

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Ein neuer Beleg zum Ursprung der Chiavette

VON SIEGFRIED HERMELINK, HEIDELBERG

In der anonym überlieferten, aus der Mitte des 16. Jahrhunderts stammenden Handschrift „*Explicatio compendiosa*“, welche die Deutsche Staatsbibliothek in Berlin unter der Signatur Mus. ms. 1175 aufbewahrt, findet sich auf f. 120' in Gestalt des nachfolgend mitgeteilten Textabschnitts eine bisher unbeachtete Bemerkung, die das Chiavettenproblem betrifft. Der aufschlußreiche Passus steht im Zusammenhang einer von c' (Ut) aus aufsteigend angeordneten Reihe von (geplanten¹) Beispielen zur Klauselbildung auf den einzelnen diatonischen Stufen; er bildet die Überschrift zum letzten der Beispiele ohne *b-Vorzeichen*, dem dann die „*clausulae b molles*“ folgen, und lautet:

„*In ee la supra scalam raro formantur clausulae propter bassum qui nimis alte ascendit in regionem discanti: interdum tamen usu venit, si fit totius scalae transpositio quod apud recentiores symphonistas usitatum est.*“

Es wird also festgestellt, daß Kadenzen mit dem Zielton „*ee la supra scalam*“ kaum vorkommen, weil der Baß dabei zu hoch in die Diskantregion geriete, daß zuweilen jedoch auch solche Kadenzen notwendig würden (begegneten), nämlich bei der Transposition der ganzen Skala, einem Verfahren, das bei den jüngeren Komponisten gebräuchlich sei.

Entscheidend für das Verständnis der Stelle ist die Bedeutung des Terminus „*scala*“: gemeint ist die *Scala decemlinealis*, das Zehnliniensystem, das noch im ganzen 16. Jahrhundert mit Vorliebe (neben der Partitur mit einzelnen Fünfliniensystemen) beim Komponieren und zur Demonstration im Unterricht verwendet wurde². Die *Scala decemlinealis* reicht von G bis e'' (in den Tonbezeichnungen des 16. Jahrhunderts ausgedrückt von Γ bis dd³). „*ee la supra scala*“ bedeutet also e''. Kadenzen mit dem Zielton e'' (im Diskant⁴) sollen demnach selten vorkommen, und zwar weil der Baß bei solchen Kadenzen zu hoch liegt: ein Argument, das allerdings nicht recht überzeugen will. Denn es wäre ohne Beeinträchtigung der Klauselwirkung möglich, den Baß tiefer zu legen und doch im Diskant mit e'' zu schließen. Die Behauptung und ihre Begründung lassen sich aber vielleicht darauf zurückführen, daß Heinrich Fabers „*Musica poetica*“, nach B. Meier wohl die Vorlage unseres Anonymus⁵, an der entsprechenden Stelle kein Beispiel mehr für e'' aufweist, sondern in beiden Quellen die Reihe mit einem Beispiel auf d'' abbricht, daß aber Fabers tiefere phrygische Klauselbeispiele (auf e'), sofern man sie unverändert um eine Oktave nach oben versetzt, wirklich eine für jene Zeit ungekannt hohe Baßführung ergäben, z. B.:

The image displays musical notation for an E-clause. On the left, the original notation is shown in a 16-line system with a 'dd' clef. On the right, the transposed notation is shown with four staves labeled 'Diskant', 'Alt', 'Tenor', and 'Baß'. The 'ausgesetzt' label is placed to the left of the transposed notation.

E-Klausel aus Hs. Zwickau, rechts um eine Oktave nach oben versetzt

¹ Die Noten selbst sind nicht in die vorbereiteten Zehnliniensysteme eingetragen; vgl. das Faksimile.

² Vgl. hierzu meinen Beitrag „*Die Tabula compositoria*“ in der Festschrift Heinrich Bessler, Leipzig 1960.

³ Vgl. das beigegebene Faksimile einer „*Scala decemlinealis*“ mit Angabe des Ambitus der vier Stimmgattungen aus der Zwickauer Fassung von Heinrich Fabers „*Musica poetica*“ (s. Anm. 5).

Indessen ist der eigentliche Sinn der Stelle nicht im Vordersatz und dessen mehr oder weniger stichhaltiger Begründung zu suchen, sondern im Nachsatz: Der Verfasser des Traktats will an dieser Stelle, über Faber hinausgehend, darauf hinweisen, daß phrygische E-Kadenz neuerdings auch in hoher Lage (im Diskant auf e'' schließend), begegnen, nämlich unter Voraussetzung der zu seiner Zeit mehr und mehr sich einbürgernden „*transpositio totius scalae*“. Was bedeutet nun aber diese *transpositio totius scalae*? Nichts anderes als die Versetzung des in der Scala decemlinealis gegebenen Ausschnitts aus dem diatonischen Gesamtbereich durch Verschiebung der Schlüssel um ein Spatium nach unten nach folgendem Schema⁶:



In der so versetzten Scala decemlinealis wäre denn auch die hochliegende phrygische Klausel ohne Überschreitung des normalen Umfangs der Einzelstimmen unterzubringen:

Die Bedeutung unserer Stelle für die Chiavettenfrage liegt nun darin, daß hier von der „*transpositio totius scalae*“, von der Verschiebung der Schlüssel auf der Scala decemlinealis als von einer wohlbekannten Praxis gesprochen wird, von einer Technik, die sich wesentlich auf das Satzgefüge auswirkt (denn sie macht z. B. Klauselbildungen möglich, welche in der „untransponierten“ Scala nicht vorkommen), deren sich zur Zeit der Niederschrift unseres Anonymus (um 1550⁸) die jüngeren Komponisten allgemein bedient haben und die also offenbar gerade um diese Zeit aufgekomen ist. Wie man sich bereits an unseren Notenbeispielen klarmachen kann, hat aber die Anwendung der „*transpositio totius scalae*“ notwendigerweise „Chiavette“, also nachstehende Schlüsselung in den ausgesetzten Stimmen

⁴ Die Beispiele sind nach den Diskant-Finaltönen geordnet, was bemerkenswert erscheint. Vgl. hiezu auch meinen Beitrag „Zur Geschichte der Kadenz im 16. Jahrhundert“, Kongreßbericht Köln 1958, Kassel — Basel — London — New York 1959, S. 133—136.

⁵ Mf. 11, 1958, S. 76. Meier erkannte in f. 98—134 unseres Anonymus „eine weitere Quelle der ‚Musica poetica‘ von Heinrich Faber“ (neben Hof, Gymnasium, Paed. 3713 und Zwickau, Ratsschulbibliothek, Mus. 13, 3, Tl. 3); bei der teilweise weitreichenden Divergenz der drei Handschriften läßt sich aber das gegenseitige Abhängigkeitsverhältnis noch nicht übersehen. Die zitierte Stelle findet sich nur in der Berliner Handschrift.

⁶ Daß gelegentlich auch Verschiebung der Schlüssel um ein Spatium nach oben, in seltenen Fällen sogar Verschiebung um zwei Spatien nach unten oder nach oben vorkommen kann, habe ich in meinem Anm. 9 genannten Buch gezeigt.

⁷ Ausführliche Begründung der doppelten Möglichkeit der Baß-Schlüsselung im ersten Kapitel (bes. Anm. 11) meines Anm. 9 genannten Buchs.

⁸ Die Hs Hof (vgl. Anm. 5) trägt das Datum 1548.

(und im allgemeinen sind bekanntlich nur diese überliefert) zur Folge: Die „*transpositio*“ der Scala decemlinealis ist die satztechnische Ursache der Chiavette. —



Ich habe unlängst versucht⁹, gestützt auf die wenigen bisher bekannten Theoretikerausagen zu diesem Problemkreis, den Ursprung der Chiavette auf eine derartige Technik im Kompositionsverfahren selbst zurückzuführen und den Sinn und die weitreichenden Folgen dieser Schlüsselungspraxis (z. B. den Einfluß derselben auf die Entstehung des modernen Tonartbegriffs) hieraus abzuleiten, damit aber auch die alten praktisch-aufführungstechnischen Fragen (Transposition?) zu beantworten. So zwingend die Formulierungen der Theoretiker und besonders die musikalischen Zeugnisse selbst den Rückschluß auf einen Usus in der Vokalkomposition des 16. Jahrhunderts, wie er hier erwähnt ist, und das entsprechende Verständnis des gesamten Chiavettenproblems nahelegten: die Bestätigung durch eine direkte zeitgenössische Aussage stand bisher aus. In dem mitgeteilten Abschnitt aus dem Berliner Anonymus ist sie nun mit wünschenswerter Deutlichkeit gegeben.

Zur Musik des Pommerschen Kunstschranks (1617)

VON WILHELM KRUMBACH, LANDAU (PFALZ)

I.

A. Gottron machte unlängst auf zwei Kanonkompositionen aufmerksam¹, die der für Herzog Philipp II. von Pommern unter der Leitung Philipp Hainhofers in Augsburg geschaffene und 1617 vollendete Kunstschrank² überliefert. Als Komponist wird Christian Erbach genannt, der auch die Musik³ für das kleine Orgelwerk geschaffen haben soll: „ . . . *erstlich ein praeambulum, darnach das Allein nach Dir Herr Jesu Christe, drittens ein phantasia . . . hübsch collorieret und tremolieret*“.

Sowohl der umfängliche Briefwechsel Hainhofers mit seinem Auftraggeber als auch die dem Schrank beigegebene ausführliche Beschreibung, die alle an seiner Herstellung irgend Beteiligten namentlich genau verzeichnet, sprechen zwar von diesen Musikstücken⁴, nennen aber nirgends Erbach als den Autor. Dies fällt besonders auf, da Erbachs Name schon damals weit über Augsburg hinaus hohe Geltung besaß und Hainhofer bei einem elf Jahre später für Erzherzog Leopold V. von Tirol erstellten, ganz ähnlichen Kunstschrank des Meisters Mitwirkung zu erwähnen nicht versäumt. Allerdings ist auch dort Erbach nur als Komponist einer „*fantasia mit schönen läuffen*“ genannt, während Hainhofer die Bearbeitung des

⁹ Vgl. das Referat „Zur Chiavettenfrage“, Kongreßbericht Wien 1956, Graz und Köln 1958, S. 264—271, sowie die Studie „*Dispositiones Modorum. Die Tonarten in der Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen*“, Tutzing 1960, bes. Kapitel II.

¹ Adam Gottron: *Die Kanones Erbachs im Pommerschen Kunstschrank 1617* in Die Musikforschung XII, S. 466 f.

² Der Kunstschrank fiel 1945 in Berlin dem Kriege zum Opfer. Eine ausführliche kunstgeschichtliche Beschreibung bietet die Monographie von Julius Lessing und Adolf Brüning: *Der Pommersche Kunstschrank*, Berlin 1905. Näheres über die Musik, besonders das mechanische Orgelwerk berichtet Albert Protz: *Beiträge zur Geschichte der mechanischen Musikinstrumente im 16. und 17. Jahrhundert*, Diss. Berlin 1940, S. 39 ff., und in seinem Artikel *Mechanische Musikinstrumente*, MGG VIII, Sp. 1868 ff., besonders Sp. 1876, wobei Fragen der Instrumentenkunde im Vordergrund stehen. Dort weitere Literaturangaben.

³ Übertragung durch A. Protz in der Notenbeilage zu seiner Dissertation, S. 4 ff.

⁴ Lessing und Brüning, a. a. O., S. 13, A. Protz, Diss., S. 42, 48.

gleichen Chorales, welche „auch den Italienischen text hat: *Se pur ti guardo, dolce anima mia, ain überaus schon uhralt musicalisch studeh*“ nennt⁵.

Dies spricht geradezu gegen Erbachs Autorschaft. Tatsächlich handelt es sich nicht um eine organistische c. f.-Bearbeitung der genannten Weise, sondern um eine Intavolierung ihrer weltlichen Vorlage, des im ausgehenden 16. Jahrhundert gerne zum Gegenstand instrumentaler Übertragung gemachten Madrigales „*Se pur ti guardo*“. Seit 1572 begegnet dessen Diskant mit dem geistlichen deutschen Text nicht selten in den evangelischen Gesangbüchern⁶ und wird als Choralweise auch Grundlage neuer Kompositionen; Bernhard Jobin, der eine Lautenbearbeitung in sein (im selben Jahr erschienenenes) Tabulaturbuch aufnimmt, nennt Domenico Fer(r)abosco als seinen Komponisten⁷. Auch die Komposition des Pommerischen Kunstschranks greift auf dieses Madrigal zurück. Dem Brauch der Zeit folgend besteht die organistische Bereitung in einer Kolorierung, die den Satz in (hier auffallend maßvoller) Verwendung von Spielfiguren „*durch alle Stimmen adornirt*“, in die *forma organistarum* überführt. Die ganze Anlage des Figurenschmuckes, seine möglichst gleichgewichtige Verteilung auf alle vier Stimmen des Satzverbandes, sein Abzielen auf den je einzelnen Ton, nach dem Prinzip der *varietas* jede Wiederholung gleichartiger Figuren, jeden weiter gespannten figuralen Zusammenhang möglichst meidend, besonders aber sein akzidenteller Charakter, der ihn als „aufgesetzte Zutat“ kennzeichnet — das alles weist auf die Praxis des (späten) 16. Jahrhunderts hin. Bei Erbach aber und der für ihn durchaus verpflichtenden venezianischen Orgelkunst (insonderheit Annibale Padovanos und der beiden Gabrieli) zeigt der *color* von Grund auf andere Beschaffenheit. Dem Vorgegebenen gegenüber ist er nicht mehr aufgesetztes Akzidens, das jederzeit zurückgenommen werden kann, sondern verschmilzt mit ihm zu einer neuen, irreversiblen Einheit von völlig anderer Struktur, die in unmittelbarer Nachbarschaft zur venezianischen Tokkate steht. Hier ist der *color* auf die beiden Ränder des Satzverlaufes (Diskant und Baß) konzentriert und setzt nicht am einzelnen Ton an, sondern überspannt (sich oft nur recht frei an die vorgezeichnete Linienführung haltend) in weitzügigen Figurenketten stets mehrere *tempora*, oft ganze *sectiones*. Die verbleibenden Stimmen schließen sich dabei gegen das Figurenwerk zu „*schledten entzelen griffen*“ von großer klanglicher Dichte (und kohäsiver Bindekraft) zusammen.

Dieser Sachverhalt war es zweifellos, auf den Hainhofer anspielte, wenn er der *Fantasia* Erbachs im Tiroler Schrank die „*schönen läufflen*“ anzumerken nicht vergaß. Bei der gleichbenannten Komposition des Pommerischen Schranks findet sich kaum dergleichen, das an eine Beziehung zu den (hier vergleichbaren) Tokkaten, Intonationen oder Introitus-Kompositionen des süddeutsch-venezianischen Kreises gemahnen könnte⁸. Sie zeigt vielmehr in ihrer Satzstruktur eine merkliche Verwandtschaft zur vorausgegangenen Intavolierung: sowohl in der Anwendung der *colores* als auch der Gestaltung der zugrunde liegenden *simplex compositio*. Die Verbindung eines so gestalteten Satzes mit einem nachfolgenden *ricercar*-ähnlichen Gebilde macht jedoch die Annahme, daß es sich auch hier um eine direkte Intavolierung handle, recht unwahrscheinlich, zumal die vorliegende Formung nichts Charakteristisches gemein hat mit der Verbindung von Intavolierung (einer Chanson oder eines

⁵ Protz, *Diss.*, S. 48.

⁶ Johannes Zahn: *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, Gütersloh 1888—1893, Nr. 8541, Bd. V, S. 226 f.

⁷ Bernhard Jobin: *Das erste Buch Newerleßner etlicher viel Schöner Lautenstück* . . . Straßburg 1572. Das Madrigal findet sich dort als erstes der *Italiänischen Lieder* auf fol. B 1' mit dem Titel *Si purti guardo Ferrabosco*. Aus Gründen der Chronologie kann nur Domenico gemeint sein.

Bei dieser Gelegenheit sei auf ein Exemplar dieses Jobin-Drucks aufmerksam gemacht, das (zusammen mit dem *Ander Buch* . . ., Straßburg 1573) einst *Caroll Pfaltzgraue* (zu Birkenfeld) gehörte und jetzt in der Bibliotheca Bipontina des Herzog-Wolfgang-Gymnasiums Zweibrücken aufbewahrt wird.

⁸ Vgl. dazu die von E. v. Werra, *DTB IV/2*, herausgegebenen Tastenwerke Erbachs und Hasslers sowie die vom Verf. edierten 3 *Introitus mit Versus* Chr. Erbachs (= *Die Orgel II/11*, Lippstadt, Kistner & Siegel 1959). Auch unter den unveröffentlichten Kompositionen konnten keine vergleichbaren Sätze gefunden werden.

Madrigals) mit einem Ricercar (über *soggetti* des intavolierten Satzes), die gerade in der süddeutsch-venezianischen Tastenkunst als klar umrissene Gattung hervortritt. In ihrer formalen Gestaltung wie in ihrer Satzstruktur, in der Prägung der beiden nacheinander im Ricercar durchgeführten *soggetti*, vor allem aber in dem hier waltenden Verhältnis des fugierten zum einleitenden Teil weist die *Fantasia* des Pommerschen Kunstschranks unverkennbar auf die Tastenkunst des Nordens hin; nicht auf die gleichnamige Großform der Sweelink-Schule, sondern auf jene Art des *Präambulum* oder *Präludium*, die dann Heinrich Scheidemann⁹ und ihm nahestehende Meister in so besonderer Weise pflegten¹⁰.

Falls tatsächlich Erbach der Autor jenes *Fantasia*-Doppelsatzes gewesen sein sollte, so hätte er — einmalig — seine Kompositionsweise völlig dem Geschmack seines norddeutschen Auftraggebers angepaßt. Wahrscheinlicher scheint es, daß ein ungenannter und schwerlich identifizierbarer Musiker aus der Umgebung Philipps II. dieses Werk geschaffen hat.

In der Tat zeigt die Musik des Orgelwerkes enge Beziehungen zu der Tastenkunst des deutschen Nordostens, wie sie uns eine um 1591 entstandene *Danziger Tabulatur* überliefert. In dieser von der Musikforschung bislang kaum beachteten Quelle¹¹ begegnen uns nicht nur *Phantasia* benannte Sätze, die die Brücke von den *Präambel*-Kompositionen der oberdeutschen und polnischen Tabulaturen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu den *Präambula* des Scheidemann-Kreises bilden¹⁰ und zu denen die gleichbenannte Komposition des Kunstschranks enge Beziehungen sowohl in ihrer Satzstruktur als auch in ihrer Formgestaltung aufweist. In ihrem zweiten Teil, einer Gruppe von Intavolierungen vokaler Sätze findet sich auch eine Bearbeitung derselben Vorlage, des „*Allein zu dir Herr*“ (S. 36 f. der Quelle), die mit der des Kunstschranks zwar nicht identisch ist, aber in der Anlage des *Color*, in der ganzen Beschaffenheit der *forma organistarum* ebenfalls nahe Verwandtschaft zeigt.

Im Ganzen bietet die Musik des Spielwerkes die getreue Miniatur einer organistischen Darbietung des frühen 17. Jahrhunderts in der höfisch-privaten Sphäre der Kammer. Wie das mechanische Instrument dem häuslichen Positiv, dem *organetto* korrespondiert, so gibt die Musik, die seine Stiftwalze überliefert, eine Entsprechung zum Repertoire der (weltlichen) Hausorgel, einen Ausschnitt zwar, doch von einer symptomatischen Schärfe und einem so hohen Gehalt unmittelbarer Realität, wie ihn die schriftliche Überlieferung der Tastenmusik nicht zu erreichen vermag¹². Dieser Realitätsgehalt verleiht dem abseitigen — und in diesem Verstande bislang auch gar nicht recht beachteten — Überlieferungszweig von Tastenmusik besonderes Gewicht bei der Beurteilung des historischen Sachverhalts, da ihm die Möglichkeit vollständiger und objektiver, weil mechanischer Reproduzierbarkeit eignet (darin etwa den modernen Tonkonservierungsverfahren vergleichbar). In dieser Reproduktion aber kommt nicht nur ein *exemplum* tasteninstrumentaler *elocutio* zu unmittelbarer und (im Objektiven) unveränderter Anschauung, sondern hat sich darüber hinaus ein Repertoire-

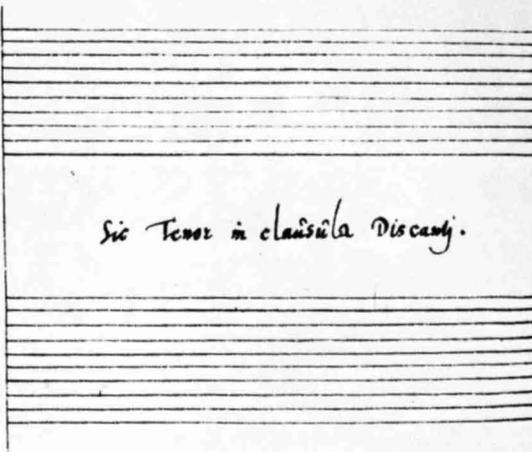
⁹ Vgl. die von Max Seiffert, *Organum IV/1, 2 und 10* herausgegebenen Kompositionen H. Scheidemanns und seiner Zeitgenossen. Auch die Bezeichnung *Fantasia*, die in der süddeutsch-venezianischen Tastenmusik wenig gebräuchlich ist, weist nach Norden.

¹⁰ Darauf wird der Verfasser in einer in Vorbereitung befindlichen Arbeit eingehen, die die Vorgeschichte und Geschichte der Verbindung „Präludium und Fuge“ zum Gegenstand hat.

¹¹ Das Wojewódzkie Archiwum Panstwowe w Gdansk bewahrt die Handschrift heute unter der alten Signatur 300 H IV 123. Eine Beschreibung der Quelle bietet G. Kittler, *Geschichte des protestantischen Orgelchors*, Diss. Greifswald 1931, S. 45 ff. Herrn Dr. Harald Heckmann und dem Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv sei auch an dieser Stelle für die Beschaffung eines Mikrofilms herzlich gedankt.

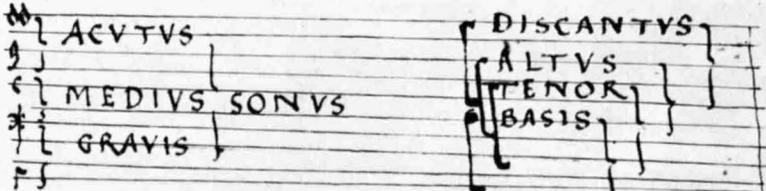
¹² Dies gilt für die Musik des Pommerschen Kunstschranks um so mehr, als für sie (wie überhaupt für den Schrank) das Moment des *Raren und Curieuses*, des Außergewöhnlichen im Sinne des Absonderlichen — man vergleiche hingegen den *Hottentotten-Tanz* des Mattheus Rungell (dazu Protz, *Diss.*, S. 58 ff. und Notenbeilage, S. 17 ff.) — ganz zurücktritt zugunsten des Sinnreich-Ernsthaften; vgl. auch Teil III dieser Ausführungen.

Ja cetera supra scalam cetero formantur clavi,
 sicut et Bassum, qui nimis alte ascendit
 in regionem discantij: interdum tamen usa venit,
 si fit totius scalae transpositio quoad ap.
 recentiores symphonistas usitatum est.



Sic Tenor in clausula Discantij.

Fol. 120' aus dem Anonymus „Explicatio compendiosa“ der Berliner Staatsbibliothek (Mus. ms. 1175).



ACUTVS
 MEDIVS SONVS
 GRAVIS

DISCANTVS
 ALTVS
 TENOR
 BASIS

Neque moueas iudicatos, cum interdum carmines, clauis
 nimis usitatos fines infra aut supra excessisse uideris,
 Nam certo confar, nusquam sine offensione aurium posse in
 modum ultra decemlinearem terminum fieri progressum

Scala decemlinealis mit Angabe der einzelnen Stimmenbereiche aus der Zwickauer Fassung der Musica poetica von Heinrich Faber.

zu S. 44 ff. S. Hermelink, Ein neuer Beleg zum Ursprung der Chiavette



Der

Frühlings Morgen, Mittag,

und
Abend.

Fantasia

pour le
forte = piano
et Org.

FREYSTÄDTLER

de l'Académie Impériale de Musique

Paris 1830

Ch. Schwaner fecit.

Der Titel von Franz Jacob Freystädters Klavierfantasie „Der Frühlings Morgen, Mittag und Abend“ zu S. 55 ff. H. W. Hamann, Zu Beethovens Pastoralsonfonic

ausschnitt gleichsam „in Momentaufnahme“ erhalten, der eine von der schriftlichen Reper-toiredarstellung abweichende Struktur aufweist. Denn während die schriftliche Überlieferung — die Unmittelbarkeit der Realität in den *signa notationis* aufhebend — den Vorrat des Spielbaren (mehr oder weniger säuberlich) in seine *species* ordnet¹³, bewahrt diese „mechanische“ Überlieferung den realen *usus*, hält fest, was und wie tatsächlich gespielt wurde¹⁴. Liturgische Tastenkunst ist in diesem Falle ebenso ausgeschlossen wie Tanzmusik; die noch verbleibenden Gattungen „Intavolierung“, „Ricercar“ und die introitiven Formen werden — reine Darbietungsmusik — in exemplarischer Weise einander zugeordnet, das Präambulum tatsächlich gespielt, *ehe* (hier nun zwar nicht ein *Mutet*, sondern Madrigal) allgemein der intavolierte Satz, oder die *Fugen anfehet*¹⁵. Die Verbindungen „Präludium und Intavolierung“ sowie „Präludium mit Fuge“ sind demnach 1617 nicht nur voll und scharf ausgeprägt, sie dürfen in der Tastenkunst der Zeit (und an dem ihnen zukommenden Ort) für die Strukturbildung der Repertoirefolge auf Grund dieser Überlieferung geradezu als normativ angesehen werden.

II.

Auch für die beiden Kanons bleibt Erbachs Autorschaft nicht ganz gesichert. Denn in den Kanon-Lehren eines Zweiges der *musica poetica*-Überlieferung¹⁶ findet sich als Beispiel für die *Fuga perpetua* folgender sechsstimmige Kanon:



Diese Komposition, die eine so erstaunliche Nähe zu dem ersten der beiden von Protz und Gottron mitgeteilten Canones des Pommerschen Kunstschranks zeigt, wird einmütig Leonhard Lechner zugeschrieben. Eine *resolutio* des aus dem Zusammenschluß einer Tenor- und einer Diskantklausel mit überaus sparsamen und elementaren Mitteln vollendet geformten Gebildes ist in den Traktaten angegeben: *post semibreve* folgen die 1., 3. und 5. Stimme im Einklang, die 2., 4. und 6. im Abstand der Unterquart; nicht genannt, aber doch möglich ist eine Auflösung mit dem Folgeintervall der Oberquarte (für die 2., 4., 6. Stimme).

Die Vermutung liegt nahe, daß dieser bekannte Kanon es war, der in das auf dem Parnaß geöffnet zu Füßen von Polyhymnia und Pallas Athene liegende Notenbuch hätte eingraviert werden sollen, daß dabei aber durch ein Versehen des Graveurs die beiden Halbtöne ver-

¹³ Dies wird auch an der Danziger Quelle besonders deutlich. Sie ordnet ihr Repertoire streng nach Gattungen: zunächst *per tonos* die 17 Fantasien (S. 2—29), sodann die Intavolierungen (S. 30—90).

¹⁴ Was die schriftliche Darstellung der Improvisation überlassen konnte, muß, um auf die Stiftwalze übertragen werden zu können, zu geradezu mathematischer Bewußtheit gebracht werden. Die Einzelheiten der Brechung des Anfangsakkordes etwa, oder abschließendes Ritardando mit Fermate, das alles muß auf die Setzung der Stifte projiziert werden. Aber auch die Abfolge und das Verhältnis der verschiedenen Stücke zueinander ist vorher festzulegen. Durch alles dieses erhält die so überlieferte Musik einen gegenüber der notierten Musik viel höheren Grad von Determiniertheit des Realen. Dabei werden die technischen Gegebenheiten oft in geradezu raffiniertester Weise in den Dienst der Darstellung von Musik gestellt; so, wenn man die Zeit, die das Werk zum Erreichen einer konstanten Drehgeschwindigkeit benötigt, für die Darstellung des *Präambulum* nutzt, um dergestalt in einer von Grund auf verwandten Weise dessen *ultra mensuram*-Charakter (vgl. die in Anm. 10 genannte Arbeit) zu verwirklichen.

¹⁵ Damit verleiht die Musik des Pommerschen Kunstschranks der bekannten *Toccata*-Definition des Michael Praetorius, *Syntagma musicum III*, Wolfenbüttel 1619 (Faksimile-Ausgabe Kassel 1958), S. 25 reale Anschaulichkeit.

¹⁶ Der Kanon findet sich etwa bei Sethus Calvisius, *MELOPOIIA sive Melodiae condensae ratio* . . . (Erfurt 1952), Magdeburg 1630, *Caput XIX: De Fugis ligatis*, fol. H (6); dergleichen auch bei Christoph Demantius: *Isagoge artis musicae* . . . Freiberg 1632⁸, fol. Ds.

tauscht oder (bei ihrer zum jeweiligen Mittelton symmetrischen Gestaltung mit gleichem Ergebnis) die Töne des Kanons in spiegelbildlicher Abfolge aufgezeichnet worden seien. Denn: während die Textapplikation in der Fassung des Kunstschranks erhebliche Schwierigkeiten bereitet, lassen sich die Worte „*Dum vivo spero*“ der Lechnerschen Fassung (unter Auflösung der initialen Ligatur) befriedigend unterlegen, so daß sie ihrem Gewicht und Sinn nach nun in einem rechten Verhältnis zueinander stehen. Die im Text ausgesagte Antithese von *vita* und *spes* erfährt in der Zuordnung der beiden in Worte gefaßten Sinnbereiche zu den einander gegensätzlich gestalteten Halbtönen eine sinnvolle musikalische Entsprechung. Das Wort *spero* erhält dabei ein besonderes Gewicht durch die Anwendung von *color* und den mit dem plötzlichen und gegen die natürliche Betonungsordnung des Taktes erfolgenden Wechsel der Tonlage verbundenen emphatischen Akzent. Die Hochstellung gibt darüber hinaus in ihrer unmittelbaren Bildhaftigkeit eine Sinndeutung des Textes: *spes* wird gegenüber der *vita* nicht nur als das Höhere dargestellt, sondern (im Verstande der Zeit und unbeschadet der antiken Bedeutung des Sinnspruchs und der antikisierenden, „*haydnischen bedeutnuß*“ der Parnass-Umgebung) ihr Ziel im Himmel (hoch) als die „*zukünftige Herrlichkeit*“ (Röm. 5, 2 ff.) gezeigt, denn diese allein kann die immerwährende Hoffnung der irdischen *vita* (tief) sein.

Wollen wir ein Versehen des Graveurs ausschließen, so bleibt die Möglichkeit einer bewußten Umbildung des Lechnerschen Kanons, die aber kaum das Ziel gehabt haben konnte, einen ebenso kunstvollen wie sinnreichen Kanon zu 6 Stimmen in ein vierstimmiges Gebilde überzuführen, dessen Textapplikation nicht nur recht mangelhaft zu nennen ist, das zudem bereits mit Eintritt der 3. Stimme eine Konkordanz auf betonter Zeit bringt (*c-f* bzw. *fis-c'*), die der Satzlehre der Zeit alles andere als vorbildlich galt. Eine Bearbeitung mußte stets das Ziel haben, dem Entlehnten ein „*schöneres und besseres Ansehen*“ zu verleihen¹⁷.

Dies konnte nur so erfolgen, daß der Kanon in eine kunstreichere *species* überführt wurde. Und in der Tat läßt die Fassung, die der Schrank überliefert, eine Interpretation als *Canon polymorphus* oder *multiformis*, als Kanon mit mehreren Lösungsmöglichkeiten zu, deren eine nur die von Gottron¹⁸ mitgeteilte ist. Das Fehlen von Hinweisen für die Auflösung verleiht ihm darüber hinaus den besonderen Reiz des *Canon aenigmaticus*, des Rätselskanons.

Zunächst besteht die Möglichkeit, immer *post semibreve*, die 1. und 3. Stimme in der Unterquart beginnen, die 2. und 4. vom Grundton aus folgen zu lassen, oder, mit gleichem Ergebnis, die 1. und 3. Stimme mit dem Grundton einsetzen, die 2. und 4. aber von der Oberquart aus folgen zu lassen:

2.

¹⁷ Dies gilt noch für J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739 (Faksimile-Ausgabe Kassel 1954), S. 131 (§ 81).

¹⁸ A. Gottron, a. a. O., S. 467. Die dort gegebene *resolutio* des zweiten Kanons (*Miscetur tristia laetis*) entspricht völlig der bereits von A. Protz, a. a. O. Notenbeilage S. 4 gebotenen Lösung, die den Kanon entgegen der Äußerung im Textteil, a. a. O., S. 41, richtig 4-stimmig wiedergibt.

Eine weitere *resolutio* läßt die Stimmen einander *post semibreve* in diatonisch absteigender Folge eintreten. Der so entstehende *Canon descendens per tonos et semitonia* macht von Lizenzen des Satzes, insonderheit *ligaturae*, reichlichen Gebrauch, hält sich aber noch im Rahmen des Erlaubten:

3.

The image shows two systems of musical notation for a four-voice canon. The first system, labeled '3.', consists of four staves. Each staff begins with a treble clef and a common time signature. The music is written in a diatonic style. The second system also consists of four staves, showing the continuation of the canon. Above the staves, there are first and second endings marked '1.' and '2.'. Below the staves, the text 'ad inf.' is written, indicating that the canon can be repeated indefinitely. The notation includes various note values, rests, and ligatures.

Läßt man die Stimmen im Abstand einer Minima nacheinander auf dem Grundton, der Oberquarte, der Unterquarte und endlich der Unteroktave eintreten, so führt dies zu einer — wenn auch etwas gewaltsamen — weiteren Lösungsmöglichkeit.

Auch *per augmentationem* sind *resolutiones* möglich; so kann das in der Unterquart einsetzende Stimmenpaar in gedoppelten Zeitwerten einhergehen. Die dabei gelegentlich auftretenden parallelen Quintfortschreitungen lassen sich vermeiden, wenn das augmentierte Stimmenpaar um eine Semibrevis eher einsetzt (wobei der erste Einsatzton um eine Minima in seinem Anfang gekürzt werden kann):

4.

Wahrscheinlich lassen sich noch weitere *resolutions* finden, und dies würde aufs schönste in den Zweck und Sinn des Kunstschrankes einstimmen, von dem Hainhofer sagte, „daß ein Herr neben dem Nutzen vnd dienst, schöne meditationes und contemplationes... haben könne“¹⁹.

III.

Nicht allein das „*Rare und Curieuse*“, die Spielerei mit dem Absonderlichen, auch Überraschenden und ein wenig Geheimnisvollen ist es, worauf der Kunstschrank abzielt: unter den beiden Aspekten des „Nutzen“ und der „schönen contemplationes und meditationes“ wird sein Zweck gefaßt; „Nutzen“, den die schier unermessliche Fülle von Gegenständen des täglichen Gebrauchs bringt, die Geräte zum Mahl, zur Toilette, zur Jagd, zum Spiel, die Werkzeuge aller Art, die Instrumente zur Musik und den mathematischen Disziplinen, aber auch für den Arzt, die „*Balbstuben*“ und „*Apotheken*“ und dergleichen noch Vieles²⁰ — „schöne contemplationes und meditationes“, die die aufmerksame, denkende Betrachtung der zahlreichen figürlichen, emblematischen und allegorischen Darstellungen, der *signa coelestia*, der *planetæ*, der *4 partes mundi*, der jeweils 12 Stunden des Tages und der Nacht, der Tugenden und Laster, der Musen und der *septem artes liberales* und ihrer mannigfachen offenbaren, angedeuteten oder verborgenen Beziehungen zueinander beschert. Vor allem aber ist es die Ordnung, die die Fülle der Bilder und Dinge durchwaltet und beide zueinander in immer neue, sinnreiche Korrespondenzen setzt, in der sich im letzten der Sinn des Ganzen verwirklicht. So ist der Kunstschrank eine Ausformung, eine Gestaltwerdung jener starken enzyklopädischen Tendenz der Zeit, wenn man so will: eine *Enzyklopädie der*

¹⁹ Zitiert nach Lessing und Brüning, a. a. O., S. 10.

²⁰ Dazu und zum Folgenden die ausführliche Beschreibung des Schrankes durch Philipp Hainhofer, abgedruckt bei Lessing und Brüning, a. a. O., sowie das dort reichlich gebotene Bildmaterial.

Dinge mit dem Ziel ihrer realen *repraesentatio*. Nicht ausgebreitet, wie in den Kunst- und Wunderkammern²¹, sondern aufs äußerste konzentriert im System des *Theatrum sapientiae*²² stimmt es darin zusammen mit jener Rangordnung, die den Dingen in der natürlichen, realen Welt ihren Ort anweist, ja: ist deren abbildende Miniatur, wobei es diesem Abbild zugleich mit sachlicher Realität und Zweckhaftigkeit auf künstlerische Gestaltung nach *inventio, elaboratio und dispositio* ankam.

In diesem Gesamtzusammenhang — den in Einzelheiten zu erhellen eine Aufgabe der Kunstgeschichte bleiben muß — hat auch die Musik, als *ars musica*^{22a} verstanden, ihren Ort, in ihm erst treten ihre Teile (die „auf dem gantzen Schreibtisch herum“²³ sitzen) in ein Verhältnis zueinander, erhalten damit die ganze Fülle ihrer Bedeutsamkeit. Musik begegnet uns dabei in ganz verschiedener Gestalt auf den verschiedenen Stufen des Schrancks, (dessen pyramidenförmige Gestalt schon die ihm immanente Ordnung zur Anschauung bringt).

Auf der untersten Stufe der *artes mechanicae*, die ihren Platz im unteren Teil des Schrancks, dem eigentlichen Tisch, hatten, befand sich unter mancherlei Werkzeugen auch ein *instrumentum musicum*, ja das musikalische *Instrument* schlechthin: ein Clavicembalo (mit 2 Spielen). Dazu korrespondierten gemalte Darstellungen der Wirkungen der Musik, der *effectus musicae*: Arion, „welchem allerhand fisch zuschwümmen vnd seiner music zuhören“, Orpheus, „wie er allerhand irdische (exotische) thier vnd vögel wegen seiner music zuhören hat“, endlich Midas, „wie er das iudicium über der Sartyrorum music fellet“²⁴. Es ist dies die Stufe der Möglichkeiten der Musik (dessen, was die Musik vermag; Bild-darstellungen) und zur Musik (*instrumentum*), wobei zugleich die Perspektive des Mythologischen und Historischen eröffnet wird.

Die nächste, höhere Stufe zeigt die Musik im Kreise der *artes liberales* als Verwirklichung: das Orgelwerk (den *instrumenta mathematica* unmittelbar benachbart angeordnet!), „so von ihm selbs spilet“, verleiht der Musik klingende Realität. Dabei sah die Zeit in dem Automaten nicht so sehr die „seelenlose Maschine“, als eine Möglichkeit, Musik als *consequentia* einer im Plan genau vorbestimmten Bewegung entstehen zu lassen. So auf ihre *prima causa* (wenngleich in einer eigentümlichen, *raren und curiensen* Weise) zurückgeführt, weist sie in partieller Übereinstimmung hin auf die im göttlichen Schöpfungsplan geordneten und praestablierten *revolutiones mundi*, in seiner Vergrößerung hörbares Abbild der kraft ihrer Vollkommenheit unhörbaren *harmonia mundi*. Die bildlichen Darstellungen, nun im Relief greifbarer hervortretend, entfalten den Systemzusammenhang, in den die Musik gestellt ist: Auf den Außenseiten des Orgelwerks „in den ablangen rundinen sein 6. artes liberales, gar künstlich getrieben als gramatica, dialectica oder philosophia, architectura (I) oder Rhetorica, arithmetica, geometria, astronomia, 7^a ars liberalis, alß musica, sitzt auf dem ganzen schreibtisch herum“²⁵.

Nun tritt die Musik in das System der allegorischen Figuren ein. In zwei übereinanderliegenden Stufen sind je vier Musen angeordnet. In vollplastischer Gestaltung spielen sie alle ein Instrument (die neunte der Schwestern hat ihren Platz auf dem Parnassus). „Der Nympharum oder Musarum sein 8 große, die herum sitzen, mit harpffen, geiggen, violen, lauten, fagot, posaunen, cornet und leyren . . .“²⁶. Auch diese Figuren weisen auf etwas hin, deuten auf einen — dem Gebildeten damals wohl selbstverständlichen — Sinnzusammenhang; ihr *figura*-Charakter tritt in der Darstellung am Ende einer planvollen Steigerung

²¹ Dazu Julius v. Schlosser: *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, Leipzig 1905.

²² Diesen Namen gebrauchte in solchem Zusammenhange Samuel Quicquelberg, vgl. Schlosser, a. a. O.

^{22a} Zum Problem der *ars musica* vgl. Hans Heinrich Eggebrecht, *Ars musica* in: Die Sammlung, XII, S. 306 ff., Göttingen 1957.

²³ Ph. Hainhofer, vgl. Anm. 25.

²⁴ Hainhofer, a. a. O., S. 34.

²⁵ Hainhofer, a. a. O., S. 37.

²⁶ Hainhofer, a. a. O., S. 38; Abbildungen auch bei Protz, *Diss.*, Tafel XIX und in MGG VIII, Tafel 101. Auf die Beziehungen dieser *Musae*-Darstellungen zu der Hainhofer gewidmeten Kupferstichfolge von Wolfgang Kilian, „*Musae IX* . . .“, Augsburg 1612, wiesen bereits Lessing und Brüning, a. a. O., S. 38 hin.

(Gemälde—Relief—Plastik) mit besonderer Deutlichkeit, ja Greifbarkeit hervor. J. G. Walthers Etymologie des Terminus „Musica“²⁷ offenbart ihn uns und seinen Ort, *topos*, in jener vielschichtigen allegorischen Konfiguration. Mag auch nicht alles, was dort gesagt ist, auf die Musendarstellungen gerade des Pommerschen Kunstschranks zutreffen, so ist damit doch der Sinnbezirk, auf den die *figurae* hinweisen, in seinem Umfang wie Inhalt treffend umrissen.

Diese Stufe der Bedeutsamkeit führt hin zum Parnass. Auch er hat seinen Sinn: „weil Parnassus und Pegasus mit P. anfangen, mag manß deuten auf Philippum Principem oder Philippum Pomeranum“²⁸. Die Spitze der Pyramide (des Gebildes wie des Systems) weist auf den fürstlichen Auftraggeber, auf ihn, durch dessen Wort und Wille das Realität wurde und dem „zum Nutzen und Dienst“ zu stehen es bereitet ward, der somit sein *creator* ist. Wie die übrigen Teile des Parnasses auf Wesenszüge des Fürsten hindeuten, so auch die Musik. Sie begegnet am Fundament dieses Teiles als Kanon (dessen Worte offenbar Devisen Philipps II. waren), als Sinnbild somit von Gesetz und Ordnung einerseits den Stufenbau des Musikalischen im Bereich der Notwendigkeit beschließend — die *Canones* als Verwirklichung der *ultima ratio*, der *lex musicae* als solcher — zum andern aber (Devise!) ausrichtend auf den *Dominus*, zu dessen Lob dies alles bereitet wurde (gleichwie der Musik letztes Anliegen das Lob ihres Schöpfers und Urgrundes, die *laudatio Dei* ist).

In solcher Ordnung und Ausrichtung steht die Musik des Kunstschranks in großer Nähe zum musikalischen Kunstbuch²⁹. Hier nimmt sie in der Anordnung der Stücke³⁰ ihren Weg vom Improvisatorischen des *Instrumentum* (das nicht in der Überlieferung faßbar werden kann) über das quasi-Improvisatorische der *ultra mensuram*-Gestaltung des ersten Präambulum, über den vom Walten der Mensur und der Relationierung der Stimmen im Sinne des *Contrapunctus* wie der Herrschaft der Figur gleichermaßen bestimmten Satz der Madrigalintavolierung und des verwandten ersten Teiles der *Fantasia* hin zum *Ricercar* und den *Canones*, den Grad der Ordnungshaftigkeit und gesetzlichen Determiniertheit³¹ der Musik von Stufe zu Stufe planvoll steigend:

Parnass		Kanons
Orgelwerk II:	Präludium + Ricercar	
I:	Präambulum + Intavolierung	
(Instrumentum):	(Improvisation)	

Im Zusammenstimmen von *curiuser und rarer* Erfindung, sinnreicher *dispositio* und kunstvoller Ausarbeitung, im Zusammenwirken von realem Nutzen, unterhaltsamem Spiel (im Sinne der *delectatio*) und erbaulicher, tief Sinnig-metaphysischer Bedeutsamkeit ist der Kunstschränk nicht allein Zeugnis der Kunstfertigkeiten seiner Zeit (auf die sie so stolz war), sondern eine *repraesentatio* dessen, was sie in der Kunst sah, ein Spiegel ihres Bewußtseins von Kunst, ein Ausdruck auch ihrer Einstellung zu Kunst, „*lusus ingenii gentium ludi exprimens*“.

²⁷ Johann Gottfried Walther: *Musicalisches Lexikon* . . . , Leipzig 1732 (Faksimile-Ausgabe Kassel 1953), S. 430 f.

²⁸ Hainhofer, a. a. O., S. 38.

²⁹ Dazu Erich Schenk: *Das ‚Musikalische Opfer‘ von Johann Sebastian Bach*, in *Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften*, Jg. 1953, Nr. 3, S. 51–66 und Erich Schenk: *Johann Theiles „Harmonischer Baum“*, in *Musik und Bild*, Festschrift Max Seiffert zum 70. Geburtstag, Kassel 1938, S. 95–100.

³⁰ Die auftretenden tonalen Verschiedenheiten sind nur scheinbar und gründen in der Verschiedenheit der Stimmungen von heute und damals. So dürfte anstatt B- und Es-dur damals C- und F-dur (diese kurze Bezeichnung sei gestattet) gemeint gewesen sein; dann stimmen die Musik des Orgelwerks und die Kanons auch tonal zusammen. Überdies besteht zwischen Kanon I und dem intavolierten Satz (sowohl für seinen italienisch-weltlichen, als auch für seinen deutschen geistlichen Text) die Gemeinsamkeit des *Topos* „*spes in vita*“. Das Zusammenstimmen der Musik bedingt jedoch weder als Ursache noch als Folgerung die Annahme nur eines Komponisten.

³¹ Zum Problem der Gesetzlichkeit der Musik vgl. Arnold Schmitz: *Das Gesetz in Musiktheorie und Musik* in *Mainzer Universitätsgespräche*, Wintersemester 1958/59, Protokolle von R. Schäffler und G. Eifler, hrg. vom Institut für Studium Generale der Joh. Gutenberg-Universität, Mainz (1959).

Zu Beethovens Pastoral-Sinfonie

Vorausnahmen eines Wiener Kleinmeisters aus dem Jahre 1791.

VON HEINZ WOLFGANG HAMANN, INNSBRUCK

Der Name des Mozartschülers Franz Jacob Freystädler¹ ist der musikalischen Nachwelt eigentlich nur durch Mozarts scherzhafte Vertonung seines Spottnamens „Gaulimauli“ in dem Kanon KV 232 bekannt und erhalten geblieben. Durch die gesamte Literatur — von der zeitgenössischen (Gerber II) bis zur neuesten (MGG) — lassen sich Tendenzen verfolgen, die diesen in Wien lebenden Zeitgenossen Haydns, Mozarts und Beethovens zu einem Vertreter bescheidenen Mitläufertums stempeln, so daß ernsthafte Untersuchungen seiner Werke mit Ausnahme seines Liedschaffens² bisher noch ausstehen. Daß sich aber auch intensives Studium der Randerscheinungen aller großen Meister und ihrer Epochen als durchaus fruchtbar erweisen kann, sei, als wesentlich erscheinende Voraussetzung noch nicht abgeschlossener Untersuchungen seines Gesamtwerkes, in folgendem dargelegt.

Franz Jacob Freystädler, 1761 in Salzburg geboren, kam 1786 über München nach Wien, wo er einer der wenigen Kompositionsschüler Mozarts wurde und auch bald zum Freundeskreis des Meisters zählte. Nach Gerber II hat sich Freystädler „schon seit dem Jahre 1790 durch verschiedene Klaviersachen bekannt gemacht. Doch schien ein Rezensent in der Mus. Korrespondenz von 1791, S. 113 keine allzu große Zufriedenheit über dessen Talente, am allerwenigsten aber über seine Malerey bezeugen zu wollen“. Und gerade seine „Malerey“ ist es, die, kompositorisch zwar weniger in die Tiefe gehend, persönliches Profil zeigt und in Form von tonmalersischen Klavierphantasien (z. T. mit obligater Violine) direkt auf programmatische Elemente in den entsprechenden Werken Haydns und Beethovens weist.

Die Stellung Freystädlers im Wien der 90er Jahre des 18. Jahrhunderts läßt sich am besten beurteilen, wenn man bedenkt, daß sowohl Haydn als auch Beethoven seine Werke gekannt haben müssen und sich beide thematischer wie auch konzeptorischer Reminiszenzen bedienen. Einige Vergleiche mögen dies veranschaulichen und zugleich demonstrieren, welche Bedeutung der Reminiszenz in der wissenschaftlichen Forschung beizumessen ist³.

Das dieser Untersuchung zugrunde gelegte Werk Freystädlers ist 1791 bei Hofmeister in Wien verlegt und trägt den Titel: (siehe Abb.)

„Der Frühlings Morgen, Mittag und Abend. o Fantasia per il forte-piano del Sig.^e Freystädler“⁴.

Die Anlage des Werkes ist, dem Titel gemäß, dreisätzig, wobei der erste und dritte Satz weitere z. T. durch gegebene Überschriften bedingte Unterteilungen in einfache Liedformsätze aufweisen. Der interessanteste Abschnitt — nicht nur im Hinblick auf vorliegende Studie — ist der Satz, dessen Überschriften in denen der Pastoral-Sinfonie Beethovens, wenigstens sinngemäß, weiterleben. Die „Erklärung der vorkommenden Stellen“, soweit sie den „Frühlings Morgen“ (d. h. den ersten Satz) betrifft, sei hier wiedergegeben:

„Noch herrscht stille Mitternacht, es grauet der Tag, die Natur tritt verjüngt im Frühlingskleide hervor. No. I die Henne auf der Brut. II. Hahnen Geschrey III. Waditel Schlag IV. Guguk Ruf V. das Aufgehen der Sonne VI. das Lispeln sanfter Zephyr Winde VII. der Kühe Hirt treibt seine Herde aus.“

¹ Biographische Ergänzungen siehe H. W. Hamann: „Franz Jacob Freystädler — neue biographische Daten“ in „Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum“ (1959, 3/4).

² E. Alberti-Radanowicz: „Das Wiener Lied 1789—1815“ in Studien zur Musikwissenschaft (X/S. 41, 1923).

³ Siehe auch H. W. Hamann: „Eine unbekannte Familien-Reminiszenz in der Serenade K.V. 522“ („Ein musikalischer Spaß“) in „Die Musikforschung“ XIII/2, S. 180.

⁴ Fundstelle: Österreichische Nationalbibliothek Wien, Sign. M. S. 27 187.

Wie schon oben erwähnt, finden sich bemerkenswerte Parallelen bei Haydn und Beethoven. Der Chronologie stattgebend, sei zuerst auf einige Entsprechungen in Haydns *Schöpfung* (1799) und in den *Jahreszeiten* (1801) hingewiesen, die in der „Malerey“ des Wiener Klaviermeisters Freystädler ihren, wenn auch weitaus bescheidenen, Vorläufer finden. Nicht thematisch, wohl aber in der Anlage ist Haydns C-dur-Einbruch in der *Schöpfung* „Und es ward Licht“ in dem „Aufgehen der Sonne“ bei Freystädler vorgebildet. Auch hier bricht die pastoral-beschauliche Stimmung, zwar in derselben Tonart (D-dur) verweilend, plötzlich in ein vollgriffiges Allegro assai um⁵. In den *Jahreszeiten* findet sich das „Hahnen Geschrey“ in der Einleitung (Nr. 9, Takt 29) *Der Sommer wieder*⁶:



Die entsprechende Stelle bei Freystädler (erster Satz „Der Frühlings Morgen“ Takt 19):



Auch Haydns „Chor des Landvolks“ (Nr. 2) ähnelt den ersten Takten aus Freystädlers „Frühlings Morgen“ sowohl thematisch als auch in tonartlicher Verwandtschaft, bei obligatem $\frac{6}{8}$ -Pastoral-Rhythmus:

Freystädler:



Haydn:



Der vierteilige „Frühlings Morgen“ Freystädlers enthält als Abschluß eine Pastorella (wiederum, wie der Anfang des Satzes, im $\frac{6}{8}$ -Takt) nach der Überschrift: „Der Kühe Hirt treibt seine Herde aus“. Diese berührt gleichzeitig das Kernstück vorliegender Betrachtung.

⁵ In diesem Zusammenhang ist es nicht uninteressant festzustellen, daß sich Freystädler im weiteren Verlauf des „Allegro assai“, quasi als eines zweiten Themas, des Motivs des 4. Satzes der Sinfonie g-moll KV 550 v. W. A. Mozart „erinnert“, hier allerdings im Baß, unter akkordischem Tremolo in der Oberstimme!



⁶ Bemerkenswert ist auch hier die dazugehörige Überschrift Haydns: „Die Einleitung stellt die Morgen-dämmerung vor“.

Von ihrer als zweites Thema auftauchenden Hornthematik profitierten, über indirekte Beeinflussung Haydns (siehe Beispiel 5), Anfang und Ende des letzten Satzes der Pastoral-Sinfonie Beethovens, was folgende Notenbeispiele zwingend und eindeutig zugleich darlegen. Freystädblers eben zitiertes programmatischer Titel „*Der Kühe Hirt treibt seine Herde aus*“ wird im weiteren Verlauf des Pastorella-Sätzchens musikalisch so ausgedrückt:

5.



Die im Rahmen dieser Abhandlung unwesentliche Harmonisierung beschränkt sich auf einfachen Oktavenbaß, der, in der unteren ganztaktig gehalten, in der oberen Oktave unterteilt ist.

Die Parallelstelle bei Haydn (*Die Jahreszeiten*, Arie und Rezitativ Nr. 10, Takt 4–8)

6.



weist programmatisch hin auf den Text der Arie „*Der muntere Hirte versammelt nun die frohen Herden um sich her*“. Ob es sich bei obigem Thema um eine Reminiszenz im üblichen Sinne oder um mehr oder minder gebräuchliche Alphorn-Melodik als tonmalierisches Ausdrucksmittel für dergleichen Szenen und Texte handelt, soll in diesem Zusammenhang nicht näher bestimmt werden.

Anders verhält es sich bei Beethoven! Im letzten Satz der Pastoral-Sinfonie, *Hirtengesang* (mit dem Untertitel „*Frohe, dankbare Gefühle nach dem Sturm*“) beginnt die Solo-Klarinette (in B)

7.



über einem von den Violoncello gehaltenen Quintenbaß in der tiefen Lage. Während hier das Thema im 4. Takt melodisch „abbiegt“, um den im 5. Takt erfolgenden, Echo markierenden Hornesatz vorzubereiten, bringt die Schlußgruppe der Coda das Zitat (siehe Beispiel 5) im sordinierten Horn wörtlich, jedoch in strafferer Fassung (unter Weglassung von Takt 4; Beispiel 5).

Dieser an sich einleuchtende Beweis, daß Beethoven, der im November 1792 zum zweiten Male, und diesmal für immer, nach Wien kam, sich mit den Lokalkomponisten Wiens und ihren Werken vertraut gemacht und auseinandergesetzt hat, läßt sich durch weitere Argumente, ebenfalls Reminiszenzen aus dem „*Frühlings Morgen*“ Freystädblers in noch weit eindrucksvollerem Maße untermauern⁷.

Freystädler illustriert im Anschluß an das „*Aufgehen der Sonne*“ im ersten Satz seiner 1791 gedruckten Pastoral-Phantasie „*Das Lispeln sanfter Zephyr Winde*“, das im weiteren

⁷ Die kompositorische Kurzatmigkeit Freystädblers läßt sich in vielen seiner Werke nicht leugnen; die Originalität der tonmalierischen Ausdrucksmittel jedoch konnte für das Wien seiner Zeit richtungweisend werden!

Verlauf — allerdings ohne weitere programmatische Überschrift — in Sturm übergeht, wie folgt:



Die analoge Stelle bei Beethoven (Satz IV, Takt 66, 67) lautet:



Die akzentuierenden Achtelpausen beider Beispiele sind überzeugend; daß sich Freystädler der Akkordbrechung bedient, der gleiche programmatische Vorwurf bei Beethoven jedoch in Skalengängen ausgedrückt wird, ist in diesem Zusammenhang nur von sekundärer Bedeutung.

Zur Popularisierung der im Jahre 1808 — also 17 Jahre nach Erscheinen der Phantasie Freystädters — entstandenen „Pastorale“ hat die am Schluß des zweiten Satzes zweimal auftretende Vogelstimmenimitation nicht unwesentlich beigetragen. Es ist eigentlich, die Gewittermusik ausgenommen, das einzige Beispiel absoluter Tonmalerei in der ganzen Sinfonie überhaupt! Auch deutet der Untertitel der Sinfonie „*Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei*“ ohnehin darauf hin, daß die wenigen Takte „realistischer“ Programm-Musik mehr ein Zugeständnis an das Publikum darstellen.

Was bei Beethoven bloße äußerliche Beigabe, ist bei dem „Klaviermeister Freystädler“, der hauptsächlich für seine Schüler komponiert, mehr Selbstzweck und, als Erbeil seiner Salzburger Heimat (?), Freude am naiven Spaß⁸.

Wie aus den Überschriften zu seiner Phantasie ersichtlich, bedient sich Freystädler im ersten Satz tonmalerisch auch des Wachtelschlags und des Kuckuckrufs. Diese Vogelstimmenimitationen sind allerdings älteren Ursprungs; sie finden sich bereits in allen drei Sätzen der als „Kindersinfonie“⁹ unter Haydns Namen bekanntgewordenen, durch die verdienstvollen Forschungen von Ernst Fritz Schmid¹⁰ jedoch Leopold Mozart zugewiesenen „Berchtesgadener Sinfonie“. Im Falle der Autorschaft Leopold Mozarts ist die Annahme nicht von der Hand zu weisen, daß Freystädler, der bis zum Jahre 1784 als Stiftsorganist an St. Peter in Salzburg wirkte, dieses Werkchen aus der Zeit seiner Ausbildung als Singknabe der Salzburger Hofkapelle kannte. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang eine Auf-

⁸ Es sei auch auf Freystädters kürzer gefaßte „Jagd-Fantasie“ (Österreichische Nationalbibliothek Wien. Sign. S. M. 12 802) verwiesen, die u. a. das Hundegebell aus dem Jagd-Chor im „Herbst“ der Jahreszeiten von Haydn vorausnimmt.

⁹ Den Hinweis auf das entsprechende Werk von Leopold Mozart verdanke ich Herrn Professor Dr. H. v. Zingerle, Innsbruck.

¹⁰ Ernst Fritz Schmid: „Leopold Mozart und die Kindersinfonie“ in Mozart-Jahrbuch 1951, S. 69 ff.

führung der „Berchtesgadener Sinfonie“ an Schikaneders Freihaus-Theater in Wien am 13. April 1791, der Freystädler, ebenso wie Schikaneder dem Freundeskreis um Mozart zugehörig, beigewohnt haben könnte. Die Drucklegung seiner Phantasie im selben Jahre ließe den Schluß einer indirekten Einflußnahme dieser Aufführung auf das betreffende Werk zu! Unglaublich hingegen scheint, daß Beethoven, der 1787 kurze Zeit und erst seit 1792 ständig in Wien lebte, von der Sinfonie Leopold Mozarts direkt angeregt worden wäre. Die Gedankenvermittlung über Freystädler scheint hier glaubwürdiger!

Die „Berchtesgadener Sinfonie“ enthält die Vogelstimmen (Kuckuck, Nachtigall, Wachtel) in allen drei Sätzen, jedoch nie alle drei zusammen, wie das später bei Beethoven der Fall ist. So bringt das erste Allegro Kuckuck und Nachtigall einzeln, sowie auch im Tutti mit dem übrigen Kinderinstrumentarium. Das Menuett (2. Satz) enthält je einen zweimaligen Kuckucksruf in Vorder- und Nachsatz, während im Trio Wachtel und Nachtigall einzeln, wie auch zusammen auftreten. Das Finale enthält wiederum, wie im ersten Satz, nur Kuckuck und Nachtigall. Wie das tonmalerische Beispiel Beethovens schon hier, allerdings in weit primitiverer Form, vorgebildet ist, möge ein Zitat aus dem ersten Satz (Allegro) der „Berchtesgadener Sinfonie“ veranschaulichen. (Zu bemerken ist dabei, daß hier die fehlenden Wachtelschläge von Trompete und Trommel markiert werden!)

10.

The musical notation for example 10 consists of four staves. The top staff is labeled 'Kuckuck' and contains a melodic line with two groups of notes, each preceded by a fermata and a '7' indicating a seven-measure rest. The second staff is labeled 'Nachtigall' and features a wavy line representing a trill, starting with a fermata and a '7' above it. The third staff is labeled 'Trompete' and shows a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The bottom staff is labeled 'Trommel' and shows a similar rhythmic pattern with rests. Vertical lines connect the notes in the Trompete and Trommel staves to the corresponding notes in the Kuckuck and Nachtigall staves, indicating synchronization.

In der einzelnen Anwendung der Vogelstimmen — in diesem Falle Kuckuck und Nachtigall — folgt Freystädler dem Beispiel Leopold Mozarts. Im Verlauf des Themas erscheint zuerst der Wachtelschlag zweimal in das zweitaktig halbierte Hauptthema (Beispiel 3) eingebettet; weiter der Kuckucksruf in Terzen erst allein in der Oberstimme, dann in der Ober- und Unterstimme alternierend. Der Schluß bringt Wachtelschlag und Kuckucksruf kombiniert (wie später bei Beethoven, jedoch ohne Nachtigall) und alternierend wie folgt:

11.

The musical notation for example 11 is a piano duet in G major and 6/8 time. The top staff is labeled '(Wachtel)' and contains a series of eighth-note chords with a fermata and a '7' above it. The bottom staff is labeled '(Kuckuck)' and contains a series of eighth-note chords with a fermata and an '8' below it. The notation shows the interaction between the two parts, with the Wachtel part often playing chords that are related to the Kuckuck part.

Als Zusammenfassung beider eben besprochenen Voraussetzungen musikalischer Vogelimitationen ist Beethovens bekanntes Beispiel zu betrachten, dessen Zitat abschließend zum Vergleich folgen soll: (2. Satz, Takt 129—132)

Fl. Nachtigall

Ob. Wachtel

Clar. (transponiert)

Kuckuck

Ist Mizlers Bericht über Bachs Kantaten korrekt?

VON WILLIAM H. SCHEIDE, PRINCETON (N. J.)

Die bekannte Stelle in Mizlers Nekrolog lautet: „Die ungedruckten Werke des seligen Bachs sind ungefähr folgende: 1) Fünf Jahrgänge von Kirchenstücken, auf alle Sonn- und Festtage . . .“. Sie wird, breiter und bestimmter formuliert, in Forkels Bachbiographie (S. 61) wiederholt: „1) Fünf vollständige Jahrgänge von Kirchenstücken auf alle Sonn- und Festtage. . . Die Jahrgänge wurden nach des Verfassers Tode unter die älteren Söhne vertheilt, und zwar so, daß Wilh. Friedemann das meiste davon bekam, weil er in seiner damaligen Stelle zu Halle den meisten Gebrauch davon machen konnte. Seine nachherigen Umstände nöthigten ihn, das, was er erhalten hatte, nach und nach zu veräußern.“

Wie glaubwürdig sind diese Berichte? Über den Nekrolog schreibt Ph. E. Bach in einem Brief an Forkel vom 13. Januar 1775: „Meines seel. Vaters Lebenslauff in Mitzler, liebster Freund, ist von seel. Agricola u. mir in Berlin zusammengestoppelt worden.“ Liest man den Nachruf unter diesem Vorzeichen, dann wirkt es wahrscheinlich, daß Philipp Emanuel den ersten Abschnitt mit den genealogischen Nachrichten und den nach Familientradition klingenden Anekdoten geschrieben hat. Was aber bliebe dann für Johann Sebastian Bachs Schüler Johann Friedrich Agricola (1720—1774) anderes übrig als der zweite Teil des Essays¹ und vor allem das Werkverzeichnis, das hier zur Erörterung steht?

¹ Vgl. 1. aus den Schlußsätzen des drittletzten Absatzes in Mizlers Nachruf: Bach „kannte . . . den Bau der Orgeln aus dem Grunde. Das . . . bewies er sonderlich . . . einmal bey der Untersuchung einer neuen Orgel, in der Kirche, ohnweit welder seine Gebeine nunmehr ruhen. . . Die Untersuchung war vielleicht eine der schärfsten, die jemals angestellt worden“. 2. Die folgende Anmerkung Agricolas in Adlungs *Mustica Mechanica Organoedi*, I, S. 251: „Diese Orgel zu St. Johannis ist nach der strengsten Untersuchung, die vielleicht jemals über eine Orgel ergangen ist von dem Hrn. C. M. Joh. Seb. Bach, und dem Hrn. Zacharias Hildebrand für untadelhaft erkannt worden.“

Wie konnte Agricola in Berlin seine Informationen über die Kantaten-Jahrgänge erhalten? Die wahrscheinlichste Antwort ist, daß er bei verschiedenen Gelegenheiten Friedemann und Philipp Emanuel nach dem Anteil eines jeden befragte. Auf eine solche Frage mußte Philipp Emanuel, wenn sein Nachlaßverzeichnis zuverlässig ist, zwei Jahrgänge nennen; Friedemann, wenn er „das meiste“ erhalten hatte und wenn die Gesamtzahl fünf Jahrgänge sein sollte, mußte drei Jahrgänge angeben. Man wird kaum annehmen können, daß Agricola die entfernte Möglichkeit in Erwägung zog, einer oder mehrere der Jahrgänge seien unter die Brüder und vielleicht auch deren Stiefmutter in Leipzig aufgeteilt worden.

Daß aber eben dies mit wenigstens einigen der nur drei 1723—1726 komponierten und später erweiterten Jahrgänge geschah, die mit einiger Vollständigkeit rekonstruiert werden können, haben jüngst Alfred Dürr und Georg von Dadelsen wahrscheinlich gemacht. Allem Anschein nach wurden die beiden ersten Jahrgänge wie folgt unter die Erben verteilt:

(1) Anna Magdalena	Philipp Emanuel	Friedemann
Jg. I	Das Nachlaßverzeichnis zählt 39 Kantaten nach dem Kirchenjahr auf; abwechselnd Partitur und Stimmen.	Partituren oder Stimmensätze, die Emanuels Anteil ergänzen, sind zu neun Kantaten bekannt (BWV 76, 147, 40, 190, 81, 134, 67, 44, 184). Dafür, daß Friedemann ihr Besitzer war, gibt es nur Indizien, keine direkten Beweise.
Jg. II Stimmen, an die Thomasschule verkauft.		30 Partituren sind bekannt, von denen keine bei Philipp Emanuel verzeichnet ist. Wieder gibt es nur Indizien, keine Beweise dafür, daß Friedemann ihr Besitzer war.

(Die Annahme, Friedemann habe einen Teil des Jahrgangs I besessen, beruht auf der künstlichen Ordnung von Philipp Emanuels Anteil. Es ist unwahrscheinlich, daß Philipp Emanuel zu einem so regelmäßig zwischen Partitur und Stimmen wechselnden Bestand gekommen wäre, wie ihn sein Nachlaßverzeichnis ausweist, wenn er zunächst den ganzen Jahrgang besessen und später einige der Partituren und Stimmensätze verkauft hätte.)

Die Beweisführung ist nicht sehr überzeugend; genauere Belege über Friedemanns Anteil fehlen. Noch schlimmer steht es mit dem dritten Jahrgang. Philipp Emanuels Verzeichnis führt als seinen Anteil meist „*Partitur und einige Stimmen*“ (Duplierstimmen) auf. Von zwölf der in der endgültigen Gestalt des Jahrgangs siebenundvierzig Kantaten besaß Philipp Emanuel jedoch die Partituren und die vollständigen Stimmensätze. Dazu kommen vierzehn weitere Stimmensätze, die nach seinen Eintragungen auf den Umschlägen einige Zeit nach 1750 in seinem Besitz waren. Das vielleicht merkwürdigste an dieser Überlieferung aber (verglichen mit der unvollständigen Erhaltung der beiden anderen Jahrgänge) ist die Tatsache, daß für jede Kantate ein Stimmensatz existiert². Daraus ergibt sich die Möglichkeit,

² In der ursprünglichen Gestalt (mit den Kantaten Johann Ludwig Bachs) hat der Jahrgang elf Lücken, mehr als Jahrgang I oder II. Jahrgang III hat also einerseits mehr Lücken, andererseits mehr primäre Quellen für die überlieferten Kantaten als jeder andere Jahrgang — eine seltsame, sogar widersprüchliche Tatsache.

daß Philipp Emanuel Partituren und Stimmen des dritten Jahrgangs erbt und später einzelne Stimmensätze je nach der Gelegenheit verkaufte. Andererseits könnte auch Friedemann die Stimmen geerbt und sie später an Philipp Emanuel verkauft haben — dies würde zu Forkels Angaben passen, und es ergäbe sich die folgende Verteilung:

(2) Anna Magdalena	Philipp Emanuel	Friedemann
Jg. I	abwechselnd Partitur ³ und Stimmen	abwechselnd Stimmen und Partitur ³
II Stimmen		Partituren ³
III	Partituren ³	Stimmen

Hier würden sich auf Agricolas Frage tatsächlich fünf Jahrgänge nennen lassen, wobei Friedemann „das meiste“ und Philipp Emanuel die in seinem Verzeichnis genannten Jahrgänge besessen hätte. Trifft dies aber zu, dann hat es sich immer nur um die drei hauptsächlich 1723—1726 komponierten Jahrgänge gehandelt, die uns erhalten sind; keine zwei Jahrgänge sind verloren, und die einzigen zu erwartenden Lücken sind nur gelegentliche Verluste, z. B. jene innerhalb der erhaltenen Jahrgänge. Ein weiteres Argument für diese Verteilung liefert die Tatsache, daß alle drei Jahrgänge Friedemanns verschieden zusammengesetzt sind und daß sich in keinem von ihnen eine Bevorzugung von Partituren oder Stimmen feststellen läßt⁴.

Aber vielleicht erbt Philipp Emanuel, wie oben angedeutet, nicht nur die Partituren, sondern auch die Stimmen des dritten Jahrgangs. Es ergäbe sich dann die folgende Verteilung:

(3) Anna Magdalena	Philipp Emanuel	Friedemann
Jg. I	abwechselnd Partitur ³ und Stimmen	abwechselnd Stimmen und Partitur ³
II Stimmen		Partituren ³
III	Partituren und Stimmen	

In diesem Falle hätte Agricola über Anna Magdalenas Anteil informiert sein müssen, um auf die Gesamtzahl fünf zu kommen⁵; die Anteile der Brüder wären jedoch gleich, und Friedemann hätte nicht „das meiste“ erhalten. Es ist kaum anzunehmen, daß sich Agricola in Berlin den Kopf darüber zerbrach, ob Anna Magdalena in Leipzig einige Kantaten besitze — vor allem wenn der „Lebenslauff“ (also auch das Werkverzeichnis) so eilig „zusammengestoppelt“ wurde, wie Philipp Emanuel schreibt. Wenn man also vernünftigerweise Anna Magdalenas Anteil ausschließt, wenn die Gesamtzahl fünf Jahrgänge sein und wenn Friedemann „das meiste“ zugesprochen werden soll, dann muß man in Friedemanns Erbteil die Existenz eines vierten Jahrgangs in Partitur und Stimmen annehmen, der den Ausgleich gegen Philipp Emanuels Übernahme des ganzen dritten Jahrgangs bilden müßte.

Wenn ein solcher Jahrgang je existierte, dann ist er größtenteils verschollen. Eine Spur könnten höchstens die Kantaten bilden, die Bach um 1728/29 auf Texte Picanders komponierte (BWV 197a, 171, 156, 159, *Ich bin ein Pilgrim*, 145, 174, 149, 188).

³ Häufig auch Duplierstimmen.

⁴ Johann Friedrich Rochlitz (1769—1842), der seit 1782 die Thomasschule besuchte, berichtet über die enge Zusammenarbeit zwischen Bach und dem Superintendenten Salomo Deyling. Danach sandte Bach Deyling „jedemal zu Anfang der Woche mehrere auf den Tag gerichtete Texte seiner Kirchenstücke zu (gewöhnlich drei) und der Doctor wählte daraus . . . Man fand nach (Bachs) Tode fünf ganze Jahrgänge derselben für alle Feste und Sonntage.“ (*Für Freunde der Tonkunst*, Band IV, Leipzig 3/1868, S. 280). Wenn Bach für jeden Sonntag fünf Kantaten besaß, warum schickte er dann an Deyling nur drei Texte? Der Bericht über fünf Jahrgänge scheint die Angaben Mizlers und Forkels wiederzuspiegeln (Band IV von *Für Freunde der Tonkunst* erschien zuerst 1830). Die Nachricht über „gewöhnlich drei Texte“ scheint diesen Angaben zu widersprechen. Könnte sie nicht auf eine andere und unabhängige Überlieferung zurückgehen?

⁵ Sie wird in der zweiten Hälfte des Nachrufes kurz erwähnt.

Eine andere Theorie verteilt die Jahrgänge III und IV wie folgt:

- (4) Vom 1. bis zum letzten Sonntag
nach Trinitatis

Jg III	1725 an Friedemann ⁶	IV	1726 an Philipp Emanuel
	Vom 1. Advent bis Trinitatis		
	1725/26 an Philipp Emanuel		1726/27 an Friedemann ⁷

Beide Hypothesen ziehen jedoch so viele ernsthafte Konsequenzen nach sich, daß sie vorläufig nicht zu verwenden sind.

Akzeptiert man aber trotz allem die Verteilung (4) und den Picander-Jahrgang, dann ergeben sich tatsächlich fünf Jahrgänge. Agricola mag auch in diesem Falle die Aufteilung gekannt haben. Sie wird so erfolgt sein:

(5) Anna Magdalena	Philipp Emanuel	Friedemann
Jg. I	abwechselnd Partitur ³ und Stimmen	abwechselnd Stimmen und Partitur ³
II	Stimmen	Partituren ³
III	Partituren und Stimmen	
IV		Partituren und Stimmen
V		Partituren und Stimmen

So erhält Friedemann vier Jahrgänge, Philipp Emanuel nur zwei. Es wirkt seltsam, daß weder der vierte noch der fünfte Jahrgang geteilt worden sein sollte, aber das Fehlen jeder einzelnen Partitur und jedes einzelnen Stimmensatzes in Philipp Emanuels Besitz macht eine Aufteilung dieser Jahrgänge unwahrscheinlich.

Betrachtet man jedoch diese Verteilung genauer, so enthüllt sie weit mehr Schwierigkeiten als jede andere. Es ist nicht leicht zu beweisen, daß ein gutes Hundert heute verschollener Kantaten existiert haben soll, auf das kein zeitgenössischer Bericht eindeutig hinweist⁸. Der einzige Grund für eine solche Annahme kann der Glaube an die buchstäbliche Richtigkeit des Nachrufes sein — aber hat diese Nachricht, daß „die ungedruckten Werke des seligen Bachs . . . ungefehr folgende“ sind, den Wert einer genauen bibliographischen Angabe? Wir haben zu zeigen versucht, daß man nicht unbedingt die Existenz von fünf Kantatenjahrgängen annehmen muß, um diesen Bericht zu erklären. Auch unter der Voraussetzung, daß nur vier oder sogar drei Jahrgänge vorlagen, läßt er sich verstehen. Eine weitere Klärung der Frage scheint uns eine dringende Aufgabe der Bachforschung zu sein.

(Übersetzung: Ludwig Finscher)

⁶ Die einzigen erhaltenen Kantaten aus dieser Zeit gelangten jedoch nicht an Friedemann. Es sind BWV 168, 164 und 79 (in Philipp Emanuels Erbeil) sowie BWV 137 (nur in Stimmen erhalten), die jetzt zu Jahrgang II gehören.

⁷ Auch hier gelangten die einzigen erhaltenen Kantaten nicht in Friedemanns Besitz. Es sind BWV 82 und 84 (in Philipp Emanuels Erbeil) sowie BWV 58 (Partitur und Stimmen), die jetzt zu Jahrgang II gehören. Wenn Friedemann also die Partitur von BWV 58 erbeilte, so gehörte sie für ihn nicht zum Jahrgang IV.

⁸ „Zeitgenössischer Bericht“ bezieht sich auf die Zeit der Komposition und der ursprünglichen Aufführungen, in diesem Falle also die späten zwanziger Jahre des 18. Jahrhunderts. Als ein Beispiel für die Vieldeutigkeit der Zeugnisse zitieren wir Picanders Vorrede zu seinem Kantatenjahrgang 1728: „Ich habe solches Vorhaben desto lieber unternommen, weil ich mir schmeicheln darf, daß vielleicht der Mangel der poetischen Anmuth durch die Lieblichkeit des unvergleichlichen Herrn Capell-Meisters, Bachs, dürfte ersetzt, und diese Lieder in den Haupt-Kirchen des andächtigen Leipzigs angestimmt werden.“ Offensichtlich waren, als dies geschrieben wurde, noch keine Kompositionen der Texte durch Bach aufgeführt worden. Ist es wahrscheinlich, daß Bach sie entgegen seiner üblichen Praxis komponiert, aber nicht aufgeführt hatte, oder wollte Picander nur seiner Hoffnung Ausdruck geben, Bach möge in unbestimmter Zukunft einige Texte vertonen?

Philipp Spittas Musiklehrer: Johann Heinrich Konrad Molck *Nachrichten über die Hannoversche Musikerfamilie Molck (Moltke)*

VON FRITZ HAMANN, DISSEN (TEUTOBURGER WALD)

In einem Aufsatz „Der Musikhistoriker Philipp Spitta“ (Musik und Kirche/Jg. 14/S. 34) berichtet W. Gurlitt, auf Riemanns Anfrage nach seinem musikalischen Bildungsgang habe Spitta geantwortet, daß er „das Meiste wohl dem Konrektor und Organisten Johann Heinrich Konrad Molck“ verdanke, dessen „eifriger Klavier-, Orgel- und Kompositionsschüler“ er gewesen sei. Wer ist nun dieser J. H. K. Molck?

Als zweiter Sohn des Schulmeisters und Opfermanns (= Küster und Vorsänger) Heinrich Molck (1749—1833) wurde er am 24. April 1798 in Hoheneggelsen (Bahnstrecke Braunschweig—Hildesheim) geboren. Er besuchte die Martinischule in Braunschweig und das Andreanum in Hildesheim. Hier sang er im Schulchor und wurde Orgelschüler des Organisten Stanze. Nach Absolvierung des Alfelder Seminars kam er als junger Lehrer 1818 nach Peine, dem Geburtsort F. K. Griepenkerls, der ab 1837 Bachs Instrumentalwerke herausgab. Ab 1824 war er hier als Konrektor tätig. Für die Schulen gab er 1834 ein Choralmelodienbuch in Druck, das mit einer „Anweisung zum Notengesang“ versehen war. Zwei Jahre später erschien sein für das kirchenmusikalische Leben des Landes Hannover bedeutsames Choralbuch „für angehende Organisten und Freunde des Orgelspiels, 4stg. und mit Zwischenspielen gesetzt“. In die zweite Auflage (1857) wurden „50 Melodien in ihren ursprünglichen Tönen und Rhythmen, wie auch größtenteils in ihren altertümlichen Fortschreitungen zum Studium des Tonsatzes vorzüglich aus dem 16. und 17. Jahrhundert“ aufgenommen; eine Resonanz der kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung um 1850. Im 5. Bande von Zahns „Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder“ werden einige Choralmelodien genannt, die von Molck stammen (S. 480 unter Nummer 391). In den vierziger Jahren regte er an und leitete größere Lehrergesangsfeste, bei denen auch eigene umfangreichere Werke aufgeführt wurden (Psalmen, Hymnen, Motetten für Männerchor). Zwei solche Kompositionen (Psalm „Danket dem Herrn“, op. 10, und „Hymnus an den Welt-erlöser“, op. 11) wurden in der „Euterpe“ (Jg. 1843, S. 150) folgendermaßen beurteilt: „... zwei wackere Compositionen; Der Herr Verfasser schreibt mit vieler Geläufigkeit und Umsicht, ganz besonders leuchtet aus den Arbeiten eine Ungezwungenheit und Natürlichkeit hervor“. In einer von Molck herausgegebenen Sammlung „Gesänge und Lieder für vier Männerstimmen gesammelt und für Lehrervereine herausgegeben...“ sind zwölf Kompositionen von ihm enthalten. Kirchenchor, Männergesangverein und Lehrergesangsvereinigungen boten dem fleißigen, talentierten Manne Gelegenheit, seinen Schaffensdrang in den Dienst der „Forderung des Tages“ zu stellen. Mit Recht nennt ihn Gurlitt in dem oben genannten Aufsatz einen Musiker „von altem Schrot und Korn, von gründlichem Wissen und Können“. Anläßlich seines 50jährigen Amtsjubiläums spricht die „Hannoversche Schulzeitung“ vom „bewährten, tüchtigen Schulmann, dem Musikkenner und Komponisten, welcher sich um die Hebung der Kirchen- und Schulmusik im nördlichen Deutschland große Verdienste erworben hat“ und preist „den liebenswürdigen Freund, den rührigen, opferwilligen, und anspruchslosen Kollegen“¹. Noch in der 1952 erschienenen „Geschichte des Alfelder Seminars“ wird Molck besonders erwähnt, weil er „wegen seiner hohen musikalischen Befähigung in besonderem Ansehen stand“. Nach kurzem Ruhestand starb er am 22. Dezember 1875 in Hayen; seine letzte Ruhestätte erhielt er in Peine.

¹ Hannoversche Schulzeitung Jg. 1868, S. 69/70.

Zu Molcks Privatschülern, denen er Führer ins Reich der Musik hat sein dürfen, gehört nun auch Philipp Spitta, der Sohn des gleichnamigen Superintendenten, der, als Liederdichter weithin bekannt, vom Oktober 1853 bis Juni 1859 in Peine amtierte.

Ein weiterer Schüler Molcks war sein Neffe Heinrich Molck, der Sohn seines jüngeren Bruders Caspar. 1825 in Groß-Himstedt bei Hildesheim geboren, erhielt er vom 10. Lebensjahr Musikunterricht bei seinem Onkel mit dem Erfolg, daß er schon mit zwölf Jahren gelegentlich als Orgelspieler tätig sein konnte. Auch er besuchte das Alfelder Seminar, wo ihm jedoch, nach seinen eignen Worten, „*die Musik Hauptsache war und blieb*“. Nach erweitertem Fachstudium bei Thomaskantor Moritz Hauptmann (1850—1852) ließ er sich als Musiklehrer und Chorleiter in Hannover nieder. Von 1855 bis zu seinem Tode (1889) begleitete er die Organistenstelle der Marktkirche. Er erfreute sich als Orgelspieler eines ausgezeichneten Rufes und war ein beliebter Chorleiter. Als Komponist zahlreicher Chorwerke (darunter zwei Oratorien, viele Kantaten, zwölf größere Festgesänge für Logenfeierlichkeiten) setzte er sich in Ansehen bei seinen Zeitgenossen. Der blinde König Georg schätzte ihn sehr und ermöglichte ihm 1861 eine längere Kunstreise, auf der er „*alle besten Orgeln und besten Organisten*“ kennenzulernen wünschte. Seine Erfahrungen legte er in einem Reisetagebuch nieder².

Auch der ältere Bruder des Peiner Organisten spielt im Musikleben seiner Zeit eine Rolle: Carl Melchior Jakob Molck (Moltke). Einer durch Dokumente nicht stützbarer Familientradition nach soll nämlich die Familie von dem 1692 in Hannover hingerichteten Oberjägermeister Otto Friedrich von Moltke abstammen. Daher dieser Name². C. M. J. Moltke (1783 zu Gernsen bei Hildesheim geboren) bildete sich nach der Gymnasialzeit in Braunschweig zum Sänger aus. Als Gesanglehrer und Bühnensänger kam er schnell zu Ruhm, und 1806 holte ihn Goethe nach Weimar. Man freute sich über seine „*kräftige, wohl-tönende und gut geschulte Stimme*“ (Neues Universal-Lexikon Bd. 2, S. 1057, Dresden 1857). Als Liederkomponist vertonte er auch manche Goethetexte; eine Liste darüber bei Moser „*Goethe und die Musik*“. Noch vor Goethes Hinscheiden starb der Sänger 1831. Drei Mitglieder einer Familie im Dienst der Musik. Ihr Wirken sollte in der musikgeschichtlichen Landeskunde nicht vergessen werden.

Literaturhinweise an Hand eines Museumsführers

VON GÜNTHER HART, GROSS SCHNEEN ÜBER GÖTTINGEN

Es sind nicht immer nur die großen und grundlegenden Werke, die dem Fortschritt der Musikinstrumentenkunde dienen. Auch ein kleiner, allgemein gehaltener und bewußt nicht als „Beschreibender Katalog“ gestalteter Führer durch eine Instrumentensammlung vermittelt bei sachgemäßer Auswertung manche neuen instrumentenkundliche Erkenntnisse. So auch der unlängst erschienene Führer durch die Lübecker Sammlung¹. Er bietet erstmals eine Zusammenfassung dieser 92 Instrumente, die, wie Karstädt einleitend bemerkt, „*weniger durch die Zahl ihrer Stücke als durch die Zeugenschaft und Besonderheit der älteren Exemplare bedeutsam*“ sind. Auf einiges hiervon sei hingewiesen. Die Discant-Viola von Joachim Tielke 1690 wird bereits von Kinsky im Heyer-Katalog² neben dem Kopenhagener

² Die Nachrichten über die Familie, den Einblick in das erwähnte Tagebuch und die Lektüre einer selbstgeschriebenen Lebensbeschreibung des Hannoverschen Organisten verdanke ich dem liebenswürdigen Entgegenkommen des Leiters der Niedersächsischen Lehrerbücherei, Herrn John Molck, Hannover, dem ich auch an dieser Stelle meinen herzlichen Dank sage. — Dieses Tagebuch erscheint 1961 in der Zeitschrift „Der Kirchenmusiker“.

¹ *Die Sammlung alter Musikinstrumente im St. Annen-Museum zu Lübeck*. Lübecker Museumshefte, Heft 2. Von Dr. Georg Karstädt. Lübeck o. J. (1958). — 18 S., 15 Abb.

² *Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Köln*, Katalog von Georg Kinsky. Zweiter Band, Zupf- und Streichinstrumente, Köln 1912. S. 481 u. 646.

Exemplar als Beleg für älteste erhaltene Violen d'amore herangezogen. Wenn die Lübecker Tielke-Viola auch alle charakteristischen Merkmale der Violen-Familie aufweist, darf bei der geringen Zargenhöhe von 4 bis 4,5 cm nicht ohne Grund vermutet werden, daß das Instrument a braccio gespielt wurde. Seine starke Ähnlichkeit mit einer Discant-Viola da braccio von Tielke aus demselben Jahre 1690 (Nr. 786 der Heyerschen Sammlung, Abb. S. 443) ist auffallend. Auch fehlen dem Lübecker Instrument die für die Viola d'amore typischen Aliquotsaiten, wie die nur fünf Wirbel eindeutig beweisen. Von einer späteren Veränderung des Halses mit Wirbelkasten an dem fraglichen Instrument ist nichts bekannt; zudem ist das ganze Korpus zu schlank, als daß es ursprünglich auf den d'amore-Typ angelegt gewesen sein könnte. Kinsky hat also anscheinend die Klassifizierung der Lübecker Viola als „d'amore“ ohne Autopsie in den Katalog übernommen. Es ist richtigzustellen, daß die Lübecker Viola als Belegexemplar erhaltener ältester Violen d'amore ausscheidet — im Gegensatz zu dem Kopenhagener Stück Nr. 376³, das mit seinem breiten Korpus und mit seinen 7 Spiel- und 7 Aliquotsaiten eine unzweifelhaft echte Viola d'amore ist.

Ein weiteres Instrument berichtigt zwar nicht eine bereits vorhandene Literaturstelle, verdient aber einen besonderen Hinweis: Eine leider unsignierte frühe Viola mit einem aus der Decke gestoßenen Baßbalken, nach dem Urteil des Lübecker Geigenbaumeisters Günther Hellwig zu Anfang des 17., vielleicht gar schon im ausgehenden 16. Jahrhundert erbaut. Leider verbot sich eine ausführliche Beschreibung und Abbildung, aber schon die knappen Andeutungen ermuntern zu der Annahme, daß dieser Viola ein Platz in der Geschichte der Streichinstrumente gebührt; sie scheint einer Spezialstudie wohl wert.

Von den insgesamt zehn (großen) Querflöten im St. Annen-Museum stehen drei in Beziehung zu der lehrreichen Studie von Josef Zimmermann⁴. Zwei von ihnen sind von Johann Gottlieb Freyer, Potsdam, Stiefsohn und Nachfolger des bekannten F. G. A. Kirst, und eine von Martin, der gemeinsam mit Freyer einige Jahre lang Kirsts Firma nach dessen Tode 1806 weiterführte. Zu den bei Zimmermann (S. 127) nachgewiesenen acht mit „J. G. Freyer“ signierten Instrumenten zählt auch „eine Flöte aus Ebenholz mit mehreren Silberklappen im Lübecker Museum für Kunst und Kulturgeschichte“. Jedoch die andere Flöte („aus Ebenholz, 7 Einzelteile“) erscheint in Zimmermanns Aufzählung nicht. Auch das Focke-Museum in Bremen bewahrt übrigens eine Freyer-Flöte mit acht Silberklappen in sieben Einzelteilen auf. Zimmermanns Zusammenstellung darf also um diese zwei Freyer-Flöten vermehrt werden. Auch der Nachweis von vier Martin-Instrumenten wird durch das Lübecker Verzeichnis um ein weiteres Stück (acht Klappen, 1821) erweitert.

Die instrumentenkundliche Autorität des erläuternden Apparats im beschreibenden Katalog der Berliner Sammlung von Curt Sachs⁵ hat dem Berliner Großbaßpommer aus St. Marien zu Danzig (Nr. 289) auch heute noch weithin den Ruf als „einziges erhaltenes Exemplar dieses Instruments“ erhalten. (Bei den riesigen Kriegsverlusten dieser Sammlung blieb u. a. der komplette Pommersatz verschont). Das Bekanntwerden des Großbaßpommers in der Lübecker Sammlung ist zugleich ein Beitrag zur vergleichenden Instrumentenkunde. Die Anmerkung von Sachs ist hiernach zu korrigieren: Es sind nicht nur zwei, sondern sogar drei Stücke dieser seltenen Doppelrohrblattinstrumente nachzuweisen: Der Katalog des Museum Carolino-Augusteum zu Salzburg⁶ führt ein dem Berliner ganz ähnliches Exemplar eines Großbaßpommers auf, zu denen nun das Lübecker Instrument als drittes tritt. Wenn gleich letzteres leider ebenfalls unsigniert ist, so bietet doch wenigstens der archivalische

³ Angul Hammerich: *Musikhistorisk Museum. Beskrivende Katalog*. Kopenhagen 1909. — S. 72/73 mit Abb.

⁴ Josef Zimmermann: *Die Flötenmacher Friedrichs des Großen. Ein Beitrag zur Geschichte der Holzblasinstrumente*. In: *Zeitschrift für Instrumentenbau*, 60. Jahrgang, Breslau 1940, S. 117/18; 126/27; 134/35; 141/42; 159/60.

⁵ Curt Sachs: *Sammlung alter Musikinstrumente bei der Staatlichen Hochschule für Musik Berlin. Beschreibender Katalog*. Berlin 1922, Sp. 272.

⁶ Karl Geiringer: *Alte Musikinstrumente im Museum Carolino-Augusteum Salzburg*. Leipzig 1932.

Nachweis über dessen Ankauf im Jahre 1685 durch die St. Marienkirche von einem reisenden Musikanten einen Anhaltspunkt für eine zeitliche Eingrenzung. Möglicherweise kann sogar noch das Fragment eines „Kontrabaß-Pommers“ der früheren Breslauer Sammlung⁷ (Totalverlust!) als viertes überkommenes Exemplar dieser Gattung gelten.

Von den beiden Serpenten der Lübecker Sammlung ist einer unsigniert, der andere trägt die Marke von Grenser, Dresden. Letzterer ist nicht allein als einer der nicht allzu häufigen signierten Serpente bemerkenswert, sondern mehr noch durch seine Beziehung zu einem für die Geschichte des Serpents bedeutsamen Literaturzeugnis⁸. Gerber beginnt die eingehende Beschreibung des Serpents mit den Worten: „So wie jetzt Herr Grenser in Dresden den Serpent bauet —“ (Heinrich Grenser, 1764—1813, ab 1796 Nachfolger seines Onkels und Schwiegervaters August Grenser, 1720—1807). Endlich ist also ein Vergleich der Angaben von Gerber mit einem wirklich vorhandenen Grenser-Serpent möglich.

An Trompeten besitzt das St. Annen-Museum Einzelstücke folgender fünf namhafter Nürnberger Instrumentenmacher: Hans Hainlein 1640, Conrat Droschel 1640, Michael Nagel 1654, Friedrich Ehe 1737, Paulus Schmidt undatiert. Das grundlegende Werk über die Nürnberger Posaunenmacher ist die Dissertation von Wörthmüller⁹. Anscheinend war dem Verfasser die Existenz des Lübecker Instrumentariums unbekannt (der Führer war damals noch nicht erschienen), denn in seiner breit angelegten Zusammenstellung der noch vorhandenen Instrumente erwähnt er bei den fraglichen Meistern keines der Lübecker Stücke. Wörthmüllers Register ist demnach bei den entsprechenden Namen (S. 416, 447, 457, 462) zu ergänzen.

Besonders bedeutungsvoll aber ist die Trompete mit der Inschrift: „Madt Conrat Droschel MDCXXX“. Von Droschel (1596—1644) bietet Wörthmüller zwar eine Lebensbeschreibung (S. 260/61), jedoch kein überkommenes Werkzeugnis seiner Hand. In dem Lübecker Instrument bietet sich nun hierfür das bisher einzig greifbare Stück und damit eine willkommene Ergänzung der genannten Arbeit. Die (gewollte?) gemeinsame Abbildung der Trompeten von Droschel und Nagel bestätigt, namentlich beim Vergleich der Schallstückform, Wörthmüllers Feststellung: „Sein (Droschels) handwerkliches Können lebte weiter in dem Wirken seines Gesellen Michael Nagel.“

Auch der Lübecker Führer selbst bedarf einiger Korrekturen. Da dieser, wie eingangs festgestellt, nicht als beschreibender Katalog angelegt ist, darf man die gewohnten ausführlichen Angaben billigerweise nicht erwarten. Unschwer aber hätten die Seiten numeriert werden können. Aus dieser bis jetzt einzigen erreichbaren Unterlage für die Lübecker Sammlung wird doch gelegentlich zitiert werden müssen; dazu sind Seitenzahlen unerlässlich.

Offensichtlich falsch sind einige Herstellernamen angegeben: Der bereits genannte Flötenmacher heißt Johann Gottlieb Freyer, anstatt fälschlich „Frevr“ (so auch schon im Katalog der Hamburger Sammlung¹⁰). Die Signatur eines Fagotts „Johann Heinrich Eichentopf“ ist durch den Zusatz „Berlin“ ergänzt. Hier ist der Verfasser einem Irrtum von Baines¹¹ zum Opfer gefallen. Vier signierte Instrumente nennen ausdrücklich Leipzig als seinen Wirkungs-ort; dementsprechend ist zu verbessern. — Eine Oboe ist als von „C. Gold, Dresden,“ stammend bezeichnet, während dieser Name richtig „Golde“ (mit e am Ende) geschrieben wird.

⁷ Epstein und Scheyer: *Führer und Katalog zur Sammlung alter Musikinstrumente im Schlesienschen Museum für Kunstgewerbe und Altertümer zu Breslau*. Breslau 1932.

⁸ Ernst Ludwig Gerber: *Versuch einer nähern Beleuchtung des Serpent*. In: Allgemeine Musicalische Zeitung, 6. Jahrgang 1803, Sp. 17—25.

⁹ Willi Wörthmüller: *Die Nürnberger Trompeten- und Posaunenmacher des 17. und 18. Jahrhunderts*. In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, 45. Bd./1954, S. 208—325, und 46. Bd./1955, S. 372—480.

¹⁰ Hans Schröder: *Museum für Hamburgische Geschichte. Verzeichnis der Sammlung alter Musikinstrumente*. Hamburg 1930. — S. 64.

¹¹ Anthony Baines: *Woodwind-Instruments and their History*. London 1957. Abschnitt „Oboe d'amore“. — Freundliche Mitteilung von Herrn Dr. Karstädt.

Der abgekürzte Vorname des Klarinettenherstellers Kayser in Hamburg lautet „H.“¹² und nicht wie bei Karstädt „M.“ (elf Klarinetten in der Hamburger, eine in der Kopenhagener Sammlung).

Internationaler musikwissenschaftlicher Chopin-Kongreß in Warschau

VON WILFRIED BRENNECKE, KASSEL

Mitte Februar 1960 veranstaltete die Frédéric-Chopin-Gesellschaft Warschau unter der Schirmherrschaft des polnischen Staatsrates, der polnischen Akademie der Wissenschaften und der UNESCO den 1. Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß, dessen Programm in erster Linie dem Jubilar des Jahres, dem polnischen Nationalhelden Frédéric Chopin, gewidmet war. Dieser Kongreß ist aus verschiedenen Gründen als ein Ereignis von besonderer Bedeutung anzusehen. Die polnische Hauptstadt, zugleich Geburtsort Chopins, erwies sich als ein einzigartiges Forum für Begegnungen von Ost und West. Die reizende Gastfreundschaft der polnischen Kollegen ließ erkennen, daß Kontakte, Begegnungen, Gedankenaustausch, ja, Freundschaften zwischen Menschen möglich sind, die diesseits und jenseits der eisernen Vorhänge wohnen, die unsere Welt in zwei unnötigerweise feindliche Hälften trennen. Daß solche Begegnungen stattfinden konnten und daß kein falscher Ton die Atmosphäre wissenschaftlicher Zusammenarbeit trübte, muß wohl über alle fachlichen und musikalischen Ereignisse hinaus als das wesentlichste Ergebnis dieses Kongresses angesehen werden. Daß der Kongreß des Jahres 1960 als der erste bezeichnet wurde, läßt hoffen, daß in gewissen Abständen weitere folgen werden, die, wie der inzwischen bereits berühmte Warschauer Herbst für die moderne Musik, für die Musikwissenschaft eine einzigartige Plattform zu Gespräch und friedlicher Auseinandersetzung sein könnten.

Der Warschauer Kongreß wurde von weit über 300 Musikforschern aus 24 Ländern und vier Kontinenten besucht. 126 Referate, 74 von Ausländern und 52 von Polen gehalten, zeugten für den Anklang, den diese erste großaufgezogene musikwissenschaftliche Veranstaltung in einem Ostblockstaat gefunden hat. Referenten waren aus Dänemark, England, Frankreich, der Schweiz, Italien, West- und Ostdeutschland, Österreich, der Tschechoslowakei, Ungarn, Rumänien, der Sowjetunion, Australien, Kanada, den USA und China, Beobachter u. a. aus Japan nach Warschau gekommen. Als Kongreßsprachen dienten neben dem Polnischen und Russischen, die stets in eine der anderen Sprachen übersetzt wurden (bzw. von denen schon vorher kurze Auszüge schriftlich vorlagen), das Deutsche, Französische und Englische. Französisch und Deutsch dominierten jedoch. Manche der polnischen Referenten trugen ihre Beiträge übrigens in ausgezeichnetem Deutsch oder Französisch vor. Tagungsort war der im pompösen Monumentalstil erbaute, der polnischen Nation von der Sowjetunion zum Geschenk gemachte Kulturpalast, der u. a. die polnische Akademie der Wissenschaften und zahlreiche Universitätsinstitute beherbergt, darunter das Musikwissenschaftliche und das Mathematische Institut, die ihre Räume für den Kongreß zur Verfügung gestellt hatten. Die Plenarsitzungen fanden im Saal der Akademie der Wissenschaften statt. Um der Fülle der Referate Herr zu werden, hatte man sie in sechs verschiedene Sektionen aufgeteilt, von denen immer vier gleichzeitig tagten. Unter den fünf Chopin-Sektionen fanden die beiden dem Stil und den historischen Problemen des Stileinflusses gewidmeten den stärksten Anklang. Die zahlenmäßig größte Sektion war jedoch diejenige, in der allgemeine Probleme der polnischen Musikgeschichte abgehandelt wurden. Sie umfaßte etwa ein Viertel aller Referate, so daß dem allgemeinen Forschungsdrang ein kräftiges Ventil

¹² Heinrich Friedrich Kayser, 1809—1890. — Freundliche Auskunft des Staatsarchivs Hamburg.

geschaffen und die Gefahr allzu großer Einseitigkeit vermieden war. Lebhaftige Diskussionen sorgten zudem für eine Vertiefung der gewonnenen Eindrücke. Insgesamt wurde eine Fülle neuen Forschungsmaterials zutage gefördert, wurden ältere Anschauungen berichtigt und neue Probleme zur Diskussion gestellt. Da ein einzelner Teilnehmer höchstens die Hauptvorträge und ein Viertel aller Referate hätte besuchen können und da ohnehin an die Veröffentlichung eines Kongreßberichtes gedacht ist, sei hier nur ein allgemeiner Überblick über die Veranstaltungen gegeben. Es ist sehr zu hoffen, daß der geplante Bericht, der nach Möglichkeit die ungekürzten Referate in einer der westlichen Sprachen enthalten sollte, bereits im kommenden Jahr erscheint. Er erst wird den momentanen Wirkungen des Warschauer Kongresses wissenschaftliche Dauer verleihen können. Die polnische Musikwissenschaft würde hiermit sich und ihrem Nationalgenius ein schönes Denkmal setzen.

In ihrem Abschlußkommuniqué hat Zofia Lissa, Warschauer Ordinaria für Musikwissenschaft und Organisatorin des glänzend aufgezogenen Kongresses, mit Stolz konstatieren können, daß der Kongreß nicht nur ein Beweis für die polnische Liebe zu Chopin sei, sondern daß er darüber hinaus der polnischen Musikwissenschaft, teils bei den Vorbereitungen, teils in der Auswertung der wertvollen Referate bedeutende Impulse verliehen habe. Ihre drei Fragen, ob der Kongreß unsere Kenntnis Chopins und der polnischen Musik vermehrt habe, ob und in welchem Maße er unser Denken befruchtet und zu neuen Forschungen geführt habe und welches die Probleme seien, die er gestellt habe, lassen sich vielleicht mit Hilfe eines Überblicks über die sechs Sektionen und die Plenarvorträge einigermaßen beantworten:

Die 5. Sektion, die allgemeinen historischen Problemen der polnischen Musikgeschichte gewidmet war, beschäftigte sich z. T. auch mit den allgemeinhistorischen und musikalischen Voraussetzungen für das Schaffen Chopins. Wichtige Untersuchungen galten dem Warschauer Musikleben zu Beginn des 19. Jahrhunderts, der polnischen Oper in Chopins Jugendzeit (Franciszek Barfuss, Krakau), dem Warschauer Verlagswesen in der Zeit von 1800 bis 1830 (Maria Prokopowicz, Warschau), ferner den literarischen und philosophischen Erscheinungen der Zeit (Władysław Tartarkiewicz, Warschau). Zofia und Jan Steszewski (Warschau) boten einen wertvollen Beitrag zur Entwicklung der Mazurka, wobei sie auf Quellen des 16. und 17. Jahrhunderts zurückgingen, diese mit Erscheinungen der polnischen Folklore in Bezug setzten und den Mazurka-Rhythmus von der Sprachforschung her deuteten. Danuta Idaszak (Warschau) untersuchte die Mazurka in der polnischen Musik des 18. Jahrhunderts, Erwin Stadnicki (Krakau) den Klavierwalzer in Polen vor Chopin, Christiane Engelbrecht (Berlin) die Klavierballade vor Chopin. In ihrem Plenarvortrag, mit dem die wissenschaftliche Arbeit des Kongresses begann, untersuchte Stefania Lobaczewska (Krakau) die polnische Musikkultur um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert, zeigte Chopins Wurzeln in der polnischen Kultur auf, betrachtete die Entwicklung der Mazurka vom Tanz der Landbevölkerung zu dem der Städte und erinnerte an die Polonaisen des Grafen Oginski und Mazurken der Maria Szymanowska.

Ein Teil der 2. Sektion (Historische Probleme der Stilbeeinflussung) beschäftigte sich gleichfalls mit Anregungen älterer Musiker auf Chopin. Barbara Chmara (Warschau) befaßte sich mit der Agogik in den Nocturnes von Field und Chopin und wies überzeugend nach, daß Fields Einfluß auf den jüngeren Meister bisher erheblich überschätzt worden sei. Vaclav Jan Sykora (Prag) deutete auf Voraussetzungen des Chopinschen Klavierstils bei Dussek und Worzisek hin. Weitere Referate der 2. Sektion waren Chopin und dem Geist der barocken Instrumentalmusik, Bergerette und Steier in Chopins Werk, Chopin und dem lyrischen Klavierstück seiner Zeit gewidmet.

In der 1. Sektion (Probleme der stilistischen Entwicklung) behandelte Zofia Lissa in einem vorzüglichen analytischen Beitrag das Problem der Formdurchdringung bei Chopin, die substantielle Einheit und Formkreuzung in den freien Formen Chopins, wobei sie Anregungen des späten Beethoven nachwies. Wiarosław Sandelewski (Mailand) deckte Elemente des

Bel canto und Anregungen Clementis in Chopins Melodik auf. Jadwiga und Marian Sobieski (Warschau) untersuchten das für Chopin charakteristische Tempo rubato und wiesen es als Interpretationsgewohnheit polnischer Volksmusiker nach. Igor Belza (Moskau) ging in einem Hauptreferat den Quellen des Nationalstils Chopins nach. Józef M. Chomiński behandelte, gleichfalls in einem Plenarvortrag, vom Klaviersatz ausgehend, das Problem der Stilentwicklung bei Chopin; Krzysztof Biegański (Warschau) beschäftigte sich mit Chopins Haltung zur Volksmusik und wies auf mancherlei Beispiele stilisierter Folklore in Chopins Schaffen hin, wobei er besonders die Einwirkung der folkloristischen Modalität auf Chopins Stil untersuchte. Siegfried Borris (Berlin) behandelte die Harmonik Chopins im Hinblick auf die Chromatik des 19. Jahrhunderts, Jaroslav Volek (Prag) vom Blickpunkt der alterierten Funktionsharmonik her. Jacques Chailley (Paris) wies in einem interessanten Plenarvortrag auf Chopins Bedeutung für die Entwicklung der harmonischen Mittel, besonders bei Debussy und Ravel, hin. Wolfgang Boettcher (Göttingen) sprach über Polyphonie und Ostinato-Technik in Chopins Spätwerk (nach 1845). Jacques Chailley machte auf ein unbekanntes Blatt Chopins aufmerksam, ein „Sostenuto“ überschriebenes walzerartiges Nocturne aus dem Nachlaß des Bankiers Gaillard, das 1945 für die Schüler des Pariser Conservatoire ans Licht gezogen wurde. Walter Wiora (Kiel) behandelte in einem anregenden Hauptreferat neben den Préludes auch Chopins Etüden als vermutlich zyklisch geplantes Werk und stellte beide Werkreihen Bachs „Wohltemperiertem Klavier“ gegenüber. Weitere Referate der ersten Sektion untersuchten Klavierstil (Lajos Hernády, Budapest), Stimmführung, Figuration (Dalila Teresa Turlo, Warschau), Variationsprinzip (Vladimir Protopopov, Moskau), thematische Entwicklung (Bohdan Pocij, Warschau), Raum und Form (Janusz Dobrowalski, Warschau), Klang, Melodiebildung (Karol Hławiczka, Cieszyn), Rhythmus, Tonalität, Modalität und Orchesterbehandlung (Gerald Abraham*, Liverpool) bei Chopin, ferner Krakowiak, Walzer und Polonaisen.

Sehr wertvoll waren in der 2. Sektion die verschiedenen Untersuchungen der Einflüsse, die Chopins Schaffen auf nachfolgende Musiker bis in die Musik unserer Zeit hinein ausgeübt hat. Dieter Lehmann (Leipzig) und Hans Pischner (Berlin) gingen von verschiedenen Ausgangspunkten den Einflüssen auf Schumann nach. Walther Siegmund-Schulze (Halle) untersuchte das Verhältnis Chopin-Brahms, Viera Wasina-Grossman (Moskau) Chopins Anregungen auf das „Mächtige Häuflein“. György Kroó (Budapest) behandelte Probleme der romantischen Sonate bei Chopin und Liszt und zeigte bei Chopin Vorformen der monothematischen Sonate Liszts auf. Maria Ottich (Remscheid) ging den Einflüssen Chopins auf Komponisten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nach. Zofia Lissa schließlich verglich die Harmonik Chopins mit der Skrjabin, deckte bereits bei Chopin Zersetzungen der Funktionen und tonartfreie Harmonie auf und wies klar, knapp und überzeugend die spätromantischen Wurzeln der Zwölftonharmonik auf. Heinrich Lindlar (Bonn) sprach über Chopin in der Betrachtung der deutschen Musikschriftsteller in den Jahren 1830—1850. Weitere Referate der 2. Sektion befaßten sich mit Beziehungen zu und Beeinflussungen von Liszt, Mikuli, Moniuszko, Smetana, Szymanowski, Janáček, mit Chopins Konzerten und dem romantischen Klavierkonzert sowie mit der Aufnahme von Chopins Musik in China.

Die 3. Sektion war der Interpretation von Chopins Musik gewidmet. Józef Kański (Warschau) verglich verschiedene Interpretationsstile miteinander und berichtete über seine methodologischen Versuche einer exakten Messung auf Grund mechanischer Fixierung. Kurt Reinhard* (Berlin) verglich Interpretationsstile mit Hilfe neuer Tempo-Meßmethoden. Janusz Urbański (Warschau) benutzte die Stereophonie zur Untersuchung des Chopin-Klavierklanges, Wilhelm Heinitz (Hamburg) sprach über physiologische

* Die mit einem Stern versehenen Referenten konnten aus verschiedenen Gründen am Kongreß nicht teilnehmen. Ihre Referate wurden aber verlesen.

Faktoren als Einflüsse auf Chopins Werk. Weitere Referenten behandelten Interpretationstraditionen in Rußland (Aleksander Aleksiejev, Moskau) und in der polnischen Pädagogik (Zbigniew Drzewiecki, Warschau), Form und Klang der Préludes sowie Dinu Lipatti als Chopin-Spieler (Alfred Hoffmann, Bukarest).

In der gleichfalls kleineren 4. Sektion (Quellen, Ausgaben) sprach Arthur Hedley (London), der beste Chopinkenner außerhalb Polens, über Chopin-Autographen. Jan Ekier* (Warschau) behandelte Authentizitätsprobleme bei sechs Werken Chopins und bezweifelte die Echtheit der vier Mazurken und zwei Walzer aus dem Nachlaß. Jurij Keldysch (Moskau) berichtete über Chopin-Quellen und Chopinforschungen in Rußland. Weitere Referate waren Chopinquellen (Autographen, Kopien) in Polen gewidmet.

Die 6. Sektion, die erst kurz vor Kongreßbeginn von der 1. und 2. abgespalten worden war, behandelte ästhetische Probleme. Nachdem Heinrich Husmann (Hamburg) in einem Hauptreferat die Bedeutung der Romantik für die Geschichte der Weltmusik betrachtet hatte, setzte sich Georg Knepler (Berlin) mit dem Begriff der Romantik auseinander. In der leidenschaftlichen Diskussion prallten akustisch-physikalische, phänomenologische und marxistische Denkweise hart aufeinander. Antonin Sychra (Prag) ging die Fragen der Ausdrucksästhetik an. Hans Joachim Moser* (Berlin) betrachtete Chopin im Lichte der Stil-kategorien. Jaroslaw Iwaszkiewicz (Warschau) deutete Chopins Briefstil, und Juliusz Starzyński (Warschau) behandelte, von Delacroix' Memoiren ausgehend, Chopins Beziehungen zur bildenden Kunst. Mateusz Gliński (Windsor, Kanada) berichtete über die Kontroverse über die Briefe Chopins an die Komteß Delphine Potocka. In der Diskussion mit Arthur Hedley ging es darum, ob diese Briefe, die jetzt nur noch in mehreren Abschriften existieren und Obszönitäten (Hedley) oder kräftig-deftige Erotismen enthalten, wie sie auch in Mozarts Briefen vorkommen (Gliński), echt sind. Hedley sieht in ihnen Fälschungen einer Psychopathin mit pornographischen Vorstellungen beim Anhören Chopinscher Musik, Gliński dagegen hält sie für zweifellos echt. Da er das ganze Material mit einem umfangreichen Quellenapparat zu veröffentlichen beabsichtigt, kann man die Angelegenheit, die für die Betrachtung des Musikers Chopin von geringer Bedeutung ist, mit Ruhe abwarten.

Die umfangreiche 5. Sektion, die allgemeinen historischen Problemen gewidmet war, bot mancherlei wertvolles neues Material zur polnischen Musikgeschichte sowie zu den Beziehungen der polnischen Musik zu der anderer Länder. Hieronim Feicht (Warschau), der Nestor der polnischen Musikgeschichtsschreibung in der auf Chybiński und Jachimecki folgenden Generation, leistete einen Beitrag zur Entstehung der beiden polnischen „*Carmina Patria*“. Günther Birkner (Freiburg) bot neue Gesichtspunkte zur Entstehung der Sequenz, wobei er die polnische Sequenz auf den Heiligen Stanislas zum Ausgangspunkt nahm. Tadeusz Miazga (Lublin) behandelte mit der Prosa *de defunctis* „*Audi tellus*“ eines der ältesten Dokumente der polnischen Musikgeschichte. Miroslaw Perz (Warschau) stellte mit dem Ms. 1361 der Raczyński-Bibliothek in Posen eine neue Quelle zur polnischen Musikgeschichte des 15. Jahrhunderts vor. Geneviève Thibault-de Chambure (Paris) wies auf das französische Element in den polnischen Lautentabulaturen des 16. Jahrhunderts hin. Willi Apel* (Blomington) behandelte die Tabulaturen des Johannes von Lublin und des Klosters zum heiligen Geist in Krakau als Quellen für die Anfänge des Orgelpräludiums. Waldemar Voisé (Warschau) berichtete über einen unbekanntem Briefwechsel zwischen Glarean und dem polnischen Humanisten Johannes a Lasco. Wilfried Brennecke (Kassel) wies Johannes Polonus (um 1600) als deutschen Musiker von vielleicht polnischer Herkunft nach. Otto Mortensen (Kopenhagen) sprach über polnische Tänze in Dänemark. Adam Sutkowski (Warschau) untersuchte die Bedeutung der neuentdeckten, mehr als 800 Kompositionen umfassenden Tabulatur von Pelplin für die Musik des 17. Jahrhunderts. Jean Jacquot (Paris) berichtete über die international in Angriff genommene Erforschung der Lautenmusik und die polnischen Quellen. Helmut Federhofer* (Graz) referierte

über die Beziehungen zwischen dem Hof des Erzherzogs Ferdinand von Österreich und dem Hof des Königs Sigismund III. von Polen. Carl de Nys (Epinal) berichtete über Friedemann Bachs Polonaisen. Walter Salmen* (Saarbrücken) untersuchte J. F. Reichardts Verhältnis zur mitteleuropäischen Volksmusik. Günther Kraft (Weimar) wies auf den Einfluß der polnischen Folklore auf das deutsche patriotische Lied vor 1848 hin, und Alphons Silbermann (Sidney-Köln) betrachtete die sozialpsychologischen Aspekte im Wandel des Chopin-Idols. Weitere Referate befaßten sich mit dem Beginn der Polyphonie bei den Slawen Mitteleuropas, mit der polnischen Lautenmusik des 16. Jahrhunderts, mit mittelalterlichen Musikinstrumenten auf polnischem Boden, Nikolaus von Krakau und der polnischen Renaissance-musik, mit dem Beginn der Allemande in Deutschland und Polen, der polnischen Herkunft der Polka, den polnisch-tschechischen Musikbeziehungen im 16. und 17. und den polnisch-russischen im 17. und 18. Jahrhundert, mit dem musikalischen Barock in Polen, Stanislaw Moniuszko und den Quellen seines Stils sowie mit Janáček und Polen.

Neben diesen wissenschaftlichen Veranstaltungen waren die polnischen Gastgeber erfolgreich bemüht, ihren Gästen einen Einblick in die polnische Musikkultur zu geben. Konzerte des *Musicae Antiquae Collegium Varsoviense* mit alter und des Sinfonieorchesters der Nationalen Philharmonie mit moderner polnischer Musik, ein Abend mit Volkslied- und -tanzgruppen aus verschiedenen Regionen Polens, ein Konzert des Knabenchors der Posener Philharmonie und ein Chopinabend mit dem berühmten Anton Rubinstein sowie mehrere Opernaufführungen zur Auswahl überzeugten von dem durchweg bemerkenswerten musikalischen Niveau in Polen. Eine Fahrt zu Chopins Geburtsstätte in Zelazowa Wola, dem polnischen Nationalheiligtum, und Empfänge bei dem Stadtpräsidenten sowie beim Staatsrat rundeten das Veranstaltungsprogramm nach der gesellschaftlichen Seite hin ab.

Der gut organisierte Kongreß, für dessen Durchführung Zofia Lissa und den Assistenten und Studenten des Warschauer Instituts herzlicher Dank gebührt, ist für die polnische Musikwissenschaft ein glänzender Erfolg, für alle Teilnehmer aber ein eindrucksvolles Erlebnis gewesen. Ein Wunsch blieb leider unerfüllt: Außer dem Programmheft, das nur die Referenten nannte, in das aber die zahlreichen in letzter Minute bekanntgewordenen Änderungen (Wegfallen von einigen, Hinzukommen von anderen Referaten) nicht mehr eingetragen werden konnten, gab es bedauerlicherweise kein Teilnehmerverzeichnis, das auch die Namen derjenigen Besucher des Kongresses anführte, die nur als Beobachter gekommen waren. Ein vollständiges Teilnehmerverzeichnis hätte aber persönliche Begegnungen gewiß noch mehr gefördert.

Jahrestagung der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte in Remscheid, 25. Juni 1960

VON HELMUT KIRCHMEYER, DÜSSELDORF

Remscheid ist der Typus der rheinischen Industriestadt, die ihre kulturellen Bedürfnisse erst nach 1920 entdeckte und heute mittels ausgesuchter Planungen das in wenigen Jahren schaffen möchte, was anderen Orts in Jahrhunderten langsam herangewachsen ist. Dabei sprechen die merkwürdigen Geschehnisse des Remscheider Opernlebens schon für sich: nach 1945 gab es in Remscheid ein Opernensemble, jedoch kein Opernhaus. Dann baute man sich ein Stadttheater, um anschließend kein Geld mehr für das Ensemble zu haben. Heute besitzt Remscheid ein großes Haus, aber keine Operntruppe mehr. Remscheid wird von auswärts bespielt.

Der verspätete Eintritt Remscheids in ein organisiertes Musikleben bedingte die mangelnde Berücksichtigung im großen Plan der Erforschung aller rheinischen Musikkultur. Die Lücke

sollte mit der Remscheider Tagung geschlossen werden. Für Remscheid selbst war die Arbeitsversammlung Grund genug, ein eigenes Symphoniekonzert mit Musik dem Rheinland verbundener Komponisten (Agostino Steffani, Ferdinand Hiller, Mendelssohn, Rudolf Petzold) und am Morgen einen Festakt ebenfalls mit dem Städtischen Orchester unter der Leitung von Siegfried Goslich (Uraufführung eines Bratschenkonzertes von Fritz Chr. Gerhard aus Wuppertal) zu veranstalten.

Der Ertrag der Tagung war wie immer vom Ort abhängig, an dem man sich befand. Die auch politisch interessanten Grenzlandprobleme, die man in Kalkar aufwerfen mußte, das Verhältnis von Arbeiterschaft, Industriekonzert und Kulturbetreuung, über das man in Duisburg diskutierte, fielen hier fort. Außer einem Gesangbuch aus dem Jahre 1697, das als im niederrheinischen Umkreis wahrscheinlich drittältestes lutherisches Liederbuch von dem Lennep (Lennep wurde von Remscheid eingemeindet; die Spannungen zwischen den beiden kulturell eigenständigen Ortschaften dauern heute noch an!) Pastor Vogt herausgegeben wurde und einige Bedeutung für sich beanspruchen darf, ist für den Historiker in Remscheid nicht viel zu holen. Das Gesangbuch stand denn auch im Mittelpunkt des besten Tagungsreferates (Ursula B ä c k e r), das im übrigen das bekannte Schlagwort von den „singenden und klingenden Bergen“ ausräumte. Ursprünglich — wie das Vorwort bezeugt — verstand Vogt darunter die mehrstimmige Jubilation der Landschaft zum Ruhme Gottes gemäß protestantisch-lutherischer Überzeugung; daraus wurde dann später eine säkularisierte Männerchorweisheit, als sängen und klängen die Berge von den vielen schönen Männerchören, die allerdings die besten überhaupt in dieser Gegend sind und dabei auch als die eigentlichen Remscheider Kulturträger angesprochen werden müssen. Mit dem „*Männerchorwesen im Raume Remscheid*“ beschäftigte sich denn auch Bert Voß, und zwar vom Stichdatum 27. November 1816 an, als sich die Singesellschaften in Reinshagen und Ehringhausen mit übrigens sehr strengen moralischen Satzungen konstituierten. Mit dem Chorwesen befaßte sich ferner Hans Sch r a d e r, der über die „*Remscheider Kantorei*“ sprach, eine 1945 gegründete Sängerguppe, die sich inzwischen überlokales Rufes erfreut, wobei jedoch in den sehr präzisen Vortrag einige allzu starke lokolpatriotische und prodomo-Zungenschläge hineingerieten. Über „*Orgeln und Glocken in Groß-Remscheid*“ berichtete Pfarrer Wolfgang B u n t e. Kurzbiographien der Orgeln in Lennep, Lüttringhausen und Remscheid gaben den Blick bis zum Jahre 1658 frei, wo in Lennep bereits eine Orgel nachweisbar ist. Die heutige Orgel der dortigen Stadtkirche, eine Stiftung von 1890, klingt allerdings mehr nach einem schwerbeschädigten Leierkasten denn nach Orgel und bedarf dringend eines Ersatzes. Die älteste Glocke ist (wahrscheinlich) in Lüttringhausen nachweisbar und stammt aus dem Jahre 1312. Die erste Gußstahlglocke wurde aus Bochum importiert und 1853 in der Hastener Pauluskirche angebracht.

Am Morgen gab dann noch Felix Oberborbeck als Eröffnung der Jahresversammlung, die wie üblich von Karl Gustav F e l l e r e r geleitet wurde, einen kurzen Überblick über die Geschehnisse des modernen Remscheider Musiklebens vornehmlich von 1925 an, dem Jahr, da er selbst nach Remscheid berufen wurde und ein einheitliches Kulturleben aufbaute. Oberborbeck gilt in der Tat als der Begründer eines eigenständigen Remscheider Musiklebens, dem er als Städtischer Musikdirektor vorstand.

Zur Tagung gehörte dann schließlich noch ein Besuch in der Remscheider Musischen Bildungsstätte, der einzigen Institution künstlerischer Art, die überlokales Ruf genießt.

Eröffnung einer deutschen musikwissenschaftlichen Arbeitsstätte in Rom

VON WALTER GERSTENBERG, TÜBINGEN

Am 14. November 1960 ist in Rom eine deutsche musikwissenschaftliche Arbeitsstätte eröffnet worden, die nicht nur eigene forschende Arbeit leisten, sondern auch als Stützpunkt für deutsche und ausländische Musikforscher dienen soll, die sich zu Forschungsarbeiten in Rom aufhalten. Ihre offizielle Bezeichnung lautet: „Musikgeschichtliche Abteilung bei dem Deutschen Historischen Institut“ („Istituto Storico Germanico, Sezione Storia della Musica“); Adresse: Rom, Corso Vittorio Emanuele 209.

Schon seit dem Jahre 1953 hatte sich die Gesellschaft für Musikforschung darum bemüht, wieder eine Forschungsstelle in Italien ins Leben zu rufen, nachdem die 1938 schon einmal errichtete in den Kriegswirren ein vorschnelles Ende gefunden hatte. Mühsame, Jahre hindurch fortgesetzte Verhandlungen haben zunächst nicht zu Ergebnissen geführt und schienen zum Scheitern verurteilt, bis der Direktor des Deutschen Historischen Instituts in Rom, Professor Dr. W. Holtzmann, sich des Planes annahm, der Arbeitsstelle Gastrecht in seinem Institut anbot und den Wünschen der Gesellschaft seine tatkräftige Unterstützung bei den Bundesbehörden lieh. In allen Fragen der Organisation und des Haushaltes stand und steht neben ihm der Wissenschaftliche Oberrat des Instituts, Dr. W. Hagemann, der Abteilung hilfreich zur Seite. Mit so kraftvoller Hilfe und auf Grund der Vorarbeiten, die die Gesellschaft für Musikforschung geleistet hatte, konnte nunmehr die Abteilung eröffnet werden. Sie untersteht der Leitung durch Dr. P. Kast. Die Gesellschaft für Musikforschung schuldet dem Deutschen Historischen Institut aufrichtigen Dank dafür, daß die musikforschende Arbeit nunmehr wieder eine Heimat in Italien gefunden hat, und unterstreicht nachdrücklich den Wunsch, den Professor Holtzmann in seiner Eröffnungsrede aussprach, „daß die Symbiose von Historie und Musikforschung sich fruchtbar erweisen möge“.

Die Gesellschaft für Musikforschung wurde bei den Vorarbeiten und wird bei der wissenschaftlichen Leitung der Abteilung durch ihre „Ständige Kommission für Auslandsstudien“ vertreten, die unter der tatkräftigen und erfahrenen Leitung von Professor Dr. K. G. Fellerer entscheidende Impulse gegeben hat. Das Statut des Deutschen Historischen Instituts bestimmt, daß auch künftighin die Gesellschaft an den Angelegenheiten der Abteilung maßgebend beteiligt bleiben wird; sie wird darin weiterhin durch ihre Kommission vertreten werden. Sie hat der Abteilung für ihre eigene wissenschaftliche Arbeit die Rahmenaufgabe einer „Erforschung der deutsch-italienischen Musikbeziehungen, vornehmlich im Zeitalter des Barock“ gestellt.

Die Abteilung verfügt über eigene Räume und hat bisher eine Handbibliothek von z. Z. etwa 2000 Bänden aufstellen können. Dem Entgegenkommen des Direktors der Bibliotheca Hertziana, Professor Dr. Franz Graf Wolff-Metternich, und des Oberbibliothekars an der Hertziana, Dr. Ludwig Schudt, verdankt die Abteilung die Überlassung des aus der Gründung von 1938 noch erhaltenen Bücherbestandes als Dauerleihgabe. Weitere Anschaffungen erfolgen laufend mit dem Ziel, die Bibliothek der Abteilung zu einer leistungsfähigen Handbücherei für den Musikforscher auszubauen. Spenden an Büchern, wissenschaftlichen Musikausgaben, Zeitschriften, Sonderdrucken usw. an die Abteilung werden dankbar begrüßt werden. An die deutschen Musikverleger ergeht der Appell, zum Ausbau der Bibliothek durch Stiftungen beizutragen.

Der Zweck der Abteilung besteht, wie von dem Direktor des Historischen Instituts in seiner Eröffnungsrede und von dem Präsidenten der Gesellschaft für Musikforschung in einer kurzen Dankansprache betont wurde, sowohl in eigenen Forschungen, für die geeignete Publikationsformen noch zu finden sein werden, wie in weitestgehender Unterstützung der Forschungen anderer. Fachkollegen Deutschlands und des Auslandes, die in Rom arbeiten

wollen, werden gebeten, Kontakt mit Dr. P. Kast aufzunehmen. Die Abteilung wird es sich ferner angelegen sein lassen, im Laufe der Zeit eine Bibliographie der in schwer zugänglichen italienischen Provinz- und Lokalzeitschriften verstreuten Fachliteratur vorzulegen. Sie plant, in ihre Veröffentlichungen auch Musikausgaben aufzunehmen, und würde es sich zur Ehre anrechnen, auch Forschungsarbeiten nichtdeutscher Autoren, soweit sie die Rahmenaufgabe der deutsch-italienischen Musikbeziehungen betreffen, zu publizieren.

Zur Eröffnung der Abteilung hielt Professor Dr. F. Blume einen Vortrag über „*Begriff und Grenzen des Barock in der Musik*“. Die Feier wurde durch die Anwesenheit des Herrn Deutschen Botschafters beim Quirinal, Dr. Manfred Klaiber, und seiner Gattin, der Gattin des erkrankten deutschen Botschafters beim Heiligen Stuhl, Gräfin Strachwitz, sowie zahlreicher italienischer, deutscher und ausländischer Persönlichkeiten des musikalischen und kulturellen Lebens von Rom ausgezeichnet.

Zu Joseph Haydns „Einlage-Arien“

VON RENATE FEDERHOFER-KÖNIGS, GRAZ

In Ergänzung zu dem Bericht über die Haydn-Konferenz 1959 in Budapest (vgl. *Mf.* XIII, 1960, S. 196—200) läßt sich nunmehr — dank liebenswürdiger Mitteilung von Herrn Prof. Dr. Dénes Bartha (Budapest) — eine summarische Liste der bisher dem Bestimmungsort nach genau feststellbaren Haydn-Einlage-Arien geben. Zugleich werden einige Druckfehler und aus flüchtiger Information stammende Fehldaten berichtigt:

„*Quando la rosa*.“ Einlage in *La Metilde ritrovata* von Anfossi, 1779.

Arie mit unbekanntem Text (nur Orchesterstimmen sind erhalten) in *La Scuola de' Gelosi* von Salieri, 1780.

„*Dice benissimo*.“ In *La Scuola de' Gelosi* von Salieri, 1780.

„*Mora l'infido*.“ Einlageszene in *Il Convitato di pietra* von Righini, 1781.

Einlage-Arie mit unbekanntem Text (nur Orchesterstimmen sind erhalten) in *Il Cavaliere errante* von Traëtta, 1782.

„*Signor voi sapete*.“ In *Il matrimonio per inganno* von Anfossi, 1785 (nicht „1775“).

„*Dica pure*.“ In *Il Geloso in Cimento* von Anfossi, 1785.

„*Sono Alcina*.“ In *L'Isola d'Alcina* von Gazzaniga, 1786.

„*Ah tu non senti*.“ In *Ifigenia in Tauride* von Traëtta, 1786.

„*Un cor si tenero*.“ In *Il Disertore* von Bianchi, 1787.

„*Vada adagio signorina*.“ In *La Quakera spiritosa* von Guglielmi, 1787.

„*Chi vive amante*.“ In *Alessandro nell' Indie* von Bianchi, 1787.

„*Se tu mi sprezzi*.“ In *I finti* (nicht „finiti“). *Eredi* von Sarti, 1788.

„*Infelice sventurata*“ (nicht „venturata“). In *I due supposti Conti* von Cimarosa, 1789 (weder „1798“ noch „1784“).

„*Son due ore che giro*.“ Einlageszene in *La Circe* (Pasticcio), 1789.

„*Son pietosa son bonina*.“ In *La Circe*, 1789.

„*Levatevi presto*.“ Terzett in *La Circe*, 1789.

„*Da che penso a maritarmi*.“ In *L'Amor Artigiano* von Gaßmann, 1790.

Einlage-Arie mit unbekanntem Text (nur Orchesterstimmen sind erhalten) in *L'Amor Artigiano* von Gaßmann, 1790.

„*Il meglio carattere*.“ In *L'Impresario in angustie* von Cimarosa, 1790.

„*La moglie quando è buona*.“ In *Giannina e Bernardone* von Cimarosa, 1790; vorbereitet, aber nicht mehr aufgeführt.

Der Theaterbrand in Esterháza ereignete sich 1779 und nicht 1797.