

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Zur Geschichte der Weißenfelser Hofkapelle

VON ADOLF SCHMIEDECKE, WEISSENFELS

Zur Geschichte der Weißenfelser Hofkapelle hat Arno Werner in seinem 1911 erschienenen Buche *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels* viel Material veröffentlicht. Er hat aus zahlreichen Quellen geschöpft, hat aber manche nicht gefunden. So ist er zu einigen Fehlurteilen gelangt, die in diesem Aufsatz berichtigt werden sollen. Werner äußerte auf Seite 63 seines Buches, daß es kein Verzeichnis der Weißenfelser Hofkapellmitglieder gebe. Doch darin irrte er; es gibt nicht nur eines, sondern eine ganze Anzahl, und zwar eines für das Jahr 1726, und dann ist für die Jahre 1732—1743 je eines vorhanden. Die Verzeichnisse sind sehr genau, sie befinden sich in den Besoldungsreglements, die im Sächsischen Landeshauptarchiv zu Dresden aufbewahrt werden. Unter Titel „XIV Capelle“ finden wir alle Kapellmitglieder samt ihrer Besoldung verzeichnet.

Nicht ganz richtig ist es auch, wenn Werner die Ansicht äußerte¹, daß die Zahl der Kapellmitglieder nur wenig über 20 hinausgegangen sei einschließlich der „Musikalischen Trompeter“, da es ja den Kapellmeistern ein leichtes gewesen sei, „aus Hautboisten, Waldhornisten und Trompetern die Zahl der Mitwirkenden zu erhöhen“. Hautboisten und Waldhornisten gehörten zur Kapelle, wenigstens in den späteren Jahren, die „Musikalischen Trompeter“ schon früher, wie ihre Bestellungen ausweisen, nach denen sie zu Dienstleistungen bei der Tafel, in der Kirche und im Theater verpflichtet waren, wie die übrigen Kapellmitglieder auch.

Freilich wurden die Trompeter oft noch zu anderen Diensten herangezogen wie z. B. Aufwartungen, wenn hohe Gäste im Schlosse weilten, was ziemlich oft vorkam; auch mußten sie die Fürstlichkeiten auf Reisen begleiten, was auch nicht selten geschah.

Im Besoldungsreglement für das Jahr 1726, das den Stand des Vorjahres wiedergibt, sind einschließlich des Direktors, des Kapellknaben und des „Calcanten“ 32 Personen genannt. Hier folgt die Liste des genannten Jahres:

„XIV Capelle

Th	Gr	
200	Capell Director	Krieger
400	Pauline	[Kellner, die Cantatrice]
200	die Falckenhagin	und ihr Mann
200	Tenorist	Ebert
200	Bassist	Ehrhardt
200	Altist	Geißler
200	Violinist	Andrae
150	Cammer Musicus	Unger
125	Lautenist	Torri
100	Violoncellist	Mangold
100	Diskantist	Lehmann
120	Altenburg	} Cammer Trompeter
120	Nicolai	

¹ S. 63.

Th	Gr		
120	Reinisch		
120	Nicolai sen.		
120	Wilcke	}	Hoff Trompeter
120	Rehbock [Georg Friedrich]		
120	Bettstedt		
120	Uhrlaub		
120	Thalacker, Paucker		
100	Hautboist Gießler		
100	Hautboist Prager		
100	Hautboist Köhler		
100	Hautboist Köhler jun.		
100	Hautboist Belldorff		
100	Hautboist Frisch		
100	Hautboist Podoffsky [Pardoffsky, Bartowski]		
200	2 Waldhornisten [Junige und Veit]		
57	3 Capellknabe Schröter		
20	Calcant Becker		

4132 Th 3 Gr.“ Soviel betrug der Etat für das Jahr 1726².

Für die nächsten Jahre nach 1726 versagen die Akten, aber für die von 1732 bis 1743 liegen, wie bereits erwähnt, die Besoldungslisten lückenlos vor.

Für das Jahr 1732 wurde der Etat der Kapelle ziemlich erheblich erhöht, nämlich auf 4839 Taler 12 Groschen. Das hatte teils in der Vermehrung der Kapellmitglieder seinen Grund — 1732 waren es vier mehr als 1726 —, teils in der Erhöhung der Besoldung. Kapellmeister Johann Gotthilf Krieger hatte 1732 100 Taler mehr als sechs Jahre zuvor. Christian August Nicolai, Bachs Schwager, der inzwischen zum Geheimen Kammerdiener aufgestiegen war, konnte sich sogar einer Gehaltsaufbesserung von 200 Talern erfreuen. Das Gehalt des Paukers Thalacker, der wohl auch Harfe spielte, war um 100 Taler gestiegen; das des Sängers Lehmann, der nun nicht mehr als Diskantist, sondern als Tenorist geführt wurde, ebenfalls um 100 Taler; des berühmten Trompeters Johann Caspar Altenburgs Gehalt hatte eine Aufbesserung von 80 Talern erfahren, außerdem soll er aus der Schatulle des Herzogs noch eine Zulage erhalten haben³.

Nicht mehr zur Weißenfeller Hofkapelle gehörten im Jahre 1732 die Sänger Ebert und Ehrhardt, die Sängerin Falckenhagen und ihr Mann, der Lautenist, und der Violinist Andrae. Hinzugekommen waren der Bassist Büchner, der mit J. S. Bach bekannt gewesen zu sein scheint⁴, und der Kammermusikus Köhler, ein „Violist“, der auch komponiert hat⁵.

Bei den Trompetern waren auch einige Veränderungen vor sich gegangen; Urlaub war Notist mit einem Jahresgehalt von 80 Talern geworden. Als dritter Kammertrompeter — hinter Nicolai und Altenburg — war Bachs Schwager Krebs eingestellt worden, und zwar mit einem Jahresgehalt von 171 Talern 9 Groschen. Nicolai sen. und Wilcke, Bachs Schwiegervater, waren durch Tod ausgeschieden. Neu finden wir in der Liste — außer Krebs — die Trompeter Sommer, Nicolai (der zweite Sohn des verstorbenen Johann Melchior

² Loc. 11 883. Die „Loc.“-Nummern beziehen sich auf Akten des Sächsischen Landeshauptarchivs zu Dresden.

³ Loc. 11 781.

⁴ In den Briefentwürfen des Johann Elias Bach (hrsg. von K. Pottgießer in „Die Musik“, XII, 7, 1. Januarheft) heißt es, „daß der Herr Vetter [J. S. Bach] die ausgeschriebenene Stimmen einem Bassisten Namens Büchner geliehen, der sie ihm noch nicht zurückgeschickt“ habe.

⁵ Köhler komponierte zum Geburtstag der Herzogin (wohl auch zu dem des Herzogs) 1731 eine Serenade zu einem Text des Magisters Rott aus Halle. Loc. 12 005.

Nicolai, namens Johann Friedrich) und Taubert⁶. An Johann Caspar Wilckes Stelle trat am 1. Juli 1732 J. M. Nicolais jüngster Sohn, Christian Joseph.

Die Kapelle wurde jetzt durch zwei Fagottisten ergänzt: Öhler und Unger jun., beide mit nur 50 Talern Jahresbesoldung. Drei Musiker wurden vom Etat des Marschallamts besoldet, nämlich der Harfenist Koppe und sein Sohn und der „Wald Musikus“ Scheffler; sie zählten offiziell nicht zur Kapelle, mögen aber zu deren Aufführungen bei Bedarf hinzugezogen worden sein⁷.

Drei ehemalige Trompeter, die aber schon lange in andern Stellungen am Hofe beschäftigt gewesen waren, wurden in der Besoldungsliste des Jahres 1732 nicht mehr aufgeführt, weil sie gestorben waren, nämlich der Hausvogt Johann Rehbock (gest. 1726), der Hoffourier Joachim Vogel (gest. 1728) und der Reisefourier Georg Christian Meißner, Bachs Schwager (gest. 1730)⁸.

Der junge Köhler, der „Hautboist“, verbesserte sich dadurch im Gehalt, daß er noch die Stelle eines Lakaien übernahm. Der Violoncellist Mangold verdiente als Silberadjunkt zusätzlich 25 Taler im Jahre⁹.

Die Hofkapelle war im Jahre 1732 mit 36 besoldeten Personen die zahlenmäßig stärkste Gruppe im Besoldungsreglement. Insgesamt wurden damals 159 Personen aus der Besoldungskasse bezahlt „*excl. a) der geringeren Bedienten, so zum Marschall Amte gehören, b) derer Stall Bedienten vom Sattelknecht biß auf den Jungen, c) derer auswärtigen Agenten, d) der Miliz, e) dererjenigen, so aus Gnaden Besoldung genießen, f) der sämtlichen Hoff Jägerrey*“¹⁰.

Unger jun. wurde 1734 Geheimer Kammerlakai, blieb aber unter den Hautbois eingereicht. Sein Gehalt für seine Doppelstellung betrug 140 Taler.

Der Etat der Kapelle wurde für 1734 noch einmal erhöht und betrug nun 4919 Taler 12 Groschen¹¹. So blieb es im wesentlichen bis zum Tode des Herzogs Christian im Jahre 1736.

Dann trat die große Wende im Musikleben am Weißenfeler Hofe ein. Bis zum 30. Juni 1736 wurden die alten Gehälter gezahlt. Es folge hier die letzte Liste der vollständigen Kapelle mit den Gehältern des 1. Halbjahres 1736:

„Thaler Gr. Pf

150		H. Capell Director Krieger
200		Mdselle Pauline
100		Altist Geißler
100		Tenorist Lehmann
100		Bassist Büchner
90		Cammer Musicus Unger
50		Cammer Musicus Köhler
57	10 6	Lautenist Torri
50		Violoncellist Mangold
160		Geh. Cammer Diener Nicolai [Christian August]
150		Cammertrompeter Altenburg
85	15	Cammertrompeter Krebs
60		Trompeter Sommer

⁶ Loc. 11 883.

⁷ Ebenda.

⁸ Sterberegister der Marienkirche zu Weißenfels.

⁹ Loc. 11 883.

¹⁰ Loc. 11 781.

¹¹ Loc. 11 883.

Thaler	Gr.	Pf	
60			Trompeter Nicolai [Johann Friedrich]
60			Trompeter Günther
60			Trompeter Reinisch
60			Trompeter Nicolai [Christian Joseph]
60			Trompeter Bettstedt
60			Trompeter Rehbock
50			Trompeter Taubert
100			Paucker Thalacker
40			Notist Uhrlaub
50			Hautboist Gießler
50			Hautboist Prager
50			Hautboist Christian Heinrich Köhler
70			Hautboist Georg Wilhelm Köhler [Lakai]
70			Hautboist Unger [jun., Geh. Kammerlakei]
1	10	6	Koppe vor das ClaviCimble zu stimmen
50			Hautboist Belldorff
50			Hautboist Frisch
50			Hautboist Podoffsky
50			Waldhornist Junige
50			Waldhornist Veith
35			Fagottist Oehler
28	12		Capellknabe
10			Calcant Becker

2518 Taler 6 Groschen¹².

Vom 2. Halbjahr 1736 an sieht die Liste der Kapellmitglieder ganz anders aus. Es ist nicht so, wie Werner schrieb, daß die Hofkapelle 1736 aufgelöst wurde¹³. Er hätte schon aus Johann Ernst Altenburgs Buch über die Trompeter- und Paukerkunst erfahren können, daß die Auflösung nicht mit einem Schläge erfolgte. Altenburg schrieb¹⁴: „Als hierauf 1738 [muß heißen 1736] der Herzog Christian in Weißenfels mit Tode abgieng, welchem nunmehr der dritte Bruder Johann Adolph in der Regierung succedirte, wurde diese ansehnliche Capelle nach und nach eingezogen.“ Es geschahen freilich gleich nach dem Tode Christians schärfste Eingriffe in den Bestand der Kapelle. Vor allem wurden alle Sänger, wie auch die Sängerin entlassen. Aufführungen von Opern und anderer Vokalmusik mit eigenen Kräften waren fortan also nicht mehr möglich, fanden wohl auch nicht mehr statt. Es wurde nun überhaupt am Weißenfelser Hofe nicht mehr so viel musiziert wie früher. Am meisten traten noch die Trompeter und der Pauker in Tätigkeit; sie mußten im Gottesdienst das „Te Deum laudamus“ begleiten, mußten an der Tafel Intraden spielen und die Tuschs beim Gesundheits-trinken blasen. Auch die „Grenadier-Hautbois“ wurden ab und zu herangezogen, z. B. beim Böttcheraufzug anlässlich des Geburtstags der Herzogin, wobei auch ein Waldhornist mitzuwirken hatte. Gelegentlich ist in den Akten von einer Tafelmusik die Rede¹⁵. Man hörte jedenfalls nicht mehr viel von der einst so berühmten Weißenfelser Hofmusik, und was noch zu hören war, wird längst nicht auf der Höhe wie früher gestanden haben.

¹² Ebenda.

¹³ S. 56.

¹⁴ S. 61.

¹⁵ Loc. 12 005.

Wie bereits bemerkt, wurden nicht wenige Kapellmitglieder entlassen. Die Cantatrice Pauline Kellner wurde in den Ruhestand versetzt, zunächst mit 200 Talern jährlicher Pension¹⁶. Sie ist nicht, wie Werner schrieb, 1729 gestorben¹⁷. Der Name des Kapellmeisters Krieger steht nicht in der Liste der Pensionäre, obwohl er abgebaut worden war. Der Lautenist und Pageninformator Torri, der auch ausschied, bekam 100 Taler Pension; die Trompeter Reinisch und Bettstedt, die wohl altershalber ihren Dienst aufgaben, erhielten je 40 Taler, der Waldmusikus Scheffler bekam 30 Taler „aus Gnaden“¹⁸. Die Kapelle war arg zusammengeschrumpft und hatte keinen Direktor mehr. Der neue Herzog war wohl ernstlich gesonnen, aus der Schuldenwirtschaft seiner Vorgänger herauszukommen und zu sparen, wo es ihm zugänglich erschien. Er wird für die Musik nicht viel übrig gehabt haben, und so beschnitt er vor allem den Haushalt der Kapelle. Bezeichnend ist, daß er, der Generalfeldmarschall, die meisten Trompeter behielt. Doch waren diese fortan nicht mehr Kammertrompeter, werden nicht einmal mehr „Musikalische“ Trompeter genannt. Die Hautboisten wurden sämtlich entlassen; kurze Zeit darauf wurde wieder einer, namens Gehe, eingestellt. Vielleicht sind manche von ihnen zu den Grenadieroboisten übergetreten. Die Liste der Kapellmitglieder enthält für 1736/37 folgende Namen:

	Th.
„Mangoldt	100 u. 25 als Silberadjunctus
Köhler jun. incl. als Cammer Laquey	140
Cammer Musicus Unger, Fagottist	150
Cornist [Name fehlt]	100
Trompeter Altenburg	300
NB. soll Fouriers Dienst mit thun	
Trompeter Kreß	150
Trompeter Sommerweg	120
NB. soll Fouriers Dienst mit thun	
Trompeter Günther	120
Trompeter Nicolai [vermutlich Christian Joseph]	120
Trompeter Rehbock	120
Trompeter Teubert [Taubert]	100
Paucker Thalacker	200
Harfenist Fortenburg	22 18 u. 52 Th. Kostgeld
Violinist Lange	22 18 u. 52 Th Kostgeld
Violinist Spitzenberger	22 18 u. 52 Th Kostgeld“ ¹⁹

Das war der Stand vom 14. November 1736. 15 Mitglieder zählte damals die Kapelle nur. Bald trat der Hautboist Gehe hinzu. Es werden wieder zwei Waldhornisten genannt, Trapp und Czernowski, so daß die Zahl im Jahre 1737 auf 17 anstieg. 1738 aber waren es nur 15 Kapellmitglieder. Als Violinist wurde nun Bartowski genannt (wohl der frühere Hautboist Podoffski). Als Harfenist erscheint wieder Kopp. Der Kammerlakei Unger wurde ebenfalls als Violinist geführt.

Im Jahre 1738 wurde die Pension der „Sängerin Pauline“ auf 150 Taler herabgesetzt. 1740 erfolgte eine Gehaltskürzung, welche die meisten Kapellmitglieder betraf. Es erhielten nun:

¹⁶ Loc. 12 001.

¹⁷ S. 78.

^{18—21} Loc. 12 001.

	Th	Gr
„ 1. Violoncellist Mangoldt	87	12
NB, steht auch bei der Silber Cammer mit 48 Th 3 Gr und dem Tisch [also Freitisch am Hofe] als Silber Diener angesetzt		
2. Violinist Köhler jun. incl. als Cammer Laquey	122	12
3. Trompeter Altenburg	175	
NB. soll Fouriers Dienst mit thun		
4. Trompeter Krebs	131	6
5. Trompeter Sommerwerk	105	
6. Trompeter Günther	100	
7. Trompeter Nicolai	105	
8. Trompeter Schröter [1740 gest.]	70	
demselben Zulage	35	
9. Trompeter Taubert	87	12
10. Fourier und Trompeter Arnoldt	105	
11. Pauker Thalacker	175	
12. Waldhornist Trapp	127	
13. Waldhornist Czernowski	127	
14. Harfenist Koppe	20 u. 45 Th	12 Gr Kostgeld
demselben Zulage an Saiten	6	
15. Violinist Bartowski	20 u. 45 Th	12 Gr Kostgeld
	1603 Th	18 Gr u. 91 Th.“ ²⁰

Die Sängerin Pauline mußte sich eine nochmalige Herabsetzung ihrer Pension gefallen lassen, sie erhielt ab 1740 nur noch 131 Taler 6 Groschen²¹, hatte damit aber noch mehr Einkommen als die meisten Kapellmitglieder. Auch die Pension des Trompeters Reinisch wurde gekürzt, desgleichen die des Waldmusikus Scheffler. Pauline Kellner hat diese Pension wohl bis zu ihrem Tode bezogen. „Den 17. Jan. [1745] ist Jungfer Christiana Paulina Kellnerin, gewesene Fürstl. Sächß. Cantatrice gestorben und den 19. ejusd. mit gnädigster Concession nach gehaltener Parentation Abends begraben worden“, lautet die Eintragung im Sterberegister der Marienkirche zu Weißenfels. Damit endete ein an äußeren Erfolgen reiches Künstlerleben. „Pauline“, wie sie in den Akten meistens genannt wurde, hatte nicht nur ein recht hohes Gehalt bezogen, sondern es waren ihr bei ihrer Bestallung, wie Werner schon erwähnte, besondere Vergünstigungen zugesichert worden, wie, daß sie nicht nur zu ihren dienstlichen Fahrten an den Hof eine Kutsche zur Verfügung gestellt bekommen sollte, sondern auch sonst, „so oft sie ausfahren will, zu ihrem plaisir, auch über dieses frembde und auswärtige Höffe dann und wann, jedoch mit Unserm Vorwissen und auff ihre eigene Kosten zu besuchen erlaubt sein“²².

Aus dem Etat der Kapelle wurden 1743 nur noch neun Musiker bezahlt, nämlich der Violoncellist Mangoldt, die Trompeter Altenburg, Krebs, Günther, Arnoldt, Altenburg jun. und Kettner, der Pauker Thalacker und der Harfenist Koppe. Die beiden Waldhornisten, Trappe und Czernowski, der Violinist und Kammerlakai Köhler wie auch der Violinist Bartowski wurden von jetzt an aus dem „Reise Etat“ besoldet²³.

²² Loc. 11 778.

²³ Loc. 12 001.

Damit enden die Aufzeichnungen im Besoldungsreglement. Johann Ernst Altenburg überlieferte uns in seinem bereits zitierten Buche folgendes „Verzeichniß der am Sächs. Weißenfels. Hofe, als derselbe 1746 mit dem Herzoge Johann Adolph ausstarb, damals befindlich gewesenen Kunstverwandten . . ., wie sie dem Alter und Range nach aufeinander folgten

1. Johann Caspar Altenburg, Cammer-, Hof- und Feldtrompeter, auch Hof-, Cammer- und Reisefourier
2. Christoph Arnoldt, Hochfürstl. Sächs. Hof- und Feldtrompeter und Hoffourier
3. Johann Christian Günther [wie 2]
4. Andreas Krebs, Fürstl. Sächs. Hof- und Cammertrompeter
5. Johann Rudolph Altenburg, Fürstl. Sächs. Hof- und Feldtrompeter
6. Johann Friedrich Löffler [wie 5]
7. Christian Ernst Kettner [wie 5]
8. Johann Christoph Altenburg [wie 5]
9. Johann Heinrich Thalacker, Fürstl. Sächs. Hofpauker und Musiker“²⁴.

Das waren die letzten Mitglieder der Hofkapelle, soweit es sich um Trompeter und Pauker handelte. Von Johann Caspar Altenburg wissen wir, daß er 100 Taler Pension erhielt²⁵. Den Trompeter Löffler nahm die verwitwete Herzogin mit sich auf ihren Witwensitz nach Langensalza. Krebs starb bereits 1748²⁶. Was aus den übrigen geworden ist, entzieht sich unserer Kenntnis. Es gab im damaligen zersplitterten Deutschland mit seinen zahlreichen Residenzen und Heeren für manchen Trompeter Möglichkeit, eine Anstellung zu bekommen, weniger in den Stadtpfeifereien, da diese vielerorts — wie z. B. in Weißenfels — keine Trompeter halten durften.

Viele der ausgeschiedenen Musiker hatten noch rückständiges Gehalt vom Hofe zu fordern. Es entzieht sich unserer Kenntnis, ob bzw. wie weit diese Forderung berücksichtigt wurden.

Hier folge eine Auswahlliste der Gläubiger:

	Th	Gr	Pf
Altenburg, Joh. Casp., Kammertrompeter	304	15	
Andrae, Johann Adam, Kammermusikus	909	3	
Arnold, Christoph, Hofstrompeter	968	6	
Barth, Johann Wolfgang, Kammermusikus	974	3	
Ebert, Johann, Tenorist	436	12	
Falckenhagen, Adam, Lautenist	343	18	
Falckenhagen, Johanna Aemilia, Sängerin	1350	—	
Frisch, Johann Christoph, Hautboist	501	23	
Kellner, Pauline, Sängerin	1629	19	6
Kobelius, Johann Augustin, Kapelldirektor und Landrentmeister	3278	8	1 1/2
Krebs, Andreas, Kammertrompeter	208	—	
Krieger, Johann Gotthilf, Kapelldirektor	560	12	
Krieger, Joh. Philipp, Kapelldirektor	2885	18	5 1/2
Mangoldt, Georg Caspar, Violoncellist	744	9	
Meißner, Georg Christian, Reisefourier	1649	8	
Nicolai, Christian August, Geh. Kammerdiener	304	15	
Nicolai, Johann Melchior, Hofstrompeter	313		

²⁴ S. 62.

²⁵ J. E. Altenburg, S. 61.

²⁶ Sterberegister der Marienkirche zu Weißenfels.

	Th	Gr	Pf
Reinisch, Ernst Friedrich, Hoftrompeter	313		
Stiegler, Johann Caspar, Kammerbassist	723	11	2
Unger, Johann Simon, Kammermusik	562	4	4
Weldige, Immanuel	200 u. 150 T. Zinsen		
Wendebaum, Gottfried, Kammermusik	765	10	
Wilcke, Johann Caspar, Hoftrompeter	313 ²⁷ .		

Aus dieser Liste, die nur eine Auswahl darstellt, geht die starke Verschuldung des Weißenfeller Herzogshofes hervor. Da ist es begreiflich, wenn der letzte Herzog mit der Schuldenwirtschaft aufhören wollte. Er sparte, und nicht zuletzt an der Kapelle.

Nochmals Mizlers Kantatenbericht – Eine Erwiderung

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

In der „Musikforschung“ XIV, S. 192 ff. hat Alfred Dürr gegen meinen vorangegangenen Aufsatz „Ist Mizlers Bericht über Bachs Kantaten korrekt?“ Stellung genommen. Er faßt seine Argumente wie folgt zusammen:

- „1. Wenn auch die Angaben des Nekrologs durch anderweitige gleichzeitige Quellen nicht gestützt werden können, so sind sie doch in hohem Maße glaubwürdig;
2. . . Gerade weil wir heute noch etwa 200 Kirchenkantaten kennen, muß der ursprüngliche Bestand den Umfang von drei Jahrgängen ganz wesentlich überschritten haben.“

Zunächst möchte ich sagen, daß es Dürres eigene Studie *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs* im Bach-Jahrbuch 1957, S. 5 ff. war, die mich überhaupt beweg, Mizlers Bericht in Frage zu stellen. Ich glaube, daß die Formulierung des Nekrologs durch die Annahme von fünf, vier oder auch drei Jahrgängen erklärt werden kann. Ich behaupte jedoch nicht, genau zu wissen, wieviele Kantatenjahrgänge Bach komponiert hat. Ebenso wenig behauptet dies der Nekrolog mit der Genauigkeit, die Dürr ihm zuschreibt. Wir lesen dort lediglich „Die ungedruckten Werke des seligen Bachs sind ungefehr folgende“. Eine solche Formulierung ist ein eindeutiges *caveat lector*. Dürr glaubt ferner, daß Philipp Emanuel Bachs absprechender Ausdruck „zusammengestoppelt“ in seinem Brief vom 13. Januar 1775 an Forkel sich auf „eine gewisse Unvollständigkeit des Berichts“ bezieht. Philipp Emanuel hatte jedoch an Forkel offenbar schon 1774 geschrieben: „Meines seeligen Vaters Lebenslauf im Mitzler ist durch meine Hülfe der vollkommenste.“ Wir schließen daher, daß Emanuel nicht in erster Linie an Unvollständigkeit dachte, als er den Nachruf „zusammengestoppelt“ nannte. Was er wirklich im Sinn hatte, zeigt vielleicht ein weiterer Kommentar in dem Brief vom 13. Januar 1775: „Es ist nicht viel wehrt“. Man könnte vielleicht argumentieren, dies beziehe sich nur auf den kurzen Schlußabschnitt, den er Mizler zuwies, aber es ist schwer einzusehen, warum er ein so hartes Urteil über einen so unproblematischen Abschnitt hätte sprechen sollen¹. Eher möchten wir die Ansicht aufrechterhalten, daß die

²⁷ Loc. 12 002.

¹ Mizler erwähnt erstens J. S. Bachs Eintritt in die Sozietät, zweitens Werke, die Bach der Gesellschaft überreichte und drittens Bachs kurze Zeit seiner Mitgliedschaft. Solche Tatsachenfeststellungen sind schwerlich problematisch. Und die einzige Bemerkung, die man als eine Meinung betrachten könnte („Unser seel. Bach ließ sich zwar nicht in tiefe theoretische Betrachtungen der Musik ein“), wird von Emanuel bestätigt: „Der seel. war, wie ich u. alle eigentl. Musici, kein Liebhaber, von trockenem, mathematischen Zeuge“. Ich sehe daher keinen Grund, warum Emanuels Bemerkung „Es ist nicht viel wehrt“ sich allein oder hauptsächlich auf den Mizler zugeschriebenen Abschnitt beziehen sollte.

Kritik sich auf den ganzen Nachruf, einschließlich des eigenen Beitrages Emanuels bezog, eben weil der Essay als ganzes „zusammengestoppelt“ worden war.

Dürr vergleicht Emanuels Beteiligung am Nekrolog mit der Sorgfalt, die er bei der Vorbereitung der Ausgaben der Choräle seines Vaters (1784–1787) walten ließ. Am 7. Juli 1769 hatte Emanuel jedoch an Kirnberger geschrieben: „... muß auf allen... Theilen... mein Namen stehen, alsdenn stehe ich für alles.“ Außerdem zeigt ein Blick in die von ihm unterzeichneten Vorworte zu diesen Ausgaben deutlich genug, wie sehr Emanuel bemüht war, die Korrektheit des Textes zu betonen. Im Nekrolog erscheint sein Name als Autorenangabe dagegen nirgends. Wir können mit gutem Grund bezweifeln, ob er sich in diesem Falle ebenso verantwortlich fühlte. Jedenfalls findet sich in seinen schriftlichen Äußerungen über den Nekrolog nichts, was auch nur entfernt dem Bedürfnis nach einer Betonung der Genauigkeit entspräche, das uns aus den Vorworten der Choralausgaben entgegenspringt. Man kann nicht umhin, von einem so ausgeprägten Gegensatz beeindruckt zu sein.

Dürr möchte die Tatsache, daß viele Originalquellen Bachscher Instrumentalwerke verloren sind, als ein Argument dafür verwerten, daß viele Kantaten verschollen seien. Ich glaube nicht, daß dies ein zwingender Schluß ist. Abschriften von Klavier- und Orgelwerken mußten dem ständigen und starken Gebrauch durch übende Schüler ausgesetzt sein; die Originalquellen mußten daher viel schneller abgenutzt werden als Handschriften der Kantaten, die je länger desto weniger aufgeführt worden sein mögen. Dürrs Argumentation in diesem Punkt scheint zu sein: „Wenn Werke der Kategorie A verloren sind, dann müssen Werke der Kategorie B ebenfalls verloren sein.“ Ich möchte den zweiten Teil so ändern: „dann können Werke der Kategorie B ebenfalls verloren sein, sie müssen es aber nicht.“ Die Umstände, die zu Verlust oder Erhaltung der Quellen führen, können zwischen den Kategorien erheblich abweichen, und einfache Analogieschlüsse könnten irreführen. Es dürfte daher nützlicher sein, die durch die erhaltenen Kirchenkantaten gegebenen Indizien zu untersuchen, statt von dem möglichen großen Verlust bei weltlichen Kantaten, Kammer- und Orchestermusik Schlüsse zu ziehen.

Wir untersuchen daher die 200 nummerierten Kantaten (bei weitem die größte erhaltene Gruppe in Bachs Werk) und fügen das Magnificat, das Sanctus der h-moll-Messe, das Weihnachts- und das Osteroratorium, die Kantate 197a und das Fragment „*Ich bin ein Pilgrim*“ hinzu. Wir erhalten damit eine Gesamtzahl von 211 Kompositionen. Von diesen können nur ungefähr 144 echte den drei erhaltenen Jahrgängen in ihrem Originalzustand (einschließlich der Tage, an denen offenbar mehr als ein Werk aufgeführt wurde) zugewiesen werden. Es bleiben also 67 Werke. Dieses könnte für einen ganzen vierten Jahrgang ebenso wie als Teil eines fünften genügen. Aber wir müssen von dieser Zahl sechs unechte Kantaten², sieben frühe, in Leipzig offenbar nicht benutzte Stücke³, vier Hochzeits- und Begräbniskantaten⁴ und vier Kantaten *per ogni tempo*⁵ abziehen, so daß nur 46 Werke, weniger als ein ganzer Jahrgang, für die Untersuchung übrig bleiben.

Von diesen 46 Werken hatten 15, als sie unter Bachs Erben verteilt wurden, ihren Platz in den Jahrgängen II und III gefunden⁶, zehn sind Vertonungen von Picander-Texten⁷, sieben bilden die Weihnachts- und Himmelfahrts-Oratorien, vier sind späte Kantaten, meist

² BWV 15, 53, 141, 142, 160, 189.

³ BWV 71, 106, 131, 132, 150, 152, 196. Von allen überlieferten Jahrgängen benutzt nur der erste in nennenswertem Maße älteres Material.

⁴ BWV 118, 195, 197, 198.

⁵ BWV 97, 100, 117, 192.

⁶ Jahrgang II: BWV 9, 14, 58, 112, 137, 140, 177; Jahrgang III: BWV 22, 36, 51, 79, 82, 84, 164, 168.

⁷ BWV 145, 149, 156, 157, 159, 171, 174, 188, 197a, „*Ich bin ein Pilgrim*“. BWV 157 gehörte nicht zu Picanders Text-Jahrgang.

Umarbeitungen⁸, zwei sind Ratswahl-Kantaten⁹ und acht sind verschiedene Werke, die keinen sicheren Hinweis auf einen vierten oder fünften Jahrgang bieten¹⁰.

Das ist eine bunte Liste, und wenn der größere Teil von zwei weiteren Jahrgängen verloren ist, so wäre es sehr seltsam, wenn kein erkennbarer Teil eines dieser Jahrgänge in ihr enthalten wäre. Betrachten wir zunächst den „fünften“ Jahrgang. Die Möglichkeit, daß die beiden Oratorien einen Teil dieses Jahrgangs darstellen, wird geschwächt, wenn nicht zerstört durch die Tatsache, daß BWV 14 (die einzige erhaltene Kantate, die zwischen ihnen entstand) ein Teil des Jahrgangs II wurde. Die vier späten Kantaten, alle für bestimmte Feste, bieten keine sichere Begründung für einen Jahrgang. Abgesehen von dem Fragment BWV 200 gibt es keine Indizien, daß Bach überhaupt daran dachte, neue Musik zu komponieren. Es scheint daher, daß, abgesehen von der Feststellung des Nekrologs, die wir untersucht haben und die „nicht viel wehrt“ ist, kein sicherer Hinweis auf einen fünften Jahrgang existiert. Wir müssen daher, bis überzeugendere Spuren dieses Jahrgangs gefunden werden, unsere Vorbehalte gegenüber diesem vereinzelt Bericht haben. Wie ich in meinem vorausgehenden Artikel (Anmerkung 4) betont habe, steht es im Gegensatz zu Rochlitz' Zeugnis, daß Bach wöchentlich (?) „gewöhnlich drei“ Kantatentexte an Deyling geschickt hat.

Der einzige Ort unter diesen 67 Kantaten, an dem man ernsthafte Spuren eines zusätzlichen Jahrgangs vermuten könnte, ist die Gruppe der Picander-Texte. Aber auch so würden sich nur vier Jahrgänge ergeben, und Mizlers Bericht wäre nicht korrekter als zuvor. Betrachten wir jedoch den Anspruch der Picander-Gruppe, einen vollständigen Jahrgang darzustellen. Zunächst kann ich nicht glauben, daß Bach sämtliche Picander-Texte einschließlich aller Sonntage im Advent und in der Fastenzeit komponiert hat. Der Jahrgang begann mit dem St. Johannis-Tag 1728 und umfaßte entsprechend der Trinitatiszeit dieses Jahres 26 Sonntage nach Trinitatis. Die Epiphanaszeit 1729 umfaßte fünf Sonntage, aber Picander stellte Texte für sechs Sonntage bereit. Infolgedessen kann die Frage nicht lauten: „Komponierte Bach alle Picander-Texte?“, sondern einfach: „Wieviele dieser Texte komponierte er und entspricht die Zahl der komponierten Texte im wesentlichen einem Jahrgang?“

Eine Methode, mit der man sich diesem Problem nähern kann, ist die des Vergleichens der Choraltexpte Picanders mit den Kompositionen Bachs, die sich nicht in erhaltenen Kantaten finden. Die Indizien sind nicht beweiskräftig; einige Texte passen¹¹, einige nicht, und für eine ganze Anzahl scheint überhaupt keine Komposition zu existieren. Es ist ferner wichtig, zu beobachten, daß die Jahre 1728–1729 zu den ersten gehören, in denen Bach begann, frühere Jahrgänge wieder aufzuführen. Wenigstens zehn Beispiele hierfür lassen sich 1728 bis 1731 nachweisen¹².

Der Picander-Jahrgang umfaßt 71 Kantaten. 52 beginnen mit Arien, 9 mit Rezitativen und 10 mit Bibeltexten, die sich für Chorsätze eignen. 45 der ersten Gruppe oder nahezu zwei Drittel des ganzen Jahrgangs haben die Form Aria—Rezitativ—Aria—Rezitativ—Choral. Dieses Zahlenverhältnis unterscheidet sich sehr deutlich von dem der erhaltenen Kantaten Bachs. Wenn wir von den erwähnten 211 Werken die sechs unedten Stücke und die drei

⁸ BWV 30, 34, 191, 200. Die Originalpartituren von BWV 34 und 191 haben die gleichen Wasserzeichen.
⁹ BWV 29, 120.

¹⁰ BWV 50, 54, 80, 143, 148, 158, 161, 163. BWV 54 scheint ein Weimarer Werk zu sein (vielleicht ein Fragment), dessen erster Satz vielleicht in der verlorenen Markus-Passion verwendet wurde. BWV 158 scheint eine Kombination zweier Leipziger Fragmente unbestimmten Datums zu sein. BWV 163 könnte eine Weimarer Kantate sein, die zu unbekannter Zeit für Leipzig revidiert wurde. BWV 161 ist ein Weimarer Werk, das in Bachs späten Jahren, vielleicht zum Tage Purificationis, in Leipzig aufgeführt wurde. BWV 148, nur in Abschrift bekannt, scheint zum Jahrgang I gehört zu haben. BWV 50 und 80, ebenfalls nur in Abschrift überliefert, zeigen stilistische Beziehungen zum Jahrgang I. BWV 50 ist eine Permutationsfuge, wie sie am häufigsten in Jahrgang I auftritt. BWV 80/1 verwendet einen Instrumentalchoral, wie BWV 25/1 und besonders 77/1, die beide zum Jahrgang I und in die Nähe des Reformationsfestes gehören, für das BWV 80 bestimmt war. BWV 143, ebenfalls ohne originale Überlieferung, bietet nicht das Fundament, auf dem man einen verlorenen Jahrgang rekonstruieren könnte.

¹¹ Einschließlich einiger Kantaten der Fastenzeit!

¹² In Jahrgang I: BWV 23, 63, 147, 173, 182, 243; in Jahrgang III: BWV 16, 79, 110, 151.

Fragmente¹³ abziehen, verteilen sich die verbleibenden 202 Kompositionen auf 154 Chor- und 48 Solowerke. Picanders Lieblingsform war von Bach zuvor offenbar nur in sechs Fällen benutzt worden¹⁴. Unter seinen überlieferten Picander-Kompositionen gehören drei zu der Gruppe der zehn Bibeltexte¹⁵, aber wieder nur drei zu der großen Gruppe der 45 Werke mit der Formanlage Aria—Rezitativ usw.¹⁶. Wir haben daher Grund zu der Annahme, daß Bach solcher nachdrücklichen Bevorzugung der Soloformen abgeneigt war, und abgesehen von BWV 51 scheint sich unter seinen späteren Werken keine einzige Solo-Kirchen-Kantate zu finden. Die *Missa* von 1733 mit ihren sechs Chören und fünf *Soli*¹⁷ ist gewiß ein gewichtiger Beweis gegen die Annahme, Bach könne in seiner Kirchenmusik vokale Soloformen bevorzugt haben.

Jeder Kenner der Bach-Kantaten weiß, welches Gewicht der Komponist den Chören gab. Warum sollte Bach diese seine Lieblingsform für den größten Teil eines Jahres verleugnen, nur weil Picander sie in seinen Texten nicht berücksichtigt hatte? Es ist nicht unvernünftig, anzunehmen, daß Bach bei früheren Gelegenheiten die Kantatenform, die er wünschte, selbst vorschrieb. Wenn er Bibeltexte brauchte, wurden sie benutzt, wenn er Choräle brauchte, wurden sie hinzugefügt oder paraphrasiert. Picander mag Bach in anonymen Dichtungen zu Willen gewesen sein, aber sobald er unter seinem eigenen Namen veröffentlichte, wird er vermutlich diejenige Form benutzt haben, die ihm am nächsten lag. Da diese aber, wie wir gesehen haben, offenkundig nicht mit Bachs Vorliebe übereinstimmte, mag dieser sehr wohl nur einige der Texte zur teilweisen Erfüllung jener Hoffnung komponiert haben, die Picander in seinem Vorwort aussprach.

Schließlich sei die von F. Smend in *Bach in Köthen* angedeutete Möglichkeit erwähnt, daß die *Matthäus-Passion* im November 1728 vollendet war. Ihre Vorbereitung mag daher die Komposition von Kantaten in der Trinitatiszeit dieses Jahres verhindert haben. Wenn wir also annehmen, daß die überlieferten Picander-Kantaten nicht den Gesamtbestand der ursprünglich komponierten ausmachen, können wir die Zahl der verlorenen Werke höchstens raten. Meine persönliche Vermutung ist, daß es einige mehr gegeben haben mag, aber aus den oben dargelegten Gründen möchte ich bezweifeln, ob die Gesamtzahl wirklich mehr als einen halben Jahrgang ausmachte.

Ob nun die Picander-Kantaten von Bachs Erben als ein Jahrgang gezählt wurden oder nicht, unter den überlieferten Kantaten findet sich noch immer keine Spur jenes fünften Jahrganges, der notwendig wäre, um Mizlers Bericht zu bestätigen. Auch gibt es keine andere Spur von Beweisen dafür, daß Bach nach 1726 sich noch für längere Zeiträume auf die Komposition von Kantaten konzentrierte. Alles, was bisher entdeckt worden ist, zeigt viel eher, daß seine Interessen sich seit dem Jahr, in dem die erste *Partita* veröffentlicht wurde, von der Kantatenkomposition entfernten und nie mehr mit der alten Intensität zu ihr zurückkehrten. In diesem Zusammenhang kann man z. B. die Tendenz des Komponisten sehen, in späteren Kantaten die Stimmen selbst auszuschreiben¹⁸: das deutet darauf hin, daß er nicht mehr unter dem gleichen Druck wie in den ersten drei Jahren arbeitete. Außerdem scheinen die längeren Zeiträume, in denen Papier des gleichen Wasserzeichens benutzt wurde, auf einen langsamen Papierverbrauch hinzuweisen¹⁹. Hinzu kommen die späteren Kantaten *per ogni*

¹³ BWV 197a, 200, „*Idi bin ein Pilgrim*“.

¹⁴ In Jahrgang I: BWV 90, 167; in Jahrgang III: BWV 55, 56, 151; Anfang 1727 BWV 84.

¹⁵ BWV 149, 171, 197a.

¹⁶ BWV 145, 156 und 188. Alle Kantaten tragen Züge einer Erweiterung am Anfang, BWV 145 durch einen Chor und BWV 156 und 188 durch einen Instrumental-Satz. BWV 156 bringt in der ersten *Aria* einen Choral.

¹⁷ Im Gegensatz zu der normalen Kantate mit einem Chor, einem Choral und vier Solonummern.

¹⁸ Z. B. in BWV 14, 97, 100.

¹⁹ Die verschiedenen Formen der Wasserzeichen „Posthorn“ und „MA mittlere Form“ finden sich von 1726 oder 1727 bis 1731 (vgl. A. Dürr in *Bach-Jahrbuch* 1957, 136 ff.), also von der Periode der Picander-Texte an über einen längeren Zeitraum als irgendeines der vielen Wasserzeichen der ersten drei oder vier Jahre. In späteren Jahren findet sich das Wasserzeichen „Doppeladler“ offenbar von 1731 bis 1742 (Dürr a. a. O., 142). Herrn Dr. Dürr bin ich für seinen freundlichen Hinweis hierauf herzlich verbunden.

tempo, die den Geist einer „regulierten Kirchenmusik“ geradezu negieren. Hinzu kommt ferner die Benutzung von Choraltexten, die die Zusammenarbeit mit einem Textdichter überflüssig machte²⁰. Hinzu kommt weiter die Betonung der Festtage, vor allem in den Oratorien und vier späteren Kantaten, im Gegensatz zu den normalen Sonntagen, die zwei Drittel des lutherischen Kirchenjahres umfassen. Es könnte sein, daß in Bachs späteren Jahren das Bedürfnis nach neuer Kirchenmusik sich mehr und mehr auf diese Festtage beschränkte. Hinzu kommt schließlich Bachs Beschäftigung mit dem Collegium Musicum für mehr als zehn Jahre seit dem Frühjahr 1729 (die sich also mit dem angeblichen Picander-Jahrgang überschneidet), wie sie ausführlich von W. Neumann dargestellt worden ist (*Das „Bachische Collegium Musicum“*, Bach-Jahrbuch 1960, S. 5 ff.). Was mit der vorliegenden Darstellung erreicht werden sollte, ist lediglich, daß der Bericht in Mizlers Nekrolog nicht zum unüberwindlichen Hindernis für jene Schlüsse gemacht wird, die durch die beste jüngere Forschung nahegelegt werden. (Übersetzung: Ludwig Finscher)

Die Schriftleitung schließt die Diskussion mit diesem Beitrag ab.

Das Soloinstrument im Tutti des Konzerts der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*

VON HERMANN BECK, WÜRZBURG

Im zweiten Heft des XIV. Jahrgangs der „Musikforschung“, 1961, S. 200–208 kommt Walter Lebermann zu folgenden Ergebnissen:

„1. Die im Solokonzert“ (vor allem der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts) „in der eigenschriftlichen Sparte vom Autor“ (im System des Soloinstruments bei Tuttiabschnitten) „angebrachten Kustoden“ (col Violino primo, col Basso usw.) „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 um 1800 dem Konzertmeister! — Gelegenheit geboten werden mußte, den Orchesterpart mitzulesen.“

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

Daraus sei zu folgern:

„1. In der Partitur des Solokonzerts des Rokoko und der Klassik muß der Solopart aus den Tuttiabschnitten eliminiert werden.“

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!).“

²⁰ BWV 97, 100, 112, 117, 118, 137, 177, 192.

* Die Editionsleitung der Neuen Mozart-Ausgabe begrüßt es dankbar, daß die Schriftleitung der „Musikforschung“ ihrem Mitarbeiter Dr. Hermann Beck, Würzburg, Gelegenheit gegeben hat, mit dem folgenden Beitrag zu der in Heft 2/1961 (Jahrgang XIV) veröffentlichten Studie *Zur Frage der Eliminierung des Soloparts aus den Tutti-Abschnitten in der Partitur des Solokonzerts* von Walter Lebermann Stellung zu nehmen. Es sei ausdrücklich festgestellt, daß die in dieser Studie kritisierte editionstechnische Wiedergabe des „col Basso“ in den Tutti-Abschnitten der in dem Band *Klavierkonzerte 7* (NMA, Serie V, Werkgruppe 15) enthaltenen Konzerte nicht dem Herausgeber Dr. Hermann Beck zur Last zu legen sind, sondern daß dieser hierbei den aufgestellten Editionsrichtlinien der Neuen Mozart-Ausgabe für die Werkgruppe *Klavierkonzerte* gefolgt ist. Editionsleitung der Neuen Mozart-Ausgabe

Im einzelnen richtet Walter Lebermann seine Thesen gegen die Edition der Mozartschen Klavierkonzerte KV 488, KV 491 und KV 503 im Rahmen der Neuen Mozart-Ausgabe¹, welche entsprechend den Editionsrichtlinien den Klavierbaß in Tuttiabschnitten laut Mozarts col-Basso-Vermerken wiedergibt.

Die angeschnittene Frage ist von grundlegender Bedeutung für die moderne Editionspraxis, das erzielte Ergebnis jedoch anzufechten. Die Erwiderung sei mit einem Blick auf die musikgeschichtlichen Fakten und zum zweiten auf die aus ihnen sich ergebenden Editionsrichtlinien versucht.

Zunächst erscheint es wesentlich, im 18. Jahrhundert nicht nur das Neue als solches, sondern vielmehr den Übergang, das schrittweise Hervorwachsen des neuen Stils aus den Gegebenheiten des konzertierenden Stils zu erkennen. Die Lösung aus Geist und Technik der Generalbaßmusik vollzieht sich langsam und landschafts- wie gattungsweise verschiedenartig und zu verschiedenen Zeiten. Daher wird stets damit zu rechnen sein, daß wir im Bereich des neuen Stils bis zum Ende des 18. Jahrhunderts allgemein und in vielen Fällen speziell auf traditionelle Faktoren stoßen (ähnliches ist im 16. Jahrhundert, vor allem in dessen zweiter Hälfte zu beobachten).

Eine Eigentümlichkeit des barocken Stils ist bekanntermaßen u. a. die Neubewertung des Klangelements in der Musik, welche sich in der neuen Rangstellung von Akkord und Farbe auswirkt. Grundlage der Komposition ist vor der kontrapunktischen Anlage eine immanente Akkordstruktur (welche zu Anfang noch nicht funktionell zu sein braucht). Ihre Darstellung findet jene Akkordstruktur auf jeden Fall im Basso continuo. Die „konzertierenden“ Stimmen entfalten sich in Form von Ausfigurierungen innerhalb der immanenten Akkordgrundlage nach den barocken Vorstellungen von der Klangfarbe. Diese führen durch Auswahl bzw. Kombination im Bereich der Möglichkeiten des barocken Instrumentariums und die Heranziehung des chorischen wie des solistischen Prinzips zu folgenden Hauptformen: Chorisch: Die Figurierung erfolgt z. B. im vier- bis fünfstimmigen Streichersatz, wobei Bläser verdoppelnd auftreten können. Als Sonderfall erscheint das mehrchörige Konzert mit gleichen oder verschiedenen Klangfarbengruppen. Solistisch: Die Figurierung übernimmt ein Instrument (Solosonate) oder sie erfolgt in zwei und mehr Instrumenten über der Basso-continuo-Akkordgrundlage (Triosonate usw.). Das Konzert (Solokonzert und Concerto grosso) läßt sich im Zusammenhang mit der Sonate begreifen, indem hier zur durchgängigen Solo-Basso-continuo-Struktur die Orchesterverstärkung tritt, wobei im Tutti ein Instrument oder mehrere unisono mit dem Concertino verlaufen; in Soloabschnitten verhält sich das Grosso begleitend oder pausierend.

Die spezielle Rolle der Klavierinstrumente in der Barockmusik läßt sich endlich etwa so umschreiben: Sie haben grundsätzlich und überall Generalbaßfunktion. Sie vermögen außerdem ein Ensemble zu ersetzen, indem die Figurierung in ihnen selbst erfolgt. Durch Figurierung der Oberstimme entsteht ein der Solosonate verwandter Satz. Die zusätzliche Figurierung der Mittelstimmen führt in die Nähe eines mehrstimmigen Ensembles. Für die Darstellung des Konzerts auf dem Klavierinstrument bieten Bachs Übertragungen Vivaldischer Konzerte auf Klavier und Orgel sowie sein Italienisches Konzert Beispiele. Erst relativ spät tritt die solistische Figurierung innerhalb eines konzertierenden Ensembles auf den Plan: Das Klavierinstrument tritt stellenweise aus seiner Generalbaßfunktion heraus und betätigt sich solistisch gleich den Melodieinstrumenten. Bezeichnenderweise wird das konzertierende Klavierinstrument zum Teil im Tutti auch als Melodieinstrument behandelt. In Vivaldis Konzert für Violine, Orgel und Streicher GA 95 läuft im Tutti die rechte Hand der Orgel mit der ersten Ripienvioline parallel. Die Generalbaßfunktion obliegt einem eigenen Cembalo. In Händels Orgelkonzerten liegt ein ähnlicher Fall vor. Bach schreibt

¹ W. A. Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum, Serie V, Werkgruppe 15, Band 7, vorgelegt von Hermann Beck, Bärenreiter-Verlag, Kassel, Basel, London, New York 1959.

im 5. Brandenburgischen Konzert bei den Generalbaßabschnitten des Cembalos „*accompagnement*“. Die Ausführung dürfte beim Solocembalisten gelegen haben. Dasselbe gilt für Bachs Klavierkonzerte².

Im Verlauf des 18. Jahrhunderts vollziehen sich innerhalb des barocken Stils, neben ihm und in seiner Nachfolge Veränderungen, die aber weniger an die Grundlagen (die neue Rolle von Akkord und Klangfarbe) rühren, sondern mehr als Modifikationen im Bereich vorhandener Gegebenheiten zu verstehen sind. Sie berühren u. a. die Instrumentation. In der Sinfonie, der eigentlichen Nachfahrin des barocken Konzerts, vor allem des chorischen, gehen Streich- und Blasinstrumente eine neue Verbindung ein (aber auch die Streichinstrumente allein verbinden sich in neuem Sinne): Zwischen Violine I und Baß als Gerüst treten neben die Streicherinstrumentstimmen die Bläser ebenso als klangliche Füllung wie als Farbmomente. Sie ersetzen in gewisser Weise den Generalbaß, wie Paul Badura-Skoda an der Gegenüberstellung der Arie „*O Du, die Wonne verkündet in Zion*“ aus Händels *Messias* in der Originalfassung und in Mozarts Instrumentation treffend gezeigt hat³.

Innerhalb der solistischen Formen interessiert in diesem Zusammenhang vor allem das Solokonzert als Abkömmling des barocken Solokonzerts (das Concerto grosso lebt in der Sinfonia concertante weiter). Die neue Situation für das Solokonzert läßt sich wie folgt umreißen: Der Begleitapparat des Solos hat farblich wie formal (wie sich schon aus den Bemerkungen zur Sinfonie ergibt) neues „Gewicht“ erlangt. Daher ist er nicht mehr in dem Grade wie ehemals als „Verstärkung“ aufzufassen. (Im barocken Konzert könnte man versuchsweise das Tutti ausschalten und das Solo mit Basso continuo als Sonate ausführen; in Mittelsätzen barocker Konzerte fällt tatsächlich das Tutti oft dieserart weg). Das klangliche Gewicht ergänzt das formale. Im barocken Konzert ist die Form vom Ursprung her auf das Konzertieren zugeschnitten: Kurzes Tuttithema, beim Eintritt des Solos freie Figuration, Ableitung aus dem Tuttithema, Verarbeitung des Tuttithemas oder eigener Sologedanke. Nun gilt es, die Sonatenform mit dem Konzertieren in Einklang zu bringen. Dies geschieht meist auf die Art, daß die Exposition zweimal erklingt, das erstemal (mit Seitenthema in der Haupttonart) vom Tutti, das zweitemal vom Solo mit Orchesterbegleitung vgetragen. Damit kommt dem Tutti schon zu Anfang ein Hauptabschnitt zu und es erscheint nicht unbedingt notwendig, daß das Soloinstrument (bei Mitwirkung im Tutti) den formal gleichen Teil zweimal spielt. Aus den neuen Klanggegebenheiten erwachsen weitere Probleme: Während die unisono-Führung der Solovioline mit den Ripieno-Violinen im Tutti klanglich höchstens eine Verstärkung bedingt (die bei der meist noch kleinen Orchesterbesetzung im 18. Jahrhundert aber noch eine Rolle gespielt haben mag), entspricht die unisono-Führung beispielsweise einer Flöte mit der Violine des Orchesters nicht mehr unbedingt der Klangvorstellung des 18. Jahrhunderts (eine unisono-Führung dieser Art findet im Sinfonieorchester nur mehr aus bestimmten klanglichen Effekten Anwendung). Daher wurde verständlicherweise schon früh gerade die Parallelführung des Blasinstruments im Tutti mit der Violine gerügt. (Vgl. Quantz, *Versuch einer Anweisung die flüte traversière zu spielen*, Berlin 1789, hrsg. von Hans Peter Schmitz, Kassel, Basel 1953, S. 173, § 28; die Stelle bezieht sich allerdings nur auf ein „*Ritornell, in einem Arioso, welches mit Dämpfern, oder sonst piano gespielt werden soll . . .*“. Daß hier grundsätzlich das Tutti-Ritornell im Hauptsatz oder Finale gemeint sein soll, erscheint zweifelhaft. Zum mindesten bezieht sich die Stelle auf ein Ritornell mit einem spezifischen, von Quantz geschilderten Charakter). Für die Rolle der Klavierinstrumente gilt, daß die Notwendigkeit ihrer allgemeinen Generalbaßfunktion geringer wird. Im solistischen Bereich entwickelt sich die neue Klangweise des Klaviers (auch an Hand der neuen, sich allerdings erst langsam einbürgernden Hammer-

² Vgl. auch Fritz Oberdörffer in MGG IV, 1724, Art. *Generalbaß*.

³ Paul Badura-Skoda, *Über das Generalbaßspiel in den Klavierkonzerten Mozarts*, Mozart-Jahrbuch 1957, Salzburg 1958, S. 96–107.

klaviere) parallel dem sinfonischen Klang⁴. Seine konzertierende Verwendung im Ensemble (Klavierkonzert) wird gegenüber der Barockzeit häufiger. Für die Verbindung von Soloinstrument und Tutti gilt zunächst dasselbe wie für die Melodieinstrumente: Das Klavier steht nach und nach einem klanglich und formal veränderten Begleitapparat gegenüber. Die Verwendung eines eigenen Continuocebals erübrigt sich wie in der Sinfonie. Die Generalbaßausführung auf dem Soloinstrument wäre theoretisch angesichts des begleitenden Sinfonieorchesters entbehrlich.

Soweit könnte es scheinen, daß die unisono-Führung der solistischen Melodieinstrumente mit den entsprechenden Orchesterinstrumenten, respektive die Parallelführung des Basses eines Klavierinstruments mit den Streichbässen im Tutti für das 18. Jahrhundert wesentlich geworden sei, wenn nicht, wie stets in der Geschichte, auch retardierende Momente am Werk gewesen wären. Wo jemals finden wir innerhalb von ca. 80 Jahren (wenn wir die Zeit zwischen etwa 1720 bis 1800 ins Auge fassen) vergleichsweise einen Stileinschnitt von solcher Tiefe, daß die älteren Praktiken von der Bildfläche völlig verschwunden wären? (Vgl. etwa die Zeit zwischen 1820 und 1900). Selbst der gegenüber dem barocken Konzert sehr veränderte Klangkörper der Sinfonie zeigt allein durch den Grundrißcharakter von Violine I und Baß die Herkunft von der barocken Konzertstruktur. Abgesehen von melodisch-rhythmischen Momenten ist lediglich die Ausfüllung verändert (auch typisch barocke Instrumentationspraktiken, wie die Parallelführung des Fagotts mit den Streichbässen bleiben in Übung). Die Kompositionsart ist noch weit entfernt von dem freien Kombinieren der Orchesterfarben im 19. Jahrhundert. Daher verträgt das Orchester des 18. Jahrhunderts rein stilistisch den Generalbaß noch weitgehend, besonders dann, wenn einzelne Stellen „dünn“ instrumentiert sind. Fritz Stein im Vorwort zur Edition Johann Christian Bachscher Sinfonien im Erbe deutscher Musik 30, 3: *„Die Frage, wie lange der Londoner Bach in seinen Sinfonien das Cembalo als Generalbaßinstrument konserviert hat, ist kaum eindeutig zu entscheiden . . . Die ersten beiden der vorliegenden Sinfonien sind beziffert und können der Cembalobegleitung nicht entraten, aber auch in den drei übrigen finden sich immer wieder harmonisch leere Stellen, die auf eine akkordische Füllung durch ein Continuoinstrument zu rechnen scheinen . . .“*. In der Praxis ist mit völlig verschiedenen Traditionen zu rechnen. Mag gebietsweise der Generalbaß schon relativ früh ausgestorben sein, hat er anderenorts bis zur Jahrhundertwende weitergelebt. Von Einfluß war hier sicher auch die herrschende Direktionspraxis. Soweit vom Cembalo (oder Hammerklavier) aus dirigiert wurde, dürfte der Leiter (zumindest zeitweise) auch Generalbaß oder *tasto solo* gespielt haben. Haydn soll in London vom Flügel aus „stumm“ dirigiert haben⁵.

Auch im Bereich des Solokonzerts erscheint es sinnvoll, wenn die Vorstellung von der durchgängigen Gerüststruktur von Concertino und Baß trotz der veränderten klanglichen und formalen Bedingungen weiter im Bewußtsein bleibt. Dies bestätigt auch die Kompositionsweise gerade Mozarts. Für das Violinkonzert ergeben sich hierbei, wie schon angedeutet, keine Schwierigkeiten, da der Unisonogang mit der Orchestervioline nur eine Verdoppelung darstellt. Bei den Bläserkonzerten entwickeln sich neben der auch gebräuchlichen Parallelführung mit der ersten Violine den neuen Klanggegebenheiten angepaßte Lösungen, wie die Parallelführung mit der entsprechenden Bläserorchesterstimme oder der selbständige Einbau des Soloinstruments in die Bläserstruktur (vgl. z. B. die Klarinettenkonzerte von Pokorny, EdM 41, 4). Dieses Verfahren erscheint auch deshalb sinnvoll, weil im 18. Jahrhundert das konzertierende Ensemble auch äußerlich noch als Einheit empfunden wurde. Der Solist löst sich erst beim Beginn seines Solos durch konzertierendes Spiel aus der Gemeinschaft und steht dem Tutti nicht wie in der modernen Praxis als selbständiger Partner,

⁴ Walter Gerstenberg, *Über Mozarts Klaviersatz*, AfMw XVI, 1959, Heft 1/2 (Festschrift Wilibald Gurlitt zum siebzigsten Geburtstag), S. 108 ff.

⁵ Vgl. Hans Joachim Moser in MGG III, 542 ff., Artikel *Dirigieren*.

der erst kurz vor dem Konzertbeginn das Podium betritt, gegenüber. Mag sich in der Praxis auch mehr und mehr die Bedeutung eines ad libitum eingebürgert haben, der unisono-Vermerk bleibt doch Träger zumindest eines Charakterzugs der Musik. Wie bei der Sinfonie das Cembalospieldas hängt außerdem beim Violinkonzert das col-Violino-primo-Spiel im Tutti eng mit der Direktionspraxis zusammen. Soweit nicht außerdem ein Cembalo zugezogen wurde, dürfte die Direktion nach der Praxis der Zeit beim Soloviolinisten gelegen haben. Dirigieren bedeutete aber vor dem Aufkommen der modernen Dirigiertechnik vornehmlich Mitspielen. Es gibt keinen Beweis dafür, daß beim Vortrag eines Mozartschen Violinkonzerts der Solist im Tutti ausgesetzt und das Orchester durch Gesten allein geleitet hätte. Zumindest dürfte dies die Ausnahme gewesen sein. Die Identität von Soloinstrument und dem Orchesterinstrument, dem, wo das Cembalo ausfiel oder im Verein mit ihm (Doppeldirektion), naturgemäß die Leitung oblag, der ersten Violine, hat naturgemäß zu einer mitspielenden Direktion des Sologeigers geführt.

Ogleich, wie schon das Beispiel der Sinfonie gezeigt hat, die Klavierinstrumente ihre notwendige Rolle als Generalbaßinstrumente im 18. Jahrhundert mehr und mehr einbüßen, bleibt doch die Generalbaßpraxis in einzelnen Gattungen unentwegt in Übung. So ist es in der Oper, wo zumindest das Rezitativ die barocke Kompositionsart konserviert, und vor allem in der Kirchenmusik. Haydns und Mozarts Kirchenwerke sind bis zuletzt großenteils beziffert. Auch hier könnte man anführen, daß auf Grund des neuen orchestralen Klangkörpers die generalbaßmäßige Mitwirkung der Orgel überflüssig ist. Interessant ist in diesem Zusammenhang die Behandlung der Orgel in Haydns kleiner Orgelsolomesse (Haydn-Gesamtausgabe XXIII, 2). Im „*Benedictus*“ (mit Orgelsolo) ist in konzertierenden Abschnitten die rechte Hand der Orgel figuriert, die linke folgt den Streichbässen mit einer ausgeschriebenen Harmonisierung (Intervalle oder Akkorde; der Satz gleicht sehr deutlich dem Händelschen Orgelkonzerttypus). Beim Eintritt des Gesangsolos folgt die linke Hand den Streichbässen und ist beziffert. Im System der rechten Hand stehen Pausen. Das Bild gleicht genau den Tuttiabschnitten im Mozartschen Klavierkonzert.

Wie in der Kammermusik der obligate Klaviersatz noch vielfach seine Herkunft vom Generalbaß verrät, bleiben auch im solistischen Satz Relikte des barocken Kompositionsverfahrens bestehen. Walter Gerstenberg⁶ erinnert an das Modell des Tutti-Solo-Kontrastes beim Allegro KV 312 von Mozart. Gleichermassen gibt *„die registerhaft unvermittelte Klangabstufung (forte-piano) . . . dem einleitenden Adagio der Fantasie und Fuge in C-Dur, KV 394, in verwandter Art den Charakter des Konzertierenden“*. Desgleichen zeigt sich der Klaviersatz im Mozartschen Klavierkonzert vom schillernden Klangbild des 19. Jahrhunderts noch weit entfernt. Die weithin geübte Technik der teilweise schlichten col-Basso-Führung der linken Hand mit einstimmigen Figurationen in der rechten verrät die Herkunft von der barocken Figurationskunst. Auch der Anteil, welcher der Improvisation gelassen wird, ist im traditionellen Sinne groß. Dies muß festgestellt werden, um zu zeigen, daß sich auch ein Generalbaß im Mozartschen Konzert, zumindest ad libitum, nicht unmöglich ausnimmt.

Aus der Gesamtanlage eines Mozartschen Klavierkonzerts geht hervor, daß der Baß eine durchlaufende Linie darstellt. Dies bestätigt auch Mozarts Kompositionsweise: Im Extremfall notiert er zuerst Violine I und Bässe der Tuttiabschnitte und den bei Übergängen meist fortlaufenden Klavierbaß der Soloabschnitte mit Skizzen zur Ausführung der rechten Hand. Damit erscheint schon in der Werkskizze der durchgängige Baß als Strukturgrundriß. Er findet damit durchaus folgerichtig seine zusammenhängende Darstellung im fortlaufenden Klavierbaß (so das col Basso in Tuttiabschnitten ausgeschrieben wird).

Was die praktische Darstellung des Klavierbasses in Tuttiabschnitten anbelangt, so existieren folgende Tatsachen. Noch Ph. E. Bach verlangt für sein Klavierkonzert gerne ein

⁶ AfMw, a. a. O.

eigenes Generalbaßcembalo. Vgl. die Edition in DDT I, 29/30 (Arnold Schering): Die Bezifferung steht hier bei den Streichbässen. Die linke Hand des Soloklaviers verläuft dennoch zusätzlich (wenn auch gelegentlich mit Abweichungen) mit den Orchesterbässen parallel. Ein Faksimile eines Klavierkonzerts vom gleichen Meister in *Musikerhandschriften von Palestrina bis Beethoven*, eingeleitet und kommentiert von Walter Gerstenberg, Zürich 1960, zeigt eine Bezifferung beim Baß des Soloklaviers. Für Mozart kommt die Hinzuziehung eines eigenen Generalbaßklaviers wohl auch bei den frühen Werken kaum in Frage. Dagegen zeigen die col-Basso-Abschnitte im Soloklavier gelegentlich Bezifferungen. Einzelheiten hierzu bringen die zitierte Studie von Paul Badura-Skoda, *Über das Generalbaßspiel in den Klavierkonzerten Mozarts*, a. a. O., sowie Eva und Paul Badura-Skoda, *Mozart-Interpretation*, Wien-Stuttgart 1957, S. 198 ff. Demnach enthalten die vier frühen Konzerte KV 37, 39, 40 und 41 teilweise einen von Mozart ausgeschriebenen Generalbaß (bzw. Bezifferungen). „Die Autographe der drei stilistisch zusammengehörenden Konzerte KV 238, 246 und 271 aus den Jahren 1776/1777 enthalten durchweg eine sorgfältige Generalbaßbezifferung, allerdings nicht von Mozarts Hand“ (vielleicht von Leopold). „Die bei Artaria (Wien 1785) erschienenen Konzerte KV 413 bis 415 enthalten im Erstdruck ebenfalls eine sorgfältige Bezifferung. Es ist durchaus möglich, daß Mozart die Drucklegung kontrolliert hat.“ „Der wichtigste Hinweis auf Mozarts Generalbaßspiel ist zweifellos die Salzburger Abschrift des Konzertes KV 246. Die erst um 1920 aufgefundene Abschrift des Konzertes enthält in den Tutti einen von Mozart eigenhändig ausgesetzten Generalbaß. Diese wertvolle Quelle gibt uns nicht nur Aufschluß darüber, daß Mozart Generalbaß spielte, sondern gleichzeitig auch, wie er es tat“⁷.

Demnach steht fest: Bis mindestens 1776 hat Mozart selbst Generalbaß gespielt und den Generalbaß verlangt. Die angeführten Druckausgaben können zum mindesten auch für die spätere Zeit nicht das Gegenteil beweisen. Für die letzten Konzerte bleibt die Tatsache bestehen, daß die harmonische Ausfüllung zum mindesten stellenweise förderlich erscheint. Paul Badura-Skoda hat dies in seinem mehrfach zitierten Aufsatz an Beispielen nachgewiesen. Scheint es nicht naheliegend, daß das Klavierkonzert als eine relativ späte Gattung unter den konzertierenden Formen länger als andere Gattungen an barocken Relikten festhält? Der Vergleich mit der Kirchenmusik hat gezeigt, daß die einzelnen Gattungen völlig verschieden „fortschrittlich“ sind. Endlich macht die Dirigierpraxis das Generalbaß- oder jedenfalls tasto-solo-Spiel auch bei den späten Konzerten sehr wahrscheinlich. Die Direktion vom Klavier aus, zumal wenn Mozart selbst spielte, war beim Konzert die Regel. Dabei ist kein Dokument bekannt, das es wahrscheinlich macht, daß Mozart beim Tutti wie nach moderner Praxis mit beiden Händen dirigiert hätte. Seine Sinfonien leitete er vom Geigenpult aus, mitspielend. Auch während des Tutti im Klavierkonzert dürfte zumindest immer eine Hand tasto solo oder akkordisch am Klavier gespielt haben.

Daß Mozart in späteren Jahren keinen Generalbaß mehr notiert hat, darf uns nicht wundern. Er komponierte seine Konzerte zum eigenen Vortrag und hatte kaum Zeit, sich um ihre Verbreitung zu kümmern. Abschriften ließ er herstellen, ohne sie selbst zu überlesen. Eine eventuelle Bezifferung wie überhaupt die Ausführungsweise außerhalb Wiens überließ er anderen. Großzügig gestattet er, die Instrumentierung zu ändern, wenn es örtliche Besetzungsverhältnisse erfordern⁸.

Daß der Generalbaß noch um 1800 bekannt war, bezeugen ohne Zweifel die Erstaufgaben der späten Konzerte bei André-Offenbach, die z. T. mit Bezifferungen ausgestattet sind. Mit diesen wollte der Verleger jeglicher regional herrschenden Aufführungstradition Rechnung

⁷ Paul Badura-Skoda, *Mozart-Jahrbuch*, a. a. O. S. 99. Dort liegt auch ein Faksimile der Mozartschen Aussetzung des Konzerts KV 246 bei.

⁸ Vgl. Mozarts Brief vom 30. September 1786 an den fürstlichen Hof zu Donaueschingen, Schiedermair II, Nr. 280.

tragen, wie er auch die Konzerte für alle Fälle für „Pianoforte o Cembalo“ anbot. Stichnoten aus Melodieinstrumenten hätten sicherlich der Direktionspraxis oder dem Mitlesen des Solisten einen besseren Dienst erwiesen. Schließlich muß gefragt werden: Sollte Mozart in den späteren Wiener Jahren wirklich weder Generalbaß noch *tasto solo* im Tutti gespielt haben, wo läßt sich dann der Einschnitt zwischen der älteren und der jüngeren Praxis finden? Bis Dokumente auftauchen, die genauen Aufschluß geben, können hier nur das autographe Schriftbild, der Befund aus der Art der Musik und Rückschlüsse aus älteren, nachweisbaren Praktiken Richtlinien sein.

Aus den angeführten Fakten ergibt sich nun für die modernen Editionsrichtlinien:

Die im Solokonzert vor allem der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in den handschriftlichen Partituren vermerkte *col Violino primo, col Basso* usw. waren selbstverständlich für die Stimmenabschrift bzw. Stimmenausgabe gedacht — wie Walter Lebermann einleitend feststellt —, weil die Partitur des Komponisten im 18. Jahrhundert generell nur dem eigenen Überblick beim Komponieren wie als Vorlage für Kopisten oder Stecher der Stimmen gedient hat. Alle Eintragungen sind im Hinblick auf die Stimmen und die praktische Ausführung nach diesen vorgenommen. Daher ist die Darstellung einer Sinfonie oder eines Konzerts in moderner Partitur — so ansehen — überhaupt eine Konstruktion. Wird jedoch bei historischer Rückschau eine Partitur angelegt, muß sie alle Substanzen des Kunstwerks enthalten, um ebenso dem wissenschaftlichen Studium wie der Praxis eine ausreichende Grundlage zu bieten. Daher ist es grundsätzlich unmöglich, eine Unterscheidung durchzuführen zwischen dem, was nach Gepflogenheit der Zeit in die Stimmen und dem, was in die Partitur gehört. Sie würde in letzter Konsequenz dazu führen, auf die Partitur ganz zu verzichten. Es kommt vielmehr darauf an, aus dem Gesamtbefund der handschriftlichen Partitur und der Stimmen der Zeit die Gestalt des Kunstwerks in der modernen Partitur zu reproduzieren. Diese bildet dann die Grundlage für ein entsprechendes Stimmenmaterial. Dem Interpreten bleibt es an Hand der Gegebenheiten der Urtextpartitur mit Vorwort und Kritischem Bericht vorbehalten, die letzte Entscheidung darüber zu fällen, wie musiziert wird. Würde man in der modernen Partitur speziell auf die Wiedergabe all dessen verzichten, was nach historischem Gebrauch nur der Aufführungspraxis nach Stimmen angehört, dürfte man der Partiturausgabe eines Barockwerkes auch niemals einen ausgesetzten Generalbaß beigegeben.

Im besonderen ist es abzulehnen, die Notierung der Solostimme parallel dem entsprechenden Orchesterinstrument mit dem Begriff „Stichnoten“ generell zu kennzeichnen. Wann jemals hat ein Komponist in seine handschriftliche Partitur Stichnoten eingetragen, also eine Aufgabe erfüllt, die seit jeher dem Stecher, bestenfalls dem Kopisten zukam? Bezeichnenderweise finden sich sogar in handschriftlichen Stimmenkopien — ausgenommen die zur Frage stehenden unisono-Eintragungen — kaum Stichnoten. Meistens wird bei Pausen die Zahl der pausierenden Takte vermerkt. Warum sollte nun gerade der Komponist die Solostimme mit Stichnoten versehen haben, und dies mit der Konsequenz, wie es im 18. Jahrhundert geschehen ist? Man könnte die Dirigierpraxis als Beweis heranziehen. Dann bleibt jedoch die Frage, warum im Klavierkonzert denn immer die Kontrabaßstimme als Direktionsstimme gedient haben soll. Es wäre doch naheliegend, zumindest beim Pausieren des Kontrabasses das Violoncell oder das Fagott zu ergänzen, damit die Direktionsstimme wenigstens vom Baß her das fortlaufende Verfolgen des Orchesters ermöglicht. Noch mehr wäre zu erwarten, daß zumindest gelegentlich an Stelle des Kontrabasses oder mit ihm andere Orchesterstimmen, vor allem die erste Violine erscheinen. Aber bezeichnenderweise finden wir echte Stichnoten im Solopart (außer den üblichen in den Orchesterstimmen) erst in meist späteren Druckausgaben. Schon diese Tatsache führt zu der Einsicht, daß die Kontrabaßstimme im Klavierkonzert Mozarts eine besondere traditionsbedingte Bedeutung hat. Weiter bleibt zu fragen, was die *col-primo-Violino-* oder *col-Basso-Führung* vom Direktionsstandpunkt in

Bläserkonzerten zu tun hat, wo die Führung beim Konzertmeister (oder Cembalisten) blieb. Wer weiß, mit wie wenig Sorgfalt Mozart vor allem in den letzten Jahren seine Werke für die Praxis vorbereitete, wird ihm nicht zutrauen, daß er den unisono-Vermerk im Tutti nur als Anhaltspunkt für den Solisten selbst in die Partitur schrieb. Und endlich: warum sind die Stimmen der Violine I von Sinfonien, seit sich die Direktion des Konzertmeisters eingebürgert hat, in zeitgenössischen Kopien nie mit Stichnoten versehen?

Nach den aufgezeigten musikgeschichtlichen Fakten muß vielmehr die Notierung des Solo-instruments parallel einem korrespondierenden Orchesterinstrument als ein Relikt aus barocker Kompositionsweise und Praxis angesehen werden, das sich im Zuge der stilistischen Wandlungen des 18. Jahrhunderts erhalten hat und von der Sicht der Musik des fortgeschrittenen 18. Jahrhunderts aus auch stilistisch noch durchaus vertretbar erscheint. Die Permanenz der zur Frage stehenden Notationsweise verrät eindeutig, daß hier eine Tradition fortwirkt, die dem Komponisten noch unbewußter Besitz seiner Schreibart ist. Die Praxis dürfte freilich verschiedene Wege gegangen sein; zum Teil darf mit einer ad-libitum-Geltung, zum Teil sogar mit der Entscheidung zugunsten des Pausierens im Tutti gerechnet werden. Daß theoretische Köpfe wie Quantz und Scheibe sich hier schon früh Gedanken machten, verwundert nicht, darf aber nicht zu allgemeinen Schlüssen verleiten. Solange, nach Prüfung des Einzelfalles, der Verdacht auf praktische Ausführung jener unisono-Partien zur Zeit der Entstehung der Werke besteht und ein echter Bestandteil der Komposition zu erkennen ist, der sich im ganzen des stilistischen Befunds rechtfertigen läßt, muß die Übernahme der entsprechenden Stellen in die moderne Urtextpartitur unbedingt erfolgen.

Gerade der stilistische Befund rechtfertigt aber den durchgängigen Klavierbaß in Mozarts Konzert und sogar seine *tasto-solo-* oder *Generalbaßausführung*. Mit Recht darf gefolgert werden, daß, da das Mozartsche Klavierkonzert trotz seiner vielen zukunftsweisenden Tendenzen auch eine späte Verwandtschaft mit dem Geist des älteren Konzertierens bewahrt hat, die Brücke zum *Generalbaßzeitalter* noch nicht restlos abgebrochen ist.

Zuletzt darf bemerkt werden, daß die Eliminierung des *col Basso* aus den Tuttiabschnitten, vor allem bei Übergängen vom Solo zum Tutti, editionstechnische Schwierigkeiten bereiten würde. Hier müßten auf Grund der durchgängigen Struktur des Basses Änderungen am Original vorgenommen werden. Außerdem ist nicht immer zu ersehen, wo *col Basso* und wo ausgeführter Soloklavierbaß gemeint ist.

In KV 488, 1. Satz. T. 82 (Tuttibeginn) notiert Mozart im Klavier:



Bei Eliminierung des *Generalbasses* müßte die erste Note in eine Viertelnote verändert werden. Die Problematik besteht bei den meisten Übergängen dieses Satzes und ähnlich in allen Konzerten.

Im zweiten Satz T. 51, 52 des gleichen Werkes notiert Mozart den Baß wie folgt aus:



Es handelt sich eindeutig um ein Orchesterritornell ohne Solo (Bläser und Vc./Cb.). Es wäre schwer zu entscheiden, ob hier „Stichnoten“ vorliegen oder ein Soloklavierbestandteil. Bei Anerkennung des durchgängigen Basses erweist sich die Stelle als typisches *tasto solo*, wie es in anderen Tuttiabschnitten mit *col-Basso-Vermerk* ähnlich anzutreffen ist.

Eine *tasto-solo*-Stelle mit Einwüfen der rechten Hand findet sich im gleichen Satz T. 92–97 (allerdings mit geringen Veränderungen des Klavierbasses gegenüber den Streichbässen). Der letztgenannten Stelle ähnelt auffallend ein Abschnitt im Finale von KV 491, T. 201 bis 204. Hier spielt die rechte Hand des Klaviers gleichermaßen in Abständen Einwüfe, während das Orchester das Thema spielt. Die linke Hand ist jedoch nicht ausgeschrieben, sondern durch *col-Basso-Vermerk* abgekürzt. Die Lesart kann analog den oben genannten Takten aus KV 488 aber nur lauten:

The image displays two musical systems. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below it. The grand staves show a melodic line with various rhythmic patterns and accidentals. The bass clef staves contain a series of notes, with a 'col B' marking indicating a 'col Basso' section. The notation is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat).

Es ist weiter bezeichnend, daß Mozart, wenn er ein spezielles Alternieren mit dem Orchester wünscht, das *col Basso* unterbricht und Pausen einsetzt, vgl. KV 488, 3. Satz, T. 326/327. Wenn es sich beim *col Basso* um Stichnoten handeln würde, müßten sie mit den Streichbässen an dieser Stelle weiterlaufen. Ein ähnlicher Fall im gleichen Satz T. 245: In der linken Hand des Klaviers stehen trotz Streichertutti Pausen. Hier soll der Kontrast zwischen den einführenden Viertelschlägen im Orchester und dem darauffolgenden Klaviereinsatz zur Geltung kommen.

Für die Stichweise der *col-Basso*-Partien in der modernen Partitur kann kein Zweifel bestehen, daß sie in Normalstich erscheinen müssen, weil sie sich als Bestandteil der Komposition, vom Komponisten lediglich abgekürzt notiert, ausweisen (in Kleinstich erscheinen Zutaten aus sekundären Quellen und Ergänzungen des Herausgebers). Ob der Baß durch Kustos notiert oder ausgeschrieben ist, verzeichnet der Kritische Bericht.

Die Zwanziger Jahre*

VON HANS MERSMANN, KÖLN

Unter dem Leitwort „Die Zwanziger Jahre“ veranstaltete die Stadt München im Vorjahre einen geisteswissenschaftlichen Kongreß. Er konnte kein umfassendes Bild jener ebenso vielschichtigen wie zwiespältigen Zeit geben, obwohl internationale Diskussionsredner von Prominenz aufgeboten waren, weil er auf so entscheidende Aussagen wie die freie bildende Kunst (nur das Bauhaus wurde diskutiert) und die Musik verzichtete. Dies rückt ins Bewußtsein, wenn man das Bild jener Zeit in Schriften, wie den hier zur Besprechung stehenden, gespiegelt findet. Erich Wende hat dem Preußischen Kultusministerium als enger Mitarbeiter C. H. Beckers angehört. Mit der ihm eigenen Verschmelzung von objektiver Schau, künstlerischer Sensibilität und menschlicher Einfühlung, alles Eigenschaften, welche er mit seinem Minister teilte, zeichnet er das Bild des Mannes, über den Meinecke schrieb: *„Er hat dem deutschen Volke im ganzen und er hat unzähligen einzelnen . . . geholfen. Gerade das Gütige und Menschliche seines Wesens hat seiner Geisteskraft den persönlichen Zauber gegeben.“*

Es ist äußerlich kein breiter Raum, der den Musiker unmittelbar angeht. Aber es handelt sich für den Minister wie für seinen Biographen nicht um die Musik als ästhetisches Erlebnis, sondern darum, *„die Musik in den Dienst der Volkserziehung zu stellen: ihre wesentlich höhere Bedeutung im Leben der Schule, die Neuorganisation der Musikhochschulen, die Konsolidierung des Privatunterrichts, die Förderung des Chorgesangs und Orchesterwesens und der Besucherorganisationen . . . In bewußtem Gegensatz zum reinen l'art pour l'art-Standpunkt ist dem Ministerium nicht nur die überlieferte Musik von Bedeutung, sondern die Musikalität als lebender seelischer Ausdruck“*.

Diese Gedanken wurden durch die Krise ausgelöst, welche die fristlose Entlassung des Intendanten Max von Schillings 1925 in Berlin hervorrief. Sie gab Becker den Anlaß, nicht nur seine eigene Stellung, sondern auch seine Kunstpolitik zur Diskussion zu stellen. In dieser großen Rede sagte der Minister: *„Sie können mir glauben, daß auch ich mich lieber von der Welle der öffentlichen Zustimmung tragen lasse, als eine geschlossene öffentliche Meinung gegen mich zu haben, aber man sollte nicht Minister werden, wenn man sich nicht den Mut und die Kraft zutraut, auch gegen den Strom zu schwimmen.“*

Die letzten Sätze finden wir als Anhang in Leo Kestenbergs Autobiographie abgedruckt. Über dieses Buch zu sprechen, kann nur in der Form eines Dankes an den heute fast achtzigjährigen Verfasser geschehen. Hier vollzieht sich die Spiegelung der Zeit in einer Form, welche genauen, fast nüchternen Bericht mit tiefen menschlichen Einsichten, klarer Übersicht über die Zusammenhänge des Lebens und der Geschichte auf dem Grunde immanenter Gläubigkeit verbindet. Bericht über ein Leben, das in einem kleinen jüdischen Kantorenhaushaus beginnt und sich, getrieben von nicht zu hemmenden Kräften, in die Bereiche des Künstlers und Organistors durchringt. Die Begegnung mit Busoni wird zur Lebensentscheidung, das Berlin der Zwanziger Jahre zum Schauplatz. Für diejenigen seiner Leser, welche Augenzeugen jener Entwicklung waren, erhalten die Fakten einen seltsamen Glanz: die Zusammenarbeit mit Cassirer, die Freundschaft mit Kokoschka (dessen Porträt Kestenbergs eine der Bildbeigaben des Buches ist), die Volksbühne, Tätigkeit im Kultusministerium,

*Erich Wende: *C. H. Becker, Mensch und Politiker, ein biographischer Beitrag zur Kulturgeschichte der Weimarer Republik*. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt 1959; Leo Kestenberg: *Bewegte Zeiten, Musisch-musikantische Lebenserinnerungen*. Wolfenbüttel und Zürich: Möselers-Verlag 1961.

Aufstieg und Fall der Kroll-Oper, Gründung des Zentralinstituts und die planmäßige Durchführung der großen Reformen, welche mit der Musik im Kindergarten beginnen und über alle Schulgattungen hinaus auch den privaten Musikunterricht umfassen.

Vielen Lesern wird der mit der Emigration beginnende Lebensabschnitt (1933 Prag, seit 1938 Tel-Aviv) neue und wesentliche Aufschlüsse geben. Eine der Organisationen, welche diese Jahre trug, ist die Internationale Gesellschaft für Musikerziehung, deren Ehrenvorsitzender Kestenberg heute ist. Wir lernen ihn als Manager und Direktor des Israelischen Orchesters kennen, ehe er durch die Gründung eines Instituts für Musikerziehung wieder die Plattform seines ursprünglichen Berufes zurückgewinnt.

Wir sind dankbar für diesen Bericht, in dem der Verfasser den „Mythos des eigenen Lebens“, wie Herman Grimm es einmal nennt, mit der Behutsamkeit des Historikers in seiner inneren Periodizität beschreibt und dieses Leben aus der Rückschau und Weisheit des Alters als Ganzheit seherisch gestaltet. Seherisch: Leo Kestenberg ist heute fast blind, aber „*nichts ist mehr äußerlich, alles, was mir noch an kümmerlicher Sehkraft geblieben ist, wandelt sich in Formen, die mir eine bisher unbekanntere sphärische Welt eröffnen*“.

Besprechungen

Musica Disciplina. A Yearbook of the History of Music, hrsg. von Armen Carapetyan und Gilbert Reaney. Vol. XII, 1958. 186 S.

Musica Disciplina ist aus dem Status einer Zeitschrift in den eines Jahrbuches versetzt worden, ohne den Charakter zu ändern, der durch das Prinzip bestimmt wird, daß die Musik vor 1600 ein Gegenstand streng empirischer Methoden sei. A. Machabey (*À propos des Quadruples Pérotiniens*) identifiziert das dreistimmige „*Morte tu morti*“ aus der Madriker Notre-Dame-Handschrift als Tropierung eines „*Sederunt*“-Melisma und zeigt die Vielfalt möglicher Zusammenhänge zwischen den textierten und den melismatischen Notre-Dame-Stücken. Die Verschränkung von Problemen der Notation und der Chronologie ist so kompliziert, daß auf eine Analyse von Machabey's Hypothesen und Beobachtungen verzichtet werden muß.

Um die Entwicklung der Motette im 14. Jahrhundert, von Machaut zum „manirierten Stil“ der Chantilly-Motetten, zu beschreiben, stützt sich U. Günther (*The 14th-Century Motet and its Development*) auf statistische Methoden. Man mag zweifeln, ob Merkmale, die sich registrieren lassen, die entscheidenden sind, kann aber nicht leugnen, daß empirische Fundamente sicherer sind als spekulative. Die Abhandlung wird ergänzt durch Übertragungen der Chantilly-Motetten 110 und 105. A. Gilles und G. Reaney (*A New Source for the Ars Nova of Philippe de Vitry*) publizieren einen Mensuraltraktat aus einer Londoner Handschrift,

den sie als Variante der *Ars Nova* Philipp de Vitrys erkannt haben. Ob allerdings die Darstellung der Notation des späten 13. Jahrhunderts in dem Londoner Manuskript auf einen verlorengegangenen Vitry-Text über die „*ars vetus*“ zurückgeht, erscheint zweifelhaft; denn daß dem Schreiber die Entwicklungsstufen der Brevisteilung durcheinandergeraten sind (S. 63 f.), läßt eher auf eine Kompilation aus verschiedenen Quellen schließen.

G. Reaney's Artikel über *The Manuscript British Museum, London, Additional 29987* (Lo) ersetzt J. Wolfs veraltete Beschreibung des Trecento-Kodex. Die Handschrift gilt als periphere Quelle, verrät aber enge Beziehungen des Kopisten zu Florenz (S. 71).

R. H. Hoppin (*An Unrecognized Polyphonic Lai of Machaut*) zeigt, daß die Melodie, die in der Überlieferung von Machauts „*Lay de Consolation*“ der zweiten Strophenhälfte unterlegt ist, eine Gegenstimme zur Melodie der ersten Strophenhälfte ist. Die Interpretation darf, da sie nur eine einzige Korrektur des überlieferten Notentextes erzwingt (Takt 32), als unwiderlegbar gelten.

L. Finschers Artikel über *Loyset Compère and his Works*, den eine Stiluntersuchung in *Musica Disciplina* 1959 ergänzt, läßt unsere Kenntnis von Compères Biographie nicht nur durch Kritik an haltlosen Vermutungen einschrumpfen, sondern erweitert sie auch durch neue Dokumente. Das Werkverzeichnis verrät umfassende Quellenkenntnis und unablässige Geduld bei der Erschließung der anonymen Überlieferung.

E. B. Warren analysiert die Messen von Robert Fayrfax unter den gewohnten Ge-