

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Ist Nicolaus Faber oder Johannes Aventin der Verfasser der „Musicae rudimenta“ (Augsburg 1516)?

VON KLAUS WOLFGANG NIEMÖLLER, KÖLN

Helmuth Christian Wolff schließt sich in seinem Artikel über Nicolaus Faber von 1954¹ der beinahe ein Jahrhundert vorher von A. von Dommer geäußerten Meinung an, die „*Musicae rudimenta*“ seien von Nicolaus Faber verfaßt, der sich als Cantor und Priester Herzogs Ernst von Bayern bezeichnet². Auch die 12. Auflage des Riemannschen Musiklexikons von 1959 läßt Aventin nur als Herausgeber dieser Schrift nach dem Tode Fabers (das Todesjahr ist unbekannt!) gelten³.

Dazu ist zunächst einmal festzuhalten, daß im Zusammenhang mit dem Artikel A. von Dommers von „beweisen“ keine Rede sein kann, man begnügte sich nämlich damit, „statt aller Polemik“ nur durch eine bibliographische Beschreibung, die nicht einmal korrekt ist, die Verfasserschaft „nachzuweisen“ (1).

Nun hat jedoch — von der Musikwissenschaft anscheinend bisher unbeachtet — schon 1881 der Herausgeber der Werke Aventins, K. von Halm, der Aufnahme der *Rudimenta* als Neudruck im 1. Band der Gesamtausgabe⁴ eine Einleitung vorangestellt, in der er mit Unterstützung von R. Schlecht bereits eine Reihe wesentlicher Argumente gegen die Verfasserschaft Fabers und für die Aventins ins Feld führt. Sie können in zwei Punkten zusammengefaßt werden: 1. Das in Musik gesetzte „*ad lectorem*“, jedoch nicht an den Herzog (!) gerichtete Distichon Fabers besagt über eine Autorschaft überhaupt nichts, da in den meisten humanistischen Schriften — auch in den Musiktraktaten dieser Zeit — Epigramme von Freunden und Gönnern des Verfassers das jeweilige Werk dem Leser empfehlen. 2. Stellen sowohl im Brief des Herzogs an Aventin (S. 584, Z. 1 f.: „*musicam, quam fecisti*“) als auch im Brief Aventins an den Herzog (S. 584, Z. 17 ff.: „*nominatim igitur tibi hanc musicam dedico, facturus itidem (!) de elegantiss Laurentii Vallae et ceteris quae in manibus sunt*“) sprechen dagegen eindeutig für Aventin⁵.

Ein gewisser Unsicherheitsfaktor blieb jedoch auch für Halm-Schlecht das „*Joannes Aventinus Thurinomarum edidit*“ (S. 583, Z. 26); sie hätten ihn selbst entkräften können. In den ein Jahr später, also 1517, ebenfalls Herzog Ernst gewidmeten „*Rudimenta grammatica*“, deren Verfasserschaft von niemandem bezweifelt wird, heißt es nämlich gleichfalls „*Joannes Aventinus Thurinomarum edidit*“⁶.

Das „*edidit*“ ist also kein Einwand gegen die Autorschaft Aventins, sondern verdeutlicht lediglich, daß, wie im Falle der Grammatik, wo die einzelnen Autoren bereits im Titel genannt sind, auch die „*Musicae rudimenta*“ eine vorwiegend auf der damals üblichen kompilatorischen Verarbeitung von Werken anerkannter Autoritäten beruhende Darstellung eigener Formulierung bilden.

¹ Vgl. MGG, Bd. III. Sp. 1694 f.

² Vgl. *Nicolaus Faber*, MfM, Jg. I, 1869, S. 19 ff. Dommer (und nach ihm Wolff) identifizierte den „*Dux Arionistus*“ fälschlicherweise mit Herzog Wilhelm IV. Aventin begleitete 1516 den jungen Herzog Ernst zu seinen Studien an der Universität Ingolstadt. Zu Aventin (1477—1534) vgl. G. Leidinger, *Johannes Aventinus (Turmair)*. Art. in NDB, Bd. I, 1953, S. 469 f. — Zum Inhalt der „*Musicae rudimenta*“ vgl. auch D. Mettenleiter, *Musikgeschichte der Stadt Regensburg*, Regensburg 1866, S. 24 ff.

³ Vgl. Riemann-Gurlitt, *Musik-Lexikon*, Bd. I, 1959, S. 483 b.

⁴ Vgl. *Johannes Turmair's genannt Aventinus Sämmtliche Werke*, Bd. I, München 1881, S. 582—602.

⁵ Ebenso spricht Leonard Eckh (S. 602, Z. 2 f.) von der „*musica domini J. Th. Aventini*“ (gekürzt).

⁶ Vgl. *Sämmtliche Werke*, a. a. O., S. 375.

Darüber hinaus bestehen schließlich noch wörtliche oder beinahe wörtliche Übereinstimmungen in der Angabe der herangezogenen Schriftsteller und in Definitionen zur Musik zwischen den „*Musicae rudimenta*“ und der im Anhang von Aventins „*Rudimenta grammaticae*“ befindlichen „*Encyclopedia orbisque doctrinarum*“⁷. So sprechen bei genauerer Untersuchung die verschiedenartigsten Argumente ausschließlich für die Autorschaft Aventins, jedoch auch nicht eines für die Nicolaus Fabers.

Zu Caspar Othmayrs Epitaph

VON WILFRIED BRENNECKE, KASSEL

Nachdem Caspar Othmayr am 4. Februar 1553 nach längerer Krankheit im Alter von kaum 38 Jahren gestorben war, widmeten ihm seine Freunde Nicolaus Puls (Piltz), Conrad Praetorius, Andreas Schwartz, Johannes Bucher (Buchner, Buchmayer) und Georg Forster einen Musikdruck, der außer zwei Kompositionen des Verstorbenen ein aus 14 Distichen bestehendes und auf sechs Motetten verteiltes Epitaphium enthält. Von diesem Druck besaß einst Otto Kade das über Erscheinungsort und -jahr sowie den Drucker leider keine Auskunft gebende Baß-Stimmbuch, das er 1876 beschrieb¹.

Als sich die Musikforschung später eingehender mit Othmayr zu beschäftigen begann, stießen auch dieses letzte Stimmbuch verschollen zu sein. Hans Albrecht konnte 1940 lediglich feststellen, daß es sich im Nachlaß von Reinhold Kade, dem Sohn des ersten Besitzers, der an die Großherzogliche Musikbibliothek in Schwerin gegangen war, nicht mehr befunden hatte. Ob es aber im Nachlaß Otto Kades gewesen war, ließ sich nicht mehr eruieren. Albrecht konstatierte daher, daß der Bassus „*heute als verloren gelten muß*“². Verfasser und Günther Schmidt, die sich später mit Othmayr und den Musikern seiner Umgebung befaßt haben, nahmen das Verschollensein des Stimmbuchs, auf Albrecht fußend und ohne weitere Nachforschungen anzustellen, als Tatsache an³.

Bei einem Besuch im British Museum, London, fand Verfasser zu seiner freudigen Überraschung das verloren geglaubte Stimmbuch. Daß es sich tatsächlich um das ehemalige Exemplar Kades handelt, geht eindeutig aus einer eigenhändigen Eintragung Kades auf dem Titelblatt hervor. Unter dem gedruckten Text „*BASSVS/ IN EPITAPHIIS/ GASPARIS OTHMARI*“⁴ notierte er: „*qui sub rege Poloniae propter ueram Euangelij confessionem/ decollatus est, hunc cantum: [scilicet: Deus Domini mei Abraham/ 4. voc.] ante decollationem composuit.*“ Breslau, Mscr. No. 25, VI [Vgl. / Bohn, Katalog, S. 78]⁵, sowie einen Hinweis auf seinen eigenen Beitrag in den Monatsheften für Musikgeschichte. Das Stimmbuch trägt einen Eingangsstempel des British Museum. Danach ist es am 4. Februar 1896 in die dortigen Bestände eingereicht worden. Otto Kade selbst scheint es verkauft zu

⁷ Aventin beruft sich sowohl in der „*Encyclopedia*“ (*Sämtliche Werke*, a. a. O., S. 562, Z. 16 f.) wie in den „*Musicae rudimenta*“ (S. 585) auf Boetius, Cleonides, Gaphorus, Jacobus Faber (Stapulensis) und benutzt für Definitionen u. a. folgende übereinstimmende Formulierungen: S. 562, Z. 11 f.: „*Musica de natura cantus docet.*“ — S. 585, Z. 32 f.: „*... musica . . . , quae est scientia docens naturam proprietatemque cantus*“; S. 562, Z. 21: „*Optica: de natura visus, quomodo fiat visio (tractat).*“ — S. 585, Z. 33: „*... ut enim optica non videre, sed naturam visus quo modo fiat docet.*“

¹ Monatshefte für Musikgeschichte VIII, 1876, S. 11 ff.

² H. Albrecht, *Caspar Othmayr, Leben und Werk*, Kassel und Basel 1950, S. 25 f.

³ W. Brennecke, *Die Handschrift A. R. 940/41 der Proske-Bibliothek zu Regensburg. Ein Beitrag zur Musikgeschichte im zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts*, Kassel und Basel 1953, S. 105; G. Schmidt, *Die Musik am Hofe der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach vom ausgehenden Mittelalter bis 1806*, Kassel und Basel 1956, S. 16.

⁴ So lautet der genaue Titel!

⁵ Hier handelt es sich um einen Hinweis auf einen andern Namensträger, der jedenfalls mit dem Amberger Meister nichts zu tun hat, s. H. Albrecht, a. a. O., S. 25.

haben⁶. Der Frage, ob es ihm in seinen letzten Lebensjahren schlecht gegangen ist und ob er auch weitere Musikalien aus seinem Besitz verkauft hat, müßte noch nachgegangen werden. Seltsam ist nur, daß das Werk in Eitners Quellenlexikon nicht aufgeführt ist, obwohl R. Eitner durch W. Barclay Squire mancherlei Angaben über die Londoner Bestände erhalten hat. Vermutlich hat Kade das Heft erst dann an das British Museum verkauft, nachdem Eitner die ihm aus London mitgeteilten Angaben bereits in seine Karteien eingearbeitet hatte. Als 1902 Band 7 des Quellenlexikons erschien, befand sich das Stimmbuch jedenfalls schon sechs Jahre in London. Der Katalog des British Museum⁷ führt das Objekt, das die Signatur A. 1390 trägt, mit der Vermutung „(Nürnberg? 1555?)“ bereits auf. Dort aber ist es keinem deutschen Musikwissenschaftler aufgefallen. Ob die vermutete Erscheinungsangabe auf Angaben Kades beim Verkauf des Stimmbuches zurückgeht, läßt sich nicht mehr feststellen, genau so wenig wie sich das Erscheinungsjahr, für das die Jahre 1553–1555 anzunehmen sind, vorläufig sicher bestimmen läßt. Ein Vergleich von Titelblatt, Satzspiegel, Notenzeichen und typographischer Anordnung mit denen der anderen bekannten Othmayr-Drucke gibt keine sichere Auskunft, ob auch diese Publikation bei Montanus (Berg) und Neuber in Nürnberg erschienen ist. Das auf dem Titelblatt dominierende Wort „Bassus“ und seine ornamentale Fassung sind identisch mit denen der Baß-Stimmbücher von Othmayrs „*Cantiones aliquot*“ von 1546, der „*Symbola*“ von 1547 und des „*Epitaphium Lutheri*“ von 1546. Die Anlage des Notentextes mit fünf Notenlinien, Schrift, Noten und Pausen ist der der genannten Drucke verwandt, aber doch nicht völlig gleich. Die Initialen dagegen weichen völlig voneinander ab. Da aber im 16. Jahrhundert verschiedene Druckereien vermutlich ihre Drucktypen bei denselben Werkstätten bezogen haben⁸, reicht das Material, das das Baß-Stimmbuch liefert, für eine sichere Zuschreibung an einen bestimmten Verleger nicht aus, obwohl es nicht unwahrscheinlich ist, daß auch dieser Druck wie Othmayrs andere Publikationen bei Berg und Neuber herausgekommen ist.

Über einige unbekannte Stimmbücher der „Paduanen, Galliardten etc.“ von Andreas Hammerschmidt

VON HARALD KÜMMERLING, LÜDENSCHIED

Andreas Hammerschmidt hat drei Sammlungen von „*Paduanen, Galliardten etc.*“ veröffentlicht¹. Die erste und zweite Sammlung hat H. Mönkemeyer im Neudruck herausgegeben² und im Vorwort die sämtlichen erhaltenen Stimmbücher aufgezählt. Mönkemeyer übernimmt offensichtlich, denn Vollständigkeit und vor allem Fehler stimmen überein, die Fundortangaben von E. H. Meyer³, den er aber nicht zitiert. Eitners Quellenlexikon läßt er unberücksichtigt. Eine Nachprüfung von Mönkemeyers (bzw. Meyers) Angaben ergab, daß im British Museum London nicht der komplette Stimmensatz zum ersten Teil der „*Paduanen, Galliardten etc.*“ in der ersten Auflage von 1636, sondern nur der Cantus 2 in der zweiten Auflage von 1639 vorhanden ist. Ferner besitzt oder besaß nicht die Landesbibliothek

⁶ Da Kade am 19. Juli 1900 gestorben ist, konnte es natürlich in seinem Nachlaß nicht mehr gefunden werden.

⁷ *Catalogue of Printed Music. Published between 1487 and 1800, now in the British Museum*, hrsg. v. W. Barclay Squire, Bd. 2, London 1912, S. 228.

⁸ Umfassende Untersuchungen mit sicheren Ergebnissen liegen hierzu noch nicht vor.

¹ A. Göhler, *Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Meßkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien*, Leipzig 1902, Kahnt.

² A. Hammerschmidt, „*Erster Fleiß*“, *Instrumentalwerke zu 5 und 3 Stimmen* herausgegeben von H. Mönkemeyer, Kassel 1957, Nagel. Das Erbe deutscher Musik Bd. 49.

³ E. H. Meyer, *Die mehrstimmige Spielmusik des 17. Jhdts. in Nord- und Mitteleuropa mit einem Verzeichnis der deutschen Kammer- und Orchestermusikwerke des 17. Jhdts.*, BVK 1934.

Dresden, sondern die Stadtbibliothek Zittau (s. auch Eitner) ein Tenorstimmbuch des ersten Teils in einer Auflage von 1650. Die Deutsche Staatsbibliothek Berlin hat laut Katalog (die Noten sind seit dem Ende des 2. Weltkrieges im Verlagerungsort verschollen) nur die Stimmbücher der zweiten Auflage, nicht auch die der ersten (so bei Meyer) besessen. Ich fand ferner folgende, bisher unbekannte Stimmbücher: einen Tenor des bisher als verschollen bezeichneten dritten Teiles von 1650, der an das erwähnte Stimmbuch aus Zittau angebunden ist, einen Tenor vom ersten Teil (Auflage 1636), vom zweiten Teil (Auflage 1639) und dritten Teil (zeitgenössische Abschrift) in der Wissenschaftlichen Bibliothek Erfurt und einen Altus vom ersten Teil (Auflage 1650) und zweiten Teil (Auflage 1658 [!]) in der Bibliothek der Hochschule für Musik, Berlin-Charlottenburg.

Die Titelblätter der erhaltenen Stimmbücher haben folgenden Wortlaut: *Erster Fleiß Allerhand newer PADUANEN, GALLIARDEN, BALLETEN, MASCHARADEN, Francoisischen ARIEN, COURENTEN und SARABANDEN, Mit 5. Stimmen auff Violen zu spielen/ sampt dem GeneralBaß. Allen denen dero Music liebhabenden Freunden zu günstigem gefallen heraus geben Von Andreas Hammerschmied Organisten in St. Peter zu Freybergk. Erster Theil. [Stimmbez.] Freybergk in Meissen/ bey und in Verlegung Georg Beuthers. Im Jahr MDCXXXVI.*

Ander Theil Neuer PADUANEN, CANZONEN, GALLIARDEN, BALLETEN, MASCHARADEN, Francoisischen ARIEN, COURENTEN vnd SARABANDEN. Mit 5. vnd 3. Stimmen auff Violen/ nebenst dem GeneralBaß gesetzt Von Andreas Hammerschmidt Organisten in S. Peter zu Freybergk in Meissen. [Stimmbez.] Freybergk/ Druckts vnd verlegts Georg Beuther. Im Jahr MDCXXXIX.

Dritter Theil Neuer PADUANEN, GALLIARDEN, CANZONEN, SONATEN, BALLETEN, INTRADEN, COURANTEN und SARABANDEN. Mit 3. 4. und 5 Stimmen/ In unterschiedene Instrumental/ nebenst dem GeneralBaß Componiert Von Andreas Hammerschmieden. [Stimmbez.] Leipzig bey Samuel Scheiben zu finden. Gedruckt zu Freybergk/ bei Georg Beuthern. Im Jahr M.DC.L.

Erster Fleiß/ Allerhand newer PADUANEN, GALLIARDEN, BALLETEN, MASCHARADEN, Francoisischen ARIEN, COURENTEN vnd SARABANDEN, Mit 5. Stimmen auff Violen zu spielen/ sampt dem GeneralBaß. Allen denen dero Music liebhabenden Freunden zu günstigen gefallen heraus geben Von Andreas Hammerschmied Organisten in S. Peter zu Freybergk. Erster Theil. [Stimmbez.] Freybergk in Meissen, bey vnd in Verlegung Georg Beuthers. Im Jahr MDCXXXIX.

Erster Fleiß. Allerhand newer PADUANEN, GALLIARDEN, BALLETEN, MASCHARADEN, Francoisischen ARIEN, COURENTEN vnd SARABANDEN, Mit 5. Stimmen auff Violen zu spielen/ sampt dem GeneralBaß. Allen denen dero Music liebhabenden Freunden zu günstigem gefallen heraus gegeben Von Andreas Hammerschmied/ dieser Zeit Organisten zur Zittaw in OberLausitz. Erster Theil. [Stimmbez.] Freybergk in Meissen/ bey und in Verlegung Georg Beuthers. Im Jahr M.DC.L.

Ander Theil Neuer PADUANEN, CANZONEN, GALLIARDEN, BALLETEN, MASCHARADEN, Francoisischen ARIEN, COURENTEN und SARABANDEN. Mit 5. und 3. Stimmen auff Violen / nebenst dem GeneralBaß gesetzt Von Andreas Hammerschmied/ dieser Zeit Organisten zur Zittaw in OberLausitz. [Stimmbez.] Freyberg in Meissen/ Druckts und verlegts Georg Beuther/ Im Jahr M.DC.LVIII.

Der dritte Teil enthält 64 nummerierte Sätze in der Reihenfolge:

Paduan a 5	Ballet a 5	Ballet a 5
Paduan a 5	Couranta a 5	Courant Sarabanda a 5
Galliard a 5	Ballet a 5	Ballet a 5
Paduan a 5	Sarabanda a 5	Courant Sarabanda a 5
Galliard a 5	Ballet a 5	Ballet a 5
Paduan a 5	Couranta a 5	Couranta a 5
Galliard a 5	Ballet a 5	Ballet a 5
Paduan a 5	Courant Sarabanda a 5	Courant Sarabanda a 5
Galliard a 5	Ballet a 5	Ballet a 5
Canzon a 3	Couranta a 5	Sarabanda a 5
Canzon a 3	Ballet a 5	Intrada a 5
Canzon a 3	Courant Sarabanda a 5	Intrada a 5
Canzon a 3	Ballet a 5	Intrada a 5
Canzon a 3	Couranta a 5	Intrada a 5
Canzon a 4	Ballet a 5	Intrada a 5
Canzon a 5	Sarabanda a 5	Intrada a 5
Sonata a 5	Ballet a 5	Intrada a 5
Sonata a 5	Couranta a 5	Intrada a 5
Sonata a 5	Ballet a 5	Intrada a 5
Quotlibet a 5	Sarabanda a 5	Intrada a 5
Ballet a 5	Ballet a 5	
Sarabanda a 5	Couranta a 5	

Für die Nummern 10—21 und 55—64 ist Trombona vorgeschrieben, für die Nummern 17—19 Trombona IV; bei allen anderen Nummern steht nur Tenor. In der Abschrift des Tenorstimmbuches (Wissenschaftliche Bibliothek Erfurt) fehlen die vier Galliarden.

Der erhaltene Cantus 1 einer Handschrift vom Jahre 1697 (British Museum, London) überliefert ferner 12 Tänze — Ballet, Sarab., Ballet, Aria, Sarab., Allem., Sarab., Ballet, Ballet, Allem., Courant, Sarab. — von Hammerschmidt (Meyer hat erstmals auf diese Quelle hingewiesen), die nicht mit den Sätzen aus dem ersten bis dritten Teil übereinstimmen. Es scheint also noch einen vierten Teil gegeben zu haben, mit dem zusammen — in Analogie zu den Auflagen von 1639 und 1650 — sicher auch die drei anderen Teile neuaufgelegt worden sind. Von dieser Auflage ist nur ein Altus des zweiten Teiles erhalten.

Ich habe die sämtlichen noch erhaltenen Stimmbücher zum ersten und zweiten Teil mit dem Neudruck von Mönkemeyer verglichen. Dabei stellte sich heraus, daß Mönkemeyer fälschlich die beiden ersten Worte des Titelblattes zum Titel macht. Es gäbe demnach den ersten und zweiten Teil des „Ersten Fleißes“. Dann müßte aber der Text des Titelblattes lauten: *Erster Fleiß, das sind* (oder: *darin*) *Allerhand neue Paduanen etc.* Hammerschmidt veröffentlichte hingegen mehrere Teile „*Paduanen, Galliarden etc.*“.

Mönkemeyer ändert die Finalnoten Brevis oder Longa in Semibreves und läßt alle Fermaten über den Finalnoten weg. Die Wiederholungen mit 1. und 2. Schluß sind nicht original. Die von Mönkemeyer auszugsweise zitierten Vorreden und die Widmung scheinen nur in den jeweiligen Stimmbüchern des Continuo vorzukommen. Die Tempo- und Vortragsbezeichnungen fand ich nur im Cantus 2 und Altus. Sie scheinen nur in den drei Oberstimmen verzeichnet zu sein. Die Tänze im ungeraden Takt sind C 3 notiert; der Taktwechsel in den geradtaktigen Tänzen ist stets mit 3 angegeben. Ein Verzeichnis von Übertragungsfehlern und Ergänzungen zum Kritischen Bericht von Mönkemeyer kann hier aus Raumangel nicht abgedruckt werden.

Zur Biographie Losys (1650—1721)

VON EMIL VOGL, PRAG

Bei Abfassung einer Studie über die Prager Lautenschule war es selbstverständlich, daß ich mich auch näher mit dem Leben und der Person des Grafen Johann Anton von Losinthal beschäftigte. Die näheren Daten über sein Leben verdanken wir den Arbeiten von Koczirz¹, der in einigen Publikationen Licht in die verworrene Lebensbeschreibung dieses Prager Lautenisten zu bringen versuchte. Vor ihm kündigte im Jahre 1909 Josef Bramberger eine Studie zu diesem Thema an, die leider nicht zur Ausführung kam. In den letzten Jahren erschienen Arbeiten zweier Autoren² zur Frage Losy. Vorliegende kurze Mitteilung ist ein Auszug aus einer Publikation, die nun druckreif vorliegt.

Vor allem scheint es mir notwendig, einige Worte über die Herkunft der Familie derer von Losy zu verlieren. Kneschke³ führt fälschlich Italien, Beneš⁴ Südtirol als Herkunftsland an. Beide Angaben sind unrichtig. Die genealogischen Sammlungen Dobrzensky und Schuhmann⁵ beweisen eindeutig, daß die Losys aus der Schweiz stammen und dort den Namen „Losy de Losys“ führten. Ein Losy heiratete eine Frau de Lumagi, beider Sohn, Thomas Losy de Losys, seinerseits ein Mädchen der Familie de Moro („*ex matre de Brodis*“). Dieser Thomas Losy de Losys, der Großvater des Musikers, hatte zwei Söhne, Johann Baptist und Johann Anton und eine Tochter Jakobina. Johann Anton Losy de Losys (geb. um 1600) verließ als Jüngling die Schweiz, während seine Geschwister in Purs verblieben. Er kam im Verlaufe des 30jährigen Krieges nach Böhmen, wo wir ihn erstmals im Jahre 1627 nachweisen können, als er für 300 fl. das Haus zu den drei Glöckchen auf der Kleineseite zu Prag kaufte. Das kleine Haus liegt in der Thungasse und trägt die Konskriptionsnummer 182; es gehörte dem Hofchirurgen Andreas Stegmann, der seines protestantischen Glaubens wegen das Land verlassen mußte. Durch die Arbeiten von Koczirz wissen wir, daß Johann Anton Losy de Losys 1647 in den Ritterstand erhoben wurde und das Adelsprädikat „von Losinthal“ erhielt. Im darauffolgenden Jahre erhielt er das Baronat für seine Dienste bei der Belagerung Prags durch die Schweden, wo er sich bei der Verteidigung einer großen Bresche in den Mauern der Neustadt durch persönlichen Mut auszeichnete. Noch unter Ferdinand III. erhielt er 1655 den Grafentitel. Bekannt ist auch, daß sein großes Vermögen aus Geldgeschäften und aus dem Inspektorat des Bier-, Wein- und Salzgefälles stammte. Über seinen Charakter in Geldangelegenheiten unterrichtet uns ein dickes Aktenbündel im tschechoslowakischen Staatsarchiv⁶, aus dem wir ersehen, wie hart gegen Gläubiger und wie rücksichtslos in Prozessen wegen seiner Landgüter er vorging, wie er aber auch in kleinlichen Dingen des täglichen Lebens auf seinem Recht beharrte⁷. Sein durch Kriegslieferungen und Leihgeschäfte erworbenes Vermögen legte er in Grundbesitz an. Den Hauskauf vom Jahre 1627 habe ich oben erwähnt; 1637 kaufte er drei Häuser in der Prager Hybernergasse und ließ sie um 1660 von dem Architekten Carlo Luragho zu einem großen Palais umbauen. Das Haus trägt heute die Nummer Hybernergasse 7, in ihm ist jetzt das Leninemuseum eingerichtet. Hier starb Losy d. Ä. am 27. Juli 1682, in diesem Haus lebte und starb auch sein berühmter Sohn im Jahre 1721. Im Laufe der Zeit erwarb Losy d. Ä. großen Landbesitz, so 1648 Hammer (Vlastějovice) und Steken, östlich von Strakonitz. Diesem letzteren Besitz blieb die Familie treu, hier kamen nacheinander alle Kinder zur Welt, Steken ist auch der

¹ Literatur s. Schlagwort Koczirz in MGG.

² Jaroslav Pohanka: *Loutnové tabulatury z rajhradského kláštera* (Lautentabulaturen aus dem Kloster Raigern), Čas. mor. musea, 1955, XL. S. 210; ders., *Jan Antonín Losy, Pièces de guitarrre*, in *Musica antiqua bohemica*; Wolfgang Boetticher, Schlagwort Losy in MGG.

³ E. H. Kneschke: *Neues allgemeines deutsches Adelslexikon*, Leipzig 1865, Bd. VI.

⁴ Fr. Beneš *Berní rula* č. 11. (Steuerrolle Nro. 11) Praha 1955.

⁵ Tschechoslowakisches Staatsarchiv, Genealogische Sammlung Dobrzensky 592; Schuhmann 440.

⁶ Tschechoslowakisches Staatsarchiv: SM. L. 35/1, 2, 9.

⁷ Archiv der Stadt Prag: Losy vom 23. Juni 1678.

Geburtsort von Johann Anton Losy⁸. Das Geburtshaus Losys ist ein viereckiges Kastell und nur Wappen der Losys über dem Portal und auf der gemalten Decke des großen Saales erinnern heute an die Familie. Es war der einzige Landbesitz, den Losy d. Ä. vor dem Jahre 1650 erworben hatte, und der einzige, der von den Verwüstungen des Krieges verschont blieb. Ob Johann Anton Losy, der Musiker, das fünfte Kind⁹ aus der Ehe Losys d. Ä. war, ist schwer zu entscheiden. In den oben genannten Genealogien erscheint er stets an erster Stelle, wobei zu bemerken ist, daß die Geburtsdaten der Geschwister und auch die seinen sicher unrichtig sind. 1654 kaufte Losy d. Ä. Ctěnice bei Brandýs a. E., 1655 Wintritz (Vintřov) bei Kaaden, 1664 Tachau.

Einer kurzen Bemerkung wert ist auch eine Seitenlinie der Losys, die von Johann Baptist Losy de Losys abstammt. Dessen Sohn Sebastian folgte seinem Onkel nach Böhmen, wurde später in Linz Beamter des Salzgefälles und 1676 in den Ritterstand erhoben; er erhielt das Prädikat „von Losenau“. Sein Sohn Johann Baptist Losy von Losenau studierte an der Prager Universität, wurde 1688 Lizenziat der Rechte, starb aber schon am 12. Februar des darauffolgenden Jahres und wurde bei St. Galli in der Prager Altstadt begraben.

Seit Baron¹⁰ wird das viel umstrittene Geburtsjahr Johann Anton Losys von Losinthal immer wieder unrichtig angegeben. Baron läßt Losy 80 Jahre alt werden, Dlabacz¹¹ läßt ihn gar das 83. Lebensjahr erleben. Diese Angabe bezieht sich sicher auf den Vater Losys (1600—1682). Koczirz, in Erwägung des Jahres der Heirat der Eltern (1643), läßt Losy zwischen 1643 und 1647 geboren werden. Ebenso unverläßlich in diesem Punkte sind auch die Angaben der oben genannten beiden Genealogien, die die Jahre 1643 und 1644 als Geburtsjahr angeben. Pohanka¹² gibt in seiner ersten Arbeit die Jahre 1643—1646 an, ändert aber in seiner zweiten Arbeit seine Angabe und erweitert den Zeitraum auf 1643 bis 1647. Boetticher nimmt das Mittel und führt 1645 an. Mit geringer Mühe war die Eintragung über Losys Tod zu finden. Sie befindet sich in den Sterbematrikeln von St. Heinrich in der Prager Neustadt für das Jahr 1721. Sein Alter wird dort beim Ableben mit 71 Jahren angegeben. Losy ist demnach um 1650 auf Schloß Steken bei Strakonitz in Südböhmen geboren. Nähere Daten werden wohl nicht zu finden sein, da die zuständigen Matrikeln aus dieser Zeit verloren sind und erst mit dem Jahre 1687 beginnen.

Über das Studium Losys wissen wir, daß er am 6. Juni 1667 das Bakkalaureat der Philosophie erlangte und am 15. August 1668 zum Doktor promoviert wurde¹³. Daß er bei der Promotion erst 18 Jahre alt war, darf uns nicht verwundern, das Studium dauerte kürzere Zeit als heute, und bei einem Sohne aus so reichem und einflußreichem katholischem Hause werden die Jesuitenpatres wohl Rücksichten haben walten lassen, was auch aus der kurzen Zeitspanne zwischen Bakkalaureat und Doktorpromotion hervorgeht.

Seine These „*Conclusiones philosophicae seu philosophia Margaritis exornata*“ gab er, der Sitte der Zeit gemäß, im Druck heraus¹⁴. Koczirz erwähnt diesen Druck, ohne ihn gesehen zu haben, sonst wäre ihm das Porträt des Promovenden auf dem Widmungsblatt nicht entgangen. Diese graphische Arbeit, nach Entwürfen des böhmischen Barockmalers Karl Škreta (1610—1674), war schon früher dem Sammler und Kunsthistoriker Karl Pazaurek¹⁵ bekannt, ohne daß er den musikhistorischen Zusammenhang erkannte. Die Szene stellt Kaiser Leopold I. vor der thronenden Madonna mit dem Jesusknaben dar, die dem Kaiser eine Muschel mit einer Perle darreicht. Rechts in der Ecke des Bildes steht ein Jüngling mit

⁸ Genealogie Dobrzenskys s. o.

⁹ J. Pohanka: *Jan Antonín Losy*, a. a. O.

¹⁰ E. G. Baron: *Historische, theoretische und praktische Untersuchung des Instruments der Lauten*, Nürnberg 1727.

¹¹ G. J. Dlabacz: *Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen*, Prag 1815.

¹² *Loutnové tabulatury* . . . , a. a. O.

¹³ Archiv der Karlsuniversität, Prag: *Matriculae universitatis Pragensis . . . ab anno unionis MDCLIV.*

¹⁴ Univ.-Bibl. Prag, Sign.: 65 A. 24.

¹⁵ Karl Pazaurek: *Karl Škreta*, Prag 1889.

langem, schwarzem, strähnigem Haar im Zeitkostüm, der seine Widmung auf einem Blatt vor dem Kaiser entrollt. Dies ist das einzige bisher bekannte Porträt des Lautenisten Losy. Die übrigen Bilder des Buches, die ebenfalls nach Entwürfen Škretas gestochen sind, haben keinen Zusammenhang mit dem Text oder mit dem Doktoranden.

Auch zwei Unterschriften Johann Anton Losys von Losinthal kennen wir, eine auf dem Entlassungsschein für einen jungen Leibeigenen namens Baloun¹⁶, die andere auf einem Gesuch, in dem Losy bittet, den Fideikommiß zugunsten seiner angehenden zweiten Frau mit 50 000 fl belasten zu dürfen. Beide Unterschriften lauten: *Joh. Antoni Gr. v. Losynthal*.

Seine Reisen in Europa sind nur ungenügend belegt. Einen Besuch in Italien beweist sein Ausspruch in Leipzig (um 1697): „*Ich war in Italien . . .*“¹⁷, die Reise nach Belgien und Frankreich erwähnt Rybička¹⁸, ohne uns aber den Beweis oder die Quelle für seine Behauptung zu erbringen.

Wir wissen, daß Losy ein hohes Staatsamt bekleidete; daß er aber am Hofe Maria Theresias (1717–1780) eine Rolle spielte, wie Boetticher behauptet, ist wohl zeitlich ganz unmöglich. Auch gegen den Ausdruck „*reisender Virtuose*“, wie ihn Boetticher¹⁹ anwendet, werden Bedenken laut, wenn man in Erwägung zieht, daß Losy, einer der reichsten Kavaliere Böhmens, aus seinen Landgütern jährlich 80 000 fl bezog. Von einer Virtuosität im heutigen Sinne kann doch wohl keine Rede sein, sogar ein öffentliches Auftreten, wie es Pohanka behauptet, ist unwahrscheinlich. Sein Sohn Philipp Adam, der die musikalische Begabung vom Vater geerbt zu haben scheint, spielte Kontrabaß in einem Orchester, das von Kavaliern gebildet war und bei Privataufführungen am Hofe mitwirkte.

Losy wird der Vater der Prager Laute genannt²⁰, er war der Mittelpunkt der böhmischen Lautenschule; wir haben aber keine archivalischen Beweise für seine Zusammenarbeit mit anderen böhmischen Lautenisten bis auf eine recht merkwürdige Nachricht, die ich Prager Matrikeln entnehme. Der Lautenist Antonius Eckstein (um 1657–22. Februar 1722) heiratete am 29. September 1682 Barbara Heverková aus Tachau, eine Leibeigene des Grafen Losy, die dieser vor der Hochzeit aus dem Verbands entließ. Bei der Taufe des Kindes Josefa der beiden, die am 5. November 1690 in der Theinkirche zu Prag stattfand, erschienen als Taufpaten Losys Schwester Josefa und ihr angehender Gemahl Baron von Pachta.

Dem Stil der Werke Losys kommen wir am besten nahe, wenn wir die Werke des Achatius Kazimir Huelse heranziehen, die im Ms. aus der ehemaligen Bibliothek Werner Wolffheim enthalten sind. Huelse wäre nach Baron Kammerdiener und Lautenlehrer des jungen J. A. Losy gewesen. Die Grundstimmung in seinen Werken, aber auch die Neigung zu anderer Stimmung, hier zur englischen Stimmung in D-dur, weist ihn in den Kreis der schlesischen Lautenschule, am ehesten in die Nähe des Esajas Reussner. In dieser Stimmung und Haltung finden wir Losys Suite in D-dur²¹, im gleichen Stil die Komposition „*Adieu de sa maitresse*“ des Pragers Berthold Bernhard Bleystein, aus derselben Handschrift wie die Kompositionen Huelses. Mit aller Vorsicht, die bei der Feststellung von Jugend- und Altersstil geboten ist, würde ich die D-dur-Suite dem Jugendschaffen Losys unter dem Einfluß Huelses zuschreiben. Ganz anders stellt sich uns Losy in seiner F-dur-Suite aus demselben Wiener Ms. dar. Hier ist er schon viel freier von fremden Einflüssen, viel näher der westeuropäischen Laute.

Sucht man im Prager Lautenisten-Kreis die Einwirkung der Kunst J. A. Losys, so findet man verschiedene Grade der Beeinflussung. Am weitesten von Losys Stil steht wohl Aureus Dix (um 1669–17. Juli 1719), am nächsten wohl Antoni Eckstein, soweit man aus den wenigen

¹⁶ Staatsarchiv Wittinggau (Třeboň), Sign. IBSAU 50g.

¹⁷ J. Mattheson: *Grundlage einer Ehrempforte*, Nachdruck Berlin 1910.

¹⁸ Antonin Rybička: *Měšťané a studující pražští v r. 1648*. (Bürger und Studenten von Prag im Jahre 1648.) Prag 1876.

¹⁹ a. a. O.

²⁰ Rybička a. a. O.

²¹ Wien Nat.-Bibl., Sign. 18 761.

Werken, die auf uns gekommen sind, urteilen kann. Losys Stil verehbt in der Kunst Ivan Jelineks (17. November 1683—26. Dezember 1759), dessen Kompositionen schon aufklärerische Züge aufweisen.

Daß Losy Gitarrespieler war, beweisen seine Werke für dieses Instrument, die Originale oder Transpositionen von Lautenstücken sein können, was an ihrem Werte nichts ändert. Unbewiesen ist aber Boettichers Behauptung, Losy sei auch Angelicaspieler gewesen, wozu ja die Transpositionen von Kompositionen Losys für Angelica in Brünn²² keine Berechtigung bieten. Viel interessanter sind die Übertragungen seiner Werke für ein Tasteninstrument in der Sammlung des Gymnasiums in Kalmar (Schweden).

Losy starb in seinem Palais in der Hybernergasse in Prag, betreut von seinem Arzte Josef Franz Löw von Erlsfeld. Die Eintragung über sein Begräbnis unter dem 22. August 1721 in der Matrikel zu St. Heinrich lautet²³: „Von Losi / Begraben praevia parochialis juris contentatione [?] der Hochgeborene Herr / Graf Excell. Herr Herr Johann Anton Graf Losy von Losinthal / 71 Jahre alt / an Wassersucht versehen durch mich sac. / viatico mit meiner Erlaubniss in absentia mei durch d. hochw. p. s./Wolf der Gesellschaft Jesu mit der letzten Oelung versehen, liegt / bei den pp. Hyberni / item testor Joh. Bernh. Schönplflug Pfarrer bei St. Heinrich.“

Wieviele Kantatenjahrgänge hat Bach komponiert?

Eine Entgegnung

VON ALFRED DÜRR, GÖTTINGEN

Unter der Überschrift „Ist Mizlers Bericht über Bachs Kantaten korrekt?“ übt W. H. Scheide im vorigen Heft der „Musikforschung“ Kritik an der bisher allgemein anerkannten Auffassung, Bach habe fünf Jahrgänge Kirchenkantaten hinterlassen, und vertritt den Standpunkt, daß Bach in Wahrheit möglicherweise „nur vier oder sogar drei Jahrgänge“ geschrieben habe. Seine Argumente sind, kurz gefaßt:

1. Es liegt nahe, die Mitteilung des Nekrologs, Bach habe fünf vollständige Jahrgänge von Kirchenstücken komponiert, als Mißverständnis zu erklären, verursacht durch die Aufteilung von drei Jahrgängen in Partitur einerseits und Stimmen andererseits unter verschiedene Erben.
2. Diese Vermutung wird bekräftigt durch die Tatsache, daß uns drei Jahrgänge fast vollständig erhalten sind, während von einem vierten und fünften Jahrgang fast jede Spur fehlt: „Es ist nicht leicht zu beweisen, daß ein gutes Hundert heute verschollener Kantaten existiert haben soll, auf das kein zeitgenössischer Bericht eindeutig hinweist.“

Demgegenüber soll im folgenden die entgegengesetzte These entwickelt werden, nämlich:

1. Wenn auch die Angaben des Nekrologs durch anderweitige gleichzeitige Quellen nicht gestützt werden können, so sind sie doch in hohem Maße glaubwürdig;
2. ein Vergleich mit dem Gesamtwerk Bachs zeigt, daß auf keinem Gebiet der ursprüngliche Bestand vollzählig erhalten geblieben ist. Die These: „Was nicht überliefert ist, braucht auch nicht komponiert worden zu sein“ läßt sich umkehren in den Satz: „Gerade weil wir heute noch etwa 200 Kirchenkantaten kennen, muß der ursprüngliche Bestand den Umfang von drei Jahrgängen ganz wesentlich überschritten haben.“

²² Brünn, Ms. HAM 3329.

²³ Der tschechische Text in Übersetzung.

Zunächst ein rein philologisches Problem: Ich kann mich der Meinung Scheides nicht anschließen, daß Philipp Emanuel Bachs Bemerkung, der Nekrolog sei von Agricola und ihm selbst „*zusammengestoppelt worden*“, so zu interpretieren sei, daß einer der beiden Verfasser für den ersten, der andere für den zweiten Teil ausschließlich verantwortlich zu machen ist. Sicherlich werden beide Verfasser den Inhalt des gesamten Nekrologs vor der Drucklegung gekannt haben, mindestens aber Emanuel, dessen Aufgabe nach Analogie der Ausgabe der Choralgesänge J. S. Bachs von 1784—1787 möglicherweise sogar nur in einer ergänzenden und prüfenden Durchsicht des Entwurfs zu sehen ist, kaum aber in einer Beschränkung seiner Verantwortlichkeit auf einen Teil davon. Wir möchten daher auch in dem Ausdruck „*zusammengestoppelt*“ weniger einen Hinweis auf darin noch stehengebliebene Unrichtigkeiten, als vielmehr auf eine gewisse Unvollständigkeit des Berichts sehen, dessen Vervollständigung Zeitknappheit, anderweitige Inanspruchnahme oder auch einfach mangelndes Interesse verhindert haben mögen.

Selbstverständlich mußte Philipp Emanuel mindestens von der Erbteilung her genau wissen, wieviele Jahrgänge an Kirchenkantaten sein Vater hinterlassen hatte¹, gehörte er doch offensichtlich nächst Friedemann zu den Haupterben dieser Stücke; und selbst wenn das Werkverzeichnis des Nekrologs von Agricola stammen sollte, so dürfen wir doch bis zum Beweis des Gegenteils mit Sicherheit annehmen, daß Emanuel derart grobe Unrichtigkeiten wie einen Irrtum um ein bis zwei Kantatenjahrgänge, also etwa 60 bis 120 Kantaten, nicht einfach unkorrigiert hätte durchgehen lassen. Auch mußte man annehmen, daß er Forkel gegenüber in jenem von Scheide zitierten Brief vom 13. Januar 1775 seine Autorschaft am Nekrolog deutlicher eingeschränkt hätte, wenn dessen nicht von ihm autorisierter Teil derartige Unstimmigkeiten enthalten hätte. Warum macht er für den kurzen Schlußteil ausdrücklich Mizler verantwortlich, wenn er sich schon für die ganze zweite Hälfte nicht mehr verantwortlich fühlte?

Daraus folgt, daß Zweifel an der Richtigkeit des Nekrologs einer breiteren Basis bedürfen als lediglich des Hinweises darauf, wie ein Irrtum — sofern überhaupt einer vorliegt — entstanden sein kann. Wie steht es aber nun mit jenem Argument, daß wir, hätte Bach wirklich fünf Jahrgänge komponiert, doch irgendwelche Hinweise auf die verschollenen beiden Jahrgänge besitzen müßten? Vergleichen wir hierzu zunächst einmal, was von dem übrigen Werkbestand Bachs erhalten und was als verschollen nachweisbar ist.

Bei den Orgel- und Klavierwerken ist die Situation gegenüber den Kantaten insofern anders, als sie von Bachs Schülerkreis weiter praktiziert wurden, während seine Kantaten als veraltet und zu schwierig der Vergessenheit anheimfielen. Im Gegensatz zu den Kantaten, die uns überwiegend aus Originalhandschriften bekannt sind (Abschriften in größerem Umfang entstanden erst im 19. Jahrhundert), besitzen wir von den Werken für Tasteninstrumente zahlreiche Abschriften aus Bachs engerem und weiterem Schülerkreis. Was aber wäre, wenn wir auch hier nur auf Originalquellen angewiesen wären? Wir besäßen nur einen Bruchteil des heute bekannten Werkbestandes. So fehlen uns, um nur einiges wenige zu nennen, mit Ausnahme des Orgelbüchleins nahezu sämtliche in Weimar entstandenen Niederschriften der Orgelchoräle, ferner die Originale zu fast sämtlichen Präludien, Tokkaten, Fantasien und Fugen für Orgel. Ähnlich steht es mit den Klavierwerken. Von den Englischen wie von den Französischen Suiten besitzen wir kein Autograph (wenn man von den älteren Fassungen in den Klavierbüchern der Anna Magdalena Bach absieht), des-

¹ Die Frage, ob die Erben vielleicht die 18 Kantaten Johann Ludwig Bachs innerhalb des Werks Sebastian Bachs mitgezählt haben, brauch, uns in diesem Zusammenhang nicht zu beschäftigen, stellt ihre Zahl doch innerhalb des angenommenen Gesamtbestandes von etwa 300 Kantaten eine quantité négligeable dar. — Auch G. von Dadelen zweifelt neuerdings daran, daß C. P. E. Bach über den Umfang der Hinterlassenschaft hinreichend orientiert gewesen sei, da er bei der Erbteilung nicht zugegen war (Kongreßbericht New York 1961, Bd. I, S. 248). Ich kann mir aber nicht vorstellen, daß sich Philipp Emanuel nicht spätestens bei der Zuweisung seines Erbteils über den Gesamtumfang hinreichend orientiert haben sollte.

gleichen von den meisten Stücken der vier Teile der Klavierübung. Wollten wir Scheides These, die überspitzt formuliert etwa lauten müßte: „Kantaten, die nicht erhalten sind, sind auch nicht komponiert worden“, auf den Bestand an Orgel- und Klavierwerken anwenden, so müßte sie sinngemäß lauten: „Die g-moll-Fantasie, die Orgeltokkaten, die Englischen Suiten und vieles andere können nicht von Bach sein, da die Originalquellen dazu nicht erhalten sind.“

Groß ist auch der Verlust an Originalquellen zu den vornehmlich in Köthen entstandenen Orchesterwerken. Daß uns die Brandenburgischen Konzerte im Autograph erhalten sind, verdanken wir nur dem Zufall, daß Bach sie für den Markgrafen von Brandenburg nochmals kopierte; ihre Köthener Urschrift ist verloren. Andere Köthener Konzerte sowie die Orchestersuiten BWV 1066 und 1069 sind nur in späteren Abschriften oder auch in Umarbeitungen, z. B. als Cembalokonzerte oder Kantatensinfonien erhalten, aber höchstwahrscheinlich ist auch ein beträchtlicher Teil gänzlich verlorengegangen. Auch hier deckt sich also der heutige Bestand an Originalquellen keineswegs auch nur annähernd mit dem, was ursprünglich existiert haben muß.

Nur wenig besser steht es mit den Kammermusikwerken, die gleichfalls in ihrer Mehrzahl auf die Köthener Zeit zurückgehen. So fehlen uns sämtliche Köthener Originalquellen für die Sonaten für Violine und Cembalo, Violine und Generalbaß, die Autographe der Sonaten für Flöte und Generalbaß und manches andere. Ob der heutige Werkbestand dem ursprünglichen gleichkommt, läßt sich nicht beweisen, auf alle Fälle deckt sich aber der heutige Bestand an Originalhandschriften auch nicht annähernd mit dem ursprünglichen.

Etwas deutlicher läßt sich ermitteln, was uns an weltlichen Kantaten verlorengegangen ist. Über die Aufführungen von Huldigungsmusiken nämlich orientieren uns sowohl Textdrucke als auch zeitgenössische Berichte genauer, obgleich wir natürlich auch hier nicht damit rechnen dürfen, den ursprünglichen Bestand auch nur annähernd vollzählig nachweisen zu können. Von den 48² weltlichen Kantaten nun, die Neumanns Handbuch nachweist, ist die Musik zu 25³ Kantaten verloren, also zu mehr als 50 Prozent! Und damit sind nur die nachweisbaren Verluste erfaßt!

Während sich also unser Bestand an Kirchenkantaten zum größten Teil aus Originalquellen zusammensetzt, sind uns für diejenigen Gruppen, für die die Mitwelt (weltliche Kantaten) oder die Nachwelt (Instrumentalwerke) besonderes Interesse zeigte, über die Originale hinaus zahlreiche Werke in Textdrucken oder Abschriften erhalten oder als verschollen nachweisbar — zum Teil über 50 Prozent des insgesamt Nachweisbaren. Die von Scheide stillschweigend vorausgesetzte Annahme, daß der ursprüngliche Werkbestand sich wenigstens annähernd mit dem heutigen Bestand an Originalquellen decken müsse, trifft zumindest für diese Werkgruppen nicht zu.

Und wie steht es nun mit den Kirchenkantaten selbst? Rechnet man rund 60 Kantaten pro Jahrgang, so sind uns mit den überlieferten rund 200 Kantaten etwas mehr als drei Jahrgänge erhalten, also eigentlich schon zu viel für den von Scheide angenommenen Mindestfall. Nun besitzen wir aber einen Hinweis auf einen weiteren Jahrgang, die Dichtungen Picanders für das Jahr 1728/1729; Scheide kritisiert die Vieldeutigkeit dieses Hinweises (a. a. O., Anm. 7), da er nicht erkennen läßt, ob dieser Jahrgang zur Zeit des Textdruckes wirklich schon komponiert war oder erst komponiert werden sollte. Gewiß, der Plan zur Komposition ist noch keine Garantie für seine Ausführung. Aber tatsächlich sind ja 10 Kantaten als Kompositionen dieses Jahrgangs durch Bach nachweisbar, und an ihrer Überlieferung — das ist wichtig! — fällt auf, daß sie fast durchweg fragmentarisch

² Kantaten 202, 210, 216, Anh. b1, 30a, 36a, 36b, 36c, 134a, 173a, 205, 205a, 206, 207, 207a, 208, 210a, 212, 213, 214, 215, 216a, 217, 217a, Anh. b2, b3, b4, b5a, b5b, b6, b8, b9, c1, c2, c4, c6, c9, d2, d5, d6, d7, d8, d9, 201, 203, 204, 209, 211.

³ Anh. b1, 36a, 205a, 216a, 217, 217a, Anh. b2, b3, b4, b5a, b5b, b6, b8, b9, c1, c2, c4, c6, c9, d2, d5, d6, d7, d8, d9.

(BWV 197 a, *Ich bin ein Pilgrim*, 188) oder überhaupt nicht in Originalquellen, sondern nur in Abschriften (BWV 156, 159, 145, 149) erhalten sind. Gleichviel also, ob alle oder nur die nachweisbaren Kantaten dieses Jahrgangs von Bach in Musik gesetzt wurden, in jedem Fall sind ihre Originalquellen zum größten Teil verschollen. Da wir aber nun offensichtlich den Verlust fast aller Originale zu diesem Jahrgang zu beklagen haben, so können wir auch das Ausmaß dieses Verlustes nicht bestimmen; auch für diesen Jahrgang trifft also die Prämisse, daß der heutige Bestand an Originalquellen dem ursprünglichen nahekommen müsse, nicht zu, und zwar gleichgültig, ob er vollständig komponiert wurde oder nicht. Bis zum Beweis des Gegenteils muß demnach weiterhin in Geltung bleiben, daß Bach höchstwahrscheinlich den gesamten Picander-Jahrgang komponiert hat.

Über einen fünften Jahrgang sind wir freilich wirklich nur auf Vermutungen angewiesen. Meine Ansicht dazu habe ich im Bach-Jahrbuch 1957, S. 19 f. dargelegt. Ob es jemals gelingt, seinem Verbleib auf die Spur zu kommen, muß die Zukunft erweisen. Doch scheint mir das Fehlen einer Spur keine hinlängliche Widerlegung seiner Existenz zu sein. Wäre uns Bachs Werk im übrigen vollzählig überliefert, so ließe sich Scheides Theorie mit Erfolg zur Klärung der Differenz zwischen den Angaben des Nekrologs und dem heute vorliegenden Bestand einsetzen; solange aber auf anderen Gebieten Bachscher Kompositionen Verluste bis zu über 50 Prozent nachweisbar sind, bleibt es unwahrscheinlich, daß uns ausgerechnet die Kirchenkantaten ohne nennenswerte Minderung erhalten geblieben sein sollen, so daß wir wohl bis zu einem zwingenden Beweis des Gegenteils nach wie vor annehmen müssen, daß die Angaben des Nekrologs hinsichtlich der fünf Kantatenjahrgänge zutreffen.

*Johann Sebastian Bachs Verwandte in Weißenfels**

VON ADOLF SCHMIEDECKE, WEISSENFELS

Der Verfasser dieses Aufsatzes beschäftigte sich schon vor Jahren, als er in Zeit ehrenamtlicher Museumsleiter war und dort heimatkundlich arbeitete, mit der in Zeit, der einstigen Residenzstadt einer kursächsischen Sekundogeniturlinie, am 22. September 1701 geborenen Anna Magdalena Wilcke. Unter anderem stellte er ihr Geburtshaus fest und veranlaßte, daß der Text der Gedenktafel, die im Bach-Jahr 1950 an dem Hause angebracht wurde, das man irrtümlich für das Geburtshaus hielt, eine andere Fassung bekam. Nun weist der Text am falschen Hause auf das richtige Geburtshaus hin¹. Dieses stand in derselben Straße an einer Stelle, wo dann ein unschöner Neubau errichtet wurde, an dem sich nicht gut eine Gedenktafel anbringen ließ. Ein Zeitzer Heimatforscher machte ein Foto des vor etwa siebzig Jahren abgebrochenen Geburtshauses ausfindig.

Die 200. Wiederkehr des Todestages der Anna Magdalena Bach war der Anlaß zur Abfassung dieser Studie. Sie fußt auf den Forschungsergebnissen von Christoph Schubart, die in dessen Abhandlung über „*Anna Magdalena Bach*“ im Bach-Jahrbuch 1953 veröffentlicht worden sind; diese wurden durch Ergebnisse eigener Forschungen im Sächsischen Landeshauptarchiv zu Dresden, in den Kirchenbuchämtern zu Weißenfels und Zeitz und im Stadtarchiv zu Weißenfels ergänzt.

In dem 1950 erschienenen „*Weißenfeler Bach-Heft*“ schrieb der bekannte und verdienstvolle mitteldeutsche Musikforscher Arno Werner über „*Anna Magdalena Bach, Joh. S. Bachs Gattin*“². In diesem Aufsatz erwähnte Werner nur zwei Schwäger Bachs in Weißenfels; er wußte offenbar nicht, daß der Kammertrumpeter Johann Andreas Krebs auch mit Bach verschwägert war. Dasselbe gilt von Werners Aufsatz über „*Anna Magdalena Bach*“ in dem

* Siehe Tafel am Schluß des Hefes.

¹ „*Das Geburtshaus der Anna Magdalena Bach*“ in „*Der Neue Weg, Ausgabe Zeitz*“ vom 28. 7. 1950.
² S. 9 ff.

ebenfalls 1950 veröffentlichten Sammelband „*Johann Sebastian Bach in Thüringen*“³; auch da ist Krebs nicht als Bachs Schwager aufgeführt. Wenn Werner in diesem Aufsatz schrieb, daß sich die drei Schwestern Anna Magdalenas in Zeitz mit Musikern verheiratet hätten, so ist das nicht ganz richtig; denn die eine von ihnen wurde in Weißenfels getraut.

Nun zu Bachs Schwiegereltern! Sie sind in Weißenfels erstmalig am 20. August 1713 festzustellen, als nämlich beide bei ihren ersten Enkelkindern, einem Zwillingspärchen, Pate standen, zusammen mit Johann Caspar Wilcke jun., dem Bruder der jungen Mutter, und dem Weißenfeler Pagenhofmeister Adam Immanuel Weldig, Bachs Freund von Weimar her. 1718 starb die Zeitzer Herzogslinie aus, und die dortige Hofkapelle wurde — vielleicht schon kurz vor dem Aussterben — aufgelöst. Der „*Hochfürstlich Sächsische Musikalische Hof- und Feldtrompeter*“ Johann Caspar Wilcke verlor dadurch seine Stellung. Er wandte sich nach der Nachbarresidenz Weißenfels, um dort die gleiche Tätigkeit auszuüben. Wann die Übersiedlung von Zeitz nach Weißenfels erfolgte, ließ sich noch immer nicht genau feststellen. Wir wissen, daß J. C. Wilcke sein Haus in der Messerschmiedegasse in Zeitz am 20. Februar 1718 verkaufte. In Weißenfels finden wir ihn erst wieder am 14. Februar 1719 erwähnt, als er noch einmal bei einem Kinde seines Schwiegersohns Meißner Pate stand. Schubarts Vermutung, daß J. C. Wilcke schon in Weißenfels wohnte, als J. S. Bachs Jagdkantate dort aufgeführt wurde (im Februar 1716)⁴, trifft nicht zu; denn bei der Trauung Krebs-Wilcke am 18. Oktober 1716 in der Schloßkirche zu Zeitz wird Vater Wilcke noch als „*allhier*“, also in Zeitz, wohnend bezeichnet. Er wird in den Weißenfeler Kirchenbüchern wie auch in Akten des Sächsischen Landeshauptarchivs immer so betitelt, wie es früher für Zeitz erwähnt wurde. Er gehörte bis zu seinem Tode zur Weißenfeler Hofkapelle. Nach dem Besoldungsreglement vom Jahre 1726 erhielt er ein Jahresgehalt von 120 Talern, nach dem Reglement für das Jahr 1732, das aber die Verhältnisse des Vorjahres wiedergibt, 126 Taler, „*incl. 6 rt, d. ClaviCimble zu stimmen*“⁵. Johann Caspar Wilcke starb am 30. November 1731. Seine Witwe erhielt auf ihr Bittgesuch, das in den Dresdner Akten in Abschrift erhalten ist⁶, das Gehalt ihres verstorbenen Mannes noch bis Ende Juni 1732 ausbezahlt. Pension bekam sie nicht.

Es ist anzunehmen, daß Wilcke nach dem Verkauf seines Zeitzer Hauses in Weißenfels ein Grundstück erwarb, aber dann nicht in der eigentlichen, von Mauern umgebenen Stadt, sondern in einer der Vorstädte, die nicht dem Rat der Stadt, sondern dem Amt Weißenfels unterstanden. Es käme in erster Linie die Zeitzer Vorstadt in Frage, die sich ganz in der Nähe des Schlosses befand und wo nicht wenige am Herzogshofe Beschäftigte wohnten. Die Witwe Wilcke, Johann Sebastian Bachs Schwiegermutter, wohnte dann wohl mit ihrer Tochter Johanna Christina zusammen. Sie starb in Weißenfels am 7. März 1746.

Von den Wilckeschen Töchtern war Anna Catharina die älteste, wenigstens die älteste lebende, denn die erste Tochter, Eva Maria, war bald nach der Geburt gestorben. Anna Catharina wurde am 25. November 1688 in der Schloßkirche zu Zeitz getauft und ebenda am 28. September 1710 getraut, und zwar mit „*Herrn Georg Christian Meißner, Hoch*

³ S. 170 ff.

⁴ Der Verfasser dieses Aufsatzes hat J. S. Bach in den Akten von 1716 und 1725 nicht als Gast des Weißenfeler Herzogshofes erwähnt gefunden, wohl aber, was bisher übersehen worden zu sein scheint, 1713. Es heißt in den Akten über „*Geburtstagsfeierlichkeiten Fürstl. und Hochfürstl. Weißenfels. Personen 1679 bis 1720*“ (Loc. 12005) für 1713: „*H. Johann Sebastian Bach, Hoff-Organist zu Weymar, tägl. 16 Gr. Kostgeld*“. Für 1716 wurden in dem „*Delogirungs Acta*“ des Stadtarchivs Weißenfels (A I, 705) „*zwey Musici*“ (an anderer Stelle „*zwey Cammer Musici*) von Weymar“ erwähnt, von denen der eine der Tenorist und Sekretär Aiblinger gewesen ist. Bei dem andern kann es sich um J. S. Bach gehandelt haben. In den ziemlich ausführlichen Geburtstagsfeierprogrammen bzw. -berichten ist die Aufführung der Jagdkantate nicht erwähnt, womit allerdings nicht strikt in Abrede gestellt sein soll, daß sie damals nicht aufgeführt sein könnte, vielleicht als „*Tafelmusik*“. Nach Smend, „*Bach in Köthen*“, S. 100, soll auch Bachs Schäferkantate zuerst am Weißenfeler Hofe aufgeführt worden sein. Die „*Loc.*“-Nummern beziehen sich auf Akten des Sächsischen Landeshauptarchivs zu Dresden.

⁵ Loc. 11 883.

⁶ Loc. 11 781.

Gräffl. Reuß. Hof- und Feld-Trompeter zu Gera“, also Gera. Er war „Herrn Johann Meißners, Schulmeisters in Maßnitz⁷, Eheleibl. ältester Sohn erster Ehe“⁸. Meißner muß bald nach seiner Trauung in die Dienste des Herzogs von Sachsen-Weißenfels getreten sein; am 12. September 1712 wird „Frau Catharina, H. Christian Meißners, Hochfürstl. S. Musical. Hoff- und Feld-Trompeters Ehefrau“ als Patin genannt⁹. Bei der Taufe des schon erwähnten Zwillingsspärchens am 20. August 1713 wurde Georg Christian Meißner „Hochf. S. Reise-Fourier“ betitelt. Das blieb er bis zu seinem frühen Tode. Nach dem Besoldungsreglement für 1726 erhielt er als solcher 120 Taler Jahresgehalt. Er gehörte — mindestens damals — nicht zur Hofkapelle, sondern als Fourier zum „Marschall-Amt“¹⁰. Bei der Eintragung des Begräbnisses seines Kindes am 26. Mai 1719 (sicherlich der Christina Erdmuth) wurde er „Hoff-Fourier und Trompeter“ genannt. Beide Titel finden wir mehrmals bei Kirchenbucheintragungen, die ihn betreffen. Sein am 16. Januar 1716 getaufter Sohn Christoph Friedrich wurde 1729 von J. S. Bach in der Liste der Alumnatsbewerber für die Thomasschule erwähnt, und zwar an erster Stelle als Sopranist. „Aetatis 13 Jahr, hat eine gute Stimme und feine profectus“, urteilte Bach damals über seinen Weißenfelsener Neffen¹¹. Georg Christian Meißner starb, wie schon bemerkt, frühzeitig. Im Sterberegister der Marienkirche zu Weißenfels für das Jahr 1730 lesen wir: „Den 7 April ist H. George Christian Meißner, Hochf. S. Hoff- und reise Fourier auch Hoff und Feld Trompeter gestorben und den 10 ejusd. mit gnädigster Concess. Abends begraben worden“¹². Seine „nachgelassene einzige Tochter“, Johanna Christina, stand am 1. Juli 1739 und am 11. August 1742 Pate¹³. Am 22. Januar 1743 heiratete sie den Weißenfelsischen Trompeter Christian Ernst Kettner¹⁴ und ließ am 21. Oktober 1743 ihr Töchterchen, Johanna Catharina, taufen, wobei ihre Mutter, „Frau Johanna Catharina, H. George Christian Meißners, weyl. Hochf. Hoff-Fouriers nachgelassene Witwe“, Pate stand¹⁵. Johanna Christina starb wenige Tage später, am 30. Oktober 1743¹⁶. Georg Christians Witwe erhielt nach dem Tode ihres Mannes keine Pension. Ob sie wenigstens ganz oder zum Teil die 1649 Taler 8 Groschen, die der Hof ihrem verstorbenen Gatten schuldete¹⁷, erhalten hat, entzieht sich unserer Kenntnis. Sie wurde am 24. Dezember 1757 in Weißenfels begraben¹⁸.

Die zweite Tochter Johann Caspar Wilckes, Johanna Christina, steht im Jahre 1714 zum erstenmal in Weißenfelscher Kirchenbüchern verzeichnet, und zwar am 28. Oktober als Patin. „Herrn Johann Caspar Wilckes, Hochfürstl. Sächs, Musical. Hoff- und Feld Trompeters aus Zeitz Jungfer Tochter“ heißt es da im Taufregister. Mit ihr stand ihr späterer Gatte, Johann Andreas Krebs, Pate. Die Frage ist nun, ob sich Johanna Christina damals nur besuchsweise bei ihrer Schwester, der Frau Meißner, aufhielt, oder ob sie am Weißenfelscher Hofe gastweise als Sängerin auftrat. Chr. Schubart vermutete, daß auch sie — wie ihre Schwester Anna Magdalena — Berufssängerin war¹⁹. Wir werden darauf noch zurückkommen. Am 18. Oktober 1716 wurden die beiden in der Schloßkirche zu Zeitz getraut. Die Eintragung im Trauregister lautet: „Herr Andreas Krebs, Hochfürstl. S. Weißenfelsischer Musicalischer

⁷ Maßnitz ist ein Dorf, wenige Kilometer nördlich von Zeitz gelegen.

⁸ Trauregister der Schloßkirche zu Zeitz.

⁹ Taufregister der Schloßkirche zu Weißenfels.

¹⁰ Loc. 11 883.

¹¹ Müller von Asow: *Bachs Briefe*, 2. Aufl., S. 103, auch „Weißenfelscher Bach-Heft“ S. 8 „Johann Sebastian Bach und die Familie Meißner in Weißenfels“, Aufsatz von Dr. Gerhard Saupe, abgedruckt aus dem Bach-Jahrbuch.

¹² Dem sonst so zuverlässigen Chr. Schubart ist hier ein Fehler unterlaufen; er identifizierte Johann Christian mit Georg Christian Meißner. Ersterer starb am 23. Oktober 1743, bald nach seiner Bestallung zum Trompeter am Hofe, die im Sommer 1743 erfolgte (Loc. 12 005).

¹³ Taufregister der Marienkirche zu Weißenfels.

¹⁴ Trauregister der Schloßkirche zu Weißenfels.

¹⁵ Taufregister der Schloßkirche zu Weißenfels.

¹⁶ Sterberegister der Marienkirche zu Weißenfels.

¹⁷ Loc. 12 002.

¹⁸ Sterberegister der Marienkirche zu Weißenfels.

¹⁹ Bach-Jahrbuch 1953, S. 42.

*Hof-Trompeter, George Grebsens, Gerichts-Schöppens auch Kirchen-Vorstehers zu Großen Göstewitz*²⁰ *ehe Leibl. jüngster Sohn und: Jungfer Johanna Christina Wilckin, Hn. Johann Caspar Wilckens, Hoch Fürstl. S. Musicalischen Hof-Trompeters allhier ehe Leibl. andere Tochter. . .*²¹. Beide standen bis 1722 mehrmals in Weißenfels Pate (er am 29. 10. 1717, beide am 14. 2. 1719 bei Schwager Meißners Tochter Christina Erdmuth, sie am 27. 8. 1719, er am 20. 4. 1721 und 31. 8. 1722, sie am 23. 9. 1722)²². Demnach dürfte die Übersiedlung nach Zerbst, wo Andreas Krebs als Trompeter in Hofdienste trat (wohl herangezogen durch seinen Schwager Johann Caspar Wilcke jun.), 1723 erfolgt sein; denn in diesem Jahre ist er, wie Schubart schrieb, in Zerbst nachweisbar²³. Wie lange er dort seine musikalische Tätigkeit ausübte, ist wohl noch nicht genau festgestellt worden; eines aber ist sicher, daß er 1731 wieder Mitglied der Weißenfeler Hofkapelle war. Er wurde nicht Nachfolger seines verstorbenen Schwiegervaters, sondern gehörte mit diesem zusammen eine Weile zur Kapelle, wie aus dem Besoldungsreglement für 1732 hervorgeht, das, wie bemerkt, den Zustand des Jahres 1731 festhält. Nachfolger Johann Caspar Wilckes wurde der jüngste Nicolai, der im Jahre 1710 in Weißenfels geborene Christian Joseph, ab 1. Juli 1732; denn bis zu diesem Zeitpunkt erhielt, wie auch schon erwähnt, die Witwe Joh. Casp. Wilckes noch „aus Gnaden“ das Gehalt ihres verstorbenen Mannes. Krebs dürfte während seiner Anstellung in Zerbst mindestens zweimal am Weißenfeler Hofe mit seiner Frau aufgetreten sein. Unterm 11. Januar 1729 wurde vom Weißenfeler Hofmarschallamt angeordnet, für „3 Trompeter von Zerbst, wovon Einer cum Ux.“ [ore]²⁴, Quartiere zu beschaffen. Sollte dieser Trompeter „cum uxore“ nicht das Ehepaar Krebs gewesen sein? Wenige Wochen später wurden „Herr Krebs und dessen Frau“ in Weißenfels beim „H. Cammerdiener Eckardt in Piperischen Hauße“ einquartiert²⁵, zu gleicher Zeit, als „H. Capellmeister Badt“ zur Geburtstagsfeier des Herzogs Christian geladen war²⁶. Wenn für die Trompeter-uxor auf Befehl des Hofes vom Rat der Stadt Quartier besorgt werden mußte, dann muß sie in jenen Tagen am Hofe tätig gewesen sein. Vielleicht hatte ihr Gesang im Januar zu der Herzogin Geburtstag so gefallen, daß man sie einige Wochen darauf wieder einlud, diesmal, um den Geburtstag des Herzogs verschönern zu helfen. Es ist wohl nicht abwegig, anzunehmen, daß der Trompeter von Zerbst „cum Ux.“ mit „Herrn Krebs und dessen Ehefrau“ identisch waren. Daß Krebs selbst geladen war, ist auch einleuchtend, denn er galt als tüchtiger Trompeter. Das beweist nach seiner Rückkehr aus Zerbst sein Kammertrompetertitel, das beweist auch seine Einreihung in die Liste der Hofkapelle, wo er unter den Trompetern an dritter Stelle stand, hinter seinem Schwager Nicolai und dem berühmten Johann Caspar Altenburg, doch vor den „Musicalischen Hoftrompetern“. Er war auch gehaltlich besser gestellt als letztere; Krebs bekam als Kammertrompeter jährlich 171 Taler 9 Groschen Besoldung; die anderen Trompeter erhielten nur 120 Taler (Johann Caspar Altenburg bezog allerdings mindestens 200 Taler an Gehalt)²⁷. Krebs spielte auch Geige²⁸. Er blieb bis zum Erlöschen der Herzogslinie in Hofdiensten zu Weißenfels, mußte sich aber gefallen lassen, daß er nach Herzog Christians Tode zum Trompeter degradiert und daß sein Gehalt auf Anordnung des sparsamen Herzogs Johann Adolph II., des sächsischen Generalfeldmarschalls, zweimal gekürzt wurde: 1736 auf 150, 1740 auf 131 Taler 6 Groschen. Die anderen Trompeter — außer Altenburg — erhielten zuletzt 105 Taler und weniger Jahresgehalt²⁹. Johann Andreas

²⁰ Heute Großgestewitz, Dorf südöstlich von Naumburg, früher im Amte Weißenfels gelegen.

²¹ Trauregister der Schloßkirche zu Zeitz.

²² Taufregister der Marienkirche und der Schloßkirche zu Weißenfels.

²³ Bach-Jahrbuch 1953, S. 42, Anm. 5.

²⁴ Stadtarchiv Weißenfels, A I, 705.

²⁵ Das Heinrich-Schütz-Haus, Nikolaistraße 13.

²⁶ A I, 705.

²⁷ Loc. 11 883.

²⁸ Am 29. Februar 1716 wirkten bei der Tafel zur Unterhaltung des Herzogs und seiner 11 adligen Gäste „Thalacker [wohl der Pauker] und Krebs mit Harpffe und Violino“ mit (Loc. 12 005).

²⁹ Loc. 12 001.

Krebs starb am 14. Juli 1748, seine Frau am 1. Januar 1753, beide in Weißenfels. In der Eintragung im Sterberegister wurde er „ehemaliger Fürstl. Cammer Trompeter“ genannt. Auch ihm war der Herzogshof — wohl zu Herzog Christians Zeit — Geld schuldig geblieben, allerdings längst nicht so viel wie seinem Schwager Meißner, „nur“ 208 Taler³⁰.

Bachs dritter Schwager in Weißenfels war Christian August Nicolai. Er war ein Sohn des Weißenfelsischen „Hochfürstlich Sächsischen Musicalischen Hof- und Feldtrompeters“ Christian Melchior Nicolai. Dieser stand bis zu seinem Tode (1728) in Herzog Christians Diensten. Christian August wurde am 22. April 1720 in der Schloßkirche zu Weißenfels mit „Jgfr. Erdmuthes Dorothea Wöldkin copuliret“³¹. Damals war er noch einfacher „Musicalischer Hof- und Feld-Trompeter“. Er sollte von Bachs Schwägern am höchsten steigen. Er scheint ein besonders tüchtiger Vertreter seines Fachs gewesen zu sein. Das erfahren wir einmal aus den Akten, die über seinen Aufstieg am Hofe berichten, zum anderen aus Johann Ernst Altenburgs „Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst . . .“³². Nicolai wird vom Verfasser dieses Buches mehrmals rühmend neben seinem Vater, Johann Caspar Altenburg, erwähnt. J. E. Altenburg schreibt³³: „1731 hatte er [Johann Caspar Altenburg] mit seinem Kameraden Nicolai die Gnade, sich in Leipzig vor dem König von Polen Friedrich August I. öffentlich hören zu lassen, wo einem jeden die Hofdienste in der Capelle zu Dresden mit 600 Rthlr. Gehalt durch den Capellmeister Heinichen³⁴ angetragen wurden, welches aber, weil sie ihre Abschiede vom Herzog nicht erhalten konnten, nicht geschah. Auch liessen sie sich damals am Berlinischen Hofe in der Capelle hören.“ An anderer Stelle³⁵ heißt es bei Altenburg: „1734 wurde er [J. C. Altenburg] nebst seinem Cameraden Nicolai auf gnädigsten Befehl des Herzogs von Weymar verschrieben, um bey dessen . . . Freysprechen gegenwärtig zu seyn³⁶. Und da sie bey dieser Gelegenheit sich beyde hören liessen, erhielt ein jeder 50 Taler zum Geschenk und freyen Unterhalt im Gasthofs.“

Nicolai hatte also neben Altenburg einen besonders guten Ruf als Trompeter. Beim Herzog Christian war er noch angenehmer als letzterer. Darüber schreibt Johann Ernst Altenburg³⁷: „Nicolai (Christian August) Hochfürstl. Sächs. Cammer- Hof- und Feldtrompeter wie auch Geheimder Cammerdiener bey dem verstorbenen Herzog Christian zu Weißenfels, stand an diesem Hofe wegen seiner Geschicklichkeit in großem Ansehen und war zugleich der Liebling des Herzogs.“ Wie aus dieser Bemerkung hervorgeht, war Nicolai auch Geheimer Kammerdiener, gehörte aber zur Hofkapelle und wurde aus deren Haushalt besoldet. Unter den Trompetern stand er in der Liste an erster Stelle, rangierte also noch vor Altenburg. In den Besoldungslisten — mindestens ab 1732 — wurde er immer „Geh. Cammer Diener“ genannt. Gehaltlich war er sehr gut gestellt; denn er erhielt jährlich 320 Taler³⁸. Altenburg bekam aus dem Haushalt der Kapelle 200 Taler, soll aber aus der fürstlichen Schatulle noch eine Zulage bezogen haben. Als ein Beispiel dafür, welche Vertrauensstellung Christian August Nicolai beim Herzog Christian einnahm, mag angeführt werden, daß er im Sommer 1732 mit dem Oberamtshauptmann von Brehmer dem Junker Wolff Gottfried von Streitwitz, der wegen Schuldenmachens in Ungnade gefallen war, die erneute Gunst des Herzogs zu versichern hatte³⁹. Beim Herzog Christian also besaß Nicolai diese Vertrauensstellung und das verhältnismäßig hohe Gehalt. Nach dessen Tode änderte sich das. Der neue Herr war in erster Linie Soldat und nicht so kunstbegeistert, allerdings auch

³⁰ Loc. 12 002.

³¹ Trauregister der Schloßkirche zu Weißenfels.

³² Zwey Theile, Halle 1795.

³³ S. 60.

³⁴ David Heinichen, geb. 1683 in Krössulin bei Teuchern, unweit Weißenfels.

³⁵ S. 61.

³⁶ Der junge Herzog wurde nach beendigter Trompeterlehre freigesprochen.

³⁷ S. 58.

³⁸ Loc. 11 883.

³⁹ Loc. 11 781.

längst nicht so verschwenderisch wie seine verstorbenen Brüder, die ihm in der Regierung des Herzogtums Sachsen-Weißenfels vorangegangen waren, Johann Georg (1697—1712) und Christian (1712—1736). Johann Adolph II. fühlte sich verpflichtet, recht zu sparen, damit die vielen Schulden abgestoßen werden konnten. Da wurden die Gehälter herabgesetzt und Beamte entlassen, darunter nicht wenige Angehörige der Hofkapelle wie z. B. die Sänger und die einzige Sängerin, auch die Oboisten⁴⁰. Von diesen sind vielleicht einige zu den Grenadieroboisten übergetreten. Nicolai hätte die Gehaltsherabsetzung wohl besonders schmerzlich empfunden, desgleichen die Degradierung zum einfachen Trompeter. So zog er es vor, aus dem Weißenfeler Hofdienst auszuschneiden. Er begab sich, wie Johann Ernst Altenburg berichtete⁴¹, in die Dienste des Fürsten von Thurn und Taxis, „wo er in der nemlichen Qualität in einem hohen Alter 1760 verstarb, welchem sein Sohn, der vorher Hoftrompeter zu Anhalt-Zerbst war, succedirte.“

Nicolais Weggang von Weißenfels kann nicht vor 1739 erfolgt sein; denn am 13. Juni dieses Jahres stand er noch bei einem Kinde seines jüngsten Bruders, Christian Joseph, Pate und wurde in der Taufeintragung als „gewesener Hochfürstl. geheimer Cammerdiener“ bezeichnet⁴². In den Besoldungslisten taucht sein Name nach dem 1. Juli 1736 nicht mehr auf. Der Hof war ihm bei seinem Ausscheiden 304 Taler und 15 Groschen schuldig⁴³.

Es lebten nun von etwa 1740 ab in Weißenfels noch die Schwiegermutter, dazu ein Schwager (Krebs) und zwei Schwägerinnen Bachs (Frau Meißner und Frau Krebs). Anna Magdalena, Bachs Gattin, mag wohl auch von dieser Zeit an noch ab und zu nach ihrem „geliebten Weißenfels“ gereist sein. So nannte sie die Saalestadt in ihrem Briefe vom 1. September 1741 an den Weißenfeler Kammerkonsulenten Johann Lebrecht Schneider⁴⁴. Pate hatte sie nur bei einem von ihrem Weißenfeler Geschwisterkindern gestanden, nämlich bei Christian August Nicolais gleichnamigem Sohn, zusammen mit ihrem Schwager Andreas Krebs, am 20. April 1721. Sie wurde in der damaligen Taufeintragung als „Jungfer Anna Magdalena Wöldkin“ aufgeführt⁴⁵, aber nicht fürstliche Sängerin oder Cantatrice genannt. Sehr bald darauf wurde sie es, und ein Dreivierteljahr nach der Taufe im Nicolaischen Hause zu Weißenfels war sie Johann Sebastian Bachs Gattin.

Zur Frage der Eliminierung des Soloparts aus den Tutti-Abschnitten in der Partitur des Solokonzerts

VON WALTER LEBERMANN, BAD HOMBURG

Zu Lebzeiten von Haydn, Mozart und Beethoven sind die Erstausgaben ihrer Solokonzerte (mit oder ohne Mitwirkung des Autors bei der Revision) ausnahmslos in Stimmen erschienen. Von Haydn kennen wir z. B. die Ausgabe des Konzerts für Violoncello Hoboken VIIIb Nr. 2 (André, Offenbach, mit der Verlagsnummer 1862 [1804!])¹ sowie eine gleichzeitige französische (*À Charenton chez Vernay & à Paris chez Mme Duhan et Cie*), weiterhin die

⁴⁰ Loc. 12 001.

⁴¹ S. 58.

⁴² Taufregister der Schloßkirche zu Weißenfels.

⁴³ Loc. 12 002.

⁴⁴ Müller v. Asow: *Bachs Briefe*, 2. Aufl., S. 205; gekürzt abgedruckt bei Ch. S. Terry, *J. S. Bach*, 1950, S. 205.

⁴⁵ Taufregister der Schloßkirche zu Weißenfels.

¹ Hobokens Datierung dieser Ausgabe mit — 1806 kann anhand der 6 Oboenkonzerte von L. A. Lebrun (André, Offenbach, mit den Verlagsnummern 1845—1850) rektifiziert werden. Aus dieser Reihe wurden die Nrn. 1 und 3 im Juli, die Nrn. 2, 5 und 6 im November 1804 in der AMZ Leipzig angezeigt. Von diesen 6 Konzerten ist (nach Meysels *Handbuch der musikalischen Literatur*, Leipzig 1817) auch eine französische Ausgabe (*À Paris chez Mme Duhan et Cie*) bekanntgeworden, die später Omont, Paris, übernommen hat.

Ausgaben der Konzerte für Klavier Hoboken XVIII Nr. 3 (*À Paris chez Le Duc* [1787]), Hoboken XVIII Nr. 4 (*À Paris chez Mr Boyer* [1784]) Hoboken XVIII Nr. 7 (*London* by G. Gardom [1772]) und Hoboken XVIII Nr. 11 (*Artaria, Wien* [1784]) sowie eine gleichzeitige französische (*À Paris chez Mmes Le Menu et Boyer*). Nicht ein einziges Solokonzert Haydns ist im 19. Jahrhundert ohne einschneidende Bearbeitung seitens der Herausgeber (Gevaert, Grützmacher) in Partiturausgabe erschienen². Wir besitzen also keine frühe Partiturausgabe (ohne willkürliche Herausgeberzusätze!) eines Solokonzerts von Haydn, aus der Rückschlüsse auf die bei dieser Werkgattung anzuwendende Editionstechnik zu ziehen sind. Wir können aber deduzieren, daß die eigenschriftlichen Sparten der Solokonzerte Haydns ausnahmslos als Vorlagen für den Stecher (Stimmenausgabe) bzw. für den Kopisten (Stimmenabschrift) gedacht waren.

Aufschlußreich für Aufführungspraxis und Editionstechnik des frühen 19. Jahrhunderts ist der nachfolgende Passus aus einer Rezension der Originalausgabe in Stimmen (Breitkopf & Härtel, Leipzig [1809]) der 5. Symphonie von Beethoven aus der Feder E. T. A. Hoffmanns³: „Der beständige Wechsel, das Eingreifen der Saiten- und Blasinstrumente, die einzeln anzuschlagenden Accorde nach Pausen und dergl. erfordern die höchste Präcision, weshalb es auch dem Dirigenten zu rathen ist, nicht sowol, wie es oft zu geschehen pflegt, die erste Violine stärker als es seyn sollte mitzugeigen, als vielmehr das Orchester beständig im Auge und in der Hand zu behalten. Zu diesem Zwecke dienlich ist der Abdruck der ersten Violinen, der den Eintritt der obligaten Instrumente in sich enthält.“ Dem Dirigenten eines Orchesters blieb demnach um 1810 gar keine andere Möglichkeit, als nach der — mit Stichnoten der melodieführenden Instrumente ausgestatteten — 1. Violinstimme eine Symphonie von Beethoven einzustudieren und aufzuführen⁴! Die dann verhältnismäßig früh auf dem Musikmarkt angebotenen Partiturausgaben Beethovenscher Symphonien dienten zweifellos dem Bedürfnis, eine exakte Einstudierung zu ermöglichen und die Direktion zu erleichtern.

Nicht so günstig steht es mit den Partitur-Erstaussgaben der Solokonzerte Beethovens. Diese sind alle posthum erschienen: Konzert für Klavier Nr. 1 im Jahre 1833 (Haslinger, Wien), Nr. 2 1834 (Dunst, Frankfurt/Main), Nr. 3 1834/35 ib., Nr. 4 1861 (Peters, Leipzig), Nr. 5 1857 (Breitkopf & Härtel, Leipzig) und das Konzert für Violine op. 61 1861 (Peters, Leipzig). Die eigenschriftliche Sparte diente also wiederum ausnahmslos als Vorlage für die Stimmenausgabe. Auf die bei der Stimmen- bzw. Partitur-Erstaussgabe angewandte Editionstechnik wird — soweit sie uns Aufschluß zu dem Problem der Eliminierung des Soloparts aus dem Orchester-Tutti in der Partitur des Solokonzerts bietet — weiter unten noch eingegangen.

Den allgemeinen Gebrauch, im Tutti-Ritornell das Soloinstrument mitwirken zu lassen, finden wir in den Anfängen des Instrumentalkonzerts (Torelli, Vivaldi), aber auch noch bei J. S. Bach bestätigt. Jedoch schon Quantz⁵ wendet sich um 1750 gegen eine allzu schematische Übernahme dieses Gebrauchs: „Wenn ein Flötenist ein wohlgesetztes Ritornell, in einem Arioso⁶, welches mit Dämpfern, oder sonst piano gespielt werden soll, und

² Diese Ausgaben sind mit 1890 bzw. 1894 zu datieren.

³ Allgemeine musikalische Zeitung, Leipzig 1810, Sp. 659.

⁴ Die 1808/1809 bei Ciancettini & Sperati in London erschienenen Partitur-Erstaussgaben der Symphonien Nr. 1—3 von Beethoven sind nach Kinsky (*Thematisch-bibliographisches Verzeichnis aller vollendeten Werke Beethovens*, München 1955, S. 54) „in Deutschland gänzlich unbekannt geblieben und — wie sich mit gutem Recht annehmen läßt — auch Beethoven nie zu Gesicht gekommen“. Die erste Partiturausgabe seiner 4. Symphonie erschien 1823 (Simrock, Bonn), seiner 5. Symphonie 1826 (Breitkopf & Härtel, Leipzig).

⁵ Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die flüte traversière zu spielen*, Berlin 1752, XVI. Stück, § 28.

⁶ Quantz kann sinngemäß nur das Tutti-Ritornell im Haupt- bzw. Finalsatz (soweit letzterer sonatenförmigen Aufbau erkennen läßt) des Solokonzerts gemeint haben. Zur Charakterisierung des singenden Allegros gebraucht er an anderer Stelle das hier inapplicable *Arioso* adjektivisch: „Ist das erste [Allegro] lebhaft und geschwind, so kann das letzte moderat und arios sein.“ Die Form des Arioso (Recitativo arioso) schließt außerdem das Ritornell terminologisch aus.

dessen Melodie im Solo zu Anfange wieder vorkömmt, mit der Flöte mitspielen wollte: so würde solches eben die Wirkung thun, als wenn ein Sänger das Ritornell einer Arie mitsänge; oder als wenn einer in einem Trio, anstatt der Pausen, des andern seine Stimme mitspielte. Wenn man aber das Ritornell den Violinen allein überläßt; so wird das darauf folgende Solo der Flöte viel bessern Eindruck machen, als sonst geschehen würde.“ Diese Anweisung Quantz' ist noch ganz auf das Solokonzert des Barock zugeschnitten, dessen Einrichtung „dem ersten Teile einer wohl ausgeführten Arie sehr ähnlich ist, weil die Haupterfindung sich beständig mit der Konzertstimme abwechselt, sie dann und wann unterbrechen, oder in ihre Melodie einfallen“⁷.

Die Eliminierung des Soloparts aus dem Tutti-Ritornell in der Partitur des Solokonzerts des Barock wird immer dort unmöglich sein, wo das Solo unmittelbar — also ohne nachdrückliche Kadenzierung und oft beschränkt auf nur wenige Takte oder gar nur auf einen Bruchteil dessen — aus dem Tutti heraustritt und in dieses zurückmündet. Die formale Entwicklung des Hauptsatzes drängt im Solokonzert des Rokoko und der Klassik endlich zu jener profilierten Blockbildung der Tutti- und Soloabschnitte, zu der gegen 1790, gleichlaufend mit der Entwicklung des Klavierbaus, die dialogisierende Behandlung besonders der Durchführung im Hauptsatz der späten Klavierkonzerte Mozarts — mit dem Rivalitätsverhältnis zwischen Solo und Tutti schon auf Beethoven vorausweisend — hinzutritt und womit gerade der Solopart als völlig selbständiger Faktor dem Orchestertutti gegenüber ausgewiesen wird. Im Orchestertutti eines Solokonzerts des Rokoko und der Klassik verweist nun die autographische Partitur fast durchweg mit einem Kustos auf die Unisonoführung des Soloparts mit dem korrespondierenden Orchesterinstrument, in der Solostimme einer Ausgabe bzw. Abschrift in Stimmen ist der entsprechende Part jedoch — kursorisch oder sporadisch — ausgestochen bzw. ausgeschrieben. Der Verf., dem u. a. eine umfangreiche Photogrammsammlung von Solokonzerten Mannheimer Komponisten zur Verfügung steht, konnte anhand dieser Untersuchungen und Vergleiche durchführen, über deren Ergebnis nachfolgend zu berichten ist.

L. A. Lebrun ließ in den Jahren 1781—1787 bei Sieber in Paris fünf Oboenkonzerte stechen⁸. Die Solostimmen bringen im Tutti-Ritornell durchweg den Part des korrespondierenden Orchesterinstruments (1. Violine) im Normalstich. Bei André, Offenbach, erschienen in Lithographie 1804 weitere sechs Oboenkonzerte des gleichen Autors (posthum, vor 1790 komponiert!), deren Solostimmen das Augenmerk auf die Anwendung einer vor 1800 unbekanntem Editionstechnik lenken, die wir beispielshalber anhand des 1. Konzerts in d-moll⁹ erläutern wollen:

1. Satz *Allegro*

1. Tutti T. 1—48 der Part des korrespondierenden Orchesterinstruments (1. Violine) erscheint in der Solostimme in Kleinschrift (Stichnoten!) — T. 17—39 Pausen eingesetzt

1. Solo T. 49—107 Normalschrift

2. Tutti T. 108—128 Stichnoten der 1. Violine in Normalschrift — T. 124—127 Pausen eingesetzt

2. Solo T. 129—212 Normalschrift, Tuttienschub T. 166—168 Stichnoten der 1. Violine in Kleinschrift

3. Tutti T. 213—232 Stichnoten der 1. Violine in Normalschrift — T. 215—218 Pausen eingesetzt

⁷ Johann Adolf Scheibe, *Der critische Musicus*. Hamburg 1737—40, 69. Stück, S. 636.

⁸ Von den mit 2—5 u. 7 durchnummerierten Oboenkonzerten (die Nrn. 1 u. 6 sind Flötenkonzerte!) sind nur die Nrn. 2 u. 3 überliefert, für deren Überlassung in Photokopie der Verf. der UB Breslau zu Dank verpflichtet ist.

⁹ Privatbesitz, Photokopie i. B. des Verf.

2. Satz *Grazioso*

1. Tutti T. 1—4 Stichnoten der 1. Violine in Normalschrift
1. Solo T. 5—68 Normalschrift, die Tuttianschübe T. 28/29, T. 35^{II}—37^I u. T. 56/57 Stichnoten der 1. Violine in Kleinschrift
2. Tutti T. 69—76 Stichnoten der 1. Violine in Normalschrift
2. Solo T. 77—85 Normalschrift

3. Satz *Rondo Allegro*

1. Solo T. 1—8 Normalschrift
1. Tutti T. 9—32 Stichnoten der 1. Violine in Normalschrift — T. 10 — 28 Pausen eingesetzt
2. Solo T. 33—70 Normalschrift, Tuttianschub T. 57/58 Stichnoten der 1. Violine in Kleinschrift
2. Tutti T. 71—94 Stichnoten der 1. Violine in Kleinschrift — T. 71 — 89 Pausen eingesetzt
3. Solo T. 95—152 Normalschrift, Tuttianschub T. 136—139 Stichnoten der 1. Violine in Kleinschrift
3. Tutti T. 153—168 Stichnoten der 1. Violine in Kleinschrift — T. 153 — 164 Pausen eingesetzt
4. Solo T. 169—212 Normalschrift, Tuttianschub T. 197—200 Stichnoten der 1. Violine in Kleinschrift
4. Tutti T. 213—228^I Stichnoten der 1. Violine in Normalschrift — T. 215—226 Pausen eingesetzt, T. 228^{II}—230^I Stichnoten des 1. Horns in Kleinschrift
5. Solo T. 230^{II}—294 Normalschrift, die Tuttianschübe T. 234^{II}—236^I Stichnoten des 1. Horns in Kleinschrift, T. 240^{II}—242^I Stichnoten der 1. Violine in Kleinschrift, T. 250^{II}—252^I u. 262^{II}—266 desgl.
5. Tutti T. 295—308 Stichnoten der 1. Violine in Normalschrift — T. 295—299 Pausen eingesetzt
6. Solo T. 309—326 Normalschrift
6. Tutti T. 327—343 Pausen.

Die Anwendung solcher unterschiedlichen Editionstechniken — einmal von Sieber, Paris (1781), dann von André, Offenbach (1804) — bei der Wiedergabe von Kompositionen eines mit nur einem Dezennium eng zu begrenzenden Zeitraums der gleichen Werkgattung und des gleichen Autors¹⁰ dürfte wesentlich zur Klärung der im Titel dieser Abhandlung aufgeworfenen Frage beitragen und deshalb unser besonderes Interesse beanspruchen.

Der glückliche Umstand, daß uns vom Oboenkonzert in C-dur von G. J. Vogler Partitur und Stimmen überliefert sind¹¹, erlaubt uns einen Einblick in die Ad-libitum-Praktik des Kopisten, soweit diese die Ausführung des Soloparts im Tutti-Ritornell — vom Autor in der Partitur mit dem Kustos oder in diesem besonderen Falle mit der Bezeichnung *Unisono* vorgeschrieben — in den Stimmen berührt.

Die Partituranordnung lautet: *Oboa Principale, Violino I^{mo}, Violino II^{do}, Flauto I^{mo}, Flauto II^{do}, Corno in C I^{mo}, Corno in C II^{do}, Viola, Basso*. Auf Fol. 1r sind die Takte 1—5

¹⁰ Der Virtuose Lebrun behielt gewohnheitsmäßig einen Teil seiner Kompositionen für den eigenen Gebrauch zurück. Er verstarb plötzlich im Jahre 1790 (die Gattin folgte ihm wenige Monate später im Tode nach), und diesem Umstand ist es zuzuschreiben, daß André die Herausgabe der 6 Oboenkonzerte erst 13 Jahre nach dem Ableben des Autors besorgen konnte.

¹¹ Fürstlich Oettingen-Wallersteinsche Hofbibliothek zu Harburg mit der Signatur III, 4^{1/2}, 4^o, 445. Der Quellenwert dieser um 1790 erstellten Reinschriften von Kopistenhand ist um so höher anzusetzen, als insbesondere Partituren von Solokonzerten aus dieser Zeit in den seltensten Fällen überliefert sind. Die im Solopart des Stimmensatzes vorgenommenen Eingriffe in die Textgestaltung beziehen sich ausnahmslos auf die Erleichterung einiger — damals grifftechnisch unbequemer — Passagen und auf die Umschreibung extrem hoher Töne in die untere Oktave.

vom 1. Satz *Allegro* notiert. Im System der Solo-Oboe erscheint der Part der 1. Violine, die Systeme der 1. und 2. Violine tragen im 1. Takt jeweils den Vermerk *Unisono* mit anschließender Schlangenlinie, die bis zum rechten Zeilenrand hinführt. In der Folge ab Fol. 1v ist der Part der 1. Violine im richtigen System notiert, das System der Solo-Oboe bleibt im Tutti-Ritornell frei und ohne jeglichen Zusatz¹².

In der Oboe-Solostimme wurden im Tutti-Ritornell die Stichnoten der 1. Violine vom Kopisten wie folgt übertragen:

1. Satz *Allegro*

1. Tutti T. 1—7 Stichnoten T. 8—71 Pausen T. 72—75 Stichnoten
1. Solo T. 76—135, die Tuttieinschübe T. 87—89 Pausen T. 90 Stichnoten u. T. 102—104 Pausen T. 105 Stichnoten
2. Tutti T. 136—173 Pausen T. 174/175 Stichnoten
2. Solo T. 176—238, Tuttieinschub T. 187^{ll}—189 Pausen
3. Tutti T. 239—254 Pausen T. 255—257 Stichnoten
3. Solo T. 258—314, Tuttieinschub T. 269—271 Pausen T. 272/273 Stichnoten
4. Tutti T. 315—327 Pausen, mit Ausnahme des Fermatentaktes (T. 320) für den Einschub der Kadenz des Solisten, auf den wiederum Stichnoten der 1. Violine (T. 319) hinführen

2. Satz *Andante*

1. Tutti T. 1—4 Stichnoten T. 5—11 Pausen T. 12 Stichnoten
1. Solo T. 13—27
2. Tutti T. 28—33 Pausen T. 34 Stichnoten
2. Solo T. 35—66, davon T. 50—66 durchweg im Doppelsystem (oberes System Solo-Oboe, unteres System 1. Violine) notiert, bedingt durch den ständigen Tempowechsel und den teils rezitativisch freien Vortrag

3. Satz *Rondo*

1. Solo T. 1—25
1. Tutti T. 26—41 Pausen T. 42 Stichnoten
2. Solo T. 43—74
2. Tutti T. 75—78 Pausen T. 79^l Stichnoten
3. Solo T. 79^{ll}—93
3. Tutti T. 94—111 Pausen T. 112 Stichnoten
4. Solo T. 113—175, die Tuttieinschübe T. 128/129 u. T. 154—158 Pausen
4. Tutti T. 176—183 Pausen
5. Solo T. 184—254, die Tuttieinschübe T. 193—195, T. 202/203 u. T. 225—228 Pausen T. 229^l Stichnoten
5. Tutti T. 255—263 Pausen.

Von einem Verein von Tonkünstlern und Musikgelehrten in Frankfurt a. M. wurden bei André in Offenbach 12 Klavierkonzerte von Mozart in der Reihenfolge KV 482, KV 453, KV 466, KV 488, KV 450, KV 467, KV 491, KV 503, KV 595, KV 459, KV 365 und KV 242 in Partitur herausgegeben. Die Bearbeitung des Klavierauszugs der Orchestertutti besorgten

¹² Das Schriftbild gibt in hohem Grade Aufschluß über den Befund der Voglerschen Sparte, die hier in einer getreuen Kopie vorliegen dürfte.

F. X. Gleichauf (Nrn. 1—6) und J. B. André (Nrn. 7—12). Im — mit Mai 1852 datierten — Vorwort zur ersten Nummer ist der folgende Passus aufschlußreich: „Daß den Orchester-sätzen zugleich ein Klavierauszug beigegeben ist, wird denen, welche im Partiturlesen nicht sehr geübt sind, gewiß willkommen sein. Es bedarf wohl kaum der Bemerkung, daß die Solostimme (welche durch größere Noten ausgezeichnet ist) dadurch nicht die geringste Änderung erlitten hat, sowie, daß bei Aufführungen mit Orchester die kleinen Nötchen in der Klavierstimme gänzlich unberücksichtigt zu lassen sind“ (gesperrt vom Verf.)¹³. In den Jahren 1856—1858 erschien bei Richault in Paris eine Auswahl von 21 Klavierkonzerten Mozarts (*Collection complète des concertos de W. A. Mozart, mis en partitions par Henri Roubier*) in der Reihenfolge KV 467, KV 488, KV 459, KV 450, KV 415, KV 482, KV 491, KV 466, KV 453, KV 414, KV 456, KV 413, KV 451, KV 449, KV 595, KV 503, KV 365, KV 238, KV 271, KV 537 u. KV 246. Partituren zu sämtlichen anderen Instrumentalkonzerten Mozarts wurden erstmals im Rahmen der Gesamtausgabe vorgelegt.

Aus den Prämissen dürfen wir deduzieren, daß die Partiturausgaben zu Beethovens op. 15 (Haslinger, Wien [1833] und Dunst, Frankfurt [1834]) sowie op. 19 u. 37 (Dunst, Frankfurt [1834/35])¹⁴ die frühesten eines Solokonzerts des Rokoko und der Klassik überhaupt sind. Die hier angewandte Editionstechnik bezüglich der Behandlung des Soloparts im Orchestertutti darf daher unsere besondere Aufmerksamkeit beanspruchen. Der Solopart enthält jeweils den vollständigen Auszug der Orchestertutti, „sodaß die Konzerte, so weit die Gattung selbst das zuläßt, auch allein mit Lust und Geschmack gespielt werden können“: Partiturausgaben also, die sich die Verleger zwar zum besonderen Verdienst anrechnen durften, ohne damit aber auf das Interesse breiter musikbessener Kreise verzichten zu müssen¹⁵.

In der — vergleichsweise herangezogenen — Stimmen-Erstaussgabe von Beethovens op. 15 (Mollo, Wien [1801]) enthält die Solostimme in den Tuttiabschnitten die bezifferte Generalbaßstimme, zweifellos ein Relikt aus früheren Editionspraktiken¹⁶. Die Solostimmen zu op. 19 (Hoffmeister, Wien [1801]) und op. 37 (Bureau d'Arts et d'Industrie, Wien [1804]) enthalten jeweils den (unvollständigen) Auszug der Orchestertutti¹⁷. Die editions-technische Wiedergabe der Tuttiabschnitte in den Solostimmen — op. 15 oberes System mit Pausen besetzt, unteres System bezifferte Generalbaßstimme im Normalstich, op. 19 und op. 37 Auszug der Orchestertutti oberes System im Kleinstich, unteres System im Normalstich — läßt uns vermuten, daß selbst Beethoven noch den Kustos cB angewendet hat.

Die angeführten Beispiele erbringen den Beweis zu:

1. Die im Solokonzert in der eigenschriftlichen Sparte vom Autor angebrachten Kustodien dienten als Richtlinien für die Erstellung einer Stimmenabschrift (Stimmenausgabe). Der im Tuttiabschnitt in der Solostimme kursorisch oder sporadisch aufscheinende Part des korrespondierenden Orchesterinstruments, parenthetisch im Klavierkonzert der Auszug der Orchestertutti diente dem Instrumentalsolisten als Spielhilfe, da ihm in Ermangelung einer Partitur — die Führung des Orchesters in den Tuttiabschnitten oblag

¹³ André, Offenbach, übernimmt damit getreu die bereits 1834 von Dunst, Frankfurt, bei der Herausgabe der Partituren zu Beethovens Op. 15, 19 u. 37 angewandte Editionstechnik.

¹⁴ In Bd. 19 der *Caecilia* (Mainz, 1837 S. 123 ff.) bringt der Rezensent eine falsche Reihenfolge, die von Kinsky a. a. O. übernommen wurde. Nr. 2 der *Collection Complète des Concertes* [1] ist Beethovens Op. 19, Nr. 3 sein Op. 37.

¹⁵ In der Beethoven-Gesamtausgabe sind die Tuttiabschnitte sämtlicher Klavierkonzerte im System des Soloklaviers mit Pausen besetzt.

¹⁶ Wer wünschte das Prioritätsrecht für die kühne Hypothese in Anspruch zu nehmen, Beethoven hätte bei der Interpretation seines Op. 15 in den Tuttiabschnitten den Generalbaß ausgeführt?

¹⁷ Der zweistimmige Satz ist nur gelegentlich auf drei bis vier Stimmen erweitert.

um 1800 dem Konzertmeister! — Gelegenheit geboten werden mußte, den Orchesterpart mitzulesen¹⁸.

2. Die heute allgemein beim Solokonzert des Rokoko und der Klassik angewandte Editionstechnik, Stichnoten in Stimmen mit kleiner Type anzuzeigen, ist traditionsbedingt. In Partituren aber wäre die Anbringung solcher Stichnoten sinnlos!

Wie verhält sich nun diesem Problem gegenüber der Musikwissenschaftler, der eine kritische Edition von Solokonzerten des 18. Jahrhunderts vorzulegen hat? Als Beispiel einer den Anforderungen von Praxis und Wissenschaft genügenden Edition sei der Band 29/30 der Denkmäler deutscher Tonkunst zitiert, dessen Inhaltsverzeichnis folgende Solokonzerte nennt:

I. J. G. Pisendel	Konzert für Violine	D-dur
II. J. A. Hasse	Konzert für Flöte	h-moll
III. C. Ph. E. Bach	Konzert für Cembalo	d-moll
IV. G. Ph. Telemann	Konzert für Violine	F-dur

Die Eliminierung des Soloparts aus dem Tutti-Ritornell wird im Revisionsbericht (S. XXIII) vom Herausgeber A. Schering begründet: „Die Teilnahme des Solisten an den Tuttis ist nicht in allen Fällen gleich durchgeführt. Scheibe im ‚Kritischen Musicus‘ (69. Stück) schreibt ‚Die Konzertstimme kann entweder inzwischen [d. h. im Tutti] schweigen oder auch mitspielen, nachdem es nämlich der Komponist für gut hält‘¹⁹. Da der moderne Konzertgebrauch das Tutti genügend stark besetzt, um die Mitwirkung des Solisten entbehren zu können, so wurden in der Neuausgabe während der Tutti Pausen in die Solostimme gesetzt. Im Klavierkonzert Ph. E. Bachs schien eine Aufnahme des Basses in das System des Soloklaviers ratsam, da an den häufigen Wechselstellen von Tutti und Solo nicht selten die solistische Baßführung von der Baßführung des Continuo abweicht.“

Als Beispiel einer Edition, die durchaus nicht in allen Teilen glücklich zu nennen ist, sei der von Hermann Beck vorgelegte Band der Neuen Gesamtausgabe der Werke Mozarts (Serie V, Werkgruppe 15, Band 7) zitiert, dessen Inhaltsverzeichnis die Klavierkonzerte KV 488, 491 u. 503 nennt. Der Herausgeber begründet im Vorwort zum vorliegenden Band (S. X) die angewandte Editionstechnik: „In den Tuttiabschnitten läßt der Herausgeber die linke Hand mit den Streichbässen parallelgehen, was Mozart im allgemeinen — wenn er den Klavierbaß nicht sogar ausschreibt — mit der Notiz ‚coll' Basso‘ vorschreibt. Die Pausen im System der rechten Hand, die selbstverständlich nur ein Pausieren des Solo meinen und keinen Rückschluß auf das Fehlen der Generalbaßausführung zulassen, wurden im Normalstich eingesetzt, obwohl sie in den Autographen meistens fehlen. . . . Inwieweit nun die Notierung der Generalbaßstimme in Tuttiabschnitten nur ein konventionelles Relikt aus früheren Praktiken darstellt oder tatsächlich ein Generalbaßspiel meint, blieb bis heute umstritten. Von Mozart selbst hat sich nur eine Aussetzung eines Klavierbasses aus früherer Zeit erhalten. Sie steht, von seiner Hand eingetragen, in einer im Stift St. Peter zu Salzburg verwahrten Klavierstimme zum Konzert in C KV 246. Von den vorliegenden Konzerten enthält die Klavierstimme zu KV 491 im Erstdruck bei André eine Generalbaßbezeichnung, während die nämlichen Stimmen zu KV 488 und KV 503 in den Tuttiabschnitten als Direktionsstimme mit Eintrag der melodieführenden Partien des Orchestersatzes gestochen sind. Immerhin zeigt das Druckverfahren, daß die Übung des Generalbaßspiels noch um 1800 als

¹⁸ Die im Stimmen-Erstdruck von Beethovens Op. 15 aufscheinende bezifferte Generalbaßstimme wäre demnach als eine Art Kurzschrift aufzufassen.

¹⁹ Wenn auch J. A. Scheibe um 1740 schon auf die Ad-libitum-Praktik des Mitspielens des Solisten im Tutti-Ritornell verweist und sich A. Schering zur Eliminierung des Soloparts aus der Partitur entschließt, so wird doch die Solostimme im Tutti-Ritornell mit dem Part des korrespondierenden Orchesterinstruments (in den Nrn. I, II u. IV also mit dem Part der 1. Violine) durchlaufend — zumindest mit kleiner Type — ausgestattet werden müssen.

möglich vorausgesetzt wurde. Der Unterzeichnete neigt zu der Ansicht, daß Mozart selbst beim Vortrag seiner späten Konzerte im Ordiestertutti mitgespielt hat. Der Eintrag einer Bezifferung erübrigte sich, da er selbst aus der Partitur spielte und so die akkordische Ausfüllung ohne weitere Anhaltspunkte improvisieren konnte. Den Grund für jene Annahme legt dabei vor allem eine stilkritische Überlegung nahe, die angesichts der Existenz des Klavierbasses in Mozarts autographen Partitur, der unausgeführt letztlich sinnlos bliebe, eine späte Verwandtschaft mit dem Geist des älteren Konzertierens erkennt: Das Klavier steht bei aller persönlichen Vertiefung des Soloparts über koloristische Elemente hinaus in Farbe und Gestaltung eben noch nicht als völlig selbständiger Faktor dem Tutti gegenüber. Er tritt vielmehr ‚konzertierend‘ aus dem Ganzen heraus, um sich wiederum dem Ganzen einzufügen.“

Hierzu darf bemerkt werden, daß Mozart den mit den Streichbässen unisono geführten Klavierbaß nur im Solo ausschreibt, womit er als Bestandteil des Klavierparts ausgewiesen wird²⁰. Der Herausgeber unterläßt im Notentext die Unterscheidung zwischen dem im Tuttiabschnitt in der eigenschriftlichen Sparte im System der linken Hand mit dem Kustos cB vorgeschriebenen²¹ und dem im Solo — gleichfalls mit den Streichbässen unisono geführten — ausgeschriebenen Klavierbaß. Dieser Fehler ist um so gravierender, weil die Möglichkeit nicht ausgeschlossen werden kann, daß dem Tuttiabschluß ein Soloeinsatz folgt, der im System der rechten Hand wiederum mit Pausen besetzt ist²².

In den Stimmenausgaben von Klavierkonzerten werden unterschiedliche Editionstechniken angewandt:

- A) Im Konzert des Generalbaß-Zeitalters wird im Tutti-Ritornell die Solostimme mit der Streichbaßstimme (mit oder ohne Bezifferung) ausgestattet²³.
- B) Im Konzert des Rokoko und der Klassik werden die Tuttiabschnitte in der Solostimme im zwei- bis dreistimmigen Satz (mit Einschluß der Parte von 1. Violine und Baß), ab 1800 etwa als Direktionsstimme gestochen. Wesentlich ist dabei, daß diese Abschnitte den Charakter von Stichnoten haben.

Notentexte nach der unter B) angeführten Editionstechnik sind schon in verhältnismäßig frühen Ausgaben überliefert, z. B. in den *Six Concertos for the Harpsicord, Organ or Piano-Forte with instrumental parts* von J. Stamitz (Longman, Lukey & Co, London [um 1770])²⁴. In Partiturausgaben aber müssen diese Tuttiabschnitte aus dem System des Soloinstruments eliminiert werden.

Auf den Parallelismus der — von H. Beck angezeigten — Editionstechnik in den Stimmen-Erstdrucken der Konzerte KV 488 (op. 82 Nr. 5, André, Offenbach, mit der Verlagsnummer 1419), KV 491 (op. 82 Nr. 3, ib. 1417) u. KV 503 (op. 82 Nr. 1, ib. 1415)²⁵ mit der in den oben angeführten Stimmen-Erstdrucken von Beethovens op. 15, 19 u. 37 sei mehr als nur beiläufig hingewiesen. In KV 491 wurde in den Tuttiabschnitten der Solostimme die Baßstimme (mit Bezifferung!) ausgestochen, in KV 488 u. 503 sind diese Abschnitte als Direktionsstimme eingerichtet²⁶. Hermann Beck sieht selber ein, daß in eigenschriftlichen Sparten Mozartscher Klavierkonzerte die Existenz des Klavierbasses im Tuttiabschnitt letzt-

²⁰ Vgl. die faksimilierte Wiedergabe von fol. 5v des Konzerts in C-dur KV 503

²¹ Wie oben bereits ausgeführt, waren diese eigenschriftlichen Sparten ausnahmslos als Vorlage für die Stimmenausgabe bzw. Stimmenabschrift gedacht.

²² Vgl. die Ausgabe des nämlichen Konzerts S. 171 T. 90 (Tuttiabschluß) und T. 91 (Soloeinsatz).

²³ Vgl. die Ausgabe des Cembalokonzerts (1748) von C. Ph. E. Bach in DDT XXIX/XXX. Die 52 Klavierkonzerte des Meisters gehören verschiedenen Stilepochen an. Man wird sie demnach nicht alle nach der unter A. angeführten Editionstechnik herausgeben dürfen.

²⁴ Posthum — etwa 15 Jahre nach dem Tod ihres Autors — erschienen.

²⁵ Es erscheint bemerkenswert, daß bereits in der alten Gesamtausgabe der Werke Mozarts sämtliche Klavierkonzerte in den Tuttiabschnitten im Solopart mit Pausen besetzt sind.

²⁶ Diese Ausgaben erschienen um 1800. KV 503 wurde (nach Köchel-Einstein) 1798 von Constanze Mozart auf eigene Kosten veröffentlicht und Breitkopf & Härtel in Kommission überlassen. Um 1800 erwarb André die Restauflage, die mit der Verlagsnummer 1415 versehen wurde.

lich sinnlos bleiben müßte. Daraus aber — sowie aus der Hypothese, Mozart habe bei der Interpretation seiner späten Klavierkonzerte in Tuttiabschnitten den Generalbaß improvisiert! — die Verpflichtung zu einer stilkritischen Überlegung abzuleiten, aus der eine *späte Verwandtschaft mit dem Geist des älteren Konzertierens* zu deduzieren ist: das Ergebnis dieser Überlegung dürfte einer ernsthaften Replik nicht standhalten. Wenn hier die Faksimile-Ausgabe einer eigenschriftlichen Sparte allein die ideale Form der Wiedergabe des Grundtextes verbürgt, so kann eine für die praktische Musikpflege brauchbare wissenschaftliche Ausgabe bei kritischer Auswertung der erreichbaren Quellen nur mit einer möglichst präzisen Formulierung dem Klangwillen des Autors gerecht werden. In Abwesenheit zwingender gegenteiliger Gründe — die sich beim Solokonzert des Barock immer einstellen können! — darf daher abschließend resumiert werden:

1. In der Partitur des Solokonzerts des Rokoko und der Klassik muß der Solopart aus Tuttiabschnitten eliminiert werden²⁷.
2. In den Stimmen muß (laut Vorschrift in der eigenschriftlichen Sparte mit dem Kustos) in den nämlichen Abschnitten der Solopart mit dem Part des korrespondierenden Orchesterinstruments, parenthetisch im Klavierkonzert mit dem Auszug der Orchestertutti ausgestattet werden (Stichnoten!).

Da in den Stimmen der durchlaufende Notentext gewährleistet ist, ergeben sich keine Berührungspunkte mit der Aufführungspraxis.

Die ursprüngliche Bauweise und Mensurierung von Streichinstrumenten¹

Einige Bemerkungen und Ergänzungen zu dem Beitrag von Rudolf Eras

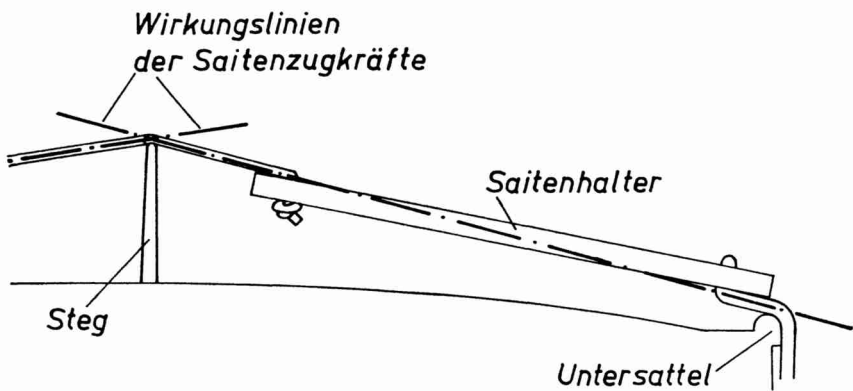
VON DIETER LITZENBERGER, DÜSSELDORF-GERRESHEIM

Aus dem Text des Beitrages ist die Rolle des Saitenhalters nicht klar ersichtlich. Sicher wird sich die Form und die Befestigungsart des Halters auf den Klang des Streichinstrumentes auswirken. Jedoch der Winkel der Wirkungslinien der Zugkräfte am Steg — hervorgerufen durch die Saitenspannung — wird ausschließlich durch die folgenden drei Punkte bestimmt:

Die Achse (Mitte) der Saite über dem Obersattel.

Die Achse der Saite über dem Steg.

Die Achse der Bundsaite über dem Untersattel.



¹ Die Musikforschung XIII, 1960, S. 336–339.

²⁷ Ausnahmen sind beim Hornkonzert möglich. Vgl. in KV 447 (Serie XII Nr. 18 der alten Mozart-Gesamtausgabe) die Takte 5/6 I u. 8/9 I.

Die Wirkungslinie der Zugkraft zwischen Steg und Untersattel verläuft schräg durch den Saitenhalter und zwar selbstverständlich — auf Grund der verschiedenen Befestigungsarten — durch den alten schräger als durch den modernen. Daher liegt der alte Saitenhalter wesentlich flacher über der Decke. Durch die Befestigungsart des Halters wird aber der Winkel der Wirkungslinien am Steg nicht beeinflusst. Dagegen bewirkt natürlich jede Änderung der Steghöhe oder der Untersattelhöhe eine Änderung des Winkels am Steg und damit eine Erhöhung oder Verminderung des Stegdruckes auf die Decke.

Rudolf Eras führt die „alte Stimmung“ als — wenn auch nebensächlicheres — spannungsminderndes Element für barocke Streichinstrumente an. Der Ausdruck „alte Stimmung“ bezeichnet aber doch lediglich eine Kompromißlösung für die moderne Aufführungspraxis alter Musik. Man könnte diese Stimmung vielleicht als ungefähren mittleren Cammer-Ton der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bezeichnen. Wenn dieser Cammer-Ton, dessen a^1 etwa unserem a^1 entsprach, auch offenbar im 18. Jahrhundert häufig benutzt wurde, so darf man doch nicht vergessen, daß er nur einer unter mehreren Cammer-Tönen war, deren a^1 sich wahrscheinlich zwischen unserem g^{12} und unserem a^{13} bewegte, also im Bereich einer großen Sekunde. Das bedeutet für den vermutlich größeren Teil der Streichinstrumente, die im Cammer-Ton gestimmt waren, eine Entlastung der Decke, für den anderen Teil ungefähr gleiche Verhältnisse wie heute, wenn man alle anderen Faktoren, so vor allem Saitenmaterial und -dicke, außer acht läßt.

Der Gruppe der Cammer-Töne standen aber noch andere, meist höhere Stimmungen gegenüber, vor allem die Chor-Töne und die sogenannte venezianische Stimmung, ferner Cornett-, Zink- und Feld-Töne, die aber in diesem Zusammenhang vernachlässigt werden können.

Die venezianische Stimmung, deren a^1 offenbar bis zu einem Viertelton höher als unser b^1 war, scheint sich in Venedig und in der Lombardei und an anderen Orten Europas, an denen venezianische Holzblasinstrumente gespielt wurden, seit dem 16. Jahrhundert bis ins 18. Jahrhundert hinein gehalten zu haben⁴. Man kann wohl annehmen, daß Streichinstrumente, die mit Holzblasinstrumenten venezianischer Herkunft zusammenspielten, entweder ebenfalls in dieser Stimmung standen oder zeitweise in diese Stimmung gebracht wurden.

In der Chorstimme standen viele Orgeln des 17. und 18. Jahrhunderts. Das a^1 der Chor-Töne entsprach häufig etwa dem heutigen h^1 oder dem heutigen b^1 . Wenn bei Kirchenmusik-aufführungen Holzblasinstrumente, die im Cammer-Ton standen, benutzt wurden, so mußten Bläser und Organist gewissermaßen in verschiedenen Tonarten spielen, um die Stimmungsunterschiede (im allgemeinen eine große Sekunde oder eine kleine Terz) auszugleichen. Beteiligte Streicher spielten entweder im Cammer-Ton in der Tonart der Holzbläser oder im Chor-Ton in der Tonart des Organisten mit. Zum Beleg der zweiten Praxis führt Arthur Mendel⁵ einige Originalpartituren Kuhnaus und Bachs an. 1619 schreibt Michael Praetorius⁶: „... Dieweil der Cammerthon⁷ am gebrechlichsten/ vnd fast all/ so wol besättigt als blasende Instrumente, wie auch itziger zeit die Orgeln/ auff diesen Camerthon gerichtet und gestimmt werden.“

² Gustav Scheck, *Verwendung von Querflöten des 18. Jahrhunderts in unserer Zeit?*, Zeitschrift für Hausmusik 1956, S. 47: „Die Flöten, gebaut von der Familie Hotteterre am Hofe Ludwig XIV. und seines Nachfolgers, stehen, wie die Originale der Staatlichen Instrumentensammlung Berlin erweisen, um einen Ganzton tiefer als unsere zeitgenössischen Instrumente. Der Griff a^1 ergibt also den Ton g^1 .“

³ Arthur Mendel, *On the pitches in use in Bach's time*, Musical Quarterly 41, 1955: Bachs gewöhnlicher Leipziger Cammer-Ton und die Stimmung erhaltener Originalinstrumente (Anm. 79 nach Baines).

⁴ Arthur Mendel, a. a. O., Anm. 79. Anthony Baines, *Woodwind Instruments and their History*, London 1957, S. 241.

⁵ a. a. O., S. 338 ff.

⁶ Michael Praetorius, *Syntagma musicum* II, 1619, Faksimile-Ausgabe, Kassel — Basel — London — New York 1958, S. 19.

⁷ Praetorius bezeichnet die hohe Stimmung als Cammer-Ton, die, wie er selbst schreibt, „an den meisten Orten Chor-Thon genennet/ vnd dafür gehalten wird“ (a. a. O., S. 16).

In den vorangegangenen Ausführungen wurde die Stimmungsfrage zwar nur grob umrissen, es wurde aber trotzdem deutlich, daß sich die Stimmtonverhältnisse vor 1800 jeder Standardisierung und Schematisierung entzogen, selbst wenn es sich um die Stimmungen einer einzigen Stadt handelte⁸. Wollte man Genaueres über die damalige Stimmung der Streichinstrumente wissen, so müßte man für jede örtlich und zeitlich eng zusammengehörende Kompositionsgruppe eine gesonderte Untersuchung anstellen, wozu natürlich in vielen Fällen jegliche Unterlagen fehlen würden. Man kann lediglich feststellen, daß ein Teil der Streichinstrumente etwa in der heutigen Stimmung, ein anderer Teil in tieferen Stimmungen und ein dritter in höheren Stimmungen gestanden haben muß. Man kann ferner annehmen, daß viele Streichinstrumente häufig umgestimmt wurden. Das bedeutet, daß man eine geringere Belastung der alten Streichinstrumente im Vergleich zu den heutigen durch eine niedrigere Stimmung nicht als Regelfall betrachten kann. Für die Instrumente der Violinfamilie gewinnt dadurch natürlich der flache Saitenwinkel am Steg, den Rudolf Eras mit Recht so hervorhebt, noch mehr an Bedeutung, weil man offenbar nur ihn für jedes Instrument mit flachem Halsstand als spannungsmindernden Faktor annehmen kann.

Zum Schluß möchte ich noch ein Zitat anführen, welches die Vermutung von Rudolf Eras bestätigt, daß die Violinen Stradivaris zu Lebzeiten des Meisters doch wohl nicht so wenig geschätzt worden sein können, wie vielfach angenommen wird. Philipp Eisel⁹ schreibt 1738 (allerdings im Jahre nach Stradivaris Todesjahr): „Die besten Violinen werden von Antonio Stradivario zu Cremona . . . ingeleichen von Jakob Stainern in Absam prope Oenipontum gemacht, und überschreien dieselben einen gantzen musikalischen Chor. Wie wohl, da sie sehr kostbar zustehen kommen, so sind sie auch folglich nicht jedermanns Kauff, und muß man sich mitlerweile mit dem Teutschen als: Hoffmanns in Leipzig, Haserts in Eisenach, und Rupperts Violinen in Erffurth behelfen, davon manche auch angenehm und stark genug klingen.“

Les colloques de Wégimont 1955

VON URSULA GÜNTHER, AHRENSBURG

Zwölf Vorträge über verschiedene Probleme und Forschungsgebiete der Musik des 14. Jahrhunderts, 1955 auf einem sechstägigen Colloquium in Wégimont bei Lüttich gehalten, liegen jetzt gedruckt vor¹. Sie werden durch Diskussionen ergänzt, die Forschungslücken und Meinungsverschiedenheiten deutlich ins Blickfeld rücken.

Madame Suzanne Clercx-Lejeune, der auch der Kongreßbericht zu danken ist, hatte das Symposium vorbildlich organisiert. Neben den Spezialisten aus Belgien, Frankreich, Italien, England, den USA und der Schweiz nahmen auch ein Ethnologe und ein Historiker teil. Dabei blieb der Kreis so klein, daß sich ein fruchtbares Gespräch ergeben konnte. Durch Beschränkung auf wenige Leitthemen und einige ausführliche Referate (gehalten von van den Borren, von Fischer, Schrade, Hoppin, Clercx, Pirrotta, Apel, Ghislanzoni, Reaney, Ghisi, Becherini und Perroy) blieb genügend Zeit zum Diskutieren und zur Erörterung notwendiger Forschungsaufgaben.

Die Vorträge und Gespräche berührten nacheinander Probleme der Terminologie und Chronologie, der formalen und harmonischen Gesetzmäßigkeiten sowie Fragen der Editions-

⁸ Z. B. das Nebeneinanderbestehen des normalen Cammer-Tones und des „Tief Cammer-Tones“ in Leipzig zu Zeiten Kuhnau und Bachs (Arthur Mendel a. a. O.) und die unterschiedliche Stimmung der Oper und der Concerts spirituels in Paris um 1780 (Anthony Baines, a. a. O., S. 274, nach La Bordes Essai).

⁹ Philipp Eisel, *Musicus Autodidactus*, Erfurt 1738, S. 30.

¹ *Les colloques de Wégimont II — 1955, L'ars nova. Recueil d'études sur la musique du XIV^e siècle* (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège — Fascicule CXLIX). Société d'Édition „Les Belles Lettres“ 95 Boulevard Raspail, Paris VI^e, 1959, 275 S.

technik, der musikalischen Praxis und kulturgeschichtlicher Zusammenhänge, Themen also, die auch den Nichtspezialisten interessieren dürften. Wollte man jeden Vortrag hier einzeln würdigen, müßte man die Diskussionen vernachlässigen. Wichtiger scheint mir indessen die Aufgabe, die Schwerpunkte des Colloquiums zu skizzieren und kritisch zu beleuchten.

Die erste ernsthafte Kontroverse entzündete sich an der alten Frage, ob der von Riemann als Epochenbezeichnung eingeführte Terminus *ars nova* für die französische und italienische Musik des gesamten 14. Jahrhunderts verwendet werden könne. Charles van den Borren bejahte diese Frage ohne Einschränkung, Leo Schrade verneinte sie ebenso entschieden mit Argumenten, die mir stichhaltiger erscheinen. Anschließend bemühte Nino Pirrotta sich nachdrücklich, die — wie er einräumte — bereits durch Besslers Arbeiten erschütterte Konvention wieder zu festigen.

Die Argumente pro und contra sind ebenfalls nicht alle neu. Sie entspringen einer grundsätzlich entgegengesetzten Einstellung zu der Frage, ob man einen historisch korrekten Begriff von räumlich und zeitlich begrenzter Bedeutung durch eine zwar bequeme und brauchbare, aber nicht ganz einwandfreie Erweiterung verfärbt darf. Leo Schrade warnte prinzipiell vor der Ausweitung derartiger Bezeichnungen, weil dieses Verfahren zu einer ununterbrochenen Folge von *artes novae* führen müsse. Seine Ansichten fanden auf dem Kongreß keine Unterstützung. Daher sei wenigstens hier erwähnt, daß sich nicht nur Besseler, sondern auch Handschin und kürzlich erst v. Fischer gegen eine Ausweitung des Terminus *ars nova* gewandt haben. Außerdem ist zu bedenken, daß jede Bezeichnung einer längeren Epoche, um der Realität nahe zu bleiben, eine weitere Unterteilung erlauben sollte. Einer „späten *ars nova*“ aber würde der Makel einer *contradictio in adiecto* anhaften.

Sinnvoller wäre es meines Erachtens, komplizierte Werke, die über den Stil Machauts deutlich hinausführen, einer *ars subtilior* zuzuordnen. Diese Bezeichnung entspricht zwar nicht wörtlich, aber doch sinngemäß einigen Formulierungen aus den Traktaten „*de diversis figuris*“² und „*de minimis notulis*“³. Sie schildern die Technik der „*moderni subtilesque musici*“. Die Termini „*subtilis*“ bzw. „*subtilitas*“, deren Bedeutung für das späte 14. Jahrhundert schon Pirrotta hervorgehoben hat⁴, werden bei de Vitry und de Muris nicht benutzt. Auch die erst eine gewisse Zeit nach Vitrys *ars nova* geschriebenen Abhandlungen der Anonymi I—IV sprechen ausnahmslos noch von „*musica antiqua et nova*“ bzw. „*artis veteris ac novae*“. Deshalb besteht keine Notwendigkeit, bereits für die nach 1330 komponierte Musik einen anderen Namen zu gebrauchen. Unter *ars subtilior* wäre also erst die End- und Übergangsphase der bisher sogenannten *ars nova* zu verstehen. Das Wort „*subtil*“ wäre auch auf Stil und Notation anwendbar und ist wohl treffender als die von Apel benutzte Bezeichnung „*mannered notation*“. Dieser Terminus wurde ebenfalls diskutiert (S. 194/195). Er erscheint mir wegen seines abwertenden Charakters als Epochenbezeichnung ungeeignet. Auch hat der Manierismus eine ganz spezielle kunstgeschichtliche Bedeutung. Um die Perioden des Mittelalters zu kennzeichnen, sollte man sich nur solcher Begriffe bedienen, die in der damaligen Musik oder Musiktheorie benutzt wurden. Sie sind besser geeignet als Termini aus der Kunstgeschichte oder Namen bekannter Komponisten. Den Begriff „*Ciconia-Epoche*“ sollte man wohl ganz fallenlassen, zumal dieser Musiker, wie Suzanne Clercx bewiesen hat, Ende 1411 starb.

Diese Frage führt zu den Datierungsproblemen. Sie standen in Wégimont im Mittelpunkt. Einleitend machte Leo Schrade kritische Anmerkungen zur Chronologie der französischen Gattungen und zur Interpretation der Stilentwicklung speziell des späten 14. Jahrhunderts. Er glaubt, beide Forschungsbereiche hätten bisher unter „*anmaßender Annahme ungerechtfertigter Gewißheiten und systematischer Bestimmtheit gelitten*“.

² CS III, S. 118/119.

³ CS III, S. 413.

⁴ „*Dulcedo*“ e „*subtilitas*“ nella pratica polifonica franco-italiana al principio del '400, *Revue belge de musicologie* II, 1948, S. 125—132.

Gerade wegen dieser Unsicherheiten ist der durch Anmerkungen von Suzanne Clercx ergänzte Beitrag Richard Hoppins von besonderem Wert, denn er zeigt einen Weg zur Lösung der Probleme. Auf Grund genauer Quellenstudien liefern beide Verfasser neue und wichtige biographische Fakten über eine ganze Reihe französischer Komponisten, unter anderem über mehrere Musiker namens Egidius, freilich ohne dadurch schon eine endgültige Klärung der Egidius-Frage zu erreichen.

Nino Pirrotta zeigte anschließend, daß die Dätierungsprobleme für Italien noch schwerer zu lösen sind. Die vertonten Liedtexte erwähnen — im Gegensatz zu den französischen Motetten — nur selten historische Ereignisse. Die Musiker werden in Soldlisten nicht genannt. Die Mss. sind jünger als die französischen Quellen und könnten — so jedenfalls meint Pirrotta — erst lange Zeit nach den Werken selbst entstanden sein.

Wesentlich frühere, allerdings ebenfalls nicht zwingend belegbare Datierungen aller Trecento-Quellen vertrat Kurt v. Fischer in einem Vortrag, der im Bericht fehlt, da er sich, wie zwei weitere Beiträge v. Fischers, mit Teilen seiner *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*⁵ deckt. Kurzfassungen dieser ergebnisreichen Referate wären für das Verständnis der jeweils ausführlich wiedergegebenen Diskussionen sehr nützlich gewesen.

Suzanne Clercx schlug vor, ebenfalls ohne Pirrotta überzeugen zu können, die Mss. *Mod* und *Mn* neu zu lokalisieren und früher zu datieren. Begründet werden diese Thesen durch den jetzt zwar besser, aber noch nicht lückenlos erforschten Lebenslauf Ciconias und dadurch, daß 2 bzw. 11 seiner Werke in den genannten Codices enthalten sind. Daß von den älteren Fasz. 2—4 der Hs. *Mod* zahlreiche Fäden nach Avignon führen, ist einleuchtend belegt und steht wohl außer Zweifel, da sich zwischen *Mod* und dem höchstwahrscheinlich aus Avignon stammenden *Ch* 13 Konkordanzen finden. Ergänzt sei, daß die seltene, nur in Ciconias Proportionstraktat beschriebene Signierung von Tempus und Prolation durch Zahlen in *Ch* vorkommt⁶. Bei der genauen Datierung einzelner Werke, die Suzanne Clercx mit Recht für wichtiger hält als Datierungen ganzer Codices, ist aber zu bedenken, daß der nicht vor 1389 geschriebene Codex *Ch* keine Werke Ciconias überliefert, wohl aber die drei von Ciconia zitierten Kompositionen von Philipoctus de Caserta⁷. Vermutlich ist „*Sus un fontayne*“ 1389 in Avignon noch nicht bekannt gewesen, sondern erst später entstanden⁸. Die dort zitierten Werke gehören zu den komplizierteren, späten Stücken aus *Ch*. Auch „*Par les bons*“, für Papst Clemens VII (1378—1394) geschrieben, deutet eher auf die 1380er Jahre, da das Wort *sisime* (Schisma) im Text schon benutzt wird⁹, jedoch bei der Papstkrönung undenkbar wäre. Sollte der *Tractatus de diversis figuris* von Philipoctus stammen, was Suzanne Clercx — nicht unbegründet — annimmt, obwohl sechs Quellen (gegen eine) den von Gilbert Reaney bevorzugten Egidius de Morino als Autor nennen, so spräche das ebenfalls gegen eine frühe Datierung der französischen Werke Ciconias, denn der Traktat erwähnt die auch von Anonymus V zitierte Motette *Rex Karole*. Sie dürfte mit dem gleichnamigen, wohl 1376 entstandenen *Ch-Werk*¹⁰ identisch sein, da Anonymus V noch eine

⁵ Eine Besprechung des Buches brachte die Musikforschung X, 1957, S. 307. Eine knappe Darstellung der unterschiedlichen Ms.-Datierungen gab K. von Fischer in *Trecentomusik — Trecentoprobleme*, Acta musicologica XXX, 1958, S. 184/185.

⁶ Vgl. U. Günther, *Der Gebrauch des tempus perfectum diminutum in der Handschrift Chantilly 1047*, Archiv für Musikwissenschaft XVII, 1960, S. 283—284.

⁷ Vgl. G. Reaney, *The Manuscript Chantilly, Musée Condé 1047*, Musica Disciplina VIII, 1954, S. 59—113.

⁸ S. Clercx hatte ursprünglich eine Datierung zwischen 1367 und 1372 vorgeschlagen, ist jetzt aber laut brieflicher Mitteilung selbst mit einer Modifizierung des Datums beschäftigt.

⁹ In J. Wolfs *Geschichte der Mensural-Notation von 1250—1460*, Leipzig 1904, Nr. 66 ist der Text nur unvollständig wiedergegeben. Vgl. daher die Edition von U. Günther, *Zehn datierbare Kompositionen der ars nova*, Schriftenreihe des Musikwissenschaftl. Instituts der Universität Hamburg, Hg. v. H. Husmann, Heft II, 1959, Nr. 10, S. 24—26.

¹⁰ Daß sich der Text nur auf Karl V (1364—1380) beziehen kann, wurde schon von van den Borren festgestellt. Präzisiert wurde die Datierung von U. Günther, *The 14th-Century Motet and its Development*, Musica Disciplina XII, 1958, S. 39.

weitere Motette aus *Ch* als Beispiel anführt. Diese Fakten lassen vermuten, daß die in *Mod* überlieferten Werke Ciconias erst in den 1390er Jahren entstanden sind (vielleicht 1396 oder 1398, als Ciconia sich durch einen anderen Organisten in Lüttich vertreten ließ¹¹). Zwei weitere Aufsätze behandeln formale Fragen. Willi Apel schlägt eine neue Definition der isorhythmischen Motette und eine vereinfachte Darstellung ihrer formalen Struktur vor. Er vernachlässigt dabei allerdings den im 14. Jahrhundert so interessanten Oberstimmenaufbau. Seine neuen Termini sind leider wesentlich komplizierter als die alten: Statt „Isorhythmie“ hätte man stets den „clumsy term: approximate pan-isorhythm“ zu benutzen. Einfacher wäre es, Besslers ursprüngliche Definition beizubehalten und die im 13. Jahrhundert übliche Form als „Motette mit isorhythmischen Tenor“ zu bezeichnen (ein Vorschlag von Suzanne Clercx). Nur so bleibt der Begriff „Isorhythmie“ auf andere Gattungen übertragbar. Brauchbar sind dagegen die Strukturformeln Apels. Sie klären aber nur das Verhältnis von *color* zu *talea* und beschreiben die Anzahl und den Diminutionsgrad der Teile, ersetzen also allenfalls jene Angaben, die Besseler und de Van bei Analysen unter den Bruchstrich stellen.

Alessandro Ghislanzoni erzielte interessante Ergebnisse durch eine Untersuchung von Abhandlungen, die sich über frühe literarische und musikalische Formen in Italien äußern (Dante, Francesco da Barberino, Antonio da Tempo und ein anonymer venetianischer Traktat von 1330).

Die Debatte über editionstechnische Fragen wurde mit einem Vortrag von Suzanne Clercx eröffnet. Er behandelt die Reduktion der Notenwerte sowie Probleme der Taktstrich- und Akzidentiensetzung, beschreibt Vor- und Nachteile der bisher erprobten Praktiken und gibt neue, von Theoretikeraussagen abgeleitete Regeln für die noch ungelöste *musica-ficta*-Frage. Den entgegengesetzten, von einem Vergleich der praktischen Werke ausgehenden Weg bevorzugt Gilbert Reaney, der über *Musica ficta in the Works of Guillaume de Machaut* sprach. Erst wenn es gelingen sollte, die Lösungen beider Methoden miteinander in Einklang zu bringen, wird man wirklich zuverlässig edieren können.

Über die anderen Transkriptionsprobleme konnte man sich weitgehend einigen, etwa über doppelte Reduktion der Notenwerte und moderne Taktstriche. Suzanne Clercx schlug bei Taktwechseln der Originalnotation eine in den Stimmen unterschiedliche Taktstrichsetzung und für kompliziertere Werke eine nur einfache Wertverminderung vor. Dagegen möchte ich — wie Reaney und v. Fischer — empfehlen, augmentiert geschriebene Partien oder Kompositionen im Verhältnis 1 : 8 zu kürzen¹².

Am fünften Kongreßtag sprachen Federico Ghisi, Kurt v. Fischer und Bianca Becherini über verschiedene, bisher vernachlässigte Fragen der italienischen Kompositionstechnik im 14. und frühen 15. Jahrhundert. Lebhaftige Diskussionen über die Aufführungspraxis schlossen sich an.

Besonders bemerkenswert ist, was Edouard Perroy abschließend vom Standpunkt des Historikers aus sagte: Die *ars nova* wurde, wie die vielen parallellaufenden Neuerungsbestrebungen auf anderen geistigen Gebieten, nicht als Bruch mit der Vergangenheit empfunden, sondern als deren Weiterentwicklung und Vollendung. Sie ist adäquater Ausdruck eines veränderten Grundgefühls, nicht Zeugnis eines dekadenten Niederganges. Perroy betonte, daß unser Bild von der *ars nova* nur provisorisch sei, da vor allem ihr Ende und die gegenseitige Beeinflussung der verschiedenen musikalischen Zentren noch ungeklärt wären. Der Kongreßbericht zeigt, daß hier noch große Aufgaben für die Forschung liegen.

¹¹ Vgl. S. Clercx, *Johannes Ciconia, Un musicien liégeois et son temps*, Brüssel 1960, t. I, p. 37.

¹² Vgl. G. Reaney, *Early Fifteenth-Century Music II, Corpus Mensurabilis Musicae* 11, 1959; K. von Fischer, *Zu J. Wolfs Übertragungen des Squarcialupi-Codex*, *Musikforschung* IX, 1956, S. 81; ferner den in Anm. 5 genannten Aufsatz.

Die Steinmetz-Manuskripte der Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt

VON PETER GRADENWITZ, TEL AVIV

Der verstorbene, hochverdiente Forscher Dr. Friedrich Noack hat in seinem Beitrag zur Stamitz-Forschung¹ die Frage der Autorschaft von Johann Stamitz mit Bezug einiger in Darmstadt erhaltener Werke neu aufgeworfen und im Zusammenhang damit die oft gestellte Frage nach der Identität der Namen Steinmetz-Stamitz gestellt, die bereits in unserer Stamitz-Biographie (Prag 1936) behandelt wurde.

Der bisher unveröffentlichte Teil unserer Arbeit (Thematischer Katalog und Werkanalyse) enthält viele Werke des Johann Stamitz, die unter verschiedenen Variationen des Namens in Drucken und Handschriften erhalten sind. Im Folgenden ergänzen wir nur die Mitteilungen, die Dr. Noack in seinem Artikel im Zusammenhang mit den Darmstädter Werken gemacht hat.

Nr. 3. Sinfonia Es-dur. Diese Sinfonie befand sich ehemals in der Berliner Schloßbibliothek und ist außerdem im Pariser Conservatoire als Werk von Johann Stamitz bezeichnet.

Dr. Noack wiederholt den immer wiederkehrenden und vom Verfasser längst widerlegten Irrtum, daß Carl Stamitz 1746 geboren wurde. Carl wurde 1745 geboren.

Nr. 5. Sinfonia D-dur. Die erwähnte Sinfonie im verbrannten Ms. 3325/4 war nicht mit Joh. Stamitz, sondern einfach Stamiz (sic) bezeichnet; sie trug den Datumsvermerk 1750—1755.

Nr. 9. Sinfonia F-dur. „Bisher nur nach dem Breitkopf-Katalog von 1767 nachgewiesen“. Eine Abschrift des Werkes befindet sich aber in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Auch dort trägt die Sinfonie den Namen Steinmetz. Der langsame Satz, in Darmstadt Canone Andante 2/4, ist in Wien ein Andante in B-dur, nicht mit dem Darmstädter Satz identisch.

Nr. 13. Die verbrannten Stimmen Mus. 3325, 2 trugen den Namen Sig^{re} Stamiz. Zu den mitgeteilten Inzipien ist nachzutragen, daß Nr. 8 in Schwerin als Werk von Karl Stamitz erhalten ist. Es ist in diesem Zusammenhang auch erwähnenswert, daß das Schweriner Ms. eines Violinkonzertes, das in Paris als Werk von Jean Stamitz gedruckt wurde, den Namen Steinmetz trägt.

Im Jahre 1960 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen

Nachtrag 1958

Jena. Rolf Demepe, Die Syrischen Hymnen von Ephrem.

1960

Berlin. Freie Universität. Lars-Ulrich Abraham, Der Generalbaß im Schaffen des Michael Praetorius und seine harmonischen Voraussetzungen. — Erika Geßner, Samuel Scheidts geistliche Konzerte. Ein Beitrag zur Geschichte der Gattung. — Wolfgang Laade, Die Struktur der korsischen Lamento-Melodik.

Bonn. Elisabeth Bouillon, Zum Verhältnis von Text und Melodie in den schottisch-englischen Volksballaden. — Friedhelm Klugmann, Die Kategorie der Zeit in der Musik.

Erlangen. Peter Josef Thannabaur, Das einstimmige Sanctus der Römischen Messe in der handschriftlichen Überlieferung des 11. bis 16. Jahrhunderts.

¹ Vgl. Die Musikforschung XIII, 1960, S. 314—317.