

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Der „Modus duodecimae“ des Nicolaus von Capua

VON CARL DAHLHAUS, KIEL

Nicolaus von Capua unterscheidet in seinem *Compendium musicale* (1415)¹ „duo modi in contrapuncto: unus vocatur modus octavae et alius vocatur modus duodecimae“. In der „schwerverständlichen Erklärung von zweierlei Art der Kontrapunktierung“² ist nach Hugo Riemann und Gilbert Reaney eine Tendenz zur Dur-Moll-Tonalität verborgen. „Wenn ich den Verfasser nicht gänzlich mißverstehe“, schreibt Riemann³, „so handelt es sich mehr oder weniger klar ausgesprochen um die Deutung der Töne der Skala im Sinne von Harmonien.“ Und Reaney interpretiert den „modus octavae“ und den „modus duodecimae“ als Kontrapunktarten zu den Skalen des achten und zwölften Modus⁴, datiert also Glareans Modustheorie um anderthalb Jahrhunderte zurück.

Die Technik, die Nicolaus von Capua beschreibt, besteht in nichts anderem als dem Verfahren, zu einem Cantus einen Kontrapunkt zu improvisieren, der die Grenzen eines einzigen Hexachords nicht überschreitet. Der „modus octavae“ ist ein Kontrapunkt im Hexachord $g-e'$; zu jedem Cantustönen der Skala von G bis e' zählt Nicolaus von Capua die Töne aus dem Hexachord $g-e'$ auf, die Konsonanzen bilden, z. B. „E la mi (= e) . . . la fa mi ut (= e' c' h g)“ oder „e la mi (= e') . . . la fa re ut (= e' c' a g)“. Der „modus duodecimae“ ist eine Quarttransposition des „modus octavae“: Den Cantustönen der Skala von c bis a' werden Konsonanzen aus dem Hexachord $c'-a'$ zugeordnet. Die einzige Abweichung entsteht durch die Verdoppelung der VII. Stufe im „modus duodecimae“: Dem „F fa ut (= f)“ des „modus octavae“ mit den Kontrapunktönen „sol fa re (= d' c' a)“ entspricht im „modus duodecimae“ die Doppelstufe „b fa h mi“ mit den Kontrapunktönen „sol fa re (= g' f' d)“; eine Zusatzregel bestimmt, daß über $h mi$ die Quinte hochalteriert werden soll.

Riemann nahm an, daß der Kontrapunkt immer die Oberstimme bilde und bei hohen Cantustönen das Hexachord $g-e'$ mit $g'-e''$ vertausche. Doch ist erstens die Differenz zwischen den Kontrapunktierungen des e und des e' unverständlich, wenn man nicht voraussetzt, daß sich der Kontrapunkt in den Grenzen eines einzigen Hexachords hält und sowohl Ober- als auch Unterstimme sein kann⁵. Zweitens entstehen in Riemanns Auslegung Quartan über dem Cantus. Und drittens erscheint es, wenn der Ambitus eines Kontrapunkts so weit reicht, daß er die Hexachorde $g-e'$ und $g'-e''$ einschließt, als sinnlose Beschränkung, den Ton f' auszulassen.

Die Verleugnung der Differenz zwischen den Kontrapunktierungen des e und des e' widerspricht dem Text, ist andererseits aber eine notwendige Voraussetzung für Riemanns harmonisch-tonale Interpretation; denn Töne im Oktavabstand, also auch die Cantustöne e und e' , die Nicolaus von Capua verschiedenes kontrapunktiert, gelten in der tonalen Harmonik als funktional identisch. Riemanns Deutung verzerrt die Aufzählung von Konsonanzen zu Cantustönen zu einer Beschreibung von Positionen der Cantustöne in Dreiklängen.

1 J. A. de la Fage, *Nicolai Capuani Compendium musicale*, Paris 1853, S. 32 f.; H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*, Berlin 2/1920, S. 254.

2 a. a. O., S. 254.

3 a. a. O., S. 255.

4 *Modes in the Fourteenth Century*, in: *Organicae voces*. Festschrift Joseph Smits van Waesberghe, Amsterdam 1963, S. 138 f.

5 Das Wort „super“ in der Regel „de praedicto contrapuncto habemus super C fa ut . . . sol mi ut“ bezeichnet nicht das Verhältnis der Stimmen im Tonraum, sondern die Beziehung zwischen Gegebenem und Hinzugesetztem.

Um die Ausdrücke „*modus octavae*“ und „*modus duodecimae*“ zu erklären, dachte Riemann an Abstände der Kontrapunktstimmen vom Cantus: „*Sollte da vielleicht gar auch der Treble sight und Quatreble sight spuken?*“⁶. Der „*modus octavae*“ und der „*modus duodecimae*“ sind aber, im Unterschied zu den *sights*, nicht auf denselben Cantus, sondern auf verschiedene Reihen von Cantustönen bezogen.

Reaney interpretiert die Termini als Tonartenbezeichnungen: „*However, according to Nicolaus de Capua, the modes are built on the finals Γ and C*“⁷. Doch ist erstens die Gleichsetzung von „*modus duodecimae*“ und „*duodecimus modus*“ gewaltsam. Zweitens ist nicht einzusehen, warum Nicolaus von Capua, wenn er die Kontrapunktierung modaler Skalen zeigen wollte, den achten und den zwölften Modus auswählte. Drittens repräsentiert eine Skala von G bis e' oder von c bis a' keinen Modus. Und viertens hätte ein plagaler g-Modus mit der Finalis Γ (G) den Ambitus D—d, der das Tonsystem sprengen würde.

Die Ausdrücke „*octava*“ und „*duodecima*“ sind nicht als Bezeichnungen für Stimmabstände oder Tonarten, sondern als Stufenamen zu verstehen. Das Tonsystem, das Nicolaus von Capua voraussetzt, beginnt mit G und enthält die Doppelstufe (b/h) zwar in der kleinen, aber nicht in der großen Oktave. Der Anfangston g des „*modus octavae*“ ist also die achte, der Anfangston c' des „*modus duodecimae*“ die zwölfte Stufe der Skala. Und der „*modus duodecimae*“ ist nichts anderes als die Kontrapunktart („*modus in contrapuncto*“) der zwölften Stufe („*duodecimae vocis*“).

Zur Deutung von Mielichs Bild der bayerischen Hofkapelle

VON RUDOLF ERAS, KANDERN/BADEN

Scherings instrumentenkundliche Deutungen zu Mielichs Bild in den Bußpsalmen von Lasso datierten aus dem Jahre 1930 (erschieden Leipzig 1931) und treffen für folgende Instrumente nicht zu: 1. Viola bastarda, 2. Kleiner Zink, 3. Pommer und 4. Viola im Vordergrund rechts; die zweite Violine im Vordergrund links fehlt in der Deutung ganz.

Das Bild selbst veröffentlichte Schering nicht, es wurde aber wenige Jahre danach in der *Aufführungspraxis* von Haas abgedruckt (Handbuch der Musikwissenschaft, Potsdam 1934, Tafel VIII) und mit einer neuen Deutung der Instrumente versehen, die für folgende Instrumente nicht zutrifft: 1. Halbbaß, 2. Kleiner krummer Zink und 3. Fagott, während die Bezeichnungen „*Tenorgeige*“ und „*3 Bratschen*“ z. T. nicht genau lokalisiert sind; die zweite vordere Violine fehlt ebenfalls.

Die Berichtigung von Walter Frei (Musikforschung XV, 1962, S. 359) bemüht sich um genaue Spezialisierung aller Instrumente auch nach ihren Stimmlagen (Schering und Haas z. B. nur „*Blockflöte*“, „*Viola*“, „*Zinken*“), sie kommt aber dadurch leider wieder zu sechs Fehldeutungen: (Nummern nach meiner folgenden Deutung) 1. Lira, 4. „*langer*“ Zink, 5. Baßposaune, 8. Tenorblockflöte, 10. Tenorgeige und 11. Baßgambe.

In den Fachkreisen der Instrumentenkundler sind schon bald nach dem Erscheinen der beiden erstgenannten Deutungen Richtigstellungen erfolgt und als Arbeitsgrundlage in musikpraktischen Übungen verwendet worden. Ich erhielt 1938 von der Staatsbibliothek München eine hervorragend vergrößerte Fotokopie 21 : 30 cm, die mir schon vor 25 Jahren über einige Details Klarheit verschaffte, die auch von Frei nicht richtig erkannt worden sind.

Da Mielich die Maße der Instrumente genauestens berücksichtigt hat, lassen sich die Stimmlagen einwandfrei feststellen und mit erhaltenen Instrumenten oder mit den ebenfalls

⁶ a. a. O., S. 254.

⁷ a. a. O., S. 139.

genauen Maßangaben von Praetorius vergleichen. Die Perspektive ist in die Größenberechnungen einbezogen worden; auf Grund sorgfältigster Maßberechnungen ergibt sich für mich folgende Identifizierung der Instrumente und ihrer Stimmlagen:

1. Rechts (stehend): Violine, 36,5 cm lang; abgespreizte Saiten einwandfrei nicht erkennbar. Praetorius zeigt die gleiche Form für eine Quartgeige.
2. Krummer Zink in *a*; die Abstände der Grifflöcher entsprechen der üblichen Länge von 58 cm über die Bogensehne gemessen.
3. Rackett, Größe 21 cm; Stimmung C, also Baßlage, obwohl in der Rackettfamilie Alt-Tenor genannt.
4. Gerader stiller Zink; keinesfalls ein besonders langer Zink, Abstände der Grifflöcher sogar etwas kürzer als beim Krumpen Zink, was bei verschiedenem Konus der Innenbohrung möglich ist. Stimmung wahrscheinlich auch *a*.
5. Rechte gemeine Posaune, also Tenorposaune in *B*, Umfang bis *E*; die Abstände vom Schalloch bis zur ersten Rohrbiegung (= 66 cm) oder vom Schalloch bis zum Mundstück (= 40 cm) entsprechen den Maßen dieser Stimm lage bei Praetorius.
6. Querflöte in *d'* ohne Klappe, ganz zylindrisch gebohrt; entspricht den Maßen erhaltener Querflöten des 16. Jahrhunderts z. B. in der Wiener Sammlung.
7. Baßblockflöte in *c*; die Längen des Kopf teiles (15 cm) und des Anblasrohres (31 cm) entsprechen den von Praetorius abgebildeten und den in der Wiener Sammlung erhaltenen Blockflöten dieser Stimm lage.
8. Bassettblockflöte in *f*; der Kopfdurchmesser (ca. 5 cm) entspricht dieser Stimm lage und nicht dem einer Tenorblockflöte in *c'*. Bassettblockflöten wurden damals ohne Rohr gespielt, erst der Baß in *c* erhielt ein Rohr (siehe Nr. 7).
9. Kann der Größe (37,5 cm) und Form nach eine große Violine in *g* oder eine kleine Viola in *c* sein. Die Aufstellung im Ensemble spricht für die letzte Deutung. In der Form allerdings einer frühen Violine von Linarol, Venedig 1581 (Wiener Sammlung) sehr ähnlich; Violen waren in dieser Zeit in der Regel 8–10 cm länger.
10. Die erkennbaren Maße (obere Breite ca. 26 cm, Deckenmensur ca. 30 cm) lassen auf eine Gesamtlänge von 54 cm mit einer schwingenden Saitenlänge von 48 cm schließen. Ein solches Instrument ist nicht mehr da braccio spielbar, sondern dürfte im Schoß gespielt worden sein. Ich halte es nicht für eine pausierende Tenorgeige, sondern für ein Baßinstrument in der Art der Viola da spalla, obwohl diese nach Sachs erstmals 1651 auf einem Stich von Wenzel Hollar zu sehen ist.
11. Violone in *D—d* (Praetorius; Groß-Viol-de-Gamba-Baß); Mensur 100 cm wie bei Praetorius und bei der Großbaßgambe von Linarol, Venedig 1585 in der Wiener Sammlung.
12. Vor dem Tisch links: Viole mit einwandfrei erkennbaren sechs seitenständigen Wirbeln. Kurzes Oberteil, auffallend langer Hals, Wirbelkasten nach unten ausbiegend. Der Spieler benützt eine links von ihm liegende Stimme, in der man im Gegensatz zu den anderen Stimmen akkordisch gesetzte Noten identifizieren könnte. Andererseits finden sich derartige Armviolen mit den oben gekennzeichneten Merkmalen in stimmigen Ensemblebesetzungen auf zahlreichen Bildern zwischen 1550 und 1650, so auf einigen Kupferstichen der Coburger Kunstsammlung von Gheyn (nach Mandex) und Sadeler (nach de Vos); bei Buchner (*Musikinstrumente im Wandel der Zeiten*, Prag o. J., S. 146 und 229); bei Mersenne (*Harmonie universelle*, Paris 1634, I, S. 190/191) mit Stimmungsangabe *e—a—d'—g'—c''* („*les parties de la viole sont semblables a celles du violon*“); auf zahlreichen Bildern von Dresdener Aufzügen 1609 (Sächs. Landeshauptarchiv) mit 5 und 6 Saiten; bei Chr. Murer († 1614) u. a. m.

Ich möchte annehmen, daß diese Viole zeichnerisch von Mielich nicht so stiefmütterlich behandelt worden wäre (Schering und Haas ist sie deshalb ganz entgangen), wenn es sich um ein Solo-Instrument oder Begleitinstrument besonderer Art gehandelt hätte. Ich halte dieses Instrument für eine kleine Armviole mit der Stimmung der Diskantgambe *d—g—c'—*

e'—a'—d'', die eventuell auch den Diskant in einem Gambenensemble übernehmen konnte. (Wo sind übrigens die 6 großen Gamben, die Massimo Trojano in der Musik zum 5. Gang des Hochzeitsmahles unter Leitung von Orlando di Lasso im Jahre 1568 anführt? Die Münchener Kapelle soll unter Lasso nach Praetorius 30 Instrumentalisten gehabt haben!).

13. Tenorgeige mit einer Länge von 46 cm. Die auffallend hohen Zargen sprechen für eine Stimmung in F—c—g—d', die schon bei Hizler 1628 belegt ist (*Newe Musica oder Singkunst*, Tübingen).

14. Altlaute in G; die Breite von ca. 33—34 cm entspricht originalen Altlauten in den Sammlungen von Wien und Kopenhagen.

15. Spinett oder Virginal mit vorgebauter Tastatur. Virginals haben in dieser Zeit meist eine eingebaute Tastatur, so bei Praetorius und auf dem Titelblatt zu Lassos *Patrocinium musices* 1585. Allerdings hat das „Queen Elizabeths Virginal“ im Victoria and Albert Museum London auch vorgebaute Tastatur und etwa die Form des von Mielich abgebildeten Instrumentes.

Es bleibt nun zu untersuchen, wie diese so identifizierten Instrumente in das Alta-Bassa-Prinzip des 15. Jahrhunderts eingegliedert werden können. Der Begriff Bassa war beim Studium alter Tanzsätze durch die ausdrückliche Bezeichnung *Basse danse* von vornherein wieder klar gewesen. (Siehe E. Hertzmann, *Studien zur Basse danse im 15. Jahrhundert, mit besonderer Berücksichtigung des Brüsseler Manuskriptes*, ZfMw 11, 1928/29, 401 ff.)

Nicht so offen lag der Begriff Alta zu Tage; er wurde meines Wissens erstmalig von Heinrich Bessler 1949 (*Katalanische Cobla und Alta-Tanzkapelle*, Kongreßbericht der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft, Basel 1949) und ausführlicher 1950 wieder hervorgehoben (*Bourdon und Fauxbourdon*, Leipzig 1950). Demnach ist die Alta im 15. Jahrhundert eine Bläsergruppe gewesen, die aus einer Diskantschalmei, einem Tenorpommer und einer Posaune bestand. Diese Besetzung erweiterte sich später um ein bis zwei meist Krumme Zinken und einen zweiten Pommer; in der Lassozeit finden wir auch Besetzungen mit einem Krummen Zinken, drei Pommern und einer Posaune. (Den geraden Cornetto diritto konnte ich im beginnenden 16. Jahrhundert nur zweimal bei Dürer und Schüffelein in Altakapellen finden, die zum Tanz aufspielten; den geraden Cornetto muto in Tanzkapellen überhaupt nicht.)

Die Abbildung eines Racketts durch Mielich ist meines Wissens der einzige Bildbeleg in einer Kapelle; merkwürdig berührt seine Mitwirkung in einer Altgruppe, wenn man von Praetorius hört, daß die Racketts „am Resonantz gar stille seynd, fast wie man durch einen Kam bläset, und haben, wann ein soldt gantz Accort oder Stimmwerck zusammen gebracht wird, keine sonderliche gratiam. Wann aber Violn de Gamba darzu gebraucht, oder eins allein nebenst andern Blasenden oder Besäyteten Instrumenten zu einer Simphony und Clavicymbel, & c. von einem guten Meister geblasen wird, ist es ein lieblich Instrument, sonderlich im Baß anmüthig und wol zu hören.“

Betrachte ich unter diesen Gesichtspunkten die vier Bläser auf Mielichs Bild, so fällt es schwer, aus ihnen eine Altgruppe im ursprünglichen Sinne zu bilden, wie sie Mielich (ebenfalls in Lassos Bußsalmen!) bei einer Intrada noch ganz klar darstellt: zwei Krumme Zinken, Pommer und Posaune.

In Mielichs Bassgruppe bilden die „stillen“ Bläser ebenfalls keine geschlossene Gruppe, wie sie allein von den Streichern in lückenloser Sechsstimmigkeit dargestellt wird. So könnte sie beim 4. Gang der oben erwähnten Hochzeitsmusik eingesetzt gewesen sein: „Zwölfstimmige Stücke, darunter eine von Annibale Padavano für 6 violi da braccio, 5 tromboni, 1 cornetto, 1 regale dolce“. Die Erwähnung und Abbildung von Streichinstrumenten der Violinfamilie gehört zu den ganz frühen Zeugnissen für das Aufkommen dieser „modernen“ Streichinstrumente. Auch diese Tatsache läßt Bedenken darüber aufkommen, ob es Lasso, dem Vertreter des modernen Affektstiles, noch so sehr um die Einheitlichkeit der alten

Instrumentengruppierung zu tun war, oder ob er nicht zur Verwirklichung klanglicher Absichten immer mehr auf Besetzungen mit klanglich charakteristischen Einzelinstrumenten sowohl der Alta- wie der Bassa-Gruppe zukam, wie sie auch Praetorius für Werke gerade von Lasso angibt. Von den seltenen direkten Vorschriften für Mischbesetzungen der Komponisten selbst verweise ich auf die von Schein im *Venus Kränzlein* 1609: Intrada für „Zinck, Viglin, Flödt und Bass“.

Zu beachten ist auch, daß Lasso in seinem *Patrocinium musices* eine Altgruppe (zwei Krumme Zinken, zwei Posaunen) einer gleichstarken Bassgruppe (Violine, Querflöte, Laute, Gambe) gegenüberstellt, daß also bei ihm als Meister einer Übergangszeit keineswegs mehr das „grundsätzlich“ gelten dürfte, was Frei über das „zahlenmäßige Überwiegen“ der Bassa sagt, daß sie „ein durchgehender Grundsatz für die Aufführung alter Musik“ zu sein scheint und „allein ein in sich stärkenmäßig ausgeglichenes Musizieren“ ermögliche. Die Auslese der klanglich charakteristischen Instrumente verlief parallel mit einer Auslese der spieltechnisch günstigsten Stimmungen, die das neue Prinzip der Diminutionspraxis verwirklichen konnten. Dadurch hob sich auch ein „stilles“ Instrument aus einer zahlenmäßig gleichen Anzahl von Alta- und Bassa-Instrumenten hervor.

Ich möchte mit diesen Hinweisen meine Zurückhaltung gegenüber einem „immer deutlicher sich zeigenden Grundsatz der Unterscheidung von Alta und Bassa“ begründen, den Frei als Kriterium bei der Beurteilung instrumentenkundlicher und aufführungspraktischer Fragen beachtet sehen möchte. Frei, mit dem ich längere Zeit an der Aufführungspraxis mittelalterlicher Musik gearbeitet habe, kennt meine Zurückhaltung gegenüber seiner unbedingten Alta-Bassa-Auffassung z. B. bei italienischer Trecentomusik, die in vielem — mutatis mutandis — der zwischenzeitlichen Lage am Ende des 16. Jahrhunderts entspricht. Meine Zurückhaltung gilt jedoch nicht der Alta-Bassa-Praxis überhaupt; für die Aufführungspraxis dürfte vielmehr eine weitergehende Untersuchung dieses Prinzips sehr förderlich sein, denn es ist letzten Endes nicht nur in der „alten Musik“, wie Frei meint, wirksam gewesen, sondern zu allen Zeiten, in allen Ländern und bei allen Meistern in irgendeiner spezifischen Weise, die es herauszustellen gilt.

Zur Identifizierung Lassos selbst schließlich: Nach dem Gemälde von Johann von Achen (Albertinum München) halte ich den Gesprächspartner des vermutlichen Herzogs Albrecht vorne links für Orlando di Lasso. (Beide sprechen deutlich mit Gesten ihrer Hände.)

Bestandsaufnahme der Kompositionen Clemens Thiemes

VON HANS-JOACHIM BUCH, DÜSSELDORF

Der von Heinrich Schütz stets liebenswürdig geförderte Zetzler Kapelldirektor Clemens Thieme (1631—1668)¹, von dem einige Dutzend Kompositionen dem Titel nach bekannt, aber nur 18 Nummern handschriftlich überliefert sind, hat es nie zu einem Druck gebracht.

¹ Biographische Quelle: Leichenpredigt mit Lebenslauf; genauer Titel: *Geistliche, und aus dem XXXIX. Psalm / gezogene / Todes-Concert / oder / Nützliche, heylsame TODES-BETRACHTUNG, / Welche bey dem Leichbegängnis / Des weiland Ehrenvesten, Vor Achtbarn, und / Kunsterfahrenen Herren / CLEMENTIS Thiemes, / Hoch Fürstl. Sächs. etc. Wohlbestallten Capell- / Directoris zu Zeitz etc. am 2. April 1668. in der S. Michaels- / Kirchen daselbst, vor einer Volkreichen Versam- / lung vorgetragen, / Nun aber / Auf sonderbares und vielfältig-wiederholtes Begehren etlicher / Vornehmen Freunde zum Druck befördern / sollen / JOH. SEBASTIANUS Mitternacht, / Hoch Fürstl. Sächs. Hoffprediger, Stifts-Superintendens, und Assessor / des Consistorii daselbst. / In Verlegung Johann Schumann, Buchbinders / und Händlers in Zeitz. / Gedruckt durch Johann Stedden. 54 Seiten. 4^o Stolbergsche Leichenpredigt 22 087, z. Z. im Staatsarchiv Düsseldorf (Schloß Kalkum bei Kaiserswerth). Teildruck durch Philipp Spitta: *Leichensermone auf Musiker des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, in: *MfM III*, 1871, S. 38—41. Vgl. außerdem H. J. Moser: *Schütz, Kassel und Basel 21954*; H. Schütz: *Gesammelte Briefe und Schriften*, hrsg. von E. H. Müller, Regensburg 1931; Eitner *QL IX*, 395 f.; A. Werner: *Städtische und fürstliche Musikpflege in Zeitz, Bückeburg und Leipzig 1922* (mit ausführlicher Dokumentation des Intrigenspiels zwischen Thieme und Johann Jakob Loewe).*

Um so mehr ist man beim Studium der Manuskripte über Talent und fachliches Können dieses Kleinmeisters erstaunt. Im späten 17. Jahrhundert gehörten seine Stücke teilweise zum Repertoire mitteldeutscher Kantoreien und Kapellen. Handschriften liegen heute noch in Uppsala, Marburg, Kassel und Luckau². Nähere Angaben zu den fünf Stücken aus der Bokemeyer-Sammlung (Band Mus. ms. 30 286 der Westdeutschen Bibliothek Marburg aus den Beständen der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin), die ehemals zum Notenfundus der Hofkapelle in Gottorf gehörten³, verdanke ich Herrn Dr. Harald Kümmerling, Köln.

Der Satzstil Thiemes ist gekennzeichnet durch eine „*eigenartige Mittelstellung zwischen den Nachwirkungen alter, überkommener kontrapunktisch-imitatorischer Stimmarbeit und dem inzwischen in die Kirchenmusik eingedrungenen italienischen Ausdrucksstil*“⁴, wie sie der damals gebräuchlichen Kompositionsweise vieler kleiner Kirchenmusiker entspricht. Die Sonaten gehören zu den besten Erzeugnissen damaliger Gebrauchsmusik. Thieme komponierte die Sonate als strukturell genau ausgewogene Aufeinanderfolge kurzer Sätzchen von verschiedener thematischer Beschaffenheit mit wirkungsvollem Wechsel von Tempo, Besetzung und Metrum. Das Hauptgewicht liegt auf fugierten Allegri oder ausgedehnteren Tripel-taktsätzen⁵. Eine wörtliche Wiederholung des Anfangssatzes nach Ablauf mehrerer Mittelsätze entspricht dem Rahmenprinzip. Kunstvoll ist die rhythmische Motivspiegelung im ersten Satz der d-moll-Sonate (Kassel Mus. fol. 60 h) gehandhabt, wirksam der Tutti-Solo-Effekt in der Sonate C-dur. Thieme stellt die beiden Violinen zwei konzertanten Trompeten gegenüber, denen sich als drittes, kompaktes Klangorgan der Violenchor beigesellt. Der sechste Satz desselben Stückes ist über jenem damals auch bereits in Sonaten gern verwendeten ostinaten Kadenzbaß aufgebaut, der sich in der geistlichen Konzertmusik über Weckmann, Fabricius und Schütz bis zu Monteverdi und anderen Italienern zurückverfolgen läßt. Im Anfangssatz der e-moll-Sonate (Kassel Mus. fol. 60 e) beobachtet man einen spekulativen Sequenzschematismus⁶, der außerhalb der abstrakten Sonatenform sonst bereits überholt ist. Er ist aufs engste gekoppelt mit einem typisch sonatenhaften Kadenzschematismus. Das Motiv wird, zunächst den Violinen allein überlassen, in parallelen Terzen nacheinander durch die Tonarten e, G, h, D und fis sequenziert bzw. kadenziert. Dann nehmen alle Instrumente die Figur unter Anwendung der Engführungstechnik auf. Eine Sonderstellung nimmt die Sonate B-dur ein, die nämlich gar keine Sonate, sondern eine Suite ist.

Die Kirchenkompositionen Thiemes sind deutlich von Bernhard und Schütz (vgl. den Anfang des Deutschen Magnificat von Schütz mit demjenigen Thiemes) beeinflusst. Es ist auch kein Zufall, wenn später gerade Johann Philipp Krieger und Georg Österreich die Stücke Thiemes in ihr Repertoire aufnahmen. In der Tat zeigen sich bei allen drei Komponisten ähnliche tonsetzerische Züge, vor allem in Bezug auf die Kürze der Textbehandlung und die Mischung von konzertierendem und motettischem Stil. Die musikalische Struktur ist eng mit der Sprache verbunden. Die Ordnung der Abschnitte entspricht der Gliederung des Textes. Auffällig ist Thiemes Vorliebe für den Stimmenkonsort Alt-Tenor-Baß in Verbindung mit dem Violinenklang. Man trifft sie sowohl in speziell für diese Stimmenzusammenstellung vorgesehenen Kompositionen als auch innerhalb vielstimmiger Stücke (Messe e-moll). In der A-dur-Messe erzeugt der helle Klang der vier Violinen, wie bereits Emilie Schild⁷ bemerkte,

² Fotokopien sämtlicher Stücke im Besitz des Verfassers. — Eitner QL IX, 395, hat versehentlich zwei in Paris aufbewahrte Sonaten von Frédéric Thiémé auf Clemens Thieme übertragen. Der Irrtum wurde bereits von E. H. Meyer bemerkt, vgl.: *Die mehrstimmige Spielmusik des 17. Jahrhunderts in Nord- und Mitteleuropa*, Kassel 1934, S. 252. (Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft Bd. II.)

³ Vgl. Art. Georg Österreich in MGG.

⁴ H. Schilling: *Tobias Emicelius, F. Meister, Nicolaus Hanff. Ein Beitrag zur Geschichte der evangelischen Frühkantate in Schleswig-Holstein*, Diss. Kiel 1934.

⁵ Vgl. Beispiele von Zeitgenossen bei E. H. Meyer, a. a. O. S. 70.

⁶ E. H. Meyer, a. a. O. S. 111.

⁷ *Geschichte der protestantischen Messenkomposition im 17. und 18. Jahrhundert*, Diss. Gießen 1934, S. 112.

eine eigenartig verklärte Atmosphäre. Neuartig ist in demselben Werk die Gestaltung des Gloriabeginns: Dem vollstimmig-homophonen „Gloria in excelsis Deo“ folgt ein solistisches „Et in terra pax“. „Alle an die liturgische Intonation erinnernden Kompositionsweisen sind überwunden . . . Das Gloriatutti bleibt für die Folgezeit in Brauch. Damit hat sich das Gloria als reines Musikstück vom Altar ganz und gar gelöst“ (Schild, a. a. O. S. 113).

Thiemes Kompositionen hätten allesamt eine Edition und Wiederaufführung verdient.

A. Sonaten

I. Landesbibliothek Kassel

1. Sonate e-moll für fünf Violen und Cembalo

Signatur: Mus. fol. 60 p¹

Titelblatt: *Sonata à 5. Viole, di Clém: Thime. Nr. 15. Mus. fol. 60 p¹. XXI.* Kopftitel der einzelnen Stimmlätter: *Sonata à 5. Viole, di Clém: Thime.*

Umfang des Manuskripts: Titelblatt + für jedes der sechs Instrumente eine beschriebene Seite.

Gliederung: Adagio (19 Takte) — Allegro (23 T.) — Adagio (14 T.) — homophoner Tripel-taktsatz (20 T.) — fugiertes Tripel-Allegro (18 T.) — Schluß: Allegro + Adagio-Coda (12 T.).

Thematischer Anfang des ersten Allegros:



Thema des fugierten Tripel-Allegros:



2. Sonate d-moll für fünf Violen da Braccio und Generalbaß

Signatur: Mus. fol. 60 p²

Titelblatt: *Mus. fol. 60 p² XXII No. 16. Sonata à 5. Viola da Braccio e una B. Clem: Thime. 7(8) Bl.* Kopftitel der Stimmen: *Sonata à 5. Viole.*

Umfang des Manuskripts: Titelblatt + für jedes der sechs Instrumente eine beschriebene Seite.

Gliederung: A (Adagio, 12 Takte) — B (Allegro, 13 T.) — C (Adagio, 14 T.) — D (Tripel, 27 T.) — A (Adagio, 12 T.) — B (Allegro, 13 T.).

Imitatorisch durchgeführtes Motiv von Abschnitt B:



3. Sonate e-moll für zwei Violinen, vier Violen und Generalbaß

Signatur: Mus. fol. 60 e

Kopftitel der ersten Violinstimme: *Sonata à 6. Clement Thime.*

Umfang des Manuskripts: für jedes der sieben Instrumente eine beschriebene Seite.

Gliederung: Adagio (19 Takte) — Allegro (20 T.) — Adagio (9 T.) — homophoner Tripel-taktsatz (13 T.) — aufgelockertes Tripel-Allegro (34 T.) — Adagio (19 T.)

Anfangsmotiv:



Die beiden gegeneinandergesetzten Themen des ersten Allegros:



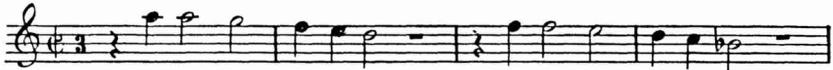
4. Sonate d-moll für zwei Violinen, drei Brazzi, Basso und Generalbaß
Signatur Mus. fol. 60h.

Titelblatt: *Mus. fol. 60. XIV h. No. 5. Sonata à 6. Clemens Thime. 8 (10) Bl.*

Umfang des Manuskripts: Titelblatt + je eine beschriebene Seite für jedes der sieben Instrumente.

Gliederung: Dreiteiliges Allegro im Tripeltakt (37 Takte) — Adagio (8 T.) — fugiertes Allegro (36 T.) — Adagio (7 T.) — Presto im Tripeltakt (25 T.) — Adagio (9 T.) — Schluß: erster Teil des Anfangsallegros (18 T.)

Anfangsmotiv:



Die beiden gegeneinandergesetzten Themen der Allegro-Fuge:



II. Universitätsbibliothek Uppsala (Sammlung Düben)

1. Sonate (Suite) B-dur für zwei Violinen, zwei Bratschen, Fagott oder Violone und Generalbaß

Signatur: Instr. mus. i hskr. Caps. 9:3

Titelblatt: *Caps. 9:3 Instrumentalmusik 29 bl. Thime Clem. Sonata à 5. Violino 1 2. Braccio 2. Fagotto ó Violone. Continuus. Titel der Continuusstimme: Sonata a 5. Preludium a 4. Allamand, Courant, Saraband, Chique à. 5. di Clemens Thime.* Zusatz auf der ersten Violinstimme: *ab Authore Clemens Thime Capellae magister in Zeitz.*

Umfang des Manuskripts: 28 Stimmblätter (7 Titelblätter + 34 beschriebene Seiten)

Gliederung: Adagio (39 Takte) — Praeludium (13 T.) — Allemand (20 T.) — Courant (26 T.) — Saraband (10 T.) — Gigue (13 T.)

2. Sonate C-dur für zwei Violinen, zwei Trombetti oder Clarini und vier Viole da Braccio
Signatur: Instr. mus. i hskr. Caps. 9:4

Titelblatt: *Sonata ab. 8. 2 Violini, 2 Trombetti e 4 viole di Braccio. di Sig: Clement Thime* (mit Zitat der ersten Takte der ersten Violinstimme). Kopftitel einer Generalbaßstimme: *2 Viol 2 Clarin 4 Bracc C. T.*

Umfang des Manuskripts: 2 Titelblätter + 20 beschriebene Seiten

Gliederung: Adagio (11 Takte) — Allegro (28 T.) — Wiederholung Adagio (11 T.) — Tripel (30 T.) — Allegro (23 T.) — Tripeltaktsatz über ostinatem Baß (25 T.) — Adagio (26 T.)

Anfangsmotiv:



Basso ostinato im sechsten Satz:



B. Psalmkonzerte

I. Psalmkonzerte⁸ für Alt, Tenor und Baß mit Instrumenten

1. Partituren aus Bokemeyers Sammlung (Westdeutsche Bibliothek Marburg, Signatur: Ms. ms. 30 286, Bestände der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin)

a) „Befehl dem Herren deine Wege.“ Psalmkonzert d-moll für Alt, Tenor, Baß, zwei Violinen, Viola und Generalbaß

Umfang des Manuskripts: 6 beschriebene Seiten

Kopist: der Gottorfer Anonymus 2⁹

Datierung der Kopie durch H. Kümmerling: Gottorf 1695

Autornamen (durch Georg Österreich auf der jeweils ersten Seite aller fünf Stücke aus Bokemeyers Sammlung): *Clemens Thime*.

Österreichs Signatur: *Nó 296*

Textvorlage: Psalm 37, Vers 5 und freie Dichtung

Gliederung: Teil A: Symphonia (18 Takte) + dreistg. Vokalfuge über Ps. 37, 5 (31 T.).

Teil B (Tripeltakt): 1) Instrumentales Ritornello (17 T.), 2) Aria Strophe 1 („*Wer alles wohl gemacht*“) Alt + Tenor (28 T.), 3) Ritornello, 4) Aria Str. 2 („*Er nimmt die Sündenlast*“) Baß-Solo (23 T.), 5) Rit., 6) Aria Str. 3 („*Sein Finger, der erneut*“) dreistg. (28 T.).

Wiederholung Teil A.

Chorbeginn:

Befehl dem Herren dei-ne We - ge und hof - fe auf
 Befiehl dem Her-ren dei-ne We - ge
 Befiehl dem Herren dei-ne We - ge und

⁸ Darunter ein psalmähnliches Konzert nach einem hymnischen Text des Neuen Testaments.

⁹ Sigel aus dem Katalog von H. Kümmerling.

ihn, und hof - fe auf ihn! Befiehl dem Her-ren dei-ne We - ge
und hof - fe auf ihn, und hof - fe auf ihn! Befiehl dem

hof - fe auf ihn! Befiehl dem Her-ren dei-ne We - ge

- b) „Danksaget dem Vater.“ Geistliches Konzert C-dur für Alt, Tenor, Baß, zwei Violinen, Fagott und Generalbaß
Umfang: 4 beschriebene Seiten
Kopist: Georg Österreich
Datierung der Kopie durch Kümmerling: zwischen 1693 und 1701. Österreichs Signatur: 238
Textvorlage: Kolosser 1, Vers 12–14

Gliederungsform A B A (123 Takte). Der ritornellartige Anfangs- und Schlußteil mit Sinfonia steht im Tripeltakt:

Dank - sa - get dem Va - ter, der uns tüch - tig ge - macht hat!

- c) „Lobe den Herren, meine Seele.“ Psalmkonzert A-dur für Alt, Tenor, Baß, zwei Violinen und Generalbaß
Umfang des Manuskripts: 7 beschriebene Seiten
Kopisten: der Gottorfer Anonymus 2 (Noten), Georg Österreich (Text)
Kopftitel auf der ersten Seite durch Österreich: No. 74. à 3 Voc: con VV: Clemens Thieme.
Datierung der Kopie durch Kümmerling: Gottorf 1695
Textvorlage: Psalm 103, Vers 1–5
Gliederung: 1) Instrumentale Einleitung (9 Takte, $\frac{3}{2}$), 2) Vers 1+2 (homophon und imitatorisch, 33 T., $\frac{3}{2}$), 3) Instrumentales Ritornello (19 T., $\frac{3}{2}$), 4) Vers 3 (fugisch, 14 T., $\frac{4}{4}$), 5) = 3), 6) Vers 4 (fugisch, 16 T., $\frac{4}{4}$), 7) = 3), 8) Vers 5 (bewegt fugisch, 22 T., $\frac{4}{4}$), 9) Wiederholung Vers 1 + 2, 10) Alleluja (43 T., $\frac{3}{2}$).

Anfangsmotiv:

Lo - be den Her - ren, mei - ne See - le

Dieselbe Komposition befindet sich noch heute im Archiv der Kantorei St. Nicolai in Luckau/Niederlausitz, dort in der neunbändigen Handschriftensammlung 1659 (Reg. Nr.: 3482 B) als Nr. 124. Außerdem zählt sie zu den ehemaligen Beständen in Berlin, Freyburg/Unstrut und Lüneburg (vgl. die Aufstellung der verschollenen Werke).

2. Universitätsbibliothek Uppsala

„Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz.“ Psalmkonzert e-moll für Alt, Tenor, Baß, drei Violinen und Generalbaß (Orgel und Theorbe)

Signatur: Vok. mus. i hskr. 35:23

Titelblatt: *Schaffe in mir Gott ein reines Hertz, undt gib mir. A. T. B. e 3. viole. Concerto à 6. 3. Violini. 3 Voc: di Sign: Clem: Time.*

Umfang des Manuskripts: 16 Einzelstimmblätter (Titel + 18 beschriebene Seiten, darunter 2 Seiten Tabulatur)

Textvorlage: Psalm 51, Vers 12–14

Gliederung: Die drei Psalmverse werden individuell vertont, wobei alle Stimmen gleichzeitig beteiligt sind. Dazwischen steht jeweils eine Sinfonia. Insgesamt 77 Takte.

Anfangsmotiv:



Dieselbe Komposition in schwedischer Sprachfassung: „*Schapa i migh gudh ett reent hierta.*“ 13 Seiten, einschließlich Titel und Tabulatur.

II. Vielstimmige Psalmkonzerte

1. Westdeutsche Bibliothek Marburg (Bestände der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin)

a) „*Lobe den Herren, meine Seele.*“ Psalmkonzert C-dur für zwei Cantus, Alt, zwei Tenöre, Baß, zwei Violinen, vier Violen und Generalbaß

Signatur: Mus. ms. 21 831

Titelblatt: *Lobe den Herren Meine Seele. ab 11 con Organo di C. Thime. No 55.*

Umfang des Manuskripts: 13 Einzelstimmen = ein Convol. von 17 Bl. (Titel + 30 beschriebene Seiten)

Textvorlage: Psalm 103, Vers 1–5

Gliederung: Sonata (12 Takte) — Vers 1a (10 T.) — Sonata (9 T.) — Vers 1b (25 T.) — Sonata (8 T.) — Vers 2 (Tripel, 42 T.) — Vers 3 (11 T.) — Vers 4 (15 T.) — Vers 5 (7 + 15 T.) — Alleluja (29 T.)

Anfangsmotiv:



b) „*Laetatus sum in his.*“ Psalmkonzert A-dur für Cantus, Alt, zwei Tenöre, Baß, zwei Violinen, zwei Violen, Fagott und Generalbaß

Signatur: Mus. ms. 30 286 (Sammlung Bokemeyer)

Umfang des Manuskripts: 12 beschriebene Partitur-Seiten

Kopisten: Anonymus 2 (Noten) und der Gottorfer Kopist J. C. S. (Text)

Datierung durch Kümmerling: Gottorf 1695

Österreichs Signatur: 630

Textvorlage: Vulgata-Psalms 121

Umfang des Manuskripts: Einzelstimmen und Tabulatur = Titelblatt + 27 beschriebene Seiten

Textvorlage: Vulgata-Psalm 112

Gliederung: Sonata (7 Takte) — Vers 1 (Tutti, 6 T.) — Vers 2 (Alt und Tenor 1, 12 T.) — Vers 3 (Baß-Solo, 7 T.) — Tutti „*laudabile nomen Domini*“ (4 T.) — Vers 4 (Cantus 1 + 2, Tenor 2, 11 T.) — Tutti „*laudabile nomen Domini*“ — Vers 5a (Tutti, 7 T.) — Vers 5 b (Baß-Solo, 9 T.) — Tutti „*laudabile nomen Domini*“ — Vers 6 (Cantus 1, Altus, Tenor 1 + 2, 9 T.) — Tutti „*laudabile nomen Domini*“ — Vers 7 (Soli und Tutti, 12 T.) — Tutti „*laudabile nomen Domini*“ — Vers 8 (Soli + Tutti, 15 T.) — Tutti „*laudabile nomen Domini*“ — Sonata repetatur (7 T.) — Gloria Patri (16 T.) — Amen (16 T.)

Anfang:

Lau-da - te, lau-da - te, pu - e - ri, Do - mi - num!

Dieselbe Komposition in Tabulatur.

Signatur: Vok. mus. i hskr. 82:34 bl. 7v

Umfang des Manuskripts: 7 Blätter

Kopftitel: „*Laudate Pueri Dominum C.C.A.T.T.B. 6 viole C.T.*“

C. Neutestamentliche Cantica

1. „*Meine Seele erhebt den Herren.*“ Magnificat-Konzert C-dur für zwei Cantus, zwei Altstimmen, Tenor, Baß, zwei Violinen, fünf Violen, zwei Clarinen, drei Trombonen, Pauke und Generalbaß

Bibliothek: Westdeutsche Bibliothek Marburg (Bestände der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin)

Signatur: Mus. ms. 30 286 (Bokemeyers Sammlung)

Umfang des Manuskripts: 15 beschriebene Partitur-Seiten

Kopist: unbekannt. Er ist nur in diesem einen Falle in der Bokemeyer-Sammlung vertreten¹².

Datierung: Nach Georg Österreichs Signatur N 1208 wurde Thiemes deutsches Magnificat 1696 in die Gottorfer Musikalienbestände aufgenommen.

Textvorlage: Lukas 1, Vers 46 b—55

Gliederung: Vers 46 b (Cantus 1 + 2, 9 Takte) — Vers 47 (Tutti, 9 Takte) — Vers 48 (Cantus 1 + 2, 14 Takte) — Vers 49 (Tutti, 9 T.) — Vers 50—51 (Baß-Solo, 32 T.) — Vers 52—53 (Tutti, 16 T.) — Vers 54 (Cantus 1 + 2, 6 T.) — Vers 55 a (Cantus 1 + 2, Alt 2, 5 T.) — Vers 55 b (Tutti, 14 T.)

¹² H. Kümmerling konnte weiterhin feststellen, daß auch das Papier zu dieser Komposition Thiemes in der Bokemeyer-Sammlung nicht wieder vorkommt. Es stammt, wie Herr Dr. Wisso Weiß, Greiz, dankenswerterweise ermittelte, aus der Papiermühle Zwönitz, Kreis Aue/Erzgebirge, Papiermacher Christian Brüderlein. Dr. Weiß konnte es für 1671—1678 belegen.

Anfangsmotiv:

Mei - ne See - le er - hebt
den Her - ren

2. „*Nunc dimittis servum tuum Domine.*“ Der Lobgesang des Simeon in g-moll für zwei Cantus, Tenor, Baß, vier Violon, Fagott und Generalbaß

Bibliothek: Universitätsbibliothek Uppsala

Signatur: Vok. mus. i hskr. 66:12

Titelblatt: 121. *Nunc dimittis servum tuum Domine A 9. 4. Violo Fagotto. 2 Cant. Tenore. et Basso. Di. Sign: Clemens Thime.*

Umfang des Manuskripts: Titelblatt + 13 beschriebene Seiten

Textvorlage: Lukas 2, Vers 29–32

Gliederung: Sonata (9 Takte) — Vers 29 (Baß-Solo, 14 T.) — Vers 30 (Cantus 1 + 2, Tenor, 8 T.) — Vers 31 (Baß-Solo, 13 T.) — Vers 32 (Cantus 1 + 2, Tenor, 10 T.) — Gloria Patri (Tripel, 38 T.) — Amen 1 (Tripel, 25 T.) — Amen 2 (4/4, 3 T.)

Anfang:

Nunc di-mit-tis ser-vum tu - um, Do-mi - ne, se - cundum verbum tu - um

Dieselbe Komposition in Tabulatur.

Signatur: Vok. mus. i hskr. 85:61

Kopftitel: *Nunc dimittis Servum tuum Done à 9 C.C.T.B. e 5 Violo. 85:61 Clem: Thime.*

D. Messen

1. Messe (Kyrie und Gloria) A-dur für fünfstimmigen Chor und Solisten (zwei Cantus, Alt, Tenor, Baß), vier Violinen und Generalbaß

Bibliothek: Westdeutsche Bibliothek Marburg (Bestände der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin)

Signatur: Mus. ms. 21 830

Titelblatt der Partitur: *MISSA ex A. Kyrie eleison, Christe, Kyrie eleison. à 9. vel. 14 Voc. 4. Violinis 2. Cantis. è Alto è Tenore è Basso 5 Ripienen cum Continuus. di Clemens. Thim. Nro. 106.* — Titelblatt der Einzelstimmen: *Missa à 9. vel 14 Voc. 4 Violinis 2. Cantis è Alto è Tenore è Basso cum Continuo Nro. 26.*

Umfang des Manuskripts: Partitur 8 Blätter (1 Titelblatt + 14 beschriebene Seiten); Einzelstimmen 13 Blätter (Titelblatt + 23 beschriebene Seiten). Die 5 Rip. fehlen. Cont. doppelt.

Herkunft: Depositum Michaeliskirche Erfurt¹³

Kopist: Joh. Christ. Appelmann

Datierungen Appelmanns: „d. 22 juny ao 1674“ (am Schluß der Partitur); „die 10. Aug. 1677, Erfford.“ (Titelblatt der Einzelstimmen); „die 13. Aug. 1678. Erffurd“ (Titelblatt der Partitur)

Gliederung: Sonata et Kyrie, 88 Takte (Christe eleison im Tripeltakt) — Gloria mit Amen, 198 Vierer- und Dreiertakte

Thematischer Anfang:



Dieselbe Komposition von anderer Hand mit einigen Abweichungen in Besetzung und Taktzahl

Bibliothek: Universitätsbibliothek Uppsala

Signatur: Vok. mus. i hskr. 35:21

Titelblatt: *Kyrie Eleison à 7. S. A. T. B. 3 Viole di Clement: Thime. 385.* Kopftitel auf den Stimmblättern: *Missa à 7. S. A. T. B. 3 Viol. (oder instrum.) di Clem: (oder Clim:) Thime (oder Time).*

Umfang des Manuskripts: 23 beschriebene Seiten (nur Einzelstimmen). Sopran- und Baßviolenstimme doppelt.

Dieselbe Komposition in Orgeltabulatur, 4 Seiten.

Signatur: Vok. mus. i hskr. 85:74

2. Messe (Kyrie und Gloria) e-moll für zwei Cantus, Alt, Tenor, Baß, vier Violen, Fagott und Generalbaß

Bibliothek: Universitätsbibliothek Uppsala

Signatur: Vok. mus. i hskr. 35:22

Titelblatt 1: *Missa Kyrie. A 10. 5. voc. è 5. Strom. Di Sign: Clem: Thiem. Cap. Ciz: M. 412.* Titelblatt 2: *Missa a 10 5 Voc: 5 Instr: di Sign C. Thiem.*

Umfang des Manuskripts: 2 Titelblätter und 53 beschriebene Seiten

Gliederung: Kyrie eleison 1 (homophon, 14 Takte) — Kyrie eleison 2 (fugisch, 38 T.) — Christe eleison (Alt, Tenor, Baß, Tripeltakt, 29 T.) — Wiederholung Kyrie 1+2 — „Et in terra“ bis „voluntatis“ (Tutti, 10 T.) — „Laudamus“ bis „glorificamus te“ (zwei Cantus, Tripeltakt, 29 T.) — „Gratias“ bis „gloriam tuam“ (Baß-Solo, 13 T.) — „Domine Deus“ bis „filius Patris“ (Wechsel Alt-Tenor-Baß und Tutti, 21 T.) — „Qui tollis“ bis „miserere nostri“ (Wechsel Alt-Tenor-Baß und Tutti, Tripeltakt, 40 T.) — „Quoniam“ bis „Christe“ (Alt-Tenor-Baß und Tutti, 14 T.) — „Cum sancto spiritu in Gloria“ (23 T.) — Amen (22 T.)

Anfangsmotiv:



Dieselbe Komposition in Tabulatur

Signatur: Vok. mus. i hskr. 66:13

¹³ Vgl. E. Schild, S. 112 f. und 116 f.; E. Noack: *Die Bibliothek der Michaeliskirche zu Erfurt*, AfMw VII (1925), S. 74, Nr. 84.

E. Verschollene Werke

1. Ansbach (ehemals markgräfliche Bibliothek; Inventar von 1686, mitgeteilt von Hans Mersmann, *Christian Ludwig Boxberg*, Diss. Berlin 1916, Kap. V (Beiträge zur Ansbacher Musikgeschichte), S. 12 ff., dort S. 14: 34 geistliche Kompositionen (darunter 2 Messen; vgl. auch E. Schild, a. a. O.) und 4 weltliche Kompositionen.
2. Berlin, Deutsche Staatsbibliothek: Die Tabulatur-Hdschr. „*Lobe den Herren, meine Seele*“ für zwei Cantus, Alt, Tenor, Baß, vier Violen und Generalbaß C-dur (identisch mit dem in Marburg in Einzelstimmen erhaltenen Stück), Signatur: Orgeltabulaturbuch Mus. ms. 40 129, früher Mus. ms. 2964, zählt nach brieflicher Mitteilung der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek vom 19. 2. 1960 zu den während des Krieges verlagerten Beständen, deren Schicksal ungeklärt ist.
3. Freyburg (Unstrut), Inventar 1709, abgedruckt bei Werner Braun: *Die alten Musikbibliotheken der Stadt Freyburg*, Mf XV, 1962, S. 123 ff: „G. du G. Isr. à 15. Clem. Thieme.“ (fol. 61) — „Missa a 10. C. T.“ (fol. 121) — „Ich wil schweigen Clem. Thieme“ (fol. 162) — „Kyrie à 6. di Clem: Thieme.“ (qu. 3) — „lobe den Herrn meine Seele. a 5. voc. Clem. Thieme.“ (qu. 21; identisch mit der in Marburg und Luckau erhaltenen, in Lüneburg verschollenen Komposition) — „Wach auf, der du schläfst. etc. A. T. B. 2. Violino. 1. Tromb. con Contin.“ (qu. 32; ohne Namen. Vgl. aber dieselbe Komposition unter Thiemes Namen in Rudolstadt).
4. Halle: 2 Stücke aus dem Besitz Joh. Phil. Kriegers, am 14. Sept. 1680 mit weiteren 55 Kompositionen an die Marienkirche in Halle verkauft. Die Titel stehen in dem Verzeichnis von der Hand des Marienorganisten Samuel Ebart, das Max Seiffert im Vorwort zu DDT 53/54 abdruckte. Dort Nr. 23 und 46: „Klem. Thieme: O Gott, der du so mächtig. a 12; O Jesu, mea vita. a 6.“
5. Leipzig, alte Chorbibliothek der Thomasschule aus dem Besitz Gottfried Kühnls (vgl. Arnold Schering im AfMw I, 1918/19, S. 288): 73 (!) Titel von Thieme, darunter allein 21 Magnificat und 17 Messen.
6. Lüneburg, Chorbibliothek der St. Michaelisschule (vgl. Max Seiffert in SIMG, 9. Jg. 1907/08, S. 619: 9 Titel mit ursprünglicher Numerierung: „7) Ach Herr, unsere Mißthaten habens ja verdienet. Dom. X. p. Trinit., à 7. TTB. con 2 Corn. ou Violin è 2 Tromb. (D). — 74) Auß der Tieffen ruff ich Herr, à 5. 4 Strom. B. Solo (C b). — 102) Beatus vir qui timet Dominum, à 10 ou 15. 5 Strom. 5 Voc. in Conc. 5 in Rip. (B). — 170) Der Herr ist mein Hirte, à 4. 2 Violin. CC. (G b). — 530) Komt her undt schauet, à 23. 2 Violin. Tromb. 2 Cornett, 4 Tromboni, 7 Voc. in Conc. CCAATB. 7 Voc. in Rip. CCAATB. (C h). — 551) Kyrie eleison à 17 ou 23. 2 Clarin. 2 Cornett. 5 Viol. 1 Tromb. 1 Fag. CCAATB. con cap. à 6. (C h). — 565) Lobe den Herrn meine Seele à 6. 2 Violin. 1 Tromb. ATB. (A #)¹⁴. — 629) Meine Seel erhebt den Herrn, à 16 ou 22. 7 Viol. 3 Tromb. CC AATB in Conc. con cap. à 6. CCAATB. (C h). — Sie ist fest gegründet à 9 ou 14. 2 Violin. 2 Clarin. Tymp. 3 Tromb. CCATB. in Conc. con 5 in Rip. (C h).“
7. Rudolstadt, Katalog Philipp Heinrich Erlebachs, angelegt um 1700, mitgeteilt von Otto Kinkeldey in DDT 56/57, 1914, S. XXII—XXVIII (vgl. auch Werner, a. a. O., S. 83): 12 geistliche Kompositionen.
8. Weimar (ehemals herzogliche Kapelle): Sonaten von Thieme (vgl. Adolf Aber: *Die Pflege der Musik unter den Wettinern und den Wettinischen Ernestinern*, Bückeburg und Leipzig 1921, S. 158). Ohne nähere Angaben.
9. Weißenfelder Jahrgänge von Johann Philipp Krieger: 5 Titel Thiemes mit Angabe des Aufführungsdatums durch Krieger (Vgl. Max Seiffert in DDT 53/54, S. LX).

¹⁴ Identisch mit der oben beschriebenen, in Bokemeyers Sammlung und in Luckau erhaltenen Komposition.

Warum wurde Mozarts KV 570 zur Violinsonate?

VON HANS EPPSTEIN, STOCKSUND

Mozarts Klaviersonate in B-dur KV 570 führte bis vor kurzem ein eigentümlich unklares Dasein. In landläufigen Ausgaben der Klaviersonaten fehlte sie oft, da ein unbekannter Bearbeiter schon in der ersten Ausgabe (Artaria 1796) eine Violinstimme hinzugesetzt hatte¹, weshalb sie weithin als Violinsonate galt. Doch auch als solche erweckte sie kein größeres Interesse, da die Violinstimme nirgendwo ihren Begleit- und Ad-libitum-Charakter verleugnen konnte; von dem in Mozarts Violinsonaten seit seiner Mannheimer Zeit selbstverständlichen Gleichgewicht im Zusammenspiel der beiden Instrumente war hier nichts zu finden. Erst neuerdings, im Goldenen Zeitalter der Urtextausgaben, wurde die Originalfassung definitiv herausgestellt, und da das Werk in der allgemeinen Vorstellung weniger abgenutzt ist als die Mehrzahl der übrigen Klaviersonaten, wird sie in letzter Zeit ziemlich viel gespielt, auch öffentlich. Eine begriffliche Rehabilitierung, zumal die Sonate in vielen Einzelheiten das Adelszeichen der Mozartschen Schöpferkraft trägt.

Mit dieser Bereinigung sind jedoch nur die äußeren Probleme für KV 570 gelöst. Es bleibt die Frage, aus welchem Grunde eigentlich jener Unbekannte eine Violinstimme nachkomponiert hat. War es ein anderer als Mozart, so hatte er sich nicht in dessen neue Auffassung vom Wesen der Violinsonate eingelebt und am älteren Typus der Sonate für „Klavier mit Begleitung einer Violine“ festgehalten — sonst hätte er einen solchen Zusatz ja gar nicht schreiben können. War es Mozart selbst, so handelt es sich um einen stilistischen Rückgriff, und dies erscheint so wenig wahrscheinlich, daß wir von der Hypothese von Mozarts Autorschaft für die Violinstimme völlig absehen können. Aber wie auch immer, so muß der Betreffende einen bestimmten Grund für sein Vorgehen gehabt haben, und für die Nachwelt ist es nicht ohne Interesse, diesem Grund einmal nachzuspüren.

Der Bearbeiter scheint das Gefühl gehabt zu haben, daß irgend etwas in Mozarts Musik „fehlte“, und da dies nicht an Melodik oder Form gelegen haben kann (woran er nichts änderte), fand er die Ursache vielleicht überwiegend im Klanglichen. Zum wenigsten für die Ecksätze ist dies eine denkbare Erklärung: hier gibt es eine Reihe von zweistimmigen Stellen, in denen der Klang etwas dünn wirkt. Dies gilt zum Beispiel für das Seitenthema im ersten Satz (Takt 41 ff. bzw. 171) und dessen Bearbeitung im Durchführungsteil (T. 101) oder für den Mittelteil in der Es-dur-Episode des Finalrondos (T. 49) und eine damit verwandte Stelle in der Coda (T. 75). Natürlich läßt sich an all den angeführten Stellen zu Mozarts „Verteidigung“ die Vitalität des polyphonen Spiels anführen, aber fehlt es einer Wiedergabe solcher Stellen im geringsten an melodischer Intensität, so tritt die klangliche Magerkeit störend in Erscheinung. Hier versuchte also der Bearbeiter auszuhelfen. Er konnte indessen für sein Eingreifen auch andere Ansatzpunkte finden. Hier und da macht sich nämlich in der B-dur-Sonate — nach den Maßstäben, die uns durch Mozarts eigene Musik gegeben sind — eine gewisse äußere Dürtigkeit geltend, im Finale beispielshalber bei dem nicht eigentlich klaviermäßigen und satztechnisch etwas blassen Ansatz T. 23 und dessen Bearbeitung T. 32—33 samt Umgestaltung am Codabeginn T. 71—74. Sollte Mozart etwa KV 570 als „leichte“ Sonate in der Art von KV 545, der bekannten kleinen C-dur-Sonate, gedacht haben und sich genau wie bei jener durch eine solche pädagogische Zielsetzung im freien Schaffen etwas behindert gefühlt haben²? Eine andere Möglichkeit: ist die Sonate vielleicht in Eile ent-

¹ Köchel-Einstein: „vermutlich (? . .) von André“; A. Einstein (Mozart, Seite 340): „eine Fassung mit Violine, die bei aller Anspruchslosigkeit doch mit so leichter Hand gemacht ist, daß sie sehr wohl von Mozart selbst herrühren könnte“; Fr. Blume (MGG, Art. Mozart, Spalte 761): „gehört unter die Klaviersonaten, selbst wenn die Violinstimme von Mozart selbst hinzugefügt sein sollte“.

² Einstein (Mozart, Seite 337) nennt KV 570 „Kleine Sonate“; B. Paumgartner (Mozart, 1927, S. 353) sagt: „Vielleicht diente (außer KV 545) auch die . . . B-dur-Sonate . . . pädagogischen Zwecken“.

standen, unter Umständen sogar als Kompilation wie — mit wechselndem Gelingen — andere der letzten Sonatenwerke Mozarts³? Es fällt einem, den hohen Qualitäten des Werkes zum Trotz, schwer, sich solcher Verdachte gänzlich zu erwehren, und dies besonders, nachdem man begonnen hat, den langsamen Satz näher zu untersuchen.

Ist dieses schöne Adagio überhaupt ein „normales“ Klavierstück? Der Zweifel nährt sich an zwei Hauptursachen. Zum ersten findet man auch hier an einzelnen Stellen jene Mozart sonst so fremde Dürrigkeit in der äußeren Faktur, zum Beispiel in T. 7 (hier versuchte der Bearbeiter, den Rhythmus zu beleben), 17—18 (wo gibt es beim späten Mozart noch einmal ein so uninspiriertes satztechnisches Gebaren?) oder 40, die verhältnismäßig häufige Anwendung von Albertbässen u. dergl. ungerechnet. Zum zweiten: mehrfach wirkt der Satz wie die Skizze zum langsamen Satz eines Klavierkonzerts, und besonders stark erinnert er, sowohl im Charakter wie im Aufbau, an den Mittelsatz des Klavierkonzertes in c-moll (KV 491), einen der erlesensten unter Mozarts Konzertsätzen überhaupt. Die Gemeinsamkeit der Formanlage A—B—A—C—A—Coda besagt an sich nicht allzu viel, da Mozart in späteren Werken, sowohl Konzerten wie Sonaten, im Mittelsatz oft eine Liedform verwendet (in den früheren hatte er die Sonatenform vorgezogen). Hier erstreckt sich die Gemeinsamkeit der Formanlage indessen auch auf den tonalen Plan, in beiden Fällen T—Tp—T—S—T—T (übrigens stehen beide Sätze in der gleichen Tonart, Es-dur). Der A-Abschnitt ist in beiden Stücken seinerseits dreiteilig. Sein erster Unterabschnitt ist deutlich mit dem Gedanken an eine mit Klangvariation verbundene Wiederholung erfunden. Im Konzert wird dies zum Kontrast Solo-Orchester, wobei die Bläserklänge schon im Klaviersolo zu ahnen sind; in der Sonate muß Mozart den „Ausweg“ wählen, den Nachsatz in der ersten Periode eine Oktav höher zu legen, was, nach der „romantischen Freude am Hörerklang“ (H. Dennerlein, *Der unbekannte Mozart*, 1951, S. 253) im Vordersatz, die Illusion einer Holzbläserwiederholung wachruft. In den Zwischensätzen (weiterhin des A-Teils) frappiert die Ähnlichkeit der Melodiebögen mit deren sekundweisem Aufsteigen von f' bis b' im Vordersatz. Im Konzert gebraucht Mozart hier eine ihm in ähnlichen Zusammenhängen geläufige Satztechnik mit einer expressiven Solostimme, die im Klavier von einzelnen Baßtönen gestützt wird, während das Orchester rhythmisches Leben und Klangfüllung gibt; die Sonate hat hier eine vergleichbare „Solostimme“, und daß hier eine Ergänzung der Begleitung nicht undenkbar wäre, wurde für Takt 7 schon weiter oben gesagt.

Auch im B-Teil, in beiden Sätzen in c-moll, ergeben sich interessante Parallelen, obwohl die Formanlage hier nicht übereinstimmt. Die Harmonik der beiderseits einleitenden Viertaktperioden ist in den beiden ersten Takten identisch ($T \overset{3}{B}^{\flat} T S^{\flat} [\overset{3}{B}^{\flat}] D^{\flat}_4 D^{\flat}_3$), in den beiden folgenden nahe verwandt. Ebenso ist die Melodik der beiden ersten Takte fast identisch, während der dritte beiderseits aus zwei fallenden Linien (mit Sequenzcharakter) besteht und der vierte eine durch Pausen zerhackte Kadenzmelodik aufweist⁴. Die zweite Reprise beginnt in beiden Werken mit einer ganztaktig fallenden Sequenz mit deutlich verwandter Melodieführung. Die Einbettung des B-Teils erfolgt jeweils in gleicher Weise: er beginnt ohne jede Vorbereitung, gleitet aber dann mit einer Rückleitung in den A-Teil zurück. In dieser Rückleitung findet sich zwar nichts direkt Vergleichbares, aber das Wechselspiel zwischen Ober- und Unterstimmen, das der Sonatensatz hier aufweist, wirkt einigermäßen orchestral (wiederum denkt man an Holzbläser) und erinnert an ein ähnliches Wechselspiel in der Rückleitung nach dem C-Teil des Konzertsatzes.

³ Siehe die Klaviersonaten KV 533/494 und 547a (= 135+138a) und die Violinsonate KV 547.

⁴ Im Vorwort zu seiner bei Boosey & Hawkes erschienenen Neuausgabe von KV 491, separat abgedruckt in *The Music Review* IX (1948), hat H. F. Redlich schon die auffallende Ähnlichkeit dieser beiden Viertaktabschnitte — „one of (Mozart's) rare instances of self quotation“, „perhaps the only traceable case of a direct thematic relationship between a work for piano solo and a piano concerto“ — aufmerksam gemacht, doch ohne die beiden Sätze weiterhin zu vergleichen — oder aus der festgestellten Beziehung Schlüsse zu ziehen.

In beiden Werken folgt nun der A-Teil in verkürzter Version, darauf — auch hier ohne Vorbereitung — der C-Teil in *As*-dur, hier wie dort in zwei viertaktigen Reprise mit in großen Zügen (und gewissen Details) gemeinsamem harmonischem Plan: Takt 2 schließt auf der *T*, 4 kadenziert zur *D*, 5 beginnt mit der *D* der *Sp*, 6 schließt auf $D\frac{6}{4} D\frac{5}{3}$, 8 mit *T*. In beiden Fällen schreibt Mozart eine expressive, etwas schwärmerische Oberstimme, im Konzert mit feinst ausgearbeiteter Begleitung, in der Sonate dagegen mit etwas nüchternem Albertibaß. Beiderseits folgt wiederum eine Rückleitung mit orchestralem bzw. quasi-orchestralem Wechselspiel, in der Sonate allerdings nur gegen Schluß. In der Coda findet sich zum mindesten eine handgreifliche Initialähnlichkeit: ein melodisch fallender Ansatz über $T\frac{6}{4} T\frac{5}{3}$, der jeweils im zweiten Takt wiederholt wird.

Sind nun diese Ähnlichkeiten und Parallelismen in Ausdruck, Groß- und Kleinform nur Zufallsprodukte, erklärbar als Routinekunstgriffe ihres gemeinsamen Schöpfers, oder liegt die Ursache tiefer? Ist der langsame Satz in der Sonate die — schnell erledigte — Umarbeitung einer übriggebliebenen Skizze zum Mittelsatz eines Konzerts, vielleicht gar zu KV 491? Etwas Derartiges erscheint nicht undenkbar, wenn auch die oben angeführten Einzelheiten nicht als vollgültiger Beweis betrachtet werden dürfen. Wußte der Bearbeiter, der ja Mozart zum mindesten nahestand, von einer solchen Urform des langsamen Satzes, oder handelte er rein intuitiv, wenn er diesen (und die übrigen Sätze) ergänzungsbedürftig fand? Keine dieser Fragen kann im Augenblick mit Sicherheit beantwortet werden. Es erscheint nach allem doch nicht ausgeschlossen, daß auch unsere *B*-dur Sonate eine Kompilation aus Mozarts letzter Zeit darstellt, ein weiteres Dokument seiner Armut und Gehezttheit, eigentümlich gemischt aus Genialität und Flüchtigkeit und darum zu einem wohlmeinenden, wenn auch wenig überzeugenden Ergänzungsversuch einladend.

Eine Diskussion der hier angerührten Frage wäre willkommen. — Ein Wort noch zum langsamen Satz. Sollte er sich wirklich als verschleierter oder umgearbeiteter Konzertsatz darstellen, so bedeutet dies nicht, daß er in eine Linie zu setzen ist mit solchen originalen Sonatensätzen von Mozarts Hand, bei denen dieser mehr oder minder offen mit der Konzertform gespielt hat, wie etwa in der ganzen Violinsonate *D*-dur KV 306 oder in den Finalsätzen der Klaviersonaten in *D* KV 311 und *B* KV 333 (auch der erste Satz von KV 311, wo Mozart wie im entsprechenden Satz von KV 306 bei der Reprise Haupt- und Seitensatz vertauscht hat, um den ersteren als eine Art Schlußtutti wirken zu lassen, gehört in gewissem Ausmaß hierher). In keinem dieser Sätze findet sich in der vorliegenden Gestalt etwas Unfertiges oder Unzulängliches, was den Gedanken an Komplettierung im Sinne von KV 570 nahelegen würde, und von einem entsprechenden Versuch ist auch nichts bekannt geworden.

Kleine Beethoveniana

VON LUDWIG MISCH, NEW YORK

I

Ein Baß und ein Variationenthema

Während der bedeutsame Baß von Beethovens Contretanz Nr. 7 (*Es*-dur), wie er sich durch Oktavversetzung eines Tones im *Prometheus*-Finale gestaltet hat, durch Verselbständigung in den Variationen op. 35 und vollends im Finale der *Eroica* weltberühmt geworden ist, scheint der gleichfalls sehr charakteristische Baß des andern im *Prometheus*-Finale enthaltenen Contretanzes (Nr. 11, *G*-dur) der Beachtung entgangen zu sein.

Auch dieser Baß weicht — wie noch andere Bestandteile der Komposition — etwas von der Fassung ab, die das Stück in der Sammlung der *Zwölf Contretänze für Orchester* zeigt¹, und durch den Austausch zweier Töne im dritten Takt ergibt sich für Takt 1—5 eine Melodie, die frappant an das Variationenthema des A-dur-Quartetts aus op. 18 erinnert.



Auf den ersten Blick könnte man meinen, daß dieser Baß jenes Thema inspiriert und somit in ähnlicher Weise wie der Baß des Es-dur-Themas weitergewirkt habe:



Solche Vermutung findet aber keine Bestätigung. Erstens dürfte das A-dur-Quartett, das 1799 in Angriff genommen wurde, früher als das Finale der wohl größtenteils im Jahre 1800 komponierten *Prometheus*-Musik fertig gewesen sein². Entscheidend aber ist, daß Nottebohm aus den in einem Notierungsbuch von 1799 enthaltenen Skizzen zum A-dur-Quartett einen Entwurf veröffentlicht hat, der nach seinen Worten „das Thema der Variationen in seiner ersten Gestalt zeigt“³. Der erste Teil lautet:



Der zweite Teil des Entwurfs (der hier fortbleiben darf) kommt der Endgestalt schon sehr nahe, während der erste Teil deren Rhythmus nur andeutungsweise erkennen läßt und in Takt 3 und 4 noch nicht den Wiederaufstieg der Melodie durch die abwärts durchlaufene Sexte enthält, der den Baß des Contretanzes dem Variationen-Thema so stark annähert.

Nun aber etwas Verwunderliches: Eine von Nottebohm in anderm Zusammenhang⁴ mitgeteilte und von ihm auf 1794 oder 1795 datierte Skizze bringt folgendes (mit Andeutung einer Klavierbegleitung versehenes) „Allegretto Rondo“:



Hier findet man, allerdings in Moll und umgekehrter Anordnung, den rückläufigen Ab- und Aufstieg durch eine Sexte im gleichen Rhythmus wie in dem oben zitierten Baß aus dem *Prometheus*-Finale und annähernd im Rhythmus des ersten Teils des endgültigen Variationen-Themas: siehe den mit NB bezeichneten Ausschnitt aus Notenbeispiel 5. Nottebohm hat das Rondothema identifiziert als dasselbe, „das Beethoven später in anderer Takt- und Tonart

¹ Siehe Thayers *Beethoven*, II, 2. Aufl., S. 233—235.

² Das ist nach den vorhandenen Skizzen wahrscheinlich (vgl. Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, S. 494), aber nicht erwiesen. Es ist immerhin in Betracht zu ziehen, daß nur die ersten drei Quartette des op. 18 im Sommer, wahrscheinlich Juni 1801 erschienen sind, die letzten drei aber erst im Oktober desselben Jahres. Da das Ballett *Prometheus* am 28. März 1801 zur Uraufführung kam (die ursprünglich schon auf den 21. März angesetzt war), muß die Komposition spätestens im Februar fertig geworden sein.

³ *Zweite Beethoveniana*, S. 490.

⁴ *Zweite Beethoveniana*, S. 63.

im fünften Quartett in der Coda der Variationen als Gegenthema verwendet hat". Er fand es wohl überflüssig hinzuzusetzen, daß dieses „Gegenthema“, das übrigens eine leichte Veränderung aufweist (zweite Note des zweiten Takts) im fertigen Werk aus der Diminution der Takte 3—4 des Variationen-Themas hervorgeht. Schwer erklärlich bleibt angesichts dieser Skizze, warum in den ersten Takten der im Jahre 1799 aufgezeichneten, möglicherweise wirklich „ersten Gestalt“ des Variationen-Themas noch nicht die in dem Rondothema schon mehrere Jahre zuvor vorbereitete melodische und rhythmische Endfassung vorliegt.

Da nun der Baß des G-dur-Contretanzes im *Prometheus*-Finale nicht Vorläufer des Variationen-Themas des A-dur-Quartetts ist, so liegt die Frage nahe, warum ihn Beethoven diesem mit der Änderung des dritten Takts angenähert, oder vielmehr eine zuvor unauffällige Ähnlichkeit so auffallend gemacht hat. Das war indessen Beethovens Absicht gewiß nicht. Vielmehr war der Grund für die Korrektur offenbar die melodisch etwas matte und eine Kleingliedrigkeit von 2 + 2 Takten bewirkende Wiederholung der Tonfolge des zweiten Taktes im dritten. Zudem wiederholt sich in der Fassung des Tanzes die Tonfolge der Takte 3—4 zweimal im zweiten Teil. Bei der Verbesserung mag Beethoven — bewußt oder unbewußt — das Quartett-Thema in Erinnerung gekommen sein. Und das ist leider alles, was sich hinsichtlich der merkwürdigen Ähnlichkeit feststellen läßt.

Im Vorangehenden ist stillschweigend die Chronologie von Deiters¹ angenommen, wonach — entgegen der Meinung Nottebohms — die Contretänze 7 und 11 der erst 1802 erschienenen Sammlung der *Zwölf Contretänze* nicht nachträglich dem *Prometheus*-Finale entnommen sind, sondern bereits vor diesem fertig vorlagen und mit verbessernden Änderungen in das Ballett-Finale aufgenommen wurden. Da aber Deiters noch keine Skizzen zu den beiden Tänzen kannte, muß seine an sich überzeugende Beweisführung angesichts einiger solcher Skizzen, die zwischen zahlreichen andern zur *Prometheus*-Musik in dem von Mikulicz veröffentlichten Skizzenbuch von 1800 enthalten sind, auf ihre Stichhaltigkeit nachgeprüft werden. Für den Es-dur-Tanz hat dies Paul Mies schon getan⁵: „Im Notierungsbuch von 1800 steht das Thema schon fertig da; es werden Entwicklungen und Variationen vorgenommen. Es gibt keinen Grund gegen die Annahme, daß es vorher schon feststand.“

Anders steht es mit der Skizze zum G-dur-Contretanz — einer einzigen — die sich auf Seite 143, Zeile 3—4 vor einem Entwurf zum Anfang des *Allegro molto* des Finales findet. Sie stellt die vollständige Melodie dar, aber die Takte 5—6 des ersten Teils sowie die Takte 2 und 4—6 des zweiten Teils weichen noch von der Endgestalt ab. Diese wurde also erst während der Arbeit am *Prometheus*-Finale gefunden (denn als Verarbeitung einer fertigen Melodie kann dieser Entwurf keinesfalls angesehen werden).

Das bedeutet gleichwohl keine Entkräftung der stilkritischen Argumentation von Deiters. Beethoven könnte — und wird vermutlich — den Contretanz als solchen fertiggestellt haben, bevor er ihn ins *Prometheus*-Finale einarbeitete. Denn er hatte sich ja offenbar die Komposition einer Serie von Contretänzen vorgenommen. Die Nummern 3, 4, 6, 8, 12 sind nach Nottebohm⁶ spätestens im Jahre 1800 komponiert. Und daß Entwürfe für ein paar weitere Nummern (2, 9, 10) im Kesslerschen Skizzenbuch erst aus dem Herbst oder Winter 1801/02 stammen, spricht ebensowenig dagegen, daß auch der G-dur-Contretanz als vollständiges Stück noch vor Beendigung des *Prometheus*-Finales zur Ausführung gekommen ist.

II

Vorläufer eines Quartett-Themas

Bei Besprechung des a-moll-Quartetts im fünften Band der Biographie Thayers teilt Hermann Deiters ein Bruchstück einer Komposition Beethovens aus früherer Zeit mit, das in

⁵ Beethoven-Jahrbuch 1953/54, S. 83.

⁶ *Thematisches Verzeichnis*, S. 198, Anm. zu S. 138.

nuce das zweite Thema des Trios im *Allegro ma non tanto*, die bezaubernde Melodie in Achtelbewegung (Takt 22—30) vorwegnimmt. Es ist der zweite Teil von Nr. 11 der in der Gesamtausgabe nicht enthaltenen *Zwölf deutschen Tänze für Orchester*, als deren nach dem Kinsky-Halm-Katalog „nicht genau bestimmbare Entstehungszeit“ ehemals 1796/97 angenommen wurde, während Otto Erich Deutsch sie um 1800 ansetzt⁷. Natürlich hat Beethoven, wie Riemann in einer Anmerkung zum Texte Deiters' betont, den wieder verwendeten Einfall aus der Vergangenheit im 2. Satz des *a*-moll-Quartetts „zu etwas ganz Neuem“ gemacht, und zwar nicht nur durch die von Riemann hervorgehobene „Verschiebung des Taktstrichs um ein Viertel, durch welche sämtliche Harmoniefortschreitungen auf die Auftakte gerückt sind“, sondern auch durch eine neue Art der Begleitung und durch den streckenweise „durchbrochenen Satz“, die Verteilung der Melodie auf alternierende Stimmen.

Die Trio-Melodie hat aber noch andere Vorläufer. Noch interessanter als der von Deiters angeführte Tanz ist in dieser Hinsicht die Allemande für Klavier in *A*-dur, die im Supplementband der Gesamtausgabe enthalten ist⁸. Der erste Teil dieser Komposition bringt fast notengetreu die kontrastierende Fortsetzung der Ausläufer jenes Themas (Takt 39—46), während der zweite Teil in seiner zweiten Hälfte — bis auf eine andre Art der Begleitung — identisch mit dem von Deiters zitierten Stück verläuft.

Der übereinstimmenden Tonart wegen stellt das folgende Notenbeispiel dem ersten Teil der Allemande den zweiten Auftritt der betreffenden Stelle des Quartetts (Takt 59—66) gegenüber, und der Raumersparnis wegen werden die in den Originaltexten ausgeschriebenen Wiederholungen durch Wiederholungszeichen angedeutet⁹.

6. *a*-moll-Quartett

Abgesehen von dem auch hier gegebenen Gegensatz von Voll- und Auftaktigkeit und der „offenen Form“ der Quartettstelle gegenüber der geschlossenen des Tanzes unterscheiden sich die beiden Melodie-Abschnitte nur in einer Note (durch NB bezeichnet).

Der Vergleich der zweiten Teile der beiden Tänze würde vermuten lassen, daß die so viel glücklichere Fassung im Deutschen Tanz Nr. 11 die Verbesserung einer früheren darstellt. An den bezeichneten Stellen in Takt 2 und 4 der Allemande möchte man glauben, die künftige Gestaltung schon durchschimmern zu sehen:

7. Deutscher Tanz

⁷ Siehe Kinsky-Halm, *Das Werk Beethovens*, S. 448.

⁸ G. Biamonti (*Catalogo cronico di tutte le musiche di Beethoven*, S. 401) gedenkt der Beziehung der Allemande zu op. 132 mit den Worten: „Come Beethoven amasse di tanto in tanto riposarsi nel sereno, fisico benessere di tali semplici musiche anche in epoche posteriori e in mezzo a pagine impegnative a fondo lo può dimostrare fra l'altro, specialmente nei riguardi di questa Allemande, il Trio... dello Scherzo del Quartetto op. 132.“

⁹ Da die 8 Takte der Allemande wiederholt werden, steht im Original das Zeichen für *prima volta* über dem in unserm Beispiel als *seconda volta* geltenden Takt 5.



Der Sachverhalt ist aber offenbar ein anderer: allem Anschein nach ist die Fassung der ersten vier Takte des zweiten Teils des Deutschen Tanzes Nr. 11 nicht eine Verbesserung, sondern die Wiederherstellung einer früheren Fassung. Das Autograph der nach einer Abschrift Nottebohms im Supplement-Band der Gesamtausgabe zum ersten Mal veröffentlichten Allemande liegt nämlich nach Kinsky-Halm (S. 535) „nur als Skizze“ oder besser nach Worten von Arnold Schmitz „in einem fertigen Entwurf“ auf einem Skizzenblatt vor. Die erste Niederschrift der ersten vier Takte des zweiten Teils, die von den entsprechenden des Deutschen Tanzes Nr. 11 abweichen, ist durch Korrekturen fast unleserlich gemacht, und eine neue Lesart dieser Takte, nämlich die von Nottebohm kopierte, ist an einer andern Stelle des Blattes aufgezeichnet. Arnold Schmitz¹⁰ aber hat die ursprüngliche Fassung der fraglichen Takte entziffert: und zwar als übereinstimmend mit denen des Deutschen Tanzes Nr. 11. Dabei muß die Stelle im Autograph (durch verschiedene Tinten) leserlicher sein als im Faksimile, oder die Erinnerung an den Deutschen Tanz Nr. 11 oder an die entsprechende Melodie im Quartett mag dem Forscher zu Hilfe gekommen sein. Daß er dabei am Ende Recht behalten hat, erscheint dadurch bestätigt, daß Beethoven die Allemande (in der er mit der Melodie noch experimentiert) nie veröffentlicht hat, während der Deutsche Tanz Nr. 11 ja aller Wahrscheinlichkeit nach verwendet worden und jedenfalls in „einer überprüften Abschrift der wahrscheinlich vom Komponisten gefertigten Klavierübertragung“ erhalten ist⁷ und seine Melodie im op. 132 fortlebt.

Bei dem engen Zusammenhang der beiden Tänze bekräftigt Nottebohms von Schmitz anerkannte Datierung der Allemande „um 1800“ Otto Erich Deutschs neue Datierung der *Zwölf deutschen Tänze*.

Durch Schmitz' Entzifferung der ursprünglichen Fassung der fraglichen Takte der Allemande ergibt sich erstens, daß diese Komposition in ihrer früheren Gestalt, umfassender als der Deutsche Tanz Nr. 11, das gesamte Material der Achtelbewegung des Trios von op. 132 enthält, und zweitens, daß sie ein folgerichtiges Glied in einer noch weiter zurückreichenden Kette bildet. Die ursprünglichen Anfangstakte des zweiten Teils greifen nämlich zurück auf einen Einfall in einem viel älteren Werk: in dem wunderschönen *Largo espressivo* des G-dur-Trios aus op. 1 findet sich, allerdings in langsamem Tempo und im Sechachtel-Takt notiert, das Kernstück unserer Melodie, das hier in der Tonart seines letzten Auftretens (in der es im Quartett erscheint) zitiert sei:



So ist dieses Thema aus op. 1 der früheste Vorläufer eines Themas aus einem der letzten Quartette.

¹⁰ Beethoven. *Unbekannte Skizzen und Entwürfe. Untersuchung, Übertragung, Facsimile* (Veröffentlichungen des Beethovenhauses Bonn. 3).

III

Eine problematische Aufzeichnung

Eine von Nottebohm¹¹ veröffentlichte und — nach einer rückseitigen Skizze zum Scherzo von op. 106 — 1818 datierte Aufzeichnung Beethovens, betreffend den Plan einer Symphonie, gibt allerlei zu raten auf. Das Hauptproblem entzieht sich der Lösung, aber wenigstens für zwei der verschiedenen Nebenfragen werden sich befriedigende Antworten finden lassen.

Die folgende Wiedergabe des Wortlauts weicht von Nottebohms (mehrfach nachgedruckter) Übertragung insofern ab, als nach dem Schriftbild des Autographs¹² die Reihenfolge zweier Textstellen umgekehrt worden ist. Der Beginn des Textes verteilt sich nämlich auf drei nebeneinander laufende Kolonnen, deren erste aus den Worten „*Adagio Cantique Frommer Gesang in einer Sinfonie in den alten Tonarten*“ besteht und mit einem Punkt und einer Unterstreichung der Zeile „*in den alten Tonarten*“ endet. Die danach bei Nottebohm folgenden Worte „*Herr Gott dich loben wir alleluja*“ bilden den Abschluß der zweiten Kolonne, die mit den Worten beginnt „*entweder für sich allein oder als Einleitung in eine Fuge*“. Außerdem ist statt der von Nottebohm z. T. modernisierten oder korrigierten Orthographie Beethovens originale Schreibweise übernommen, und die von Nottebohm nicht ganz konsequent zugefügten Satzzeichen sind durch Angabe der Zeilenschlüsse ersetzt, von denen einzelne als Ergänzung der spärlichen originalen (hier exakt wiedergegebenen) Satzzeichen gelten dürfen:

Adagio Cantique / Frommer Gesang / in einer Sinfonie / in den alten Tonarten. / entweder / für sich allein / oder als Einleitung / in eine Fuge / „Herrgott dich loben wir / alleluja“ / Vielleicht auf diese Weise die / ganze 2te Sinfonie charakteri- / siert, wo alsdann im letzten / Stück oder schon im adagio / die Singstimmen eintreten / Die orchester Violinen etc. werden beym letzten Stücke verzehnfacht. / oder das adagio wird auf gewisse Weise im letzten / Stück wiederholt wobey alsdann erst die Singstimmen / nach und nach eintreten — im adagio Text / griechischer Mithos Cantique Ecclesiastique / im Allegro Feyer des Bachus. /

Wir würden vergeblich zu erraten versuchen, welche Idee einer Zusammenfassung christlicher Religiosität und griechischen Mythos' in der Einheit einer Symphonie Beethoven bei der Niederschrift dieser Notizen vorgeschwebt haben mag. Etwa eine Behandlung im Sinne der *Tannhäuser*-Ouvertüre: Sieg christlicher Ethik über heidnisch-bacchantische Lust? An eine Gegenüberstellung solcher Art wäre bei Beethovens Liebe zur griechischen Antike schwer zu glauben. Wir müssen uns damit abfinden, keine Vorstellung von Beethovens künstlerischer Absicht bei diesem seinem unausgeführten Vorhaben gewinnen zu können.

Was nun die Einzelheiten der Aufzeichnung betrifft, so ergibt sich zunächst aus der hier vorgenommenen Umstellung zweier Textbestandteile, daß das „*Adagio cantique*“, anfangs jedenfalls, als Instrumentalstück gedacht ist, wie ja Beethoven später auch einen Streichquartett-Satz, das *Molto adagio* aus op. 132, als „Gesang“ („*Heiliger Dankgesang eines Genesenen . . .*“) bezeichnet hat¹³. Damit werden die beiden bei Nottebohms Reihenfolge der Stellen widersinnigen Angaben über den Eintritt der Singstimmen verständlich. Es wird zwar in Erwägung gezogen, daß das Adagio zu einer offenbar vokal gemeinten Fuge („*Herrgott dich loben wir*“) überleiten könnte, aber die Bemerkungen, daß die Singstimmen „*im letzten Stück oder schon im Adagio*“ oder auch bei einer Wiederholung des Adagio im letzten Stück eintreten sollen, können sich nur auf das instrumentale Adagio „*für sich allein*“ beziehen.

¹¹ *Zweite Beethoveniana*, S. 163.

¹² Eine Photographie des im Beethovenhaus Bonn befindlichen Blattes verdanke ich Herrn Professor Dr. Joseph Schmidt-Görg.

¹³ Es wäre nicht undenkbar, daß der „*Heilige Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart*“ die modifizierte Verwirklichung des 1818 notierten Gedankens darstellt.

Die folgende Bemerkung „*im Adagio Text griechischer Mythos Cantique Ecclesiastique*“ bleibt dunkel. Da die beiden Kennzeichnungen unmöglich für einen und denselben Satz gelten können, muß man sie wohl für nebeneinander hingeworfene, aber verschiedene Zusammenhänge repräsentierende Stichworte nehmen. Unklar ist auch die frühere Bemerkung „*Vielleicht auf diese Weise die ganze 2te Sinfonie charakterisiert*“. Da „*auf diese Weise*“ sich wohl nur auf die „*alten Tonarten*“ beziehen kann, würde hier entweder eine bloße Wiederholung des schon mit den Worten *Sinfonie in den alten Tonarten*“ Gesagten vorliegen, oder die unterstrichene Bemerkung „*in den alten Tonarten*“ soll, obwohl nach „*Sinfonie*“ stehend, nur für das (als Satz einer Symphonie vorgesehene) Adagio gelten, so daß zu lesen wäre „*Adagio Cantique, Frommer Gesang in einer Sinfonie: — in den alten Tonarten*“; und erst nachträglich kommt der Gedanke, daß die ganze Symphonie in alten Tonarten ausgeführt werden könnte. Die Unterstreichung spricht für eine solche Auffassung. Doch auch diese Frage müssen wir am Ende in der Schwebe lassen.

Dagegen fordert der sonderbare, in Parenthese eingefügte Satz „*Die orchester Violinen etc. werden beim letzten Stücke verzehnfacht*“ zur Bemühung um eine einleuchtende Erklärung heraus. „*ordiefter Violinen etc.*“ bedeutet offenbar „*die Streicher*“. Wörtlich verstanden besagt der Satz also, daß ein Streichkörper verlangt wird, der zehnmal so groß ist wie sonst, d. h. bei gewohnter, durchschnittlicher Besetzung. Werden Stichproben der Besetzung bei einigen Aufführungen Beethovenscher Werke der Berechnung zugrunde gelegt, so kommen Zahlen heraus, die selbst die Möglichkeiten für „*Monstre-Konzerte*“ weit überschreiten¹⁴. Eine solche Forderung wäre nicht einmal einem Berlioz zuzutrauen, geschweige denn von Beethoven zu erwarten.

Es sei nur mit einigen wenigen Beispielen daran erinnert, wie ökonomisch Beethoven instrumentiert: Nach der eingreifenden Einführung des dritten Horns in der *Eroica* begnügt er sich in den folgenden Symphonien — bis auf die neunte — wieder mit einem Hörnerpaar, in der vierten verzichtet er auf die zweite Flöte, in der fünften spart er die Posaunen für das Finale auf, und wie sparsam, für besondere Wirkungen, verwendet er sie im *Fidelio*! Ein Massenaufgebot, um der Massenwirkung willen, kommt für seine Kunst nicht in Frage¹⁵.

Eine ebenso charakteristische wie belustigende Äußerung Beethovens in einer Unterhaltung über die projektierte Oper *Melusine* berichtet Grillparzer in seinen *Erinnerungen an Beet-*

¹⁴ Nach Schindlers Angabe verlangte Beethoven, wie Robert Haas (*Ausführungspraxis der Musik*, S. 253) mitteilt, „*nur eine Besetzung von höchstens etwa 60 guten Musikern*“. Das deckt sich ungefähr mit der Aufzählung der Stimmen, die Beethoven zwecks Aufführung eines seiner Werke dem Dirigenten und Vorstandsmitglied des Musikvereins Vincenz Haushka übersendet: „*Ich schicke dir, mein lieber H. 8 Bässe (Violoncelli und Kontrabässe), 4 Violon 6 2den und 6 Primen, nebst 2 Harmonien . . .*“ (undatiertes Brief, den Frimmel und Kastner 1816 ansetzen). Da jede Streicherstimme außer denen der Kontrabässe für 2 Spieler (also etwa 44 Streicher) bestimmt ist, so ergäbe sich bei doppelten Holzbläsern, 4 Hörnern und 2 Trompeten nebst Pauken eine Besetzung von 59 Musikern. Für die Uraufführung der neunten Symphonie rechnet Beethoven (nach einem Brief Schindlers an Dupont [Thayer-Riemann V, 82]) mit ähnlichen Zahlen: „*24 Violinen, 10 Violon, 12 Bassi und Violoncelli nebst doppelter Harmonie*“.

Wenn Haas andererseits erwähnt, Beethoven habe 1813 nur „*8 Violinen (4 + 4), 2 Celli und 2 Kontrabässe*“ gewünscht, „*wozu 2 Bratschen und je 2 Holzbläser sowie 2—4 Hörner treten sollten*“, scheint die Quelle der Brief Beethovens zu sein, in dem er den Erzherzog Rudolph bittet, „*auf morgen Nachmittag das Orchester . . . bestellen zu lassen*“, wobei er angibt, daß er 4 Hörner brauche, falls der Erzherzog wünscht, „*die 2 Ouvertüren*“ probieren zu lassen. Für die Sinfonien seien nur 2 nötig, und für deren Besetzung wünschte er „*wenigstens 4 Violinen, 4 Second, 4 Prim, 2 Kontrabässe, 2 Violondell*“. Dieser Brief aber betrifft eine private Probe im Palais des Erzherzogs. (Übrigens meint Müller-Reuter, *Lexikon der deutschen Konzertliteratur*, Nachtrag zu Bd. 1, S. 23, daß statt „*4 Violinen*“ zu lesen sei „*4 Violon*“).

Was Schindlers Mitteilung über die Stärke des von Beethoven verlangten Orchesters betrifft, so liegt der Ton wohl auf „*guten*“ Musikern. Denn wenn die Gelegenheit es mit sich brachte, bediente sich Beethoven auch eines weit größeren Orchesters. Im Konzert vom 27. Februar 1814 mit der *Schlacht von Vittoria*, der siebenten und der (uraufgeführten) achten Symphonie umfaßte nach seinen eigenen Notizen das Orchester (mit mitwirkenden Dilettanten) 18 erste, 18 zweite Violinen, 14 Bratschen, 12 Violoncelli, 7 Kontrabässe, 2 Kontrafagotte. (Thayer-Riemann III, 415). Kennzeichnend ist der Satz, der den ersten Paragraphen von Beethovens Anweisungen für die Aufführung der *Schlacht von Vittoria* beschließt. Nach der Forderung, daß gegenüber den beiden, die feindlichen Armeen charakterisierenden Bläserchören „*das übrige Orchester . . . natürlicherweise so stark als möglich besetzt werden*“ müsse, heißt es: „*Je größer der Saal, desto stärker die Besetzung*“.

¹⁵ Bei einem Werk wie der *Schlacht von Vittoria* verlangte der Gegenstand das ungewöhnlich große Aufgebot.

hoven: „Nur mit dem Jägerdior, der den Eingang macht, weiß ich nichts anzufangen. Weber hat vier Hörner gebraucht; Sie sehen, daß ich da ihrer acht nehmen müßte: wo soll das hinführen?“ Obwohl Grillparzer „die Notwendigkeit dieser Schlußfolge nichts weniger als einsah“, ist sie den Nachlebenden verständlich genug. Es spricht daraus der naive Gedanke Beethovens, daß er seiner überragenden Größe größeren repräsentativen Aufwand schuldig sei, als andern zustehe, aber zugleich auch seine Weisheit des Maßhaltens.

Darum möchte man glauben, so lange man nur die gedruckte Veröffentlichung kennt, daß das Wort „verzehnfacht“ eine irrtümliche Entzifferung eines schlecht lesbaren Wortes darstellt. Aber es steht deutlich geschrieben im Autograph. Folglich muß es eine andere Bedeutung haben, als ihm zuzukommen scheint.

Schon in der ersten Symphonie teilt Beethoven einmal die Bratschen. Dies Verfahren (das ja bei Haydn und Mozart Vorbilder hat) wird bis in den letzten Satz der neunten Symphonie („Ihr stürzt nieder, Millionen“) fortgesetzt und bald in größerem, bald in geringerem Umfang angewendet¹⁶. Auch die Violoncelli werden geteilt, entweder streckenweise für sich allein (wie in der *Szene am Bach* der Pastoralsymphonie, wo sogar 2 verschiedene Solostimmen sich von den übrigen, mit den Kontrabässen gehenden Violoncelli trennen), oder zugleich mit den Violon (wie im Vorspiel zum Kanon im *Fidelio* oder später im *Sanctus* und im Präludium zum *Benedictus* der *Missa Solemnis*). Bei den Violinen geht Beethoven noch nicht über die feststehende Zweiteilung hinaus, ausgenommen ein paarmal zwecks dynamischer Wirkungen (am Anfang des *Presto* in *Leonore III* zuerst „*due o tre violini*“ in den Stimmen der ersten und zweiten Violine¹⁷; im *Andante con moto* von Nummer 8 der *Egmont*-Musik „*Einige Violinen*“; in der „*Siegessymphonie*“ zur *Schlacht von Vittoria* am Anfang des Fugato über „*God save the King*“ nur je 2 erste und zweite Violinen wie auch 2 Bratschen und 2 Violoncelli; im *Et incarnatus est* der *Missa Solemnis* „*nur einige Violinen*“ der ersten und zweiten Stimme, dazu „*zwei Violon*“ und „*zwei Violoncelle*“).

Mit der Zweiteilung der Bratschen und Violoncelli hat Beethoven einen siebenfach geteilten Streichkörper gewonnen. Wie sollte er nicht daran gedacht haben, im Bedarfsfalle auch einmal die Stimmen der ersten und zweiten Violinen sowie auch die Kontrabässe zu teilen? Damit hätte er ein „zehnfach geteiltes“ Streichorchester — und das ist es offenbar, was er in seiner Notiz für die „*2te Sinfonie*“ meinte. Daß dies mit dem Wort „*verzehnfacht*“ sprachlich nicht ganz korrekt ausgedrückt ist, hat nichts zu sagen; denn für andere als seine eigenen Augen war die Aufzeichnung ja nicht bestimmt.

¹⁶ Müller-Reuter macht darauf aufmerksam, daß die Originalausgaben der Symphonien 5 bis 8 „2 Violon“ resp. „2 Violon“ verzeichnen.

¹⁷ Die Vorstufe dazu in *Leonore II* ist die zweimalige Wiederholung des Schlußmotivs des Adagios nach dem Trompetensignal (das zum Kopfmotiv des Streicher-Unisonos wird) durch eine Solo-Violine.