorde vorkommen, die nur mit Quergriff gespielt werden können, z. B. in *Palle de ysach* (Lib. II, Bl. 16):



Beispiele für Akkorde im Quergriff mit Angabe des Fingersatzes bringen P. Phalesius 1545 (1547), H. Gerle 1552, A. Le Roy 1574, M. Waissel 1592, J. B. Besard 1603, 1617, E. G. Baron 1727. Unter „vorbereiteten Kreuzgriffen“ versteht Boetticher, daß Töne, die mit Quergriff gegriffen werden, nicht gleichzeitig angeschlagen werden. Das ist aber nichts Besonderes. Schon H. Gerle 1552 verzeichnet „clauseln“, „da mustu alweg den zeigfinger auff dem kragen vber zwerch stilhalten / in dem bundt / da der buchstab mit dem sternlein \* jnen stet“. M. Waissel, Lautenbuch 1592, bringt „Exempel / da man im vberlegen stille halten muß“, und J. B. Besard 1603 Beispiele für das „Überlegen“ des Zeigefingers bei Läufen. Boetticher (St 81) behauptet, daß bei N. Vallet ein Beleg für die „Kreuzgriffpraxis“ völlig fehle. Er hat einen Nachtrag am Ende der Tabulatur 1615 übersehen: Ein in der Tabulatur auftretendes Sternchen bedeute, „dat men de vingher moet plat legghen“. Auch bei Vallet kommen „vorbereitete Kreuzgriffe“ vor.

Boetticher (St 55) meint, „daß die germanische Praxis zur Mitte des 17. Jahrhunderts mit einem Lagenspiel am sechsten Chor nicht mehr rechnete“. Natürlich war auch nach 1650 ein Lagenspiel auf dem 6. Chor üblich. So fordert E. Reusner 1667 in der *Paduana* Bl. 7 die Griffe i und g, in der *Courante* Bl. 12 erstreckt sich der große Quergriff im 5. Bunde f noch über die Chöre 6—8. In Maces Aufstellung der in der *Flat Tuning* und *New Tuning* möglichen Akkorde (S. 192 ff.) wird das Lagenspiel auf dem 6. und 7. Chor gefordert. Bei S. L. Weiß kommt öfters der Griff k auf dem 6. Chor vor.

In den älteren italienischen und französischen Tabulaturen tritt als Fingersatzzeichen für die rechte Hand nur der Punkt auf. Steht er unter einem einzelnen Griffzeichen, so deutet er den Anschlag mit dem Zeigefinger an. N. Vallet 1615 macht den Zeigefinger durch einen Punkt, den Mittelfinger durch zwei Strichelchen unter dem Tabulaturbuchstaben kenntlich. In deutschen Tabulaturen wird der Anschlag mit dem Zeigefinger verschieden bezeichnet. H. Newsidler setzt einen Punkt über das Griffzeichen. Andere markieren den Zeigefingeranschlag durch eine besondere Form der rhythmischen Wertzeichen. H. Judenkünig bringt an dem oberen Querstrich der Zeichen (Semiminima, Fusa) einen Sporn an<sup>56</sup>. Bei W. Heckel

<sup>55</sup> Vgl. J. Zuth, *Handb. der Laute und Gitarre*, Wien (1926/1928), Schlagwort Quergriff.

<sup>56</sup> Vgl. das Faksimile in DTÖ, Bd. 37, S. VI.

1556 ist der obere Querstrich eines einzelstehenden Zeichens nach oben, in „*Leiterlein*“ der senkrechte Schaft nach links abgebogen<sup>57</sup>. Sind unter einer dieser Formen der rhythmischen Zeichen mehrere Griffzeichen angeordnet, so sollen sie „*über sich*“, also ohne Daumen geschlagen werden. In italienischen Tabulaturen werden ohne Mitwirkung des Daumens, also bloß mit zwei oder drei Fingern anzuschlagende Akkorde mit einem Punkt hinter jeder Ziffer oder mit einem einzelnen Punkt unter den zusammengehörigen Ziffern bezeichnet, in französischen Tabulaturen mit einem Punkt unter den übereinanderstehenden Buchstaben, z. B. bei A. Le Roy 1574, N. Vallet 1615, Basset (Mersenne 1637). Boetticher (St 40) nimmt irrtümlich an, daß die Punkte neben den Tabulaturziffern in den italienischen Tabulaturen „*wohl auf ein Harpeggiospiel mit dem Zeigefinger*“ hindeute, und H. Sommer<sup>58</sup>, daß Vallet durch den Punkt unter einem Akkord „*das Schrumpfen, d. i. das Herabfahren mit dem Daumen über alle Chöre*“ anzeige. Schon Koczirz<sup>59</sup> hat die Bedeutung der Punkte bei Akkorden richtig erklärt. Für die Finger der rechten Hand setzte sich nicht, wie Boetticher (N 1644) angibt, nach 1660 „*die Zeichenreihe 1–5*“ durch. In verschiedenen Tabulaturdrucken, z. B. bei D. Gaultier, J. Gallot, E. Reusner, Ch. Mouton, Ph. F. Lesage de Richée, wird nur der Daumen durch einen kleinen senkrechten Strich und der Zeigefinger durch einen Punkt unter dem Griffzeichen kenntlich gemacht. Der Daumen wird meist nur bezeichnet, wenn er die höheren Chöre bis zum 4. oder 5. anschlagen soll. Nach Reusner und Lesage erfordert der 5. Chor gewöhnlich den Daumenanschlag (sofern nicht eine noch tiefere Stimme vorhanden ist). Mitunter wird noch der Mittelfinger durch zwei, selten aber der Ringfinger durch drei Punkte angedeutet. Boetticher (L 364) erklärt: „*Mace war um einen Ausgleich des belasteten Zeigefingers bemüht und bezog auch den 4. und 5. Finger mit ein.*“ In der Regel wurde der kleine Finger nicht zum Anschlag gebraucht, sondern auf die Resonanzdecke gestützt. Dies fordert auch ausdrücklich Mace (S. 71 f.). Boettichers Zählung der Finger ist nicht beim Lautenspiel üblich, der Zeigefinger gilt als erster Finger.

H. Gerle 1532 läßt außer dem kleinen Finger auch den Goldfinger (Ringfinger) auf die Decke setzen. Boetticher (St 57) folgert, daß damals „*an eine Beteiligung des Ringfingers*“ beim Anschlag „*noch nicht zu denken*“ sei. Gerle kann auch den Ringfinger auf die Decke setzen lassen, da seine Tabulatur nur dreistimmige Sätze enthält. In Lautenbüchern aus dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts treten aber schon vierstimmige Akkorde auf, zu deren Anschlag auch der Ringfinger herangezogen werden muß, z. B. bei F. Spinacino 1507 und H. Judenkünig 1523. H. Newsidler 1536 erwähnt in der Erklärung der Tabulatur nicht, daß drei übereinanderstehende Griffzeichen mit Daumen, Zeige- und Mittelfinger angeschlagen werden, da er das für selbstverständlich hält. Er sagt nur: „*Die zwick mit den fingern in der rechten hand / fein ordenlich / die ziffer vund buchstaben fein gleich zusammen.*“ H. Sommer<sup>60</sup> glaubt, „*daß Newsidler merkwürdigerweise auch für das dreistimmige Spiel nur Daumen und Zeigefinger zum Zupfen benutzt sehen will*“. Das von Sommer angeführte Beispiel (Bl. c') steht in der Erklärung des bei Läufen angewandten Wechselschlags zwischen Daumen und Zeigefinger. Hier beginnt der Lauf mit einem dreistimmigen Akkord. Da dessen Töne nicht auf benachbarten Chören liegen, kann er nicht mit zwei Fingern angeschlagen werden. Newsidler will darauf hinweisen, daß das auf den Akkord folgende Griffzeichen nicht mit dem Daumen „*abwertz*“, sondern, wie durch den Punkt angedeutet ist, mit dem Zeigefinger „*vbersich*“ geschlagen werden muß. Der Daumen soll beim Wechselschlag immer auf die schweren, der Zeigefinger auf die leichten Taktzeiten fallen. Boetticher (St 57), der sich auf Newsidler beruft, nimmt irrtümlich an, es bestehe die Neigung, „*bei mehr als dreistimmigen Akkorden den Zeigefinger zweymal nacheinander vbersich gehen' zu lassen*“.

<sup>57</sup> Vgl. das Faksimile in MGG VI, 15.

<sup>58</sup> a. a. O., 67 f.

<sup>59</sup> DTÖ, Bd. 37, S. LII.

<sup>60</sup> a. a. O., 24.

Schon im 1. Drittel des 16. Jahrhunderts verwandten die Lautenisten alle Finger der rechten Hand mit Ausnahme des kleinen zum Anschlag.

H. Judenkünig, *Introductio* (1515–1519): „Außerdem muß man dich aufmerksam machen, daß du die einzelnen Saiten der Buchstaben und Ziffern, soviel reihenweise unter den rhythmischen Zeichen stehen, mit je einem Finger besonders berührst und anschlägst (falls sie nicht etwa die Zahl der Finger der rechten Hand überschreiten) oder, wenn es mehr als vier sind und sie die Zahl der Finger überschreiten, indem du mit einem Daumenschlag zugleich (alle) streifst“<sup>60a</sup>.

H. Judenkünig, *Underweisung* 1523: „Vnd wann du die Tenntz lernen wild / so steen offt vier oder fünf puechstaben oder Ziffer vber ainander / die straiß mit dem Dawmen durch auß.“

5- und 6stimmige Akkorde sollen also mit dem Daumen durchgestrichen werden, in Tänzen auch vierstimmige, doch ist dies in Judenkünigs Hoftänzen oft nicht möglich, da Chöre frei gelassen sind. Auch F. Spinacinos vierstimmige Intavolierungen von Vokalmusik 1507 enthalten Akkorde, die nur mit vier Fingern angeschlagen werden können. Boetticher (L 364) glaubt hervorheben zu müssen, daß „die rechte Hand . . . seit etwa 1600 auch in England den Mittelfinger“ und Th. Mace 1676 den 4. Finger (Ringfinger) mit einbezogen hätten. Das war doch schon längst der Fall. Das englische Lautenspiel wurde durch A. Le Roys *Instruction* stark beeinflusst, da von ihr zwei englische Ausgaben bekannt sind (1568, 1574). Auch hier werden alle Finger außer dem kleinen zum Anschlag herangezogen, ebenso bei M. Waissel 1592, J. B. Besard 1603, 1617, Basset (Mersenne 1637).

Erst nach 1550 wird in Spielanweisungen, so bei A. Le Roy 1574, M. Waissel 1592 und J. B. Besard 1603, 1617, das Streifen von zwei Chören mit dem Zeigefinger erwähnt. Bei 6stimmigen Akkorden streift der Daumen den 6. und 5. Chor, der Zeigefinger die Chöre 3 und 4 in entgegengesetzter Richtung zu der des Daumens, der Mittelfinger schlägt den 2. und der Ringfinger den höchsten Chor an. Ist der Akkord 5stimmig, so schlägt entweder der Daumen zwei Chöre und der Zeigefinger einen Chor an, oder der Daumen übernimmt einen Chor und der Zeigefinger zwei. Dagegen fordert Basset (Mersenne 1637), daß bei 5- bzw. 6stimmigen Akkorden der Daumen zwei bzw. drei Chöre streift.

Den Anschlag 4- und mehrstimmiger Akkorde nur mit Daumen und Zeigefinger beschreibt Basset (Mersenne 1637)<sup>61</sup>. Während der Daumen den Baßton anschlägt, streift der Zeigefinger die oberen, auf benachbarten Chören liegenden Akkordtöne. In Frankreich wurde diese Anschlagsart sehr beliebt. E. G. Baron sagt 1727 (S. 87), es werde bei den Franzosen „auf der Lauten vor eine grosse Zierde gehalten, die Accorte nach der Art der Cithar mit der rechten Hand zurück zu streiffen“. Th. Mace 1676 (S. 101) nennt diese Anschlagsart, die er als modern („fashionable“) bezeichnet, „Raking Play“. Boetticher (St 65) irrt sich also, wenn er meint, daß das Raking Mersenne „wohl fremd geblieben“ sei.

In den meisten Spielanweisungen des 16. Jahrhunderts wird verlangt, daß Läufe und melodische Gänge abwechselnd mit dem Daumen (abwärts, unter sich, in giù) und Zeigefinger (über sich, in su) geschlagen werden (Wechselschlag), z. B. noch bei M. Waissel 1592. A. Le Roy 1574 sagt, daß Buchstaben ohne Punkt mit dem Daumen abwärts, mit Punkt von einem der Finger, der am besten paßt, aufwärts geschlagen werden sollen. Nach H. Newsidler 1536 ist das richtige Abwechseln „die gröst kunst am lauten schlagen“. Während der gewöhnliche Akkordanschlag verhältnismäßig leicht zu erlernen ist, erfordert die glatte Ausführung schneller Passagen im Wechselschlag beträchtliche Übung. Auch andere Lautenisten legen auf die richtige Ausführung des Wechselschlags großen Wert und bezeich-

<sup>60a</sup> Lateinischer Text bei O. Körte, a. a. O., 25.

<sup>61</sup> *Traité des instrumens*, Livre 2e, 84, Précepte VI, VII.

nen in ihren Tabulaturen den Zeigefingeranschlag. H. Sommer<sup>62</sup> behauptet: „*Abweichend von allen bisher gehörten Lehrern läßt Mace die schnellen Passagen auch nur mit dem Zeige- und Mittelfinger ausführen.*“ Ihm ist entgangen, daß J. B. Besard 1603 neben dem Wechselschlag zwischen Daumen und Zeigefinger auch den zwischen Mittel- und Zeigefinger erwähnt und 1617 Beispiele bringt. Der Mittelfinger übernimmt die Rolle des Daumens, schlägt also die schweren Taktzeiten an. Nach Besards Meinung eignet sich der Wechselschlag zwischen Mittel- und Zeigefinger besonders zum Spiel von Koloraturen, bei denen Bässe stehen, da auf diese Weise sich die Koloratur leichter ausführen lasse und unschickliche Bewegungen des Armes vermieden würden. Auch außerhalb der Koloraturen gebrauchten viele den Mittelfinger statt des Daumens, dem er an Stärke ähnlich sei (*Isagoge* 1617). Wenn aber keine Bässe vorhanden sind und die Diminutionen zu schnell laufen, hält er es für besser, den Daumen und Zeigefinger zu gebrauchen, ebenso, wenn die Diminutionen auf dem 4., 5. oder 6. Chor liegen. Beide Arten des Wechselschlags wendet N. Vallet 1615 an. In zahlreichen Sätzen hat er außer dem Fingersatz für die linke Hand sorgfältig den Wechselschlag zwischen Mittel- und Zeigefinger bezeichnet. Kommen aber im gleichen Stück Läufe in der Baßstimme vor, so hat er nur den Zeigefingeranschlag durch einen Punkt kenntlich gemacht. Diese Läufe sollen also abwechselnd mit dem Daumen und Zeigefinger gespielt werden, da nach der Spielanweisung ein Buchstabe ohne Punkt den Daumen fordert. In vielen Stücken hat Vallet aber bei allen Läufen nur den Zeigefinger angedeutet. Da in diesen Stücken auch der Fingersatz für die linke Hand fehlt, wollte er es dem geübten Spieler überlassen, welchen Wechselschlag er wählt. Sicher haben die hinzugekommenen tiefen Baßchöre dazu beigetragen, daß der Wechselschlag zwischen Mittel- und Zeigefinger die ältere Wechselschlagstechnik verdrängte. Da dem Daumen in der Tiefe ein reiches Betätigungsfeld zugewiesen wurde, mußte er einen Teil seiner Aufgaben an den Mittelfinger übergeben. Der Daumen ist bei Mersenne (Basset) nicht auf den 4. bis 10. Chor beschränkt, wie Boetticher (St 64) annimmt, sondern wird auch zum Anschlag der höheren Chöre verwandt (S. 85 Beisp. 3 u. 10). So sollen zwei übereinanderstehende Buchstaben ohne besonderes Zeichen stets mit Daumen und 2. Finger (= Mittelfinger) angeschlagen werden (S. 84 Précepte X). Nach H. Sommers Ansicht hat Th. Mace „den Daumen ausschließlich für die Bässe vorbehalten“. Derselben Meinung ist auch Boetticher (St 44), der noch erklärt: „*Es waren Ausnahmefälle, in denen der Daumen auch den vierten oder fünften Chor bediente.*“ Das ist aber keineswegs der Fall. Der Daumen soll dann den 5. und 4. Chor anschlagen, wenn die unterste Stimme, so der Baß von dreistimmigen Akkorden (S. 101), auf ihnen zu liegen kommt. In den Präludien Nr. 2 und 3 (S. 116 f., 119) wird der Daumen sogar auf höheren Chören wie dem zweiten beschäftigt. Eine häufigere Anwendung des Daumenschlags auf den Spielchören verlangen D. Gaultier, J. Gallot und Ch. Mouton in ihren Tabulaturdrucken. Oft muß daher der Daumen größere Sprünge von den Baßchören zu den Spielchören ausführen.

H. Sommer<sup>63</sup> irrt sich, wenn er meint, daß „*die französischen und niederländischen Lutinisten ... bedeutend früher als die deutschen sich kleinster Notenwerte bedient, d. h. das elegante, brillierende Passagenspiel gepflegt haben.*“ So koloriert H. Newsidler stark im II. Teil seines Lautenbuchs 1536 und wendet häufig Semifusen an. Schon O. Körte<sup>64</sup> und E. Radecke<sup>65</sup> betonen, daß Newsidler Zweiunddreißigstel in unserem Sinne gebrauchte. Boetticher (L 361 f.) glaubt, daß „*die ältere, etwas starre Tonumschreibung*“ vom „*Vortragsstil der Tasteninstrumente angeregt worden war*“. H. Newsidler führt zwar auf dem Titel von 1536 II an, daß die Stücke „*auff die Organistisch art gemacht vnd coloriert*“

<sup>62</sup> a. a. O., 89.

<sup>63</sup> a. a. O., 49.

<sup>64</sup> a. a. O., 93.

<sup>65</sup> a. a. O., 302.

seien. Tonwiederholungen und Tonumschreibungen waren aber bei der Laute instrumentgemäß. W. Merian<sup>66</sup> stellt fest, daß die Laute zunächst „die Koloratur in weitaus größerem Maße als die Tasteninstrumente“ anwende, „vor allem als Mittel, den schnell abklingenden Ton in irgendeiner Form zu verlängern“. Die Koloratur tritt bereits in den ersten italienischen Tabulaturdrucken (1507, 1508) auf. So hebt Körte<sup>67</sup> hervor, daß in den Vokalbearbeitungen der Petrucci-Drucke die Koloratur öfters „das kontrapunktische Gewebe völlig“ überwuchere. Da bei J. A. Dalza 1508 in den Sätzen für zwei Lauten die Diskantlaute zum großen Teil als kolorierendes Melodieinstrument gebraucht wird, hält es K. Dorfmueller für wahrscheinlich, daß das ornamentale Melodiespiel „eine elementare Form der Lautenpraxis“ darstelle. Newsidler habe, wie aus dem Titel 1536 II hervorgehe, die „organistisch art vnd coloratur“ nur deswegen angeführt, weil die „hochberümbten“ Organisten in einem größeren Ansehen standen als die Lautenschläger<sup>68</sup>. Die Lautenkoloratur umspielt nicht nur Töne einer Stimme, sondern kreuzt auch die Stimmen. Schon P. P. Borrono 1536 (A. Casteliono), 1546 und A. Rotta 1546<sup>69</sup> benutzen in ihren Tänzen die Koloratur als Variationsmittel (*alio modo*).

Boetticher (L 362) weist darauf hin, daß im 17. Jahrhundert die deutsche Praxis im Banne des französischen Lautenspiels stand, das eine neue Vortragsart, „die geschmeidige Akkordbrechung“, vermittelte. Als einer der ersten deutschen Lautenisten wendet E. Reusner d. J. in seinen Suitenwerken 1667 und 1676 den französischen „gebrochenen“ Stil (*style brisé*) an. Schon K. Koletschka<sup>70</sup> stellt fest, daß in fast allen Stücken die „*Separatio*“ durchgeführt sei. Als Vertreter dieser jüngeren Entwicklungsstufe führt Boetticher S. L. Weiß an. Dessen Wirken fällt in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts. Er hat den gebrochenen französischen und den cantablen italienischen Stil in durchaus eigener Art verschmolzen. Die Tiefe und Fülle der Gedanken, die weite Spannung der Melodiebildung und der ausgedehnte Gebrauch von Sequenzen erinnern an J. S. Bach<sup>71</sup>.

Das Lauten-Ensemble „verdrängte“ nicht, wie Boetticher (L 362) meint, „das solistische Spiel“. Denn viele Lautenisten schrieben neben Kammermusik auch Solosätze, z. B. F. I. Hinterleithner, J. G. Weichenberger, J. de Saint Luc, S. L. Weiß, E. G. Baron, A. Falckenhagen, J. Kropffganß, B. J. Hagen. In den ersten Lautenkonzerten um 1700 wird lediglich Melodie und Baß der Laute von den Streichern verdoppelt<sup>72</sup>, die Lautenstimme, die meist eine reichere Verzierung sowie Stimmbrechungen aufweist, kann daher auch für sich allein gespielt werden. So betonte Freiherr von Radolt 1701, es täuschten sich „*Jene, So glauben möchten, daß . . . man nicht ein jedes Stuckh allein zu Seiner Zeit-Vertreibung Schlagen Könnte*“, denn dies „*allein zuschlagen*“ sei sein „*erstes absehen gewesen*“<sup>73</sup>.

Mit Perrine soll nach Boetticher (L 363) die Laute in Frankreich bereits ihre Eigenart verloren und im Schatten der Clavecin-Kunst gestanden haben, die „*hier in den Tabulaturbeispielen*“ rivalisiert habe. Perrine erwähnt in der Vorrede zu seinem *Livre de Musique pour le Lut*<sup>74</sup> 1679 (1682), daß viele das Lautenspiel aufgaben, weil die Beherrschung dieses „*Royal instrument*“ zuviel Mühe und Arbeit verursachte. Schuld daran sei nur die Tabulatur. Seine Methode will den Schüler dahin bringen, jede Art von Musikstücken aus den Mensuralnoten abzuspielen und nach einem gegebenen Generalbaß zu begleiten. Als einziges Musikstück bringt er „*Le Canon ou Courante de Mr Gaultier*“ in Tabulatur und Übertragung. Perrines *Pieces de Luth en Musique* 1680 enthalten Übertragungen von Sätzen Denis' und

66 *Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern*, Leipzig 1927, 12.

67 a. a. O., 93.

68 a. a. O., 128, 147.

69 A. Malecek, *Der Paduaner Lautenmeister Antonio Rotta*, Diss. Wien 1930, Maschinenschr., 147.

70 *StMw XV*, 1928, 37 f.

71 Vgl. H. Neemann, *Die Lautenistenfamilie Weiß* in *AfMf IV*, 1939, 170 f. — Derselbe in *RD*, Bd. 12, S. VI f. — W. S. Newman, *The Sonata in the Baroque Era*, Chapel Hill 1959, 276.

72 Vgl. *DTÖ*, Bd. 50.

73 *StMw V*, 1918, 59.

74 H. Sommer, a. a. O., 97 ff. eingehende Beschreibung.

Ennemond Gaultiers, sie sind zum Spielen sowohl auf der Laute als auch auf dem „Clavesin“ bestimmt.

Boetticher (L 364) sagt, „gegenüber dem ‚seperationes‘-Stil der Franzosen (Arpeggio)“ hätten die Engländer noch lange „an dem Vortrag in Akkordblöcken (bei Mace: Cracle)“ festgehalten. In Maces Sätzen kommen zwar Stellen vor, wo Akkorde aufeinander folgen, doch bricht er auch die Akkorde, so häufig in den „Tattle de Moy“ genannten Suitensätzen. Seine Stücke enthalten aber auch zweistimmige Stellen. In den ersten sieben Präludien (S. 88 ff.) herrscht der zweistimmige Satz vor. Der Ausdruck „Crackle“, der in einigen Sätzen bei dreistimmigen Akkorden mit dem Wertzeichen J steht, bedeutet eine Art des Abdämpfens. Nach Maces Erklärung (S. 175) muß die Greifhand sofort nach dem schnellen Arpeggio-Anschlag, der von Daumen, Zeige- und Mittelfinger auszuführen ist, den Druck auf die Saiten soweit vermindern, daß der Klang plötzlich erstirbt. Die Saiten sollen also nicht durch Auflegen der rechten flachen Hand abgedämpft werden, wie Boetticher an einer anderen Stelle (St 50) annimmt.

Die meisten neueren Lehrwerke, die Boetticher (L 371 f.) verzeichnet, befassen sich nicht mit dem Spiel der historischen Laute, sondern sind Schulen für die Gitarre und „moderne“ Laute in Gitarrenstimmung (Lautengitarre), z. B. auch H. D. Brugers Schule. Das Spiel nach der französischen Tabulatur lehren F. J. Giesbert und H. Neemann.

## *Erstdrucke der Musik in periodischer Literatur*

VON OTTO ERICH DEUTSCH, WIEN

Es scheint der Mühe wert, die in Zeitschriften und Almanachen erschienenen Erstdrucke der Musik von den gesonderten Erstaussgaben zu unterscheiden. Jene Erstdrucke sind fast immer den meist umfangreicheren Erstaussgaben vorangegangen und noch seltener geworden als diese. Im Folgenden wird versucht, eine kleine Liste solcher Erstdrucke, meist Liedern, aufzustellen, soweit sie durch ihre Komponisten von besonderem Interesse und zu deren Lebzeiten erschienen sind. Drucke in periodisch erscheinenden Sammelheften der Musik werden dabei nicht berücksichtigt<sup>1</sup>.

Purcell. Fünfzehn Lieder, die zwischen Januar 1692 und November 1694 in der Londoner Zeitschrift *Gentleman's Journal* erschienen. Sie sind in Edith B. Schnappers *British Union Catalogue of Early Music*, London 1957, Band II, Seite 863 f., vollzählig verzeichnet.

Händel. Das Lied „Stand round, my brave boys“, geschrieben „for the Gentlemen Volunteers of the City of London“ wurde zuerst in *The London Magazine*, November 1745, gedruckt. (Der junge Thronbewerber Charles Stuart, gegen den sich dieses Aufgebot wandte, war Mitte Juli von Frankreich aus in Schottland gelandet.) Das Lied erschien dann am 15. November gesondert bei John Simpson.

Gluck. Sechs Lieder, darunter fünf nach Klopstock, im *Musenalmanach*, Göttingen bei Diederich: *Schlachtgesang* im Jahrgang für 1774, *Wir und Sic* auch für 1774; *Die frühen Gräber* für 1775 und ebenso *Der Jüngling*, erste Fassung; *Die Sommernacht*, zweite Fassung, in Vossens *Musenalmanach* für 1785, Hamburg. Das Lied *Die Neigung* nach Haschka im *Deutschen Museum*, Leipzig, Dezember 1787. *Der Jüngling* wurde 1790 in der schwedischen Zeitschrift *Musikaliskt Tidsfördrif* nachgedruckt.

Haydn. Die österreichische Volkshymne erschien 1797 als vierseitiger Einblattdruck, aber nicht als Beilage eines Periodikum, sondern separat, und zählt deshalb nicht in unserer Reihe.

<sup>1</sup> Hingewiesen sei auf Arthur Goldschmidts Leipziger Dissertation über die Musik in deutschen Almanachen (1935, Maschinenschrift).

Mozart. Fünf in Wien erschienene Lieder: „*Daphne, deine Rosenwangen*“ und *An die Freude* (KV 52 und 53) Anfang Dezember 1768 gedruckt in Rudolf Gräffers *Neuer Sammlung zum Vergnügen und Unterricht*; *Lied der Freiheit* (KV 506) im *Wiener Musenalmanach* für 1786; *Die kleine Spinnerin* (KV 531) Ende 1788 in dem Wochenblatt *Angenehme und lehrreiche Beschäftigung für Kinder*, herausgegeben vom Taubstummen-Institut; und *Lied beim Auszug ins Feld* (KV 552) ebenso. Auch das Lied *Des kleinen Friedrich Geburtstag* (KV 529) scheint zuerst als Beilage erschienen zu sein, aber bisher ist kein Exemplar davon gefunden worden.

Beethoven. Acht Lieder, vier Kanons und ein Klavierstück: *Sehnsucht* (Goethe), erste Fassung, in der Wiener Zeitschrift *Prometheus*, Anfang 1808; *Als die Geliebte sich trennen wollte* in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, Leipzig, 22. November 1809; *Der Bardengeist* im *Wiener Musenalmanach* für 1814; *An die Geliebte*, zweite Fassung, in der Wiener Zeitschrift *Friedensblätter*, 12. Juli 1814; *Merkenstein*, erste Fassung (für eine Singstimme) im Wiener Almanach *Selam* für 1816; *Das Geheimnis* in der *Wiener Modenzeitung*, 29. Februar 1816; *So oder so* ebendort, 15. Februar 1817; der Kanon *Das Schweigen* in der Wiener *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, 6. März 1817; *Resignation* in der Wiener Zeitschrift für *Kunst, Literatur, Theater und Mode*, 31. März 1818; *Abendlied unterm gestirnten Himmel* ebendort, 28. März 1820; der Kanon „*Edel sei der Mensch*“ (Goethe) ebendort, 21. Juni 1823; das Klavierstück in B-dur in der *Berliner Allgemeinen musikalischen Zeitung*, 8. Dezember 1824 (nachgedruckt 1825 in der Londoner Zeitschrift *The Harmonicon*); der Kanon für Schwencke in der *Cäcilia*, Mainz, April 1825; und der Kanon für Hoffmann ebenso. — Das Lied *Ruf vom Berge* erschien als Beilage in Friedrich Treitschkes *Gedichten*, Wien, Juni 1817, also keinem Periodikum.

Schubert. Elf Lieder: *Am Erlafsee* im *Mahlerischen Taschenbuch* für 1818, Wien; *Die Forelle* in der *Wiener Zeitschrift* . . ., 9. Dezember 1820; *Widerschein*, erste Fassung, im *Taschenbuch zum geselligen Vergnügen* für 1821, herausgegeben von Kind, Leipzig bei Göschen; *An Emma* in der *Wiener Zeitschrift* . . ., 30. Juni 1821; *Der Blumen Schmerz* ebendort, 8. Dezember 1821; *Die Rose* ebendort, 7. Mai 1822; *Der Wachtelschlag* ebendort, 30. Juli 1822; *Drang in die Ferne* ebendort, 25. März 1823; *Auf dem Wasser zu singen* ebendort, 30. Dezember 1823; *Lied an den Tod* in der Wiener *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, 26. Juni 1824; *Der Einsame* in der *Wiener Zeitschrift* . . ., 12. März 1825; *Wandrer's Nachtlied* (II.) und *Trost im Liede* ebendort, 23. Juni 1827; *Der blinde Knabe* ebendort, 25. September 1827; und *Im Frühling* ebendort, 16. September 1828. — Die Zwei-Seiten-Beilagen der *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, alle in Typendruck, wurden auch gesondert ausgegeben, auf je vier Seiten Querfolio, deren erste den Titel trägt und deren letzte leer blieb.

Mendelssohn. Zwei Lieder: *Ersatz für Unbestand* (für vier Männerstimmen) im *Deutschen Musenalmanach* für 1840, Leipzig bei Tauchnitz; und *Lied von Victor Hugo* („*Wozu der Vöglein Chöre belauschen*“) im Almanach *Orpheus* für 1840, Wien bei Riedl.

Schumann. Zwei Lieder: *Blondels Lied* im Almanach *Orpheus* für 1842, Wien bei Riedl; und *Sommerruh* im *Deutschen Musenalmanach* für 1850, Nürnberg.

Wagner. *Der Tannenbaum* in der Zeitschrift *Europa*, Stuttgart, Dezember 1839.

Brahms. Zwei Fugen für die Orgel und zwei Kanons: Fuge in As-dur in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, Leipzig, 20. Juli 1864; Kanon „*Töne, lindernder Klang*“ (Faksimile des Autographs) im *Musikalischen Wochenblatt*, Leipzig, 19. Januar 1872; Kanon „*Mir lächelt kein Frühling*“ ebendort, 28. April 1881; Choral-Preludium und Fuge in a-moll ebendort, 13. Juli 1882. — Der Kanon „*Wann? wann?*“ erschien in Emil Naumanns *Illustrierter Musikgeschichte*, Berlin-Stuttgart 1880—1885, also nicht in einem Periodikum.

## Die gesammelten Briefe und Tagebücher Joseph Haydns

VON HUBERT UNVERRICHT, MAINZ

Joseph Haydns Briefe und Tagebücher lagen — abgesehen von gelegentlichen Veröffentlichungen einzelner Briefe — bis vor kurzem nur in verschiedenen Teilausgaben vor: in Theodor Georg Ritter von Karajans Studie über *Joseph Haydn in London 1791 und 1792*<sup>1</sup>, in Ludwig Nohls *Musiker-Briefen*<sup>2</sup>, in den im Jubiläumsjahr 1909 erschienenen Publikationen von Joh. Ev. Engl, *Joseph Haydns handschriftliches Tagebuch aus der Zeit seines zweiten Aufenthaltes in London 1794 und 1795*<sup>3</sup>, Franz Artaria und Hugo Botstiber, *Joseph Haydn und das Verlagshaus Artaria*<sup>4</sup> sowie von Hermann von Hase, *Joseph Haydn und Breitkopf & Härtel*<sup>5</sup>, neuerdings in Arisztid Valkós Veröffentlichungen von Haydn-Akten und Briefen<sup>6</sup> der Nationalbibliothek Széchényi in Budapest (ehemals Esterházy'sche Sammlung). Während W. A. Mozart<sup>7</sup> und Beethoven<sup>8</sup> schon viel früher ihre Briefausgaben erhalten hatten, mußte dagegen eine Ausgabe der gesammelten Briefe Haydns bis zum großen Haydn-Jubiläumsjahr 1959 warten. H. C. Robbins Landon hat dankenswerterweise diese empfindliche Lücke durch seine mit Faksimiles reich ausgestattete Veröffentlichung *The Collected Correspondence and London Notebooks of Joseph Haydn*<sup>9</sup> geschlossen. Diese Ausgabe gehört zweifellos zu den bedeutenden musikwissenschaftlichen Publikationen des Jahres 1959<sup>10</sup>. Der Haydn-Forscher, -Kenner und -Liebhaber kann sich hier zum ersten Male einen vollständigen und gesicherten Einblick in Haydns Charakter, wie er sich gerade in seinen eigenhändig geschriebenen Briefen spiegelt, verschaffen: so lernt er etwa seine väterliche Sorge um seine ihm anvertrauten Musiker und Schüler, seine menschlichen Gefühle, wie sie sich in den Briefen an Luigia Polzelli und besonders an Frau von Genzinger zeigen, seine klare, nüchterne und entschiedene Art im Umgang mit seinen Verlegern und seine persönliche verbindliche Höflichkeit in seinen Bemühungen um den Vertrieb seiner Kompositionen kennen. Den größten Raum nimmt die Korrespondenz mit dem Wiener Verleger Artaria ein, dann die Briefwechsel mit seinen Fürsten und mit Frau von Genzinger. Vielfach erhalten geblieben sind auch die Mitteilungen an seine anderen Verleger Forster in London, Thomson in Edingburgh, Breitkopf in Leipzig und Sieber in Paris. Ein Zeugnis besonderer Art sind die von Haydn selbst in seinem Londoner Tagebuch von 1792 kopierten Briefe der Rebecca Schroeter. Aber auch mit bedeutenden Männern seiner Zeit hat Haydn vereinzelt Briefe gewechselt, so mit Charles Burney, Max von Droste-Hülshoff, dem König von Preußen Friedrich Wilhelm II., August von Kotzebue, Johann Caspar Lavater, Antonio Salieri, Johann Salomon, F. S. Silverstolpe, Baron Gottfried van Swieten und Carl Friedrich Zelter. Über die weiteren Personen, mit denen Haydn einmal korrespondiert hat, gibt Landon in der übersichtlichen Tabelle am Schluß seines Buches Auskunft, wie überhaupt diese Briefausgabe durch mehrere Register gut erschlossen wird. Sehr wahrscheinlich hätte eine vollständige Heranziehung und Auf-

<sup>1</sup> Wien 1861 und im *Jahrbuch für Vaterländische Geschichte* 1. Jg. Wien 1861, S. 47—166.

<sup>2</sup> Leipzig 1867; 2. (erweiterte) Auflage 1873.

<sup>3</sup> Leipzig 1909.

<sup>4</sup> Wien 1909.

<sup>5</sup> Leipzig 1909.

<sup>6</sup> *Zeneiudományi tanulmányok*, hrsg. von Bence Szabolczi und Dénes Bartha, Bd. VI, Budapest 1957, S. 627—667 und Bd. VIII, Budapest 1960, S. 527—668.

<sup>7</sup> L. Schieder mair: *Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie. Erste kritische Gesamtausgabe*. München u. Leipzig 1914.

<sup>8</sup> A. Ch. Kalischer: *Beethovens sämtliche Briefe, kritische Ausgabe mit Erläuterungen*. Berlin und Leipzig 1906—1907.

<sup>9</sup> London, Barrie and Rockliff, 1959; 367 Seiten.

<sup>10</sup> Vgl. auch die folgenden Besprechungen: *Österreichische Musikzeitschrift* 14. Jg. 1959, S. 536—538 (Willi Reich); *The Musical Times* Vol. 100 1959, S. 462 f. (Ros. Hughes); *Notes* 17. Bd. 1959, S. 43 f. (Jan La Rue); *Neue Zürcher Zeitung* vom 13. 3. 1960, Nr 836 (Friedrich Blume); *Music and Letters* 41. Bd. 1960, S. 68—69 (J. A. Westrup).

zählung der Literatur einschließlich der Kataloge, die Auskünfte über Haydn-Briefe geben bzw. Haydn-Briefe abdrucken oder faksimilieren, diesen Anhang noch wertvoller gemacht.

Neben Londoner Tagebüchern bringt Landon entsprechend seiner eigenen Definition nur Briefe, die Haydn eigenhändig geschrieben oder wenigstens unterschrieben und die er selbst erhalten hat. Nicht berücksichtigt sind Haydns gelegentliche Stammbucheintragungen und selbstverständlich zu Protokoll genommene Berichte<sup>11</sup>. Auch Quittungen — „*receipts are certainly not letters*“<sup>12</sup> — hat Landon bis auf eine vom 29. 4. 1773 (S. 16 f. und mit unvollständigen, bzw. fehlerhaften Datierungsangaben auf S. 318, drittletzter Brief) ausgelassen, da diese eine kurze Mitteilung (Verzicht auf weitere Forderungen) enthält. In diesem Sinne verdient aber auch die Quittung vom 31. 1. 1773<sup>13</sup> in die Reihe der Briefe aufgenommen zu werden. Darüber hinaus sind sogar drei Schreiben, die weder von Haydn abgeschickt noch an ihn gerichtet sind, aber in Beziehungen zu Haydn stehen, bei Landon abgedruckt; es ist bedauerlich, daß Landon darauf verzichtet hat, ähnlich geartete Briefe von Straton und von Fries & Co. an Thomson und vor allem die Korrespondenz Griesingers, die er im Auftrage des Komponisten mit Breitkopf & Härtel geführt hat, zu übernehmen<sup>14</sup>. Es tröstet nur wenig, daß Landon eine gesonderte Herausgabe dieser Griesinger-Briefe verspricht<sup>15</sup>. Nicht ganz überzeugend sind die Belege, die Landon für die Unechtheit<sup>16</sup> der Morzin-Briefe an Haydn anführt. Im Gegensatz zu Landons Ausführungen steht in den Briefen Morzins vom 10. 1. 1782 keineswegs, daß Haydn eine Oper *Flora* komponiert habe; es heißt dort lediglich; „*Sein Fürst erhielten von mir ein Schreiben, daß er mir die Oper Flora für einige Wochen überlasse*“. Es ist möglich, wenn auch zur Zeit nicht belegbar, daß hier eine der Opern gemeint ist, die Haydn in sein Eszterházy-Repertoire aufnehmen wollte, daß sie also unter einem anderen Namen zu suchen ist. Die Bitte in dem Schreiben vom 2. 12. 1779 „*Seine Opera Alceste habe ich als Gast seines gnädigen Fürsten in Wien gehört, und würde ich wünschen ein solches italienisches Marionettentheater selber zu besitzen,*“ bleibt allerdings rätselhaft<sup>17</sup>. Die Verwendung des Wortes „Streichquartett“ ist jedoch erst dann als ein Beweis für die Unechtheit der „Morzin-Briefe“ anzusehen, wenn nachgewiesen ist, wann diese Bezeichnung zum ersten Mal benutzt worden ist und daß sie also damals unmöglich angewendet worden sein kann. Inhaltliche Erwägungen allein führen in der Frage der Unechtheit dieser Briefe nicht zum Ziel. Erst nach den noch ausstehenden diplomatischen Untersuchungen des Papiers und des Schreibers, also durch einen Vergleich mit echten Morzin-Briefen, ist hier eine endgültige Klärung zu erwarten.

Landon hat in seiner Ausgabe 70 neue Briefe veröffentlicht und 25 Briefe vervollständigen können. Also schon die große Zahl der neu aufgefundenen Briefe läßt ahnen, welche immense Sucharbeit von H. C. Robbins Landon und seiner Frau Christa geleistet werden mußte; trotzdem sind z. B. die Briefe Haydns an Boccherini<sup>18</sup> und an den Hofkammerrat

11 s. z. B. C. F. Pohl: *Denkschrift aus Anlass des hundertjährigen Bestehens der Tonkünstler-Societät*. Wien 1871, S. 23.

12 S. VII. 13 A. Valkó, *Zenetudományi tanulmányok* Bd. VIII, S. 558.

14 Zum großen Teil ist der Briefwechsel Griesingers mit Breitkopf & Härtel bereits veröffentlicht oder berücksichtigt bei Reinhold Bernhard: *Der für die Sünden der Welt gemarterte Jesus. Eine Händel-Partitur aus Joseph Haydns Besitz*. Die Musik XXI/4, Januar 1929, S. 249 ff.; Adolf Sandberger: *Neue Haydniana. I Zu Haydns Briefwechsel*. Peters-Jb. 1933, S. 28–35 und bei Carl Maria Brand: *Die Messen von Joseph Haydn*. Würzburg 1941; im Nachlaß des verstorbenen Dr. Brand befinden sich offenbar die von ihm ehemals angefertigten Kopien der Griesinger-Briefe, die vor dem Krieg noch der Verlag Breitkopf & Härtel in seinem Archiv aufbewahrte.

15 Einleitung S. XXIII.

16 S. VII.

17 vgl. Dénes Bartha-László Somfai: *Haydn als Opernkapellmeister. Die Haydn-Dokumente der Esterházy-Opernsammlung*. Budapest 1960, S. 391; H. C. Robbins Landon: *Haydn's Marionette Operas and the Repertoire of the Marionette Theatre at Esterházy Castle*. Haydn-Jahrbuch 1962, S. 111–197, speziell S. 112 ff. und 189 f.

18 Haydns „*Music ist nicht etwa nur bloß in der Mode; nein; man strebt recht mit Wuth darnach; er erhält unablässig Aufträge aus Frankreich, Engelland, Rußland, Holland u. s. w. sowohl von einzelnen Personen, als von Musikalienhändlern; und vielleicht war es ein solche Gelegenheit, durch die der Briefwechsel und die Freundschaft zwischen ihm und den berühmten Boccherini in Spanien entstand.*“ (C. Fr. Cramer: *Magazin der Musik* 2. Jg. 1784, Hamburg, S. 594.)

von Mastiaux in Bonn<sup>19</sup> verschollen geblieben. Landon selbst erwähnt (auf S. V) als Beispiel für die vielen verlorenen Briefe, daß Haydn in dem Schreiben vom 22. 3. 1789 an Eybler bemerkt, er schreibe heute schon den 10. Brief: aber nur dieser eine Brief an Eybler ist davon erhalten geblieben. Landon führt dann weiter aus: „*Several letters were sold by antiquarian booksellers and have since disappeared, and there are several others of which we have only the contents, or extracts. On the other hand, it is highly doubtful if more than a handful of undiscovered letters still exists, and thus the title 'Collected Correspondence' is as justified as is possible in the present circumstances.*“ Trotz Landons eifriger Bemühungen sind ihm folgende bereits veröffentlichte, erwähnte oder seit 1959 aufgetauchte Briefe unbekannt geblieben:

(Bei der Wiedergabe der Texte wurde die originale Orthographie beibehalten, in den beiden im Autograph, bzw. Original vorliegenden Briefen Nr. 2 und 11 auch die Zeileneinteilung. Worte und Silben, die in Antiqua geschrieben wurden, werden kursiv, abkürzende Schlußschnörkel bei einzelnen Worten als volle Silben wiedergeben. Die kleinen Striche unter hochgestellten Buchstaben sind aus drucktechnischen Gründen weggelassen worden. Ergänzungen stehen in eckigen, Kommentare in runden Klammern.)

1. Befehl-Schreiben des Capel-Meisters an *Melchior* Griebler Bassisten und Violinisten aus Wienn den 4<sup>ten</sup> Merzen 762.

Wohl Edler  
Gehrter Herr

Nachdeme des Fürsten Durchlaucht den vorigen ganzen Sommer dahier gewesen, folglich des Herrn seine Dienste leistung nur in der dortigen *Chor-Musique* bestanden, als wolle nun hochdieselbe zu dero *Cammer-Musique* dem Herrn, Lauth hinaus gegebener *convention*, dahier Er brauchen, und also habe den befehl erhalten dem Hr<sup>n</sup> zu schreiben, das derselbe nach empfang des Brieffes, sich hieher verfügen, auch auf etliche monath |: das ist zu verstehen, so lang bis die hohe Herrschaft nach Eisenstadt wird abgehen :| mit *quartier*, und Kost versehen solle.

Welches zu folge des mir ertheilten befehls hiemit berichte, und verbleibe  
des Hr<sup>n</sup>

Bereitwilligster diener  
Heydn Capell-  
Meister.

Wienn den 4<sup>ten</sup> Merzen 762.

2. *An heute zu Ende gesezten Dato und Jahr ist auf Genemhaltung S.<sup>r</sup> Durchlaucht des Heiligen Römischen Reichsfürsten und Herrn Herrn Nicolai Eszterházy v. Gallantha, ErbGrafens zu Forchtenstein, Ritter des Goldenen Vlieses, Comendeur des millitarischen Maria Theresia Ordens, Ihrer Kays. Königl. und Apostolischen Maitt: Camerers und würcklichen geheimen Raths, Generalld Feldmarschals, Obrist und Inhabers eines Hung. Regiments zu Fuß, Capitaine der Hungarischen Adelichen Leib-Garde, wie auch der Oedenburger Gespanschaft würcklicher Erb und OberGespäns mit dem als Officier anzusehenden Capelmeister Herrn Joseph Haydn folgender Contract geschlossen worden.*

<sup>19</sup> Herr Hofkammerrath von Mastiaux „besitzt einen grossen Vorrath an guten Musicalien, und so viel Instrumente, daß er fast ein vollständiges Orchester damit etabliren kann. Jeder Musiker ist sein Freund, ist ihm willkommen. Von Joseph Haiden ist er ein Anbeter und wechselt mit ihm Briefe.“ [Neefe:] *Nachricht von der churfürstlich-cöllnischen Hofcapelle zu Bonn* . . . in C. Fr. Cramers Magazin der Musik 1. Jg. 1783, Hamburg, S. 389.

*Primo:* Solle Herr *Haydn* einen auferbaulichen Christlichen Gott gefälligen Lebenswandel führen

*Secundo:* Wird Herr *Capell*-Meister seine *Subalternen* jederzeit mit aller güte und Glimpflichkeit *tractiren*.

*Tertio.* Solle Herr *Contrahent* aller Orthen, und zu allen zeiten wo, wozu, und wann es S.<sup>r</sup> Durchlaucht gefahlen wird, sich allenthalben in der *Musique* nach seiner Arth und Gattung gebrauchen zu lassen verbunden seyn.

*Quarto:* Solle Herr *Contrahent* ohne besonderer Erlaubnus S.<sup>r</sup> Durchlaucht seinen Dienst nicht verabsäumen, noch von dem Orth, wo S.<sup>e</sup> Durchlaucht die *Musique* haben, sich entfernen

*Quinto:* Wird beyden *Contrahirenden* Theilen eine wechselseithige viertljährige Aufkündigung vorbehalten.

*Sexto:* Wird Herr *Capell*-Meister alle zwey Jahr einen Winter und einen Sommer *Uniform* wechselweis nach beliebigen S.<sup>r</sup> Durchlaucht überkomen, und weithers nachstehende *Coveation*, ausser dieser aber sonst Nichts weder in Geld noch in *Natura* zu empfangen haben, und zwar

Alß CapellMeister

In Baaren	—	—	—		
Officier Weine in <i>Eszterház</i>					782 f 30 X. <sup>r</sup>
gutes authentisches Breñholtz in <i>Eszterház</i>					9 Emer
					6 Klafter

Alß Organista

Waitzen	—			4					
Kohrn	—			12					
Greißl	—			<sup>3/4</sup>					
Rintfleisch	—			300.					
Saltz	—			50.					
Schmaltz	—	alles in <i>Eszterház</i>		30.					
Kertzen	—			36.					
Weine	—			9					
Krauth und Rüben zusammen	—			1					
Schwein	—			1					Stuck
gutes Brennholz	—			6					Klafter

dann auf 2 Pferd die benöthigte *fourage*.

Schließlichen seynd zwey gleichlautende *Exemplaria* dieses *Contracts* errichtet, und gefertigter gegen ein ander ausgewechslet worden, und werden dahero alle vorhinige *Acselationes*, *Conventiones*, und *Contracte* hiemit *Cassiret*. Schloß *Eszterház* den 1<sup>ten</sup> Jenner 779.

*Josephus Haydn mpria*

Mit obigem Deputat und denen 100 f. welche letzteren zwar hieroben nicht mitbegriefen, doch eben in Eisenstadt ausgezahlet werden, hat es die Bewandtnus, daß ich, wann ich in Eisenstadt nicht selbst die Orgel schlagen kann, davon einen eigenen *Organisten* aufsuchen, und unterhalten, aber bezahlen müsse.

*Josephus Haydn mpria*

(Nur die beiden Unterschriften sind Autograph, der Text ist von einem Kopisten geschrieben.)

3. [Einlage in dem Brief vom 18. 10. 1781 an Artaria]

In etwelchen Tügen werde ich 3 andere [Lieder] übersenden, und so fort trachten die noch übrigen baldigst einzuhändigen: wegen der *Dedication* müssen Eu. Edelg. 10 oder 12 Tage noch warten, indem ich zu Ende dieses Monaths selbst auf 6 Wochen nach Wienn komme: ich schreibe eben neue *quartetten*, und sind deren 4 schon fertig und eben diese haben mich in etwas aufgehalten.

4. [Brief an Artaria, datiert Estoras, den 23.<sup>te</sup> Nov. 781]

Ein langer und seltsam abgefaßter Brief („A long and quaintly-expressed letter“). Original verschollen.

5. [Zusatz zu dem Brief an Artaria vom 2. 8. 1787]

Auf e beil. Zettel v anderer Hand ist d. Ordng. 1 in C 2 in G 3 in Es 4 in B 5 in D 6 in A (Diese Reihenfolge entspricht der endgültigen Ordnung des Artaria-Druckes der Pariser Sinfonien.)

6. [Brief an Artaria]

Estoras 29 Aug. 1788. [Inhaltsangabe:] Er bittet das Freyle von Käsger [??] 2 Arien aus dem *Oratorio* mitzuteilen.

7. [Vertrag mit Artaria vom 13. Juni 1790] Original verschollen.

8. [Billet Nicolaus Simrocks an Jos. Haydn vom 20. Oct. 1797] Nehmen Sie Schätzbarer Mann dies Exempl. gütig auf, es soll Sie nur von der vollkommenen Ergebenheit überzeugen womit ich unveränderlich bin  
N.[icolaus] S.[imrock]

9. [Brief an Artaria vom 6. Oct. 1800] Original verschollen.

10. [Betrifft Gehaltserhöhung des Tomasini]

In Rücksicht der gegenwärtigen Theurung der Lebensbedürfnissen werden dem *Supplicanten* zu seinem dermaligen Gehalt annoch jährlich *Einhundert Fünfzig* Gulden als eine Zulage in Gnaden *resolviret*. Wien, am 7<sup>ten</sup> December 801.

Nicolaus Fürst Esterházy mpria

11. [Brief an Herrn von Kotzebue]

VerEhrungswürdigster Herr von Kotzebue.

Schon seit vielen meiner Jüngern Jahren war stets mein heisser Wunsch etwas von Ihrer erhabnen *Poesie* in *Music* setzen zu können da ich nun aber ein 70<sup>zig</sup> jähriger im̄er kräncklicher alter Knabe bin, und derowegen mich nicht getraue mit jenen mir angezeigten grossen Meistern in einen *Musicalischen* Wettstreit einzulassen |: in welchen ich sehr leicht unterliegen könnte :| so muß ich leyder diesen meinen wunsch gänzlich entsagen, und Sie Edler Mann um Vergebung bitten, daß ich Ihnen hierinfals nicht dienen kan indessen bin ich mit vorzüglichster Hochachtung

Ihr  
gehorsamster Diener

Wienn den 24<sup>ten</sup>: Februar 802

Joseph Haydn pria

12. Über nebenliegende Bitschriften der *Discantistin* Barbara Pilhoferin, des zweiten Chor-Bassisten Johann Bader, dann der Magdalena und Josepha *Schöringer*, werden der Pilhoferin zu ihrem dermaligen Gehalt annoch jährlich fünfzig Gulden, dem Bader jährlich

fünf und zwanzig Gulden, und denen *Schöringerischen* Töchtern Magdalena und Josepha einer Jedweden fünf und zwanzig Gulden jährlich als eine Zulage in Gnaden *resolviret*, und bei meiner G[ene]ral Kasse zahlbar angewiesen.

Eisenstadt am 18<sup>mo</sup> 9ber 803.

exp. F Esterhazy mpria

(Haydns Gutachten steht bei Landon auf S. 221 und bei Valkó auf S. 624.)

13. *Ihro Hochfürstliche Durchlaucht!*

Der Unterzeichnete lebte schon lange in der angenehmen Hofnung, von der Güte seines Fürsten eine Zulage zu erhalten, und er schmeichelt sich auch, daß es ihm nicht abgeschlagen wird, wann er itzt mit größter Ergebenheit schriftlich darum bittet. Die Rechtfertigung dieser Bitte ist seine eigene Uiberzeugung, daß er unter der Zeit seiner Dienstjahre jede Schuldigkeit auf das genaueste erfüllte, und in den zwey Jahren seines Hierseyns sich selbst nach den Zeugnisse des Herrn Kapellmeisters Haydn im musikalischen Satze viel gebildet habe, daß er besonders durch die im verflossenen Jahre verfertigte Kantate, einer Meße, *Clavier-Sonaten*, und andern kleinen Arbeiten, wie auch der Instrumentirung mehrerer, vorher ohne Begleitung der Harmonie gewesener Meßen beinahe immer beschäftigt gewesen. Wie schwer es ist, mit dem ersten Gehalte auch in der itzigen Zeit auszukomen zeigt nicht allein, die immer wachsende Theurung, sondern auch jede Gelegenheit, wan ein neues Mitglied in *Euer Durchlaucht* Dienste zu kommen sucht. Da Unterzeichneter nebst diesen angeführten Gründen, selbst in der *Composition* hier ohne allen Nebenverdiensten ist, so hofft er mit eben der Zuversicht die Erfüllung seiner Bitte, mit der in aller Ehrfurcht ist

*Euer Hochfürstlich Durchlaucht*  
unterthänigst gehorsamster  
Johann Fuchs  
VKapellmeister

20. Apr. 804

(Haydns Befürwortung dieses Gesuches steht bei Landon auf S. 227 und bei Valkó auf S. 627.)

14. [Brief an das Conservatoire in Paris]

Vienne, le 6 mars 1806.

Messieurs,

M. Chérubini, en me remettant la médaille que vous m'avez envoyée, a été témoin de la vive satisfaction avec laquelle je l'ai reçue. La lettre dont elle étoit [!] accompagnée, en m'apprenant, avec des expressions flatteuses pour moi, que les membres du Conservatoire de France me regardent désormais comme leur collègue, a mis le comble à mes souhaits.

Je vous prie, Messieurs, de recevoir mes remercimens, et de les faire agréer aux membres du Conservatoire, au nom desquels vous avez eu la bonté de m'écrire; ajoutez-leur que tant qu'Haydn vivra, il portera dans son coeur le souvenir de l'intérêt et de la considération qu'ils lui témoignés.

J'ai l'honneur de vous saluer, Messieurs,  
Signé Joseph Haydn.

(Dieser Brief wurde von Cherubini nach seiner Rückkehr dem Pariser Conservatoire überbracht und von Landon auf S. 238 unvollständig wiedergegeben.)

Nr. des Briefes	Besitzernachweis	Veröffentlicht, bzw. erwähnt in	Benutzte Quelle
1.	Nationalbibliothek Széchényi, Budapest	Valkó (s. Fußnote 6), Bd. VIII, S. 536	Akteneintragungen
2.	Dr. Paul Esterházy	<i>Joseph Haydn und seine Zeit. Ausstellung Schloss Petronell Niederösterreich 1959</i> , Wien 1959, Faks. 8	Faksimile
3.	ehemals Artaria	Abschrift in Jahns Nachlaß* (Deutsche Staatsbibliothek Berlin)	Abschrift in Jahns Nachlaß
4.	ehemals Artaria	<i>An Illustrated Catalogue . . .</i> (s. Fußnote 37), London 1909, S. 318	Londoner Ausstellungskatalog
5.	ehemals Artaria	Abschrift in Jahns Nachlaß	Abschrift in Jahns Nachlaß
6.	ehemals Artaria	Abschrift in Jahns Nachlaß	Abschrift in Jahns Nachlaß
7.	ehemals Artaria	<i>An Illustrated Catalogue . . .</i> London 1909, S. 318	Londoner Ausstellungskatalog
8.	?	Alfred Chr. Kalischer: <i>Ein Kopierbuch der Simrock'schen Musikhandlung in Bonn vom Jahre 1797</i> . Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 4. Jg. 1902/03, S. 536	Kalischer
9.	ehemals Artaria	<i>An Illustrated Catalogue . . .</i> London 1909, S. 318	Londoner Ausstellungskatalog
10.	Nationalbibliothek Széchényi, Budapest	Valkó, Bd. VIII, S. 615	Akteneintragungen
11.	Zentrales Historisches Staatsarchiv, Moskau	Sovetskaja Muzyka, 1960, Heft 5, S. 81—82 mit Faksimile	Faksimile
12.	Nationalbibliothek Széchényi, Budapest	Valkó Bd. VIII, S. 624	Akteneintragungen
13.	Nationalbibliothek Széchényi, Budapest	Valkó Bd. VIII, S. 627	Akteneintragungen
14.	?	<i>Mercure de France, littéraire et politique</i> . Bd. 24 Paris 1806, S. 25; ferner Fr. Lesure: <i>Haydn en France. Bericht über die Internationale Konferenz zum Andenken Joseph Haydns Budapest 1959</i> . (ersch. 1961), S. 80.	<i>Mercure de France</i> .

Einige Lesefehler sind bei Landon stehengeblieben. So muß es in dem Schreiben Haydns an Artaria vom 23. 6. 1787 „*Fi — lius*“ statt „*Fr — lim*“ heißen<sup>20</sup>. Da in Artarias Druckausgabe der Sieben Worte (Orchesterfassung) an dieser Stelle eine Stichkorrektur vorgenommen worden ist, besteht kein Zweifel mehr wegen dieser Berichtigung. — Nohl<sup>21</sup> gibt Haydns Brief vom 18. 10. 1781 wie folgt wieder: „P. T.: in gröster Eyle mache ich Ihnen zu wissen,

\* Diese Abschriften werden im Versteigerungskatalog: *Otto Jahn's Musikalische Bibliothek und Musikalien-Sammlung*, Bonn 1869 unter der Nummer 280 angeführt: „*Joseph Haydn's Briefe. 63 Briefe und Billete in authentischer Abschrift. Größtentheils noch nicht publicirt.*“ Diese Abschriften werden wieder in dem Auktionskatalog von Kubasta & Voigt (Wien 28. 4. 1884): *Verzeichniß der Bücher- und Musikalien-Sammlung aus dem Nachlasse des Herrn Dr. Franz Gehring* auf S. 65 unter der Nummer 2262 angeboten: „*Haydn, Abschriften von 60 Briefen Jos. Haydn's, zumeist an d. Kunsthandlung Artaria & Co in Wien gerichtet. 4.*“ Diese Abschriften werden jetzt in der Deutschen Staatsbibliothek, Berlin unter der Signatur Mus. ms. theor. 344 aufbewahrt.

<sup>20</sup> Vgl. den Kritischen Bericht zur Haydn-Gesamtausgabe, Reihe IV.

<sup>21</sup> *Musiker-Briefe* 2. Aufl. Leipzig 1873, S. LIII.

daß ich künftigen Montag die Correctur samt 6 neuen Liedern übermachen werde: eine kleine vorige und die dermahlige Bearbeitung 6 neuer quartette so in 3 Wochen fertig seyn werden, hielt mich von den Liedern ab“. In Landons Übersetzung heißt es<sup>22</sup>: „Sir, In great haste I inform you that next Monday I shall send you the proofs together with 6 new *Lieder*. Some small matters, and the 6 new Quartets which must be ready in 3 weeks, kept me from the *Lieder*.“ In Wirklichkeit heißt es<sup>23</sup>: „P:T: in gröster Eyle mache ich Ihnen zu wissen, daß ich künftigen Montag die *correctur* samt 6 neuen Liedern übermachen werde, eine kleine reise und die dermahlige bearbeitung 6 neuer *quartette* so in 3 wochen fertig seyn werden, hielten mich<sup>24</sup> von den Liedern ab.“ — Die von Haydn sehr dick durchgestrichene Zeile am Schluß seines Briefes vom 2. 1. 1802 an Thomson, den Edinburger Verleger der Schottischen Lieder, übersetzt Landon:<sup>25</sup> „*To tell you the truth, I am proud of this work.*“ Wenn Haydn dies tatsächlich geschrieben hätte, aus welchem Anlaß hätte er dann diese Zeile ausgestrichen? Eine solche Aussage schmeichelt doch dem Edinburger Verleger. Haydn hatte etwas ganz anderes geschrieben, nämlich<sup>26</sup>: „*ma perdere la verità sono stanco di questo lavoro*“. Landon hätte also übersetzen müssen: „*To tell you the truth, I am tired about this work*“. Diese Richtigstellung ist aber schon deshalb von Bedeutung, da Landon selbst in seiner Einleitung<sup>27</sup> auf den von ihm aufgefundenen Brief Haydns vom 3. April 1803 an Neukomm aufmerksam macht und die Frage nach den Helfern Haydns bei der Bearbeitung der Schottischen Lieder aufwirft<sup>28</sup>. Wie wir aus einem Brief Griesingers an Breitkopf vom 20. 1. 1801 wissen<sup>29</sup>, wollte Haydn im Jahre 1802 mit der Bearbeitung der Schottischen Lieder aufhören. Dieser gestrichene Satz in dem Brief an Thomson vom 2. 1. 1802 bezeichnet vielleicht den Wendepunkt, von dem ab möglicherweise sein Schüler Neukomm bei der Bearbeitung der Schottischen Lieder behilflich war. Dies wäre dann eventuell auch die Erklärung dafür, daß Haydn trotz seines Verdrusses wegen dieser Bearbeitungen bereits etwa eine Woche später an Thomson 10 weitere Lieder schicken konnte: in dem dazugehörigen Begleitbrief schreibt nun Haydn — vermutlich um vielleicht auftauchenden Schwierigkeiten wegen des durchgestrichenen Satzes in dem vorangegangenen Brief vorwegzukommen — als Nachsatz „*mi vanto di questo lavoro*“ (bei Landon S. 199).

Landon übersetzt die originalen Texte häufig recht frei, trifft aber den Sinn und den Stil Haydns im allgemeinen sehr gut. Vereinzelt gibt er bei schwer zu übertragenden Einzelausdrücken ergänzend das originale Wort in Parenthese an. Bei Haydns Brief vom 5. 12. 1801 an Thomson wäre es wünschenswert gewesen, wenn er bei seiner Übersetzung „*I now send you the rest of the songs . . .*“ ebenfalls das originale Wort für *songs* ergänzt hätte, da Karl Geiringer dies so überträgt<sup>30</sup>: „*I am hereby sending you the rest of the Trios . . .*“ und darauf hinweist, daß Haydn bei der Vertonung nur die Melodie ohne den Text bei seiner Bearbeitung der Schottischen Lieder zugrunde legen konnte.

Die Kommentierung der Texte hat Landon dankenswerterweise kurz, instruktiv und sachgerecht gehalten. Der Hinweis auf S. 21 „*Carl Ditters von Dittersdorf . . . was a*

<sup>22</sup> S. 32.

<sup>23</sup> Nach dem Autograph im Kestner Museum, Hannover.

<sup>24</sup> Original: *nich*.

<sup>25</sup> S. 98.

<sup>26</sup> Mr. Alan Tyson machte mich freundschaftlicher Weise zuerst darauf aufmerksam.

<sup>27</sup> S. XXIV f.

<sup>28</sup> S. 216. Rochlitz schreibt über die Beteiligung Neukomms: „Ueber seine letzten Arbeiten, besonders die *Jahreszeiten*, besprach sich H.[aydn] mit ihm [Neukomm], nicht wie mit einem Schüler, sondern wie mit einem treuen Kunst- und Haus-Freunde; und mehreres Kleinere, was Vater H. um diese Zeit aufgetragen wurde, was ihm weniger zu Sinne war und von grössern Werken abgezogen hätte, überliess er N.'n auch wol ganz, und that nur etwa hin und wieder noch etwas von seinem Eigenen dazu — wie dies z. B. besonders mit der, oft sehr schwierigen und häkelichen, harmonischen Bearbeitung der bekannten, reichen Sammlungen alter und nicht-alter schottischer, irischer und englischer Balladen, Volkslieder etc. der Fall war. Da dies H. so wenig zum Nachtheil gereicht, als Rubens' und andern grossen Malern älterer Zeit, die ein Gleiches thaten; N.'n aber zur Ehre: so darf es wol unverholen gemeldet werden.“ (AmZ XV. Jg. 1813, S. 233 f.)

<sup>29</sup> C. M. Brand: *Die Messen von Joseph Haydn*, S. 451.

<sup>30</sup> *Haydn and the Folksong of the British Isles*. Musical Quarterly 1949, S. 179–208; speziell S. 185.

*celebrated and prolific composer*“ dürfte sich wohl für den Benutzer dieser Briefausgabe erübrigen. Die Ansicht Neukomms, Haydn sei bei der Rückkehr von seiner zweiten Londoner Reise über Passau gekommen, ist jetzt aufzugeben. Haydn ist über Hamburg nach Dresden und von dort sicherlich direkt über Prag nach Wien gereist. Haydn dürfte, wie bereits Pohl bemerkt hat<sup>31</sup>, die Friebertsche Bearbeitung 1794 bei seiner Fahrt nach London in Passau kennengelernt haben. Das Datum des Briefes von Jerningham an Forster lese ich als „August 24<sup>th</sup> 1781“ (ich gebe jedoch zu, daß am Ende die Zahl 1 der Zahl 7 sehr ähnelt und die Lesung 1787 möglich ist). Dieser Brief würde damit an den Anfang von Forsters Verbindung mit Haydn rücken. Der Claviermeister Fuchs im Brief des Fürsten Esterházy an Haydn vom 2. 6. 1801 ist nicht mit Johann Nepomuk Fuchs identisch, sondern es handelt sich dabei um Johann Georg Fuchs<sup>32</sup> (s. S. 359, Stichwort Fuchs), auf S. 182 wäre also eine erläuternde Fußnote angebracht gewesen. Ergänzend zu dem Kommentar auf S. 55 (Fußnote 1) wäre jetzt auch Alan Tysons einleuchtende Erklärung heranzuziehen<sup>33</sup>.

Bei folgenden Briefen sind als Vorbesitzer zu ergänzen:

5. 4. 1789 Caroline Pichler (geb. von Greiner) → Goethe → Goethe- und Schillerarchiv, Weimar<sup>34</sup>  
 11. 1. 1794 J. Weigls Enkel, Wien<sup>35</sup>  
 28. 8. 1802 Haydn-Museum, Wien<sup>36</sup>, vorher wahrscheinlich J. Ludwig<sup>37</sup>

Nach den Aufzeichnungen aus dem Jahn-Nachlaß waren wahrscheinlich die folgenden Briefe noch in der Mitte des 19. Jahrhunderts im Besitz Artarias:

25. 2. 1780	1. 3. 1784	7. 3. 1787
c. 25. 8. 1782	20. 11. 1784	2. 5. 1787
29. 9. 1782	10. 12. 1785	10. 8. 1788
20. 10. 1782	14. 2. 1787	17. 8. 1788
8. 4. 1783	27. 2. 1787	22. 9. 1788
18. 6. 1783		17. 8. 1805 <sup>38</sup>

Der Brief vom 20. 3. 1783 ist bei Stargardt 1961<sup>39</sup> versteigert worden und ist jetzt im Besitz von Dr. Grumbacher, Basel; das Schreiben vom 30. 7. 1802 gehört dem Dommusikarchiv in Salzburg<sup>40</sup>. Cantor F. Friedrich hat den Brief vom 1. 11. 1803 sicherlich nur in einem der vielfach vorhandenen Faksimiles besessen. (Das Musikhistorische Museum in Stockholm hatte lange Zeit das Faksimile dieses Briefes für ein Original gehalten<sup>41</sup> und die Stadtbibliothek in Leipzig nahm das gleiche bis vor kurzem an.) Landons Bemerkung „ditto“ beim Brief vom May 1804 Burney (richtiger wohl an Salomon), bezieht sich nicht auf die Angaben beim Brief vom May (?) 1804 an Karner, sondern an Hammersley<sup>42</sup>.

<sup>31</sup> *Joseph Haydn*. 2. Bd. Leipzig 1882, S. 217.

<sup>32</sup> Siehe C. M. Brand a. a. O. S. 319.

<sup>33</sup> *Haydn and two stolen Trios*. The Music Review Vol. XXII, 1961, S. 25 f.

<sup>34</sup> August Sauer: *Goethe und Österreich. Briefe mit Erläuterungen*. 2. Theil. Weimar 1904, S. 255 ff. und Caroline Pichler: *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben 1769—1843* hrsg. v. Emil Karl Blümml. München 1914 1. Bd. S. 628.

<sup>35</sup> *Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen. Wien 1892. Fach-Katalog der Musikhistorischen Abtheilung von Deutschland und Oesterreich-Ungarn*. Wien 1892 S. 248 Nr. 74.

<sup>36</sup> Ferdinand Scherber: *Das Haydn-Museum in Wien*. Die Musik 31. Bd., 8. Jg. 3. Quartalbd., S. 258.

<sup>37</sup> *An Illustrated Catalogue of the Music Loan Exhibition . . . by the Worshipful Company of Musicians at Fishmongers' Hall June and July, 1904*. London Novello 1909, S. 318.

<sup>38</sup> ebenda.

<sup>39</sup> Kat. 554 Nr. 86.

<sup>40</sup> Constantin Schneider: *Führer durch die Musikausstellung im Salzburger Dom Juni bis September 1928*, S. 28 Nr. 324. Dieser Brief ist auch jetzt noch im Dommusikarchiv.

<sup>41</sup> C. F. Hennerberg: *Schwedische Haydn-Handschriften in Haydn-Zentenarfeier*. III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft Wien, 25. bis 29. Mai 1909, Wien-Leipzig 1909, S. 429 f. Die Geschichte dieses Briefes ist überhaupt etwas merkwürdig und undurchsichtig.

<sup>42</sup> S. 343.

In Faksimiles liegen durch Valkós Veröffentlichung<sup>43</sup> jetzt auch folgende Briefe vor:

29. 4. 1773	Oct. od. Nov. 1800	3. 5. 1806
6. 7. 1776	[7. 12. 1801]	[Dez. 1806]
31. 7. 1790	14. 6. 1802	22. 12. 1808

ferner der Brief des Fürsten Esterházy an Haydn vom 28. (bei Landon 26.) 9. 1801.

Außerdem sind auch von folgenden Briefen Haydns Faksimiles vorhanden:

23. 1. 1790 bei K. Geiringer: *Joseph Haydn*, Potsdam 1932, S. 98 und MGG Artikel *Haydn*.
20. 6. 1790 bei R. Tenschert: *Joseph Haydn. Sein Leben in Bildern*, Mannheim 1959.
23. 11. 1793 bei R. Petzoldt: *Joseph Haydn. Sein Leben in Bildern*, Leipzig 1959 Nr. 80 (Teilphotographie).
28. 4. 1801 bei [K. Geigy-Hagenbach:] *Nachtrag III zur Autographen-Sammlung von K. Geigy-Hagenbach*, Basel 1933. (Ebenda ist auf S. 227 auch ein Auszug des Briefes vom 3. 8. 1800 abgedruckt.)
6. 12. 1802 in *Revue Musicale Mensuelle. Bulletin de la Société Française des Amis de la Musique (S.I.M.)*, Paris 1910.
28. 9. 1804 bei K. Benyovsky: *J. N. Hummel*, Preßburg 1934, Tafel 4 (u. S. 55) sowie bei J. Klampfer: *Joseph Haydn und die Haydn-Gedenkstätten in Eisenstadt*, Wien 1959 (Österreich-Reihe Bd. 69/70).

An weiteren einzelnen Bemerkungen sind noch anzuführen: Haydns Brief vom 10. 8. 1801 ist bereits in der AmZ 3. Jg., S. 867—868 veröffentlicht und beim Schreiben Haydns vom 22. 9. 1802 fehlt der Hinweis auf den Aufsatz *Ein Brief von Joseph Haydn* in der AmZ 1844, 46. Jg., S. 145—148, der über die Vorgeschichte dieses Briefes Auskunft gibt. Der Applausus-Brief liegt jetzt auch in der Österr. Musikzeitschr. (14 Jg. 1959, S. 14—16) vor.— Haydns Schreiben vom 3. 3. 1803 ist sicherlich nicht an J. J. Knecht, sondern an den Breslauer Verleger Barth gerichtet gewesen, was nicht nur aus dem Inhalt, sondern auch aus der Vorrede der Musikalischen Blumenlese<sup>44</sup> hervorgeht. Haydns Brief an die Petersburger Philharmonie vom 28. 7. 1808 wurde 1959 in einem Druckabzug (?) in der Moskauer Haydn-Ausstellung gezeigt<sup>45</sup>. Der Schreiber der Urkunde über die Abtretung der ersten sechs Londoner Sinfonien vom 13. 8. 1795 ist Salomon<sup>46</sup>.

Einige aufgefallene sinnentstellende Druckfehler seien hier noch angeführt: S. 320 muß der Besitzer des Briefes vom 18. 10. 1781 Kestner- (statt Kästner) Museum heißen, S. 338 Bayreuther statt Bayrenther Musikantiquariat, S. 351 bei Hummel: 28. Sept. statt 8. Sept. 1804, S. 352 bei Traeg: 8 Mar 1789 statt 1759. Im General Index gehört die Angabe 240n. nicht zu J. J., sondern zu Joh. Nep. Hummel. Jermingham schreibt sich in den Originalen „Jerningham“, der Name fehlt im General-Index unter dem Buchstaben J und wird statt dessen als Germingham geführt.

Abschließend darf noch einmal darauf hingewiesen werden, daß trotz der hier vorgebrachten Einwände, Verbesserungen und Ergänzungen die Landon-Ausgabe von Haydns Briefen und Tagebüchern eine notwendige und begrüßenswerte Publikation ist, die aber zugleich den Wunsch nach einer kritischen Ausgabe der Haydn-Briefe in ihrer Originalgestalt wach werden läßt, eine Veröffentlichung, die mit anderen und zum Teil erheblich größeren Schwierigkeiten, nämlich mit denen der originalgetreuen Orthographie und der Wiedergabe der verbesserten und verschiedenen Lesarten, fertig werden müßte.

<sup>43</sup> a. a. O. Bd. VIII, Budapest 1960.

<sup>44</sup> 2. Jg. H. 4 (Nachwort auf der letzten Seite) hrsg. von Barth, Breslau 1803

<sup>45</sup> *Joseph Haydn [1732—1809] Ausstellung des Kultusministeriums der UdSSR und des Zentralstaatlichen Museums der Musikwissenschaft mit Namen Glinka* (in russischer Sprache). Moskau 1959.

<sup>46</sup> H. Unverricht: *Die Simrock-Drucke von Haydns Londoner Sinfonien in Studien zur Musikgeschichte des Rheinlandes II. Festschrift zum 60. Geburtstag von K. G. Fellerer*. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte Bd. 52) hrsg. von H. Drur, K. W. Niemöller und W. D. Thoene, S. 239 f.

## *Die vierte Tagung der nordischen Musikforscher Stockholm-Upsala, August 1962*

VON SÖREN SÖRENSEN, AARHUS

Eine Zusammenarbeit der nordischen Musikforscher in wissenschaftlichen Tagungen hat sich ganz von selbst in dem Maße entwickelt, in dem die Musikwissenschaft als Fach an den nordischen Universitäten allmählich Fuß gefaßt hat; das erste Ordinariat wurde 1926 in Kopenhagen errichtet, dann folgten 1946 Aarhus, 1947 Upsala, 1954 ein zweites Ordinariat in Kopenhagen, 1957 Oslo und schließlich Helsinki und Åbo 1957 und 1961, nachdem man nach der Jahrhundertwende an den meisten dieser Hochschulen einen musikgeschichtlichen Unterricht mehr privater Art begonnen hatte.

Die Initiative zur Abhaltung nordischer Musikforschertagungen ergriffen kurz nach dem zweiten Weltkrieg Jens Peter Larsen (Kopenhagen), Carl-Allan Moberg (Upsala) und Olav Gurvin (Oslo). Die erste Tagung fand 1948 in Oslo statt; darauf folgten Tagungen in Stockholm-Upsala 1954 und in Kopenhagen 1958. Im August 1962 fand die vierte nordische Tagung, wiederum in Stockholm-Upsala, diesmal in Verbindung mit dem sechsten internationalen Kongreß der AIBM, statt.

Etwa 70 Musikwissenschaftler aus Schweden, Norwegen, Dänemark und Finnland nahmen an der Tagung teil, die von Professor Ingmar Bengtsson (Upsala) geleitet wurde. Die Zusammenarbeit mit dem AIBM-Kongreß beschränkte sich weitgehend auf organisatorische Einzelheiten und offizielle Anlässe, so auf die Empfänge der Universität und der Stadt Upsala, wie auch beide Kongresse einer Aufführung der Haydn-Oper *L'infedeltà delusa* im historischen Drottningholm-Theater bei Stockholm beiwohnten.

Die nordische Musikwissenschaftlertagung war diesmal auf drei Hauptthemen konzentriert:

1. Hauptlinien in der nordischen Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts.
2. Das musikalische Formenstudium — methodologische, terminologische und pädagogische Probleme.
3. Die nordische Nationalromantik und ihre Voraussetzungen.

Hauptthema I wurde von Jens Peter Larsen (Kopenhagen) geleitet. Die Einleitungsvorlesungen waren folgende:

Bo Lundgren (Lund) sprach zum Thema *Welche Möglichkeiten kirchenmusikalischer Ausführung existierten im letzten Teil des 17. Jahrhunderts im Norden, und was wissen wir über das Repertoire?* Der Redner machte auf noch unerforschtes Quellenmaterial aufmerksam, und von seinen eigenen Geist-Studien ausgehend verweilte er besonders bei dem Material der deutschen Kirche in Stockholm aus der Zeit, als Gustaf Düben Organist war. Søren Sørensen (Aarhus) las über *Stilistische Voraussetzungen der nordischen Kantatenkomponisten* und wies die enge stilistische Verbindung zwischen Monteverdis venezianischen kirchenmusikalischen Werken und dem Kantatenstil Buxtehudes nach, wobei anzunehmen sei, die Vermittlung sei durch die Danziger Komponisten, vor allem Kaspar Förster jun., zustande gekommen. Den dritten Einführungsvortrag hielt Gunnar Larsson (Upsala) über *Kirchenmusik und Stilverbindungen des Ostseebereichs im 17. Jahrhundert*, und er gab auf Grund umfassender Archivstudien sozusagen eine kleine kirchenmusikalische Geographie mit einem Nachweis, in wie hohem Grade es möglich sei, zwischen den Städten im alten hanseatischen Raum Verbindungslinien aufzuzeigen. An der Debatte im Rahmen des ersten Hauptthemas nahmen außer den einführenden Referenten Carl Allan Moberg (Upsala) und Olav Gurvin (Oslo) teil.

Als Fortsetzung des ersten Hauptthemas folgten drei Vorträge, in denen neue Untersuchungen zu Themen aus dem 17.—18. Jahrhundert vorgetragen wurden. Bjørn Hjelm-

borg (Kopenhagen) las über das Thema *Die venezianische Aria in den 1630er und 1640er Jahren*, und im Anschluß an den Vortrag brachte Opernsänger Uno Ebrelius einige der betreffenden (ungedruckten) Arien früh-venezianischer Opernkomponisten zu Gehör. Zwei junge Musikwissenschaftler gaben die wichtigsten Ergebnisse ihrer Spezialabhandlungen zur Erlangung ihres Universitätsgrades (der deutschen Dissertation entsprechend) bekannt: Bodil Ellerup (Aarhus) berichtete über *Marc-Antoine Charpentiers Oratorien* und Niels Karl Nielsen (Kopenhagen) über *Händels Orgelkonzerte*.

Hauptthema II wurde von Olav Gurvin (Oslo) geleitet. Die vier einführenden Vorträge waren: Ingmar Bengtsson (Upsala): *Einige Gesichtspunkte zum Begriff der musikalischen Form und Struktur*; der Redner vermißte eine klare Terminologie in der Musikwissenschaft und trat für eine Unterscheidung zwischen der „Handwerkslehre“ mit ihren technologischen Vorschriften und der eigentlichen Musiktheorie ein, unter der musikalische Wissenschaftstheorie zu verstehen sei. Er schlug auch vor, den Terminus *Formenlehre* durch die Bezeichnung *Strukturanalyse* zu ersetzen. Nils-Eric Ringbom (Helsinki) sprach über *Methodologische Unterscheidungen im Formenstudium* und betonte die theoretische Unterscheidung zwischen dem Begriff *Funktion* (Ausdruck des bewußten Gedanken- und Willensaktes) und dem Begriff *Ausdruck* (dem spontanen, individuellen Ausdruckscharakter); dadurch werde es möglich, zwischen dem Analysierbaren und dem nur Deutbaren in der Musik eine Grenze zu ziehen.

Jens Peter Larsen (Kopenhagen) sprach über die *Formenlehre und Musikgeschichte* und verweilte besonders bei der barocken Fugenform und der Sonatenform der Wiener Klassik, die ihm beide in der traditionellen Musikgeschichtsschreibung allzu eng schematisiert schienen. Es wurde nachgewiesen, wie der Expositionsteil der Sonatenform im 18. Jahrhundert ebenso häufig nach einem dreiteiligen wie nach dem in der Formenlehre festgestellten zweiteiligen Plan angelegt sei. Bo Wallner (Stockholm) sprach über *Das musikalische Strukturstudium unter pädagogischem Gesichtswinkel* und wies darauf hin, wie ein immer größer werdender Teil der musikgeschichtlichen Forschung und des musikgeschichtlichen Studiums — auch auf Elementarstufen — aus Strukturanalysen bestehe. Eine Zusammenlegung der Disziplinen Formenlehre und Musikgeschichte sei jedoch nach Ansicht des Redners nicht ratsam, und der Grund für die Erhaltung der Formenlehre als einer selbständigen Disziplin sei vor allen Dingen ein pädagogischer. Der Redner begründete darauf diese Gesichtspunkte mit seinem Erfahrungsmaterial als Lehrer an der Musikhochschule in Stockholm.

Nach diesen Einleitungen folgten vorbereitete Diskussionsbeiträge von Bo Alphonse (Upsala) speziell mit Hinblick auf Symbolfunktionen, von Erik Götlind (Upsala) über *Wissenschaftstheorie* und von Jan Maegaard (Kopenhagen) über *Möglichkeiten und Begrenzung der Formenanalyse*.

Hauptthema III wurde von Nils Schiørring (Kopenhagen) geleitet, und die vier Einleitungsvorlesungen hatten als gemeinsamen Leitfaden den Untertitel *Grundbegriff und Periodisierung*. Für Norwegen sprach Olav Gurvin (nationale Hauptkomponisten: Walde mar Thrane und — besonders — Edvard Grieg), für Dänemark Sven Lun n (Hauptkomponisten: Gade und Hartmann), für Finnland John Ros a s, Åbo (Hauptkomponist: Jean Sibelius, das Kalevala-Epos als die große Inspiration der finnischen Nationalromantik), und für Schweden Bo Wallner (Hauptkomponisten: Berwald, Söderman, und — aus der Zeit nach 1900, immer noch mit nationalromantischer Haltung — Stenhammar, Alfvén, Sjögren und Petersson-Berger).

Im Anschluß an das dritte Hauptthema wurden folgende Vorträge gehalten: Kjell Skyllstad (Oslo): *Über die Form in Griegs Klavierkonzert*, Axel Helmer (Upsala) über *August Söderman und seine Studien in Leipzig*, Martin Tegen (Stockholm) über *Nationalromantik in den Opern Ivar Hallströms*, und Erik Tawaststjerna (Helsinki) über *Stilkomponenten in Sibelius' Jugendwerken* (mit Tonbandaufnahmen von ungedruckten Kammermusikwerken

des jungen Sibelius). Ferner berichtete Niels Martin Jensen über einige Ergebnisse seiner preisgekrönten Spezialabhandlung für die Universität Kopenhagen über die Voraussetzungen der dänischen Romanze im 19. Jahrhundert, deren Hauptkomponisten C. E. F. Weyse und Peter Heise sind.

Außerhalb der Themenkreise hielt Knud Jeppesen (Aarhus) eine Vorlesung *Über italienische Kirchenmusik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, in der die Komponisten und Werke behandelt wurden, die Knud Jeppesen in seine neue Sammlung *Italia Sacra Musica* aufgenommen hat. Ein Messesatz von Jacopo Fogliano aus dieser Sammlung wurde von einem Doppelquartett des schwedischen Rundfunks vorgetragen.

Am Sonntag, dem 18. August, wurde in Verbindung mit der Tagung im Dom von Upsala ein nordischer Hauptgottesdienst gehalten, bei dem der Gemeindegesang nach dem nordischen Choralbuch ausgeführt wurde. Dieses Buch wurde auf Grund von Erörterungen bei der zweiten nordischen Musikwissenschaftlertagung 1954 von einem Choralbuchkomitee ausgearbeitet, um im Bereich des lutherischen „Kerngesangs“ in den nordischen Ländern gemeinsame Melodieformen einzuführen. *Nordisk Koralbog* erschien 1961 (Musikverlag Wilhelm Hansen, Kopenhagen) und enthält etwa 100 Melodien, jede mit norwegischem, dänischem, schwedischem und finnischem Text; das Choralbuch fand bei dieser Gelegenheit in Upsala seine nordische Einweihung.

Bei dem Kongreß war außerdem ein Tag vorgesehen, an dem neue Methoden im Hörlehreunterricht besprochen wurden, besonders im Hinblick auf die neueste Musik, hierunter die Frage des „Form-Hörens“. Auch wurden über die Form und den Inhalt des musikwissenschaftlichen Studiums an den nordischen Universitäten Orientierungen gegeben; die Referenten waren: Bent Stellfeld und Finn Mathiassen (Universität Aarhus), Jan Mægaard (Universität Kopenhagen), Kjell Skyllstad (Universität Oslo), Erik Tawaststjerna und John Rosas (Universität Helsinki und Universität Åbo), Ingmar Bengtsson (Universität Upsala) und Martin Tegen (Universität Stockholm).

Über das eigentliche Tagungsprogramm hinaus wurden die Teilnehmer vom schwedischen Rundfunk eingeladen, im neuen Funkhaus in Stockholm elektronische Musik von schwedischen Komponisten zu hören, die dem Rundfunk verpflichtet sind. Auch wurden Liedsänger und Spielleute vorgestellt, die auf hervorragende Weise Proben ihres Könnens auf dem Gebiet des von Generation zu Generation überlieferten volkstümlichen Musikschatzes gaben, den der schwedische Rundfunk in den letzten Jahren für sein Liedarchiv systematisch gesammelt hat.

## *Les Colloques de Wégimont 1962*

VON URSULA GÜNTHER, AHRENSBURG

Vom 9. bis zum 15. September fand in Wégimont, einem Besitz der Provinz Lüttich, wieder ein internationales Kolloquium statt. Es war, wie 1955, der Musik des Mittelalters gewidmet. Leider hatten einige der von Madame Clercx-Lejeune Geladenen absagen müssen. Nur elf Personen waren auf dem idyllischen Schloß in der Nähe Lüttichs zu Gast. Aber vielleicht entwickelte sich gerade deshalb, ungeachtet aller Nationalitäts-, Rang- und Altersunterschiede, sehr schnell ein gutes Arbeitsklima in nahezu familiärer Atmosphäre.

Trotz des kleinen Personenkreises stellte sich gegen Ende der Tagung heraus, daß kaum genügend Zeit gewesen war, um das wissenschaftliche Programm abzuwickeln. Denn jedem war Gelegenheit gegeben, ohne zeitliche Beschränkung über ein Thema eigener Wahl zu referieren. Da fast alle Teilnehmer auf die gleiche Epoche spezialisiert waren, wurden interessante Detailfragen natürlich in aller Breite ausdiskutiert. In der Verhandlung bediente man sich vornehmlich des Französischen. Die Vorträge wurden z. T. aber auch englisch, italienisch und deutsch gehalten, was gelegentlich zu Verständigungsschwierigkeiten geführt hat.

Wie beim Kolloquium von 1955 konzentrierten sich die wissenschaftlichen Gespräche vor allem auf die Musik des 14. und frühen 15. Jahrhunderts, deren Erforschung von der Initiatorin des Treffens seit Jahren nachdrücklich betrieben wird. Aber es wurde diesmal auch über einige am Rande liegende Themen referiert: Mademoiselle Corbin gab in einem Vortrag über *Neuma, pneuma, nomos* Erklärungen zur stark variierenden Bedeutung dieser Termini bei den Theoretikern des 6. bis 12. Jahrhunderts. Thurston Dart verdankte man einen durch Fotos und Orgelvorführungen sehr lebendigen Einblick in das etwa 1520 geschriebene *Dygon Manuscript*, das einen reich mit Beispielen versehenen Proportionstraktat enthält. Und Paul Collaer sprach über die noch heute in einigen Gebieten Portugals und auf Korsika lebendigen Volksgesänge, die, wie Schallplattenvorführungen demonstrierten, viele Charakteristika mittelalterlicher Ein- und Mehrstimmigkeit aufweisen. Ein von Hans Tischler übersandtes Manuskript, das *Some Rhythmic Features in Early 13th-Century Motets* behandelt, konnte aus Zeitmangel nicht mehr verlesen und diskutiert werden.

Über die Musik der *ars nova* sprach nur Gilbert Reaney. Er gab eine knappe Zusammenfassung all der Dinge, die man über die Chronologie und die stilistische Entwicklung der Werke Guillaume de Machauts weiß, und brachte damit die dringend notwendige Ergänzung zu den jüngsten Arbeiten Machabeys. Frank L. Harrison gelang eine sehr anschauliche Einführung in die Musik der englischen Quellen des 14. Jahrhunderts, unter denen vor allem das neuentdeckte Fragment Durham, Cathedral Library C.I.20, Erwähnung verdient. Es enthält unter insgesamt zehn Motetten fünf französische und läßt dadurch den in Stil und Notation greifbaren Unterschied zwischen englischen und kontinentalen Werken offenbar werden.

Die meisten Arbeiten behandelten die in italienischen Quellen des Trecento und Quattrocento überlieferte Musik. Durch Bianca Beccherinis Vortrag über *Il codice vaticano Rossiano 215 e le origine della musica veneta* wurde erstmals auf jene Texte hingewiesen, die ein reges Musikleben in Venedig bezeugen.

Madame Goldine berichtete über die *Chronologie des œuvres de Bartolino da Padova*. Dieser Komponist ist nur in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts nachweisbar und muß enge Bindungen zur Familie Carrara gehabt haben. Eine allgemein überraschende Ergänzung zu dieser auf Anregungen von Madame Clercx-Lejeune zurückgehenden Arbeit konnte Madame de Chambure geben. Sie sprach über *Quelques emblèmes de devises dans la musique du Trecento* und belegte durch Farbdias unter anderem, daß die in Werken von Bartolino, Paolo und Philipoctus de Caserta vorkommenden Worte „soffrir m'estuet“ von Bernabo Visconti, dem Bruder Gian Galeazzos, als Devise benutzt wurden.

Madame Clercx-Lejeune gewährte einen Einblick in ihre seit langem erwartete Arbeit über *Johannes de Lymburgia*. Sie lieferte neue Fakten zu Leben und Werk dieses Komponisten, der sich zu Beginn des 15. Jahrhunderts mehrfach in Lüttich nachweisen läßt. Sein Name kann aber auch in italienischen Archiven vermutet werden, da mehrere von ihm vertonte Texte eindeutig nach Italien verweisen und seine Werke nur aus dem Manuskript Bologna, Bibl. G. B. Martini, bekannt sind.

Neue und für die weitere Forschung wesentliche Erkenntnisse brachte auch Kurt von Fischers *Essai sur une chronologie des œuvres de Francesco Landini*. Durch die stilkritische Untersuchung einiger Lieder, die man annähernd datieren kann, wurde wahrscheinlich gemacht, daß sich im Schaffen dieses Komponisten drei Stilperioden unterscheiden lassen: Die frühe, Jacopos Werken ähnelnde Setzweise herrscht bis 1365/70 vor, dann treten französische Einflüsse in den Vordergrund, während die Alterswerke ab 1380/85 in einem klangvollen, von der Oberstimme beherrschten Stil geschrieben sind.

Mein eigener, durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft geförderter Beitrag behandelte Probleme, die sich dadurch ergeben, daß bei 31 Werken aus dem Manuskript Paris, B.N., f. it. 568, die Komponistennamen bzw. -initialen ausradiert worden sind. Mehrere Fakten

deuten darauf hin, daß die ursprünglichen Angaben, die durch Fotos belegt werden konnten, zutreffen dürften. Ob Werke, die man bisher für anonym gehalten hat, nun mit Sicherheit Paolo, Francesco, Ser Feo und Andrea zuzuweisen sind, müßte allerdings noch stilkritisch geprüft werden.

Da die Vorträge und die jeweils anschließenden Diskussionen schon bald veröffentlicht werden sollen, sei eine ausführliche und kritische Würdigung der einzelnen Leistungen der Rezension des Buches überlassen. Nützlich wäre indes ein Wort zu den Diskussionen, die nur selten jene Spannung erreichten, die 1955 sehr oft vorhanden gewesen war. Seinerzeit hatte es hitzige Auseinandersetzungen gegeben, weil über strittige Fragen gesprochen worden war, etwa über den Geltungsbereich des Terminus *ars nova*, über Datierung und Ursprungsort einzelner Handschriften sowie über die Prinzipien der Editionstechnik. Diesmal brachten die Vorträge hauptsächlich neue Forschungsergebnisse, Tatsachen also, die nur selten eine unterschiedliche Interpretation zuließen und auch dann akzeptiert werden mußten, wenn sie älteren Ansichten widersprachen.

Lediglich eine Sitzung war einer freien Diskussion über Interpretationsfragen vorbehalten. Dabei wurden unterschiedliche Realisierungen der Messe Machauts miteinander verglichen. Klanglich besonders überzeugend wirkte eine von Gilbert Reaney für moderne Instrumente eingerichtete, teilweise heterophone Version des Stückes. In der Akzidentienfrage blieb man nach wie vor geteilter Meinung, obwohl Madame Clercx-Lejeune sich intensiv um eine Einigung auf eine theoretisch fundierte, rationale Methode bemüht hatte. Hier liegt tatsächlich eine der Hauptaufgaben derartiger Zusammenkünfte. Vielleicht sollte man der Diskussion über dieses Thema beim nächsten Mal durch Referate und Korreferate zu einem kurzen, besonders problemreichen Werk einen besseren Start geben.

Am Schluß sei noch erwähnt, daß man Gelegenheit hatte, die historischen Bauten und Kunstschätze Lüttichs zu sehen und auf einer Fahrt durch die Ardennen einen besonders reizvollen Teil des Landes kennenzulernen. Auf einem Empfang in der Universität Lüttich wurde zur großen Freude aller Teilnehmer bekanntgegeben, daß die musikwissenschaftlichen Kolloquien in Wégimont nunmehr regelmäßig alle zwei Jahre stattfinden sollen. Es ist beabsichtigt, die Zusammenkünfte abwechselnd der vergleichenden Musikwissenschaft und der Mittelalterforschung zu widmen. Diese Pläne wären ohne die tätige Förderung durch leitende Herren der Universität und der Provinz Lüttich wohl kaum möglich gewesen, sind aber vor allem Madame Clercx-Lejeune zu danken, deren Initiative Nachahmung verdiente.

## Quellen zur Musiksammlung Aloys Fuchs

VON RICHARD SCHAAL, SCHLIERSEE

Die geteilten Ansichten über den Verbleib der Musiksammlung Aloys Fuchs, auf die F. W. Riedel in *Mf* XV, 1962, S. 374 ff. erneut aufmerksam macht, gehen vor allem auf die äußerst vielschichtige Quellenlage der Sammlung zurück. Während Riedel sich intensiv besonders mit den Göttweiger Beständen befaßt hat, bemüht sich R. Schaal seit 1949 um eine möglichst vollständige Erfassung des Handschriftenmaterials und um eine monographische Erschließung der Sammlung. Dabei handelt es sich nicht nur um Berliner und Göttweiger Bestände, sondern auch um denjenigen Teil (etwa 15 % der Sammlung), der in andere Hände gelangt ist. Die Monographie über die Sammlung Fuchs ist so weit gediehen, daß der erste Teil mit Beiträgen zur Biographie von Fuchs unter Berücksichtigung mehrerer Dokumente sowie mit Abschnitten über Bedeutung, Inhalt und Schicksal der Sammlung zur Zeit druckfertig gemacht wird und hoffentlich bald in die Herstellung gehen kann (der geplante Druckbeginn für 1962 mußte wegen eines Terminauftrages der Gesellschaft für Musikforschung an

den Verfasser zurückgestellt werden). Diese Arbeit ist innerhalb der *Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung* im Rahmen der Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien vorgesehen.

Die Ausführungen Riedels zeigen, daß die alte, in mehreren literarischen Quellen vertretene Ansicht, die Sammlung Fuchs sei „zerstreut“ worden, immer noch lebendig ist. In Anbetracht der tatsächlichen Streuung eines kleinen Prozentsatzes der gewaltigen Sammlung ist eine derartige Feststellung noch nicht einmal verwunderlich. Zu ihrer Widerlegung bedarf es umfassender Quellenstudien, für deren Bewältigung ein erheblicher Zeitaufwand sowie eingehende Untersuchungen Voraussetzung sind. Verfasser dieses Beitrages hat die Quellenlage der Sammlung Fuchs seit 1949 erforscht und nach der Registrierung und Feststellung von vielen tausend Besitzstücken (die Unterlagen umfassen sechs Briefordner und ein Filmarchiv) nachgewiesen, daß die Sammlung nicht zerstreut wurde, sondern zum großen Teil nach Berlin gelangt ist, während ein kleiner Teil vom Stift Göttweig erworben wurde (Mf XV, 1962, S. 49 ff.). Bereits 1955 wurde dieser Sachverhalt für die Sammlung „nach dem Tode ihres Besitzers“, also für den Nachlaß, grundsätzlich gültig und zutreffend in MGG (Bd. 4, Artikel *Fuchs, Alois*) dargestellt. Diese von mir, wie in allen derartigen Fällen, nicht nur sorgfältig erwogene, sondern auch quellenmäßig begründete Darstellung widerspricht energisch der in der Literatur bis dahin niedergelegten Auffassung. Während Mendel-Reißmann die „Zerstreuung“ der Sammlung bekannt geben, meldet Wurzbach den Verkauf nach Berlin, schreibt jedoch kein Wort über Göttweig. Unrichtig ist daher die von Riedel in Mf XV, 1962, S. 374, Anm. 1, aufgestellte und von ihm selbst ad absurdum geführte Behauptung, die MGG-Angaben seien lediglich durch literarische Quellen „korrekt belegt“. Im Haupttext hat R. nämlich richtig angeführt, daß sich die „*Biographen mit Ausnahme von Wurzbach darüber einig gewesen, daß die Sammlung weitgehend zerstreut sei*“, demgegenüber die MGG-Darstellung jedoch erheblich abweiche. Die Selbständigkeit der MGG-Darstellung gegenüber der Literatur bestätigt Riedel im Haupttext also ausdrücklich und widerspricht damit seiner eigenen Anmerkung. Tatsächlich übernimmt aber Riedel die Angaben der literarischen Quellen über die „Zerstreuung“ der Sammlung, ohne zu wissen, daß die in der Literatur verankerten Ansichten einer quellenmäßigen Überprüfung nicht standhalten. So sehr man auch verstehen kann, daß der Verkauf von zahlreichen Einzelstücken zu der Ansicht führen mag, die Bestände seien zerstreut worden, so ist doch die Tatsache verwunderlich, daß diese Behauptung ohne Kenntnis des Streuungsgrades und der näheren Umstände übernommen wird. Mit Vergnügen komme ich daher dem Wunsch Riedels nach, weitere Quellennachweise vorzulegen, zumal Riedel auf mein schriftliches Angebot vom 8. Dezember 1961 zur Einsichtnahme meines umfassenden Quellenmaterials nicht eingegangen ist.

In meinem Beitrag in Mf XV, 1962, S. 49 ff. teilte ich erstmals als Zusammenfassung meiner Studien Prozentzahlen über die Bestände der Sammlung mit, nachdem bis 1961 meine Identifizierung auch der zu Lebzeiten von Fuchs aus der Sammlung ausgeschiedenen Bestände so weit gediehen war, daß die bereits 1955 für den Nachlaß getroffene Feststellung über den Verbleib der Sammlung nunmehr durch die Bekanntgabe annähernder Werte auch für den gesamten Bestand bestätigt werden konnte. Riedel legt nun in seinem Aufsatz ein Verzeichnis von Fuchs über zu Lebzeiten des Sammlers abgegebene Bestände (vor allem Autographen-Dubletten) vor und meint, aus diesem Dokument gehe hervor, „daß weit mehr Quellen, als bisher angenommen wurde, schon zu Lebzeiten ihres Besitzers, und zwar noch vor den Verkäufen während seiner letzten Krankheit, in andere Hände übergegangen sind“ (S. 374). Um zu wissen, was „bisher angenommen wurde“, hätte Riedel aber meine Unterlagen konsultieren müssen. Das vorgelegte Verzeichnis bietet jedoch keine Überraschung, da von den 1588 aufgezählten ausgeschiedenen Beständen die meisten bekannt sind und eine

große Zahl durch gedruckte Bibliothekskataloge nachgewiesen werden kann (für Wiener Handschriften vgl. Mantuani, Mandyczewski usw.). Insgesamt wurden von Fuchs etwa 2000 Stücke seiner Sammlung abgegeben, jedoch gelangte ein Teil davon auf Umwegen ebenfalls wieder in die Staatsbibliothek Berlin, so Exemplare der Sammler Fischhof, Landsberg und Pölkau. Auch die meisten übrigen, von Fuchs an private Sammler abgegebenen Werke sind nachweisbar, so z. B. die von dem Wiener Kapellmeister Adolf Müller erworbenen Exemplare im Versteigerungskatalog Nr. 8 der Firma Gilhofer & Rauschburg in Wien (Oktober 1901) oder der Besitz des Autographensammlers Abbate Masseangelo (Masseangeli) in dessen Katalog (Bologna 1896). Nicht alle von Fuchs verkauften oder verschenkten Dubletten gehörten seiner Sammlung an, so daß zwischen „echten“ und „unechten“ Fuchs-Beständen zu unterscheiden ist. Ausführliche Studien von R. Schaal über die Kopisten der Sammlung Fuchs werden für die Überlieferung des Quellenmaterials neue Fakten vorlegen.

Der große Bestand im Berliner Fonds Grasnick (mehrere Autographen gehören jedoch nicht zur Sammlung Fuchs, sondern zu Grasnicks eigenen Erwerbungen) wurde, soweit er dem Berichtszeitraum entspricht, bereits von Eitner sehr sorgfältig auf Grund der Meldungen A. Kopfermanns registriert. Eine Übersicht über den Gesamtbestand der ehemaligen Sammlung ergibt folgende Aufstellung (sämtliche Zahlen sind annähernde Werte, Dubletten wurden mit einbezogen):

Autographe	etwa 2300	
Übrige Handschriften	etwa 5000	
Practica-Drucke	etwa 500	
Theoretica-Drucke	etwa 500	
Porträts	etwa 2100	(Vorwort zum <i>Alphabetischen Namens Verzeichniß</i> , Wien 1848, Ms.)
Konzertprogramme	21	Bände (vgl. Standortsrepertorium)
Gesamtbestand	etwa 10421	bibliographische Einheiten.

Von diesem Bestand gelangten nach Berlin insgesamt über 7000 Stücke (etwa 2000 Porträts bzw. Abbildungen, über 1000 Autographe, etwa 4000 übrige praktische und theoretische Manuskripte, davon allein etwa 400 Mozart-Abschriften). In Göttweig finden sich etwa 1400 Stücke. Nicht nach Berlin bzw. Göttweig gelangten etwa 1800 Stücke.

Leider hat Riedel Quellen der Sammlung Fuchs so flüchtig durchgesehen, daß ihm bei der Angabe des Autographenbestandes bedenkliche Irrtümer unterlaufen sind, die einen weiteren Grund für seine falschen Angaben bilden. So behauptet Riedel u. a. (S. 377), daß es sich bei den im Autographenkatalog Berlin (K 317) an zweiter Stelle genannten Eigenschriften fast immer um Briefe und ähnliche Dokumente, nicht also um Practica handle. Ganz abgesehen davon, daß für die Berechnung des Umfanges der Sammlung Fuchs sämtliche Bestände maßgebend sind, trifft genau das Gegenteil der Behauptung Riedels zu: der Katalog enthält auch an zweiter und dritter Stelle der einzelnen Rubriken überwiegend Practica. Von 128 mehrfach besetzten Nummern sind nur 35 mit Briefen u. ä. Dokumenten ausgewiesen. Bedenklicher allerdings ist, daß Riedel für seine Behauptungen nur unvollständiges Quellenmaterial heranzieht. Nicht bekannt sind ihm die von Fuchs eigenhändig ausgearbeiteten Kataloge, die von C. F. Becker erworben und mit Beständen der Sammlung Fuchs in die Stadtbibliothek Leipzig gelangten, von wo aus sie in neuester Zeit in die Musikbibliothek der Stadt Leipzig gebracht wurden. Genannt sei hier der höchst wertvolle Autographenkatalog von 1849 (Signatur I, 2<sup>o</sup>, 36), der zahlreiche Werke nachweist, die im Katalog Berlin (K 317) fehlen. Nicht weniger aufschlußreich, besonders für Abschriften und Drucke, aber auch für Autographe ist das *Verzeichniß der Musicalien-Sammlung des Aloys Fuchs*. Wien 1840 aus derselben Bibliothek (I, 4<sup>o</sup>, 233). Von den übrigen Inventaren gehört

dasjenige des British Museum in Form eines *Alphabetischen Namens Verzeichniß . . .*, Wien, im August 1848 (BM, Add. 32. 438) vor allem durch seine umfangreiche Vorbemerkung zu den kennenswerten Quellen. Riedel übersieht ferner, daß Fuchs in seinen Katalogen (auch bei K 317) bei einfachen Eintragungen zum Teil Werke summarisch angibt. So heißt es z. B. für Mozart (Nr. 83): „*Briefe und Skizzen zu seinen Opern.*“ Die Anzahl ist also nicht festgelegt. Der tatsächliche Bestand an Autographen läßt sich zahlenmäßig aus den Katalognummern allein daher nicht ablesen. Aus derartiger Quellen-Fehlinterpretation Riedels lassen sich auch andere falsche Behauptungen erklären, so die Feststellung (Bach-Jahrbuch 1960, S. 85), die Sammlung hätte 1850 laut Standortrepertorium (Berlin, Kat. ms. 310) „1400 Notenautographe“ umfaßt. Tatsächlich meldet das Repertorium jedoch „1400. Autoren“, von denen eine Anzahl mit mehr als einem Werk nachweisbar sind. Ebenfalls falsch ist der Begriff „Notenautographe“. Die Autographensammlung umfaßt nicht nur Practica, sondern auch Theoretica (Briefe, Musiktheorie u. a.) . Offenbar hat R. für seine Mitteilung im Bach-Jahrbuch 1960 den Autographenkatalog Berlin K 317 nicht eingesehen oder diesen falsch interpretiert, denn er widerspricht der 1960 niedergelegten eigenen Auffassung in Mf 1962, S. 377, wo er richtig feststellt, daß nicht nur Notenautographe ausgewiesen werden. — S. 377: Für den Gesamtbestand der Sammlung ist nicht der „Stamm“ der Bestände, sondern (wie R. S. 379, Anm. 50, selbst richtig bemerkt) das von Fuchs insgesamt gesammelte, wenn auch teilweise wieder abgegebene Material maßgebend. R. wechselt ständig die für Fuchs zu unterscheidenden Begriffe *Sammlung* (Gesamtbestand) und *Nachlaß* (beim Tod des Sammlers vorhandener Bestand). — S. 379: Die Mozartsammlung ist nach dem Tod von Fuchs bis auf wenige Einzelstücke geschlossen an Grasnick (Berlin) übergegangen; dort befinden sich auch die Kopien der Briefe L. Mozarts an Hagenauer (heute in Marburg; 463 S.) — S. 379: R. meint, man würde Fuchs „zum bloßen Antiquar“ herabwürdigen, wenn man seine Sammlung auf den Nachlaß reduziere, schreibt aber im Bach-Jahrbuch 1960, S. 85, die Korrespondenz mit Dehn verrate, „mit welcher Sachkenntnis und ‚antiquarischer Spürnase‘ Fuchs zu Werke ging.“ Wie die Darlegungen von R. zu bewerten sind, geht daraus hervor, daß er in diesem Zusammenhang in Mf 1962, S. 377, Anm. 29, ganz anderer Ansicht ist, wenn er mitteilt, Fuchs habe sich trotz seiner Kennerschaft des öfteren geirrt und seine Attestationen von Autographen seien mit Vorsicht aufzunehmen. — S. 379: R. meint wörtlich: „Doch rein quantitativ steht diesem Fonds die bisher wenig bekannte und daher irrtümlich als ‚kleiner Teil‘ bezeichnete Göttweiger Fuchs-Sammlung kaum nach.“ R. weiß also nicht, daß insgesamt mehrere tausend Stücke der Sammlung (Handschriften, Drucke, Porträts) nach Berlin gelangt sind. Demgegenüber ist der Göttweiger Bestand der eindeutig kleinere. Verständlich werden Riedels Irrtümer und Falschmeldungen, wenn man erfährt, daß er die Göttweiger Fuchs-Bestände als „wenig bekannt“ bezeichnet, obwohl wissenschaftlich bedeutsames Material daraus bereits von den Katalogen der *Gesellschaft zur Herausgabe der DTÖ* (gegründet 1893) erfaßt worden ist (im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Wien). Die Göttweiger Fuchs-Bestände gehören zu den seit Jahrzehnten bekannten und viel genutzten Quellen der Musikwissenschaft. Als Kenner dieser Bestände haben sich ausgewiesen W. Fischer, H. C. Robbins Landon, J. P. Larsen, J. LaRue, E. F. Schmid u. v. a. Auch der von H. C. Robbins Landon verfaßte Artikel *Göttweig* in MGG (Bd. 5, 1956) weist ausdrücklich und mit Recht auf die Fuchs-Bestände hin. Verfasser des vorliegenden Beitrages hat die Angaben Riedels über die Musiksammlung Fuchs in Göttweig 1961 und 1962 überprüft und dabei festgestellt, daß R. mit großem Fleiß gearbeitet hat. Leider enthalten die bisherigen Mitteilungen Riedels zahlreiche Unrichtigkeiten über Fuchs. Sachliche Darlegungen sind im vorliegenden Fall nur unter Berücksichtigung der Quellenlage fruchtbar.

## Anhang

## Manuskripte von Aloys Fuchs

Unter den zahlreichen von Fuchs verfaßten Manuskripten musikgeschichtlichen Inhalts sind besonders die thematischen Kataloge von Werken mehrerer Komponisten wertvoll. Genannt seien hier die einschlägigen Manuskripte der Deutschen Staatsbibliothek in Berlin, welche die meisten thematischen Kataloge von Fuchs verwahrt. Vorhanden sind Verzeichnisse über folgende Musiker:

- Albrechtsberger, J. G.: Thematisches Verzeichnis sämtlicher Compositionen. 23 Bl. qu-8°. Kat. ms. 405.
- Beethoven, L. van: Nachweisung über einige Autographe. 13 Bl. qu-8°. Kat. ms. 510.
- Caldara, A.: Material zur Zusammenstellung eines thematischen Catalogs über sämtliche Werke. Heft 1.2. 1830—1852. qu-8°. Kat. ms. 526.
- Corelli, A.: Thematisches Verzeichnis über die Compositionen. 9 Bl. 4°. Kat. ms. 828 (adn.)
- Frescobaldi, G.: Thematisches Verzeichnis der sämtlichen Compositionen. 10 Bl. 4°. Kat. ms. 556.
- Froberger, J. J.: Thematisches Verzeichnis über sämtliche Compositionen. 1838. 9 Bl. 4°. Kat. ms. 559.
- Fux, J. J.: Thematischer Catalog über sämtliche Compositionen. 1835. 22 Bl. 4°. Kat. ms. 566.
- Gluck, Chr. W. von: Gluckiana. 25 Bl. 8°. Kat. ms. 575.
- Gluck, Chr. W. von: Thematisches Verzeichnis der sämtlichen Musikstücke aus Opern. 4 Hefte. 8°. Kat. ms. 577.
- Gluck, Chr. W. von: Thematisches Verzeichnis über einzelne zerstreute Vocal- und Instrumental-Compositionen. 1842. 16 Bl. 8°. Kat. ms. 577 (adn. als Heft 5).
- Händel, G. Fr.: Thematisches Verzeichnis über sämtliche Compositionen. 1837. 86 S. 4°. Kat. ms. 595.
- Händel, G. Fr.: desgleichen. 1837. 72 S. 4°. Kat. ms. 597.
- Haydn, J.: Thematisches Verzeichnis der sämtlichen Compositionen. 1840. 78 S. 4°. Kat. ms. 606.
- Haydn, J.: Thematisches Verzeichnis der sämtlichen Kirchencompositionen. 1850. 2 Bl. qu-8°. Kat. ms. 612.
- Haydn, J.: Thematisches Verzeichnis von Opern und Cantaten. 1830. 12 H. 4°. Kat. ms. 614.
- Haydn, M.: Thematisches Verzeichnis über sämtliche Compositionen. 63 S. u. 8 Bl. 4°. Kat. ms. 622.
- Kerll, J. K.: Thematisches Verzeichnis von Orgelcompositionen. 2 Bl. 4°. Kat. ms. 559 adn.
- Kuhnau, J.: Thematisches Verzeichnis über sämtliche Klavier- und Orgel-Compositionen. 1830. 2 Bl. 4°. Kat. ms. 656.
- Marcello, B.: Thematisches Verzeichnis über sämtliche Compositionen. 1840. 3 Bl. qu-8°. Kat. ms. 674.
- Mozart, W. A.: Thematisches Verzeichnis von einigen älteren Compositionen aus den Jahren 1760 bis 1784. 1837. 19 Bl. qu-8°. Kat. ms. 694.
- Mozart, W. A.: Thematisches Verzeichnis der sämtlichen Compositionen. Nach Classen geordnet. 1837. 152 S. 4°. Kat. ms. 700.

- Mozart, W. A.: Thematisches Verzeichnis über sämtliche Opern und Serenaden. 1837. 45 Bl. 4°. Kat. ms. 704.
- Mozart, W. A.: Thematisches Verzeichnis über sämtliche Klavier-Concerte mit Orchester zur Sammlung des A. Fuchs gehörig. 1830. 2 Bl. qu-8°. Kat. ms. 710.
- Muffat, Gottlieb: Thematisches Verzeichnis der sämtlichen Compositionen. 1838. 3 Bl. 4°. Kat. ms. 556 adn.
- Muffat, Georg: Thematisches Inhaltsverzeichnis des Apparatus Musico-Organisticus. 1 Bl. 4°. Kat. ms. 556 adn.
- Peyer (Beyer), J. B.: Thematisches Verzeichnis einer Sammlung von Orgel-Kompositionen. 2 Bl. 4°. Kat. ms. 516.
- Spohr, L.: Materiale zur Verfassung eines thematischen Catalogs über sämtliche Werke. 1846. 6 H. 8°. Kat. ms. 795.
- Tartini, G.: Thematisches Verzeichnis über die Compositionen. 6 Bl. 4°. Kat. ms. 828 adn.
- Vivaldi, A.: Thematisches Verzeichnis über die Compositionen. 9 Bl. 4°. Kat. ms. 828

Weitere thematische Verzeichnisse befinden sich vor allem in Wiener Bibliotheken (Österreichische Nationalbibliothek, Gesellschaft der Musikfreunde). Von den Wiener Verzeichnissen seien besonders diejenigen über Mozarts Werke genannt, unter denen sich das Verzeichnis von Fuchs in der wichtigen kommentierten Abschrift von J. Hauer (Öd 1853) befindet (Nationalbibliothek). Auch andere Bibliotheken bergen Verzeichnisse und ähnliche Materialien.

## *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 1963

**Aachen.** Technische Hochschule. Lehrbeauftragter Dr. H. Kirchmeyer: Wagners „Ring des Nibelungen“ (2) — Kolloquium über Probleme der jüngsten Musik (Stockhausen, Boulez, Nono) Ü (2).

**Basel.** Prof. Dr. L. Schrade: Georg Friedrich Händel (2) — S: Ü im Anschluß an die Vorlesung (3) — Richard Wagner (1).

Privatdozent Dr. H. Oesch: Grundlagen abendländischer Mehrstimmigkeit in der Volksmusik des Mittelmeerraumes (1) — Pros: Paläographie der Musik: Das 16. Jahrhundert (2).

Lektor Dr. E. Mohr: Die Sonatenform in der Klassik und Romantik (1) — Harmonielehre III (1).

Lektor Dr. W. Nef: Geschichte des Orchesters (1) — Ü im Anschluß an die Vorlesung (1).

**Berlin.** Humboldt-Universität. Prof. Dr. E. H. Meyer: Grundlagen und Wesenszüge der Wiener Klassik (Teil 2) (2) — Ü zur Vorlesung (1) — Musik der Sowjetunion (Teil 2) (1) — Kolloquium: Kammermusik des 19. Jahrhunderts (1).

Prof. Dr. G. Knepler: Wolfgang Amadeus Mozart (2) — Musikgeschichte im Überblick (Teil 2) (2) — Probleme der Musikkultur in der DDR (Teil 2) (2).

Oberassistent Dr. A. Brockhaus: Probleme der Musikästhetik (2) — Zeitgenössische Musik (Teil 2) (2) — Probleme der Stilkunde (Teil 2) (2).