

# BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

## Quellenkritische Bemerkungen zu Dietrich Buxtehudes *Missa brevis*

VON MARTIN GECK, KIEL

Unter der Signatur *Vok. mus. i hdskr.* 6:16 verwahrt die Universitätsbibliothek Uppsala innerhalb der Dübensammlung den Stimmensatz einer fünfstimmigen *Missa brevis* (Kyrie und Gloria) für Diskant I und II, Alt, Tenor, Baß und basso continuo.

Es handelt sich um sechs einheitlich geschnittene, zweiseitig beschriebene Stimmenblätter gleichen Papiers im Format 33 x 20,5 (21) cm. (Sie werden im folgenden mit Bl. 1<sup>r</sup>, Bl. 1<sup>v</sup>. etc. bezeichnet.) Das Papier weist als Wasserzeichen eine Narrenkappe (Bl. 3, 4, und 5 = Alt, Tenor und Baß) und als Gegenzeichen die Buchstaben ARBOGA (?) (Bl. 1, 2 und 6 = Diskant I und II und basso continuo) auf<sup>1</sup>. Die Stimmenblätter 1—5 sind mit keinerlei Titeln, Überschriften etc. versehen. Ein gesondertes Titelblatt ist nicht vorhanden. Indessen befindet sich auf Bl. 6<sup>v</sup>, also auf der Rückseite des Continuoblattes<sup>2</sup>, unter dem Notentext, auf dem Kopf stehend, folgende Angabe:

*Missa a. 4. alla brevis.*  
*di*  
*Diterico Buxtehude.*  
504.  
*Kyrie Eleison*

Auf Grund dieses nicht alltäglichen Quellenbefundes gilt das Werk als eine Komposition Dietrich Buxtehudes<sup>3</sup>, damit als einziges Opus dieses Meisters im *stile antico* und gleichzeitig als wichtiges Dokument für die Geschichte der protestantischen Messenvertonung.

Verschiedene Gründe veranlassen mich, vom Quellenbefund her<sup>4</sup> die Autorschaft Buxtehudes in Zweifel zu ziehen. Ich gehe dabei von folgenden Beobachtungen aus:

1. Legt man die sechs Stimmenblätter in der Reihenfolge 6, 1, 2, 3, 4, 5 nebeneinander, so erhält man die Wasserzeichenfolge Arboga, Arboga, Arboga, Narrenkappe, Narrenkappe, Narrenkappe — also die Reihenfolge, die sich ergibt, wenn man drei übereinanderliegende Doppelbögen mit dem Wasserzeichen Narrenkappe und dem Gegenzeichen Arboga halbiert und die 3 x 2 Hälften aufeinandergelegt.

2. Legt man Bl. 6<sup>v</sup> so vor sich hin, daß der Titel *Missa brevis* . . . normal zu lesen ist, so stellt man fest:

a) Die oberste Notenzeile ist unbeschrieben; auf den anderen fünf Stimmenblättern hingegen befindet sich am Schluß des Notentextes keine überflüssige Notenzeile.

b) Die Rastrierung ist von links nach rechts erfolgt.

<sup>1</sup> Diese Details verdanke ich Dietrich Kilian: *Das Vokalwerk Dietrich Buxtehudes, Quellenstudien zu seiner Überlieferung und Verwendung*. Phil. Diss. Freie Universität Berlin 1956.

<sup>2</sup> Bl. 6<sup>v</sup>, mit dem sich die folgenden Überlegungen hauptsächlich beschäftigen, ist auf S. 20 des IV. Bandes der Buxtehude-Gesamtausgabe in Originalgröße faksimiliert wiedergegeben; der Blattrand ist dort nicht zu erkennen.

<sup>3</sup> Hilmar Trede, der die *Missa brevis* in der G.A. ediert hat, geht auf die Frage ihrer Echtheit nicht ein. In seinem Revisionsbericht (Bd. IV, S. 77) schreibt er: „Titel im Mss. fälschlich a. 4. statt a. 5.; vielleicht war das Werk ursprünglich vierstimmig gedacht. Daß der Titel (wenn er Autograph ist) auf einen anderen Kompositionsplan hindeutet, dafür spricht der Ort, an dem er sich findet: . . . unter der Continuostimme . . . Es sieht so aus, als ob diese Seite ursprünglich die erste der Komposition hätte bilden sollen. Darauf weist auch die weitere Überschrift: *Kyrie eleison* unter dem Titel hin. Dann wurde dieser Ansatz abgebrochen und eine fremde Hand hat die fünf Stimmen der Messe ausgeschrieben. Die ursprüngliche Titelseite wurde für den Rest des Continuo mitverwendet.“ Meine Stellungnahme zu diesen nur zum Teil richtigen Bemerkungen ergibt sich aus dem folgenden.

<sup>4</sup> Eine genaue quellenkritische Durchforschung der Dübensammlung steht noch aus; sie könnte die folgenden Beobachtungen vermutlich weiter ergänzen.

3. Die Eintragung 504. dürfte eine Katalognummer darstellen<sup>5</sup>.

4. Die Eintragung *Kyrie Eleison* stammt ebenso wie die Signatureintragung 6:16 (links neben dem Titel) und die Beschriftung des modernen Schutzumschlages aus späterer Zeit<sup>6</sup>, und zwar von der Hand des Bibliothekars Anders Lagerberg (1813—1895), der in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts die Musiksammlung der Universitätsbibliothek Uppsala ordnete und katalogisierte<sup>7</sup>.

5. Der Schreiber der Eintragung *Missa a. 4. alla brevis. di Diterico Buxtehude. 504.* und der Schreiber der Noten dürften identisch sein.

Aus diesen Beobachtungen rekonstruiere ich die Entstehung des ganzen Stimmensatzes folgendermaßen:

Ein Schreiber a<sup>8</sup>, der eine Messe von Buxtehude abschreiben wollte, stellte auf die unter 1. angegebene Weise sechs Stimmenblätter her, wobei Bl. 6<sup>v</sup> obenauf zu liegen kam. Auf Blatt 6<sup>v</sup> schrieb er den Titel der Komposition: *Missa a. 4. alla brevis, di Diterico Buxtehude.*, die Katalognummer, die er ihr geben wollte: 504., und rastrierte es sodann, ca. 3 cm unterhalb der Titeleintragung beginnend.

Danach — vielleicht war inzwischen einige Zeit verstrichen — besann er sich eines Besseren und beschloß, die fünfstimmige Messe eines anderen<sup>9</sup> Meisters abzuschreiben. Da mit dieser neuen Komposition die Titeleintragung a. 4., *di Diterico Buxtehude*, und vermutlich auch die Katalognummer 504. nicht mehr übereinstimmten, legte er Bl. 6 beiseite — vielleicht in der Absicht, auf ihm später einmal die ursprünglich vorgesehene Komposition Buxtehudes abzuschreiben. Später, als ihm das Papier ausging, sah er sich gezwungen, Bl. 6 doch noch, nun aber um die schmale Blattkante gewendet, für die Continuostimme mitzuverwenden. Den ursprünglichen Kopftitel dieses Blattes, der nun auf der Rückseite der Continuostimme unter dem Notentext auf dem Kopf erschien, strich er aus Achtlosigkeit oder Vergeßlichkeit nicht aus. Die unterste Notenzeile der ja bereits vorhandenen Rastrierung blieb unbeschrieben. Ein Titelblatt zu der wirklich abgeschriebenen Komposition hat entweder nicht existiert oder ist verloren gegangen.

Das alles ist Hypothese. Prüfen wir deshalb einige Einwände (deren Zahl sich sicherlich noch vermehren läßt):

1. Schreiber a hat Blatt 6 nicht beiseite gelegt, weil seine Titeleintragung mit der wirklich von ihm abgeschriebenen Komposition nicht übereinstimmte, sondern weil ihm seine eigene Titeleintragung plötzlich nicht mehr schön genug erschien, weil er lieber ein gesondertes Titelblatt anlegen wollte etc.

Indessen: Der ganze Stimmensatz ist eine typische Gebrauchshandschrift und keineswegs besonders sauber oder gar kunstvoll geschrieben. Eine übergroße kalligraphische Empfindlichkeit in puncto Titelblatt müßte also überraschen. Außerdem bleibt die „falsche“ Eintragung a. 4. bestehen.

2. Bl. 6 hat nicht zu den von Schreiber a vorbereiteten und zugeschnittenen Stimmenblättern gehört, sondern ist von ihm unabhängig von den übrigen Blättern — vielleicht aus einem Stoß verschriebener Bögen — herangezogen worden.

Indessen: Die Wasserzeichenfolge spricht gegen diese Hypothese, die außerdem die Autorschaft Buxtehudes nur noch mehr in Frage stellen würde: falls Schreiber a die

<sup>5</sup> Wahrscheinlich steht sie in Beziehung zur Dübensammlung.

<sup>6</sup> Dietrich Kilian, a. a. O.

<sup>7</sup> Freundliche Mitteilung von Herrn Dr. Gustaf Holmgren, Direktor der Handschriftenabteilung der Universitätsbibliothek Uppsala.

<sup>8</sup> Wer sich hinter Schreiber a verbirgt, steht hier nicht primär zur Diskussion, trägt auch zur Klärung des Sachverhalts nicht allzuviel bei, solange man nicht eine Beteiligung Buxtehudes an der Handschrift annimmt. Eine solche scheint mir indessen — entgegen Tredes Meinung — so gut wie ausgeschlossen. Vieles spricht dafür, daß Gustaf Düben der Schreiber ist, doch habe ich mich nicht entschließen können, dies als Tatsache in meine Überlegungen mit einzubeziehen.

<sup>9</sup> Es muß sich dabei in jedem Fall um das Werk eines anderen Meisters gehandelt haben, denn sonst hätte der Schreiber unschwer aus dem a. 4. ein a. 5. machen können.

66.

*Menoce*

The first system of musical notation for 'Menoce' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It begins with a treble clef, a sharp sign, and a 4/4 time signature. The music features a melodic line with various ornaments and a bass line with chords and single notes. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains a bass line with chords and single notes. The word 'Menoce' is written in a cursive font below the first staff.

The second system of musical notation continues the piece. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The music features a melodic line with various ornaments and a bass line with chords and single notes. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains a bass line with chords and single notes.

The third system of musical notation continues the piece. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The music features a melodic line with various ornaments and a bass line with chords and single notes. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains a bass line with chords and single notes.

Two empty musical staves, one in treble clef and one in bass clef, positioned at the bottom of the page.



Eintragung *Missa a. 4. alla brevis. di Diterico Buxtehude*. 504. bereits von eigener Hand vorfand, ist es unwahrscheinlich, daß diese mit der gerade abzuschreibenden Komposition übereingestimmt hätte; für das *a. 4.* ist diese Übereinstimmung ja auch in der Tat nicht gegeben.

3. Titel und Notentext stammen von zwei verschiedenen Schreibern.

Dieser Fall ist unwahrscheinlich. An der Argumentation ändert er nichts.

4. Bl. 6<sup>v</sup> ist nicht unmittelbar im Anschluß an die Titeleintragung rastriert worden, sondern erst später, gemeinsam mit den übrigen Stimmenblättern, und zwar in der regulären Weise: am oberen Blattrand beginnend, erfolgte die Rastrierung von links nach rechts. Die Art der Rastralführung schließt diese Deutung in der Tat nicht völlig aus. Angesichts einzelner krumm gezogener Notenzeilen müßte man allerdings unterstellen, dem Schreiber sei das Rastral immer nach oben, doch nie nach unten abgerutscht. Auffällig bliebe ferner die leere Notenzeile unter der Continuostimme, ferner die Tatsache, daß, wenn die Fotokopien nicht trügen, Bl. 6 offenbar von einem anderen Rastral als die übrigen Stimmenblätter rastriert worden ist. Davon abgesehen würde der Einwand, auch wenn er zuträfe, an der Argumentation im Prinzip nichts ändern.

5. Schreiber a hat erst den Notentext abgeschrieben, danach den Werktitel eingetragen. Verbindet man diesen Einwand mit Einwand 4., so ließe sich die Entstehung der Quelle folgendermaßen rekonstruieren:

Schreiber a rastrierte Bl. 6 vorderseitig durchgehend und am oberen Blattrand beginnend, rückseitig bis zu zwei Dritteln, und kopierte auf ihm die Continuostimme. (Später wurde Bl. 6, das ursprünglich obenauf lag, an die letzte Stelle des Stimmensatzes verwiesen.) Bei der Rastrierung des Blattes disponierte er zu großzügig, so daß die unterste Notenzeile der Rückseite unbenutzt blieb. (Fortan, auf den restlichen Stimmenblättern, vermied er dies.) Darauf kopierte er die übrigen Stimmen. Nach einem Zeitraum unbekannter Dauer — vielleicht unmittelbar danach — schrieb er sodann den Werktitel *Missa a. 4. alla brevis. di Diterico Buxtehude*. 504. auf die Rückseite des Continuoblattes, das ja, wenn man es als letztes einordnete und den ganzen Stimmensatz einmal faltete, zum Titelblatt wurde. Die Eintragung *a. 4.* statt *a. 5.* beruhte auf einem Versehen.

Diese Hypothese ist exakt nicht zu widerlegen, hat indessen folgendes gegen sich:

a) Zunächst müßte Einwand 4. als zutreffend erwiesen werden.

b) Es ist nicht üblich, den Continuopart als erste Stimme eines Stimmensatzes abzusprechen.

c) Die Eintragung *a. 4.* als Versehen zu erklären, muß immer ein Notbehelf bleiben und erscheint mindestens so lange problematisch, bis sich exakt nachweisen ließe, daß sie nicht richtig sein kann. Der „Irrtum“ wäre verständlicher, wenn man annähme, zwischen der Niederschrift des Notentextes und der Eintragung des Titels habe eine längere Zeitspanne gelegen. Träfe dies jedoch zu, so ließe sich billig fragen, ob nicht ebenso wie die Besetzungsangabe *a. 4.* auch die Komponistenangabe *di Diterico Buxtehude*. auf einem Irrtum beruhen könnte.

Meine Darlegungen erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit, wollen vielmehr die schwierige Quellenlage erstmals eingehender beleuchten und als Diskussionsgrundlage für folgende These dienen:

Die bisher für Dietrich Buxtehude in Anspruch genommene *Missa brevis* ist vom Quellenbefund her als anonymes, nicht von Buxtehude stammendes Werk anzusehen.

Buxtehude hat eine vierstimmige *Missa brevis* geschrieben, die nicht erhalten ist<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Ob diese solchenfalls ein Werk im *stile antico* gewesen ist, bleibt unentschieden. Die vorliegende Messe einem bestimmten Meister auf stilkritischem Wege zuzuweisen oder abzuspüren, dürfte nicht leicht sein. Vielleicht findet sich einmal eine Konkordanz; Emilie Schild, *Geschichte der protestantischen Messenkomposition im 17. und 18. Jahrhundert* (Wuppertal-Elberfeld 1934), gibt darauf allerdings keine Hinweise.

## Muffat in Händels Werkstatt

Notizen zu Händels Bearbeitungsverfahren

VON GERHARD GELLRICH, HAMBURG

„Ein guter Theil des Lobes gebührt G. Muffat, von dem Händel ein Clavierstück für diesen Satz entlehnte“, vermerkt Friedrich Chrysander in seiner Händelbiographie, 3. Band, 1. Teil<sup>1</sup>, zu Burneys hochgestimmter Beschreibung des Anfangs vom 5. Concerto grosso aus op. 6.

Zunächst drei Fragen: 1. Stimmt diese Anmerkung gerade zu diesem Eröffnungssatz? — 2. Welches Klavierstück entlehnte Händel? — 3. Entlehnte er es von Georg Muffat oder von dessen Sohn Gottlieb?

In Chrysanders Bibliothek, heute von der Hamburger Staatsbibliothek betreut, fand sich nichts, was auf den berühmten Georg Muffat deutet. Aber es gibt dort ein Exemplar der *Componimenti Musicali per il Cembalo Di Theofilo Muffat* (vermutlich kurz vor dem Jahre 1739 erschienen, in dessen Herbsttagen bekanntlich Händels Cäcilienode und die 12 Concerti grossi, op. 6, entstanden sind), und zwar steht dort ein „Menuet“ (D-dur,  $\frac{3}{4}$ , 24 Takte), über dem Chrysander mit Bleistift notierte: „sehr merkwürdig frei benutzt in Nr. 5 der 12 gr. Concerte (Bd.) 30 p. 75 / u. in Ouv.(ertüre) zur Cäcilienode“. (S. Tafel nach S. 48). Diese Ouvertüre ist dreiteilig: die ersten beiden Teile stellen den 1. und den 2. Satz für das 5. Concerto, op. 6, der dritte Teil aber steht am Schluß dieses Concertos als Menuett, welches hier noch in zwei Variationen ausgesponnen wird. Nun stellt sich bei einem Vergleich heraus, daß von Händel nur für die ersten 8 Takte dieses Schlußmenuetts von op. 6, 5 und jenes dritten Teils der Ouvertüre auch nur die erste Periode (8 Takte) des Muffat-Menuetts „sehr merkwürdig frei benutzt“ worden ist. Wo ist der zweite Teil, die übrigen 16 Takte von Gottlieb Muffat, geblieben? In der Cäcilienode und im 5. Concerto grosso findet sich davon nichts mehr. Auf jeden Fall muß also bei der Niederschrift der eingangs angeführten Anmerkung, die sehr wahrscheinlich wohl nach dem Gedächtnis gemacht worden ist, eine Verwechslung unterlaufen sein; denn Händel hat die ersten 8 Takte eines Klavierstücks von Muffat nicht zu der mächtigen langsamen Einleitung zu op. 6, 5 (ohne Tempobezeichnung) oder für den Beginn der Ouvertüre zur Cäcilienode (dort steht „Larghetto“ vorgeschrieben) als Vorlage benutzt, sondern für den Beginn des Schlußmenuetts von op. 6, 5, welches ebenfalls die Ouvertüre zur Cäcilienode beschließt. — An beiden Stellen ergänzte Händel zwölf eigene Takte als neuen zweiten Teil des Menuetts! Was wurde aber aus den restlichen 16 Takten, dem Hauptinhalt des Menuetts von Gottlieb Muffat? In Händels Werkstatt bildete sich daraus der entsprechende Teil des Air, des langsamen Mittelsatzes (*Larghetto, e piano*, E-dur,  $\frac{3}{4}$ ) im 1. Concerto grosso h-moll. Davor ergänzte Händel ebenfalls 12 eigene Takte als neuen ersten Teil. Nebenbei bemerkt sei, daß auch dieses Concerto eine merkwürdige Parallelstelle zur Cäcilienode aufweist: die 6 Takte, die auf jenes E-dur-Air folgen und zum Schlußsatz überleiten, sind mit demselben Motivmaterial gearbeitet wie die Schilderung des Urchaos im Eingangsrezitativ der Ode: „Als formlos die Natur noch lag, verworrenen Mißklang voll . . . in lebenloser Nacht“ und modulieren — mit tatsächlich diffus-verhaltenen Klängen — zur Dominante der Haupttonart zurück.

Ein Menuett D-dur von Gottlieb Muffat wurde also von Händel auf zwei der beliebtesten Concerti grossi aufgeteilt.

Es darf als gesichert gelten, daß der Schlußsatz von op. 6, 5 und der Mittelsatz (*Larghetto, e piano*) von op. 6, 12 dasselbe Tempo haben: „quasi Minuetto“, stilentsprechend

<sup>1</sup> Leipzig 1867, S. 179.

ganztaktig zu metrisieren. — Ferner bietet sich zur Tempofindung für die sechs Takte vor dem Schlußsatz von op. 6.12 (*Largo*) das Eingangsrezitativ der *Cäcilienode* an.

Die weiteren Fragen, warum Händel seine hier angeführte Vorlage aufgeteilt hat, und wie seine Ergänzungen mit den Vorlageteilen zusammenhängen, erfordern eine besondere, eingehendere Untersuchung. Diese würde auch zu klären haben, weshalb Muffats Menuett in Vergessenheit geriet, Händels Menuett zu op. 6,5 aber bei seinen Zeitgenossen und unter „den englischen Komponisten aus Händels Schule so viele Bewunderer“ fand, „daß sie es zum öfteren ihrer Nachahmung würdig gehalten haben“<sup>2</sup>. Die Antwort wird in der Richtung liegen, in die die in der Musikgeschichte geläufige Version weist, daß Händel seine Vorlagen durch scheinbar geringfügige Änderungen zu Meisterwerken prägte.

## Bemerkungen zur Lautenistenfamilie Gallot

VON HANS RADKE, AROLEN

Zu den seltenen Lautentabulaturdrucken, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Frankreich erschienen, gehören die *Pieces de Luth Composées sur differens Modes par Jacques de Gallot Avec Les folies d'Espagne Enridies de plusieurs beaux couplets . . . A Paris chez H. Bonneüil, o. J. (um 1673—1675)*. W. Boetticher gibt in seinem Artikel Gallot<sup>1</sup> an, diese Tabulatur besitze das Pariser Konservatorium als Unikum (rés. 300). Nach Auskunft der Bibliotheksverwaltung<sup>2</sup> handelt es sich jedoch nicht um ein Original, sondern um eine photographische Reproduktion. Bei näherer Betrachtung dieser Reproduktion fallen einige Merkwürdigkeiten auf. Das „*Advertissement*“ Gallots ist nicht gestochen, sondern mit der Hand geschrieben. Ferner stimmen die im Vorwort angeführten Zeichen für Tremblement, Martellement und Chutte nicht mit denen des Musikteils überein. Die auf dem Titelblatt genannten „*Folies d'Espagne*“ und die von Boetticher nach L. de La Laurencie<sup>3</sup> angeführten Kompositionen Jaques de Gallots sind im Musikteil gar nicht enthalten. Titelblatt und Vorrede gehören also nicht zum Musikteil. Dieser stammt aus Charles Moutons *Pieces de Luth sur differ. 15 modes I*, Paris o. J., denn er enthält u. a. folgende Kompositionen: *Tombeau de Gogo Allemande*, *La belle Homicide Courante de Mr Gautier* (Denis Gautier) mit *Double*, *Tombeau de Madame Pavanne*, *La belle Espagnolle Chaconne*. Ein Exemplar dieses Tabulaturdrucks besaß die ehemalige Staats- und Universitätsbibliothek Königsberg.

H.-P. Kosack<sup>4</sup> beschreibt das Königsberger Exemplar und erwähnt die Sätze *Tombeau de Gogo* und *La belle Homicide, Courante de Mr. Gautier*. Ein anderes Exemplar, das aus der Schloßbibliothek in Raudnitz stammt (II Kk 79), verwahrt die Universitätsbibliothek Prag<sup>5a</sup>. In der Vorlage der Reproduktion ist also der Musikteil von Moutons I. Buch durch das Titelblatt und die Vorrede von Gallots Tabulatur falsch ergänzt worden.

A. Tessier<sup>5</sup> erwähnt zwei Exemplare der *Pieces de Luth Composées sur differens Modes*

<sup>2</sup> Burney, zitiert bei Chrysander III/1, S. 180.

<sup>1</sup> MGG IV, Sp. 1328 f.

<sup>2</sup> Schreiben vom 11. 6. 1955: „Nous ne possédons pas l'original de Jacques de Gallot mais seulement des photographies, anciennement cotées: Rés. 3001, et portant actuellement la cote: F.S. 58. Nous conservons également la transcription qu'en fit Henri Quittard. Ce manuscrit porte la cote: Rés. 1605 (20).“

<sup>3</sup> Les Luthistes, Paris 1928, 110 f.

<sup>4a</sup> P. Nettel: *Musicalia der Fürstlich Lobkowitzschen Bibliothek in Raudnitz* in Beiträgen zur böhmischen und mährischen Musikgeschichte, Brünn 1927, 63 f. Verzeichnis der Sätze. — Herrn Dr. Emil Vogl (Prag) verdanke ich genaue Inhaltsangaben von ehemals in Raudnitz aufbewahrten Lautentabulaturen.

<sup>4</sup> *Geschichte der Laute und Lautenmusik in Preußen*, Kassel 1935, 90.

<sup>5</sup> *Quelques sources de l'école française de Luth du XVIIe siècle* in Bericht über den I. Kongreß der IGMW. Lüttich 1930, 222 Anm. 4.

von Jacques de Gallot; das eine besaß J. Ecorcheville (*Catalogue de la vente*, N° 251), das andere befand sich in Raudnitz (Bibliothek des Fürsten Lobkowitz, II Kk 74) und ist jetzt im Besitz der Universitätsbibliothek Prag. Ein Exemplar besitzt heute die Library of Congress in Washington. Boetticher und Eitner<sup>6</sup> behaupten, daß der Verfasser dieses Tabulaturdrucks mit „*Gallot le jeune*“ identisch sei. A. Tessier<sup>7</sup> weist nach, daß nicht „*Gallot le jeune*“, sondern „*vieux Gallot*“, der auch „*vieux Gallot de Paris*“ genannt wird, der Verfasser ist. Das ergibt sich aus einem Hinweis im Lautenbuch Saizenay II, 122 (Besançon Bibliothèque municipale ms. 279. 153): „*Pièces de luth du vieux Gallot telles qu'elles sont dans son livre gravé par Bonneüil.*“ L. de La Laurencie<sup>8</sup> bezeichnet irrtümlich diesen Jacques de Gallot als Sohn des „*vieux Gallot de Paris*“. Jacques de Gallot war auch nicht ein Schüler von Denis Gaultier, wie Boetticher angibt, sondern des „*vieux Gaultier*“ (Ennemond Gaultier). Im „*Advertissement*“ sagt nämlich Jacques de Gallot: «*Je ne prétends pas éviter non plus l'Envie, loing de m'en plaindre. J'ay lieu de me louer d'elle, quand elle m'accuse de piller le vieux Gaultier, rien ne peut faire plus d'honneur à mon ouvrage. Je m'estime heureux qu'on reconnoisse les principes qu'il m'a donné à ce que je fais, ceux qui s'en sont esloignés sont tombez dans un méchant goust, tant pour la composition que l'exécution, cela se con(n)oit dans les partitions des pièces.*» Er rechnet auch mit einer kammermusikalischen Ausführung seiner Kompositionen, denn er fährt fort: «*Si quelque connoisseur curieux veut éprouver ce que je dis, ou faire exécuter mes pièces en concert, il trouvera toutes les parties tirées hautes et basses chez l'Auther sur toutes sortes d'Instrumens de Musique et donnera l'jtelligence de son livre à ceux qui luy feront l'hon(n)eur de le venir voir.*»

In einer kurzen „*Méthode*“ stellt er neun Regeln auf, die bei einem fehlerfreien Lautenspiel beachtet werden müßten. Außerdem erklärt er in einer Übersicht die in der Tabulatur vorkommenden Zeichen für die Verzierungen und für die Anschlagshand, jedoch bezeichnet er in seiner Tabulatur nicht den Fingersatz der linken Hand. Er beschränkt sich auf nur zwei Tonarten: 16 Sätze stehen im „*Ton de la chèvre*“, in fis-moll, 18 Sätze, darunter die *Folies d'Espagne*, in a-moll. Die Sätze in a-moll sind in drei Suiten gegliedert, doch sind diese nicht durch besondere Überschriften kenntlich gemacht. Sein Werk enthält also vier Suiten mit folgender Anordnung der Sätze:

1. Suite in fis-moll: *Prélude* — *Entrée* — *Allemande* — *Courante* — *Sarabande* — *Gavotte* — *Menuet* — *Gigue* — *Sarabande* — *Courante* — *Chaconne* — *Courante* — *Canarie* — *Courante* mit *Double* — *Courante*.
2. Suite in a-moll: *Prélude* — *Allemande* — *Courante* — *Gigue* — *Sarabande* — *Canarie* — *Gavotte*.
3. Suite in a-moll: *Allemande* — *Courante* mit *Double-Chaconne*.
4. Suite in a-moll: *Allemande* — *Volte* — *Gigue* — *Courante* mit *Double* — *Gigue*.

Sein *Menüet la Cigale* ist das erste Menuett, das in einem Lautentabulaturdruck auftritt<sup>9</sup>. Auch enthält sein Werk die *Courante l'Eternelle*, die M. Brenet<sup>10</sup> „*Gallot le jeune*“ zuschreibt. Einige Stücke sind dem Andenken von Lautenisten gewidmet: *Entrée Le sommeil de du Fault*, *Allemande Le bout de l'an de Mr Gaultier*, *Allemande Départ de Mr Emont*. Jacques de Gallot hat also nicht, wie Eitner<sup>11</sup> annimmt, Kompositionen von

<sup>6</sup> MfM. XXXII. 1900, 175.

<sup>7</sup> a. a. O., 222.

<sup>8</sup> a. a. O., 110.

<sup>9</sup> Das Menuett kommt noch in folgenden Lautentabulaturdrucken aus dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts vor: Jacques Bittner, *Pieces de Lut*, 1682: zwei Menuette; Charles Mouton, *Pieces de Luth II*, Paris o. J.: *Menuet la Ganbade* und *Le beau Dancer Menuet*; Philipp Franz Lesage de Richée, *Cabinet der Lauten* (1695): In jeder der zwölf Suiten tritt das Menuett auf.

<sup>10</sup> *Notes sur l'histoire du Luth en France* in *Rivista Musicale Italiana* VI, 1899, 27.

<sup>11</sup> *Quellenlexikon* IV, 136.



Mr. Gautier und Mr. Emont in sein Werk aufgenommen. Am Schluß der Tabulatur sagt er: *« Sy dieu me laisse viure ie don(n)eray vn second liure qui ne déplaira pas. »* Von dem 2. Buch ist kein Exemplar bekannt. Auch konnte nicht festgestellt werden, ob es überhaupt erschienen ist. Es wird aber durch zahlreiche Stücke ersetzt, die in den Handschriften verstreut sind.

Boetticher<sup>12</sup> führt im Verzeichnis der Werke Ennemond Gaultiers die *Pieces de Luth* Jacques Gallots an. Diese Tabulatur enthält aber keine Kompositionen von Ennemond Gaultier. Da Boetticher „*Ennemond (Edmond, Hémon u. ä.)*“ schreibt, scheint er anzunehmen, daß die „*Edmond*“, „*Hémon*“ u. ä. gezeichneten Stücke sich auf Ennemond Gaultier beziehen. In dem Druckprivileg vom 8. Oktober 1669 für Denis Gaultier wird sein verstorbener Vetter zwar Aymond Gaultier genannt<sup>13</sup>. Nach L. de La Laurencie<sup>14</sup> darf Ennemond Gaultier, sieur de Nève (identisch mit vieux Gaultier), aber nicht mit dem Lautenisten Emond oder Hémon verwechselt werden, da Le Gallois (1680) diesen nach den „*deux Gautiers*“ erwähnt. René Milleran, ein Lautenschüler Moutons, führt in seiner Liste der vorzüglichsten Lautenmeister (Paris Cons. Rés. 823 Code Milleran) „*Mr Edmond*“ neben „*Mrs Gautier sieur de Nève et Gautiers de Paris et d'Angleterre*“ an<sup>15</sup>.

Sätze aus Jacques Gallots *Pieces de Luth* lassen sich außer in den Mss. Saizenay I und II (Besançon Ms. 279. 152 und 279. 135), die sämtliche Stücke des Druckes enthalten, noch in anderen handschriftlichen Lautentabulaturen nachweisen: Paris Conservatoire Rés. 823 (Code Milleran): 2 Sätze „*v(ieux) Gallot de Paris*“, Götweig I: drei Sätze „*v(ieux) Gallot*“, Kremsmünster L 79: ein Satz „*Gallot*“, Paris Bibliothèque Nationale Rés. Vm 7 370: zwei Sätze „*Gallot*“, ebenda Rés. Vmb ms 7 (Ms. Barbe): sieben Sätze, „*Gallot*“ gezeichnet. Es handelt sich um folgende Kompositionen: *Allemande la belle Lucrece*, *Courante la Nonpareille*, *Gavotte la Dauphine*, *Courante l'Eternelle*, *Sarabande la piece de huit heurs*, *Canarie les Castagnettes*, *Chaconne la Montespan*. Der Code Milleran enthält noch die *Sarabande La Royale du v(ieux) Gallot de Paris*. Als Verfasser dieser *Sarabande* ist in Leipzig II 6. 14 und in Prag Universitätsbibliothek (ehemals Raudnitz) II Kk 83 „*vieux Gallot*“, in Paris Bibliothèque Nationale Rés. Vmb ms 7 „*Gallot*“ angegeben. Man kann daher wohl die meisten Stücke, die in den Handschriften „*vieux Gallot*“ und „*Gallot*“ signiert sind, Jacques de Gallot zuschreiben. Er war der berühmteste der drei Gallots, ihn meint J. Mattheson<sup>16</sup>, wenn er erwähnt, daß J. J. Froberger nach Frankreich gegangen sei „*und die französische Lautenmanier von Galot und Gautier auf dem Clavier annahm, die damals hochgehalten wurde.*“

Jacques de Gallot hatte eine Vorliebe für das „*Tombeau*“, von keinem Lautenisten lassen sich so viele Sätze mit dieser Bezeichnung nachweisen wie von ihm:

*Allemande, Tombeau du Marechal de Turenne* († 1675), auch als *Tombeau de Mars* bezeichnet, C-dur (Leipzig II 6. 14; Götweig I; Kremsmünster L 79; Paris Bibliothèque Nationale Rés. Vmb ms 7; Prag Universitätsbibliothek II Kk 73; Oxford MS Mus. Sch. G 616; Besançon Ms. Saizenay I, 26—27 *Allemande*).

*Pavanne, Tombeau de la Reyne* (Maria Theresia von Österreich, † 1683), d-moll (Leipzig II 6. 14).

*Charmes d'Orphée, Tombeau de M.<sup>r</sup> le Chevallier du Buisson*, *Allemande*, c-moll (Leipzig II 6. 14).

*Tombeau de M.<sup>lle</sup> de Bussy*, *Allemande*, c-moll (Leipzig II 6. 14).

*Tombeau de M.<sup>r</sup> l'abbé de S.<sup>t</sup> Fussiens*, *Courante*, c-moll (Leipzig II 6. 14).

<sup>12</sup> Artikel *Ennemond Gaultier* in MGG IV, Sp. 1477 ff.

<sup>13</sup> M. Brenet: *La librairie musicale en France de 1653 à 1790* in SIMG VIII, 1906/07, 414.

<sup>14</sup> a. a. O., 104; vgl. auch Brenet, *Notes*, 22.

<sup>15</sup> Vgl. Brenet: *Notes*, 25.

<sup>16</sup> *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, 88.

Allemande, *Le tombeau de la princesse de Monaco*, c-moll (Wien NB Ms. 17706).

Allemande, *Tombeau*, c-moll (Kremsmünster L 79).

Allemande, *Tombeau de Mgr. le Prince de Condé* (Louis II., † 1686), f-moll (Leipzig II 6. 14; Saizenay I).

Courante, *Tombeau de Madame* (Henriette von England, Herzogin von Orléans, † 1670), fis-moll (Pieces de luth; Saizenay I).

*Tombeau des Muses Françaises*, Allemande, fis-moll (Leipzig II 6. 14; Prag Universitätsbibliothek II Kk 83; Saizenay I).

*La Belle affligée*, Tombeau, D-dur (Ms. ehemals im Besitz von H. Prunières).

Jacques de Gallot lebte noch 1686, sein Sterbedatum ist nicht bekannt. Der Gitarrist und Theobist Robert de Visée, „ordinaire de la musique de la chambre du Roy“, verfaßte auf seinen Tod ein Tombeau (*Tombeau du vieux Gallot, Allemande de M.<sup>r</sup> de Visée*, a-moll, Saizenay I).

Folgende handschriftliche Tabulaturen enthalten Kompositionen mit der Bezeichnung „vieux Gallot“ oder „Gallot“: Leipzig II 6. 14 (56 Sätze, darunter sieben Tombeaux); Rostock Universitätsbibliothek Mus. saec. XVII 18. 53<sup>1</sup>B (zwei Sätze); Göttweig I (neun Sätze); Kremsmünster L 79 (sechs Sätze) und L 83 (ein Satz); Prag Universitätsbibliothek (ehemals Raudnitz) II Kk 73 (3 Sätze) und II Kk 83 (zehn Sätze); Paris Bibliothèque Nationale Rés. Vm<sup>7</sup> 370 (vier Sätze); ebenda Rés. Vmb ms<sup>7</sup> (23 Sätze); Paris, ehemals Privatbibliothek H. Prunières: Lautenbuch aus der Sammlung J. Ecorcheville, *Catalogue de la vente*, N<sup>o</sup> 349, vgl. A. Tessier, a. a. O. 223 Anm. 1; Besançon Ms. Saizenay I, II; Oxford Bodleian Library MS Mus. Sch. G 616 und 617 (je ein Satz).

Über die verwandtschaftlichen Beziehungen der drei Gallots untereinander gibt der Code Milleran Auskunft. R. Milleran verzeichnet in seiner Liste der Lautenmeister „Mess<sup>rs</sup> Gallots les deux frères“ und „Mr Gallot le jeune fils de Mr le vieux Gallot d'Angers“<sup>15</sup>. Da der Code Milleran drei Sätze von „vieux Gallot de Paris“ (Jacques de Gallot) und vier Sätze von „vieux Gallot d'Angers“ enthält, müssen diese beiden Lautenisten die von Milleran erwähnten Brüder sein. Lautensätze, die „vieux Gallot d'Angers“ gezeichnet sind, enthält nur der Code Milleran: *Le Canon Courante, Balet polonois, La Gallote Courante, Balet polonois*. In den beiden letzten Sätzen stehen die sechs höchsten Chöre in der Stimmung *A d fis a cis' e'*. Der Canon ist im Ms. Saizenay I „vieux Gallot“ signiert. Es ist daher zweifelhaft, ob als Verfasser „vieux Gallot d'Angers“ oder sein Bruder Jacques in Frage kommt. Wenn „vieux Gallot d'Angers“, wie M. Brenet<sup>17</sup> annimmt, mit dem polnischen Hoflautenisten Antoine Gallot identisch ist, der schon in den Diensten König Sigismunds III. († 1632) stand und 1647 in Wilna starb, so wird er wohl die neufranzösische Lautenmusik nicht sehr beeinflusst haben. Nach Thomas Mace<sup>18</sup> ist die neufranzösische D-moll-Stimmung um 1635 aufgekommen.

Boetticher glaubt, daß „Gallot le jeune“ mit Jacques (II) identisch sei, da er ja „Gallot le jeune“ für den Verfasser der *Pieces de Luth* hält. Es konnte noch nicht ermittelt werden, welchen Vornamen Gallot le jeune führte. Ferner nimmt Boetticher an, daß Gallot le jeune wahrscheinlich der Sohn des Jacques (I) sei, der mit „vieux Gallot de Paris“ identisch ist. Diese Ansicht wird auch in dem Artikel Gallot in *Grove's Dictionary*<sup>19</sup> vertreten. R. Milleran bezeichnet aber Gallot le jeune als Sohn des vieux Gallot d'Angers<sup>20</sup>. Gallot le jeune ist wohl mit dem Lautenisten Gallot identisch, bei dem Johann Friedrich A. von Uffenbach aus Frankfurt a. M. sich während seines Pariser Aufenthaltes im Lautenspiel weiter aus-

<sup>17</sup> Notes, 27.

<sup>18</sup> *Musick's Monument*, London 1676, 191: "Which although It be (to my knowledge) at least 40 years old."

<sup>19</sup> III, London 5/1954, 555.

<sup>20</sup> M. Brenet: *Notes*, 25; dieselbe, *Les Concerts en France sous l'ancien régime*, Paris 1900, 73 Anm. 4.

bildete (7. Oktober 1715 — Anfang April 1716)<sup>20a</sup>. Uffenbach hat nach seinem Reise-tagebuch noch keinen Lautenspieler gehört, der mit einer solchen Vollkommenheit sein Instrument beherrschte wie Gallot. Er ist von dem Spiel seines Lehrers ganz begeistert und schreibt: „Keine Harmonie einer einzigen Musik, sie sey so vollständig, als sie wolle, kommt diesem Solospieler gleich.“ Wenn er aber die runzligen Hände des greisen Meisters betrachtet, ist er verwundert, daß sie so vollendet spielen können. Wien Nationalbibliothek 17706 enthält von „Gallot le jeune“ ein *Prélude*, die *Allemande Le tombeau de la princesse de Monaco*, die Boetticher nach Eitner<sup>21</sup> „Gallot le jeune“ zuschreibt, ist aber nur „Gallot“ gezeichnet, ebenso der Satz *L'Amant malheureux* in Berlin Mus. ms. 40633. Eine Variante dieser *Allemande* in der Tabulatur Göttweig I hat die Bezeichnung „v(ieux) Gallot“. Als Verfasser wird „Gallot le jeune“ noch in folgenden handschriftlichen Tabulaturen genannt:

Göttweig I (ein Satz); Prag Universitätsbibliothek (ehemals Raudnitz) II Kk 83 (zwei Sätze); Paris Bibliothèque National Rés. Vmb ms 7 (zwei Sätze); Besançon Ms. Saizenay 11 (ein Satz).

Ausgaben: 1. Jacques de Gallot, *Pieces de Luth*: O. Chilesotti, *L'evoluzione nella scrittura dei suoni musicali* in Rivista Musicale Italiana VIII, 1901, 132 f., ders., *Notes sur les tablatures de luth et de guitare* in Lavignac, *Encyclopédie de la Musique* I, Paris 1931, 675: *Courante la Pigeonne sans chanterelle*, Tabulatur und Übertragung; J. Ecorcheville, *Vingt suites d'orchestre du XVII<sup>e</sup> siècle français* I, Paris—Berlin 1906, Anhang, Nr. 2: *Prélude* (Von a-moll nach as-moll transponiert, Begleitoktaven ausgeschrieben, Verzierungen ausgelassen, rhythmisch frei bearbeitet); A. Tessier, *La Rhétorique des Dieux . . . de Denis Gautier* II, Paris 1932/33, 126: *Allemande Le bout de l'An de Monsieur Gautier*.

2. Vieux Gallot, in Leipzig II 6. 14: H. Neemann, *Die doppelchörige Laute*, Fredersdorf b. Berlin (1932), 19: (*L'espagnollette*) *Passacaille*, in Tabulatur; ders. *Der Lautenkreis I*, 1932, 14: *La portugaise Sarabande*, ebenda V, 1936, 21—24: *La Marquise courante*, *La Mignarde sarabande*, *L'altesse Royale sarabande*. (Neemann hat die Quelle nicht angegeben.)

3. Gallot d'Angers: H. Opiński, *Dawne tańce polskie* in Kwartalnik Muzyczny I, 1911, Notenbeilage 10 f.: *Ballet polonais*, nach Code Milleran.

Literatur: E. G. Baron: *Beytrag zur historisch-theoretisch- und practischen Untersuchung der Laute* in F. W. Marpurg: *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* II, Berlin 1756, 82 f.; A. Sowiński: *Les musiciens polonais et slaves*, Paris 1857, 207; *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* V, 1890, 79; M. Brenet: *Notes sur l'histoire du Luth en France* in Rivista Musicale Italiana VI, 1899, 23—25, 27; W. Tappert: *Die Minuita — kein Menuett!* in MfM. XXXIII, 1901, 93 (1. Teil des *Menuet la Cigale* von Jacques de Gallot); M. Rollin: *Le Tombeau chez les luthistes D. Gautier, J. Gallot, Ch. Mouton* in XVII<sup>e</sup> Siècle, Bulletin de la „Société d'Étude du XVII<sup>e</sup> siècle“, Nos 21—22, 1954.

## Ein Orgelgutachten von Johann Christoph Friedrich Bach

VON ULRICH WULFHORST, MÜNSTER I. W.

Bei Sichtung der Orgelaktenbestände des Staatsarchives Münster für eine Dissertation über den westfälischen Orgelbauer Johann Patroclus Möller (Müller) fand sich ein Orgelgutachten von Johann Christoph Friedrich Bach vom 7. Mai 1794. Es legt eine umfassende Reparatur der großen Mindener Domorgel durch den Orgelbauer Christian Boden aus Halberstadt dar

<sup>20a</sup> E. Preußner: *Die musikalischen Reisen des Herrn von Uffenbach*, Kassel und Basel (1949), 125 ff.

<sup>21</sup> *Quellenlexikon* IV, 136. Die Angaben Eitners über die verwandtschaftlichen Beziehungen der drei Gallots beruhen auf einem Mißverständnis.

und wird von Walter Kaufmann<sup>1</sup> erwähnt. Der Wortlaut des Gutachtens soll hier veröffentlicht werden, ein kurzer Bericht über die Vorgeschichte mag den Zusammenhang erläutern<sup>2</sup>.

In den Jahren 1785/86 wurde die große Mindener Domorgel einer umfassenden Reparatur durch den Orgelbauer A. W. Zuberbier unterzogen<sup>3</sup>. Einige Jahre darauf bedurfte die „im Kriege bestohlene“ und verwahrloste Orgel einer erneuten Reparatur. Domorganist Ritz — gebürtig aus Huysburg bei Halberstadt<sup>4</sup> — empfiehlt in einem Schreiben an das Domkapitel den ihm befreundeten Orgelbauer Christian Boden aus Halberstadt, den er als „vortrefflichen Künstler und rechtschaffenen Mann“ kennzeichnet<sup>5</sup>. Der Kostenanschlag vom 1. Mai 1792 macht die notwendige Erneuerung technischer Vorrichtungen sowie Reparatur und Intonation des gesamten Pfeifenbestandes deutlich<sup>6</sup>. Strittige Punkte des Vertrages klärt Boden bei einem Aufenthalt in Minden Ende August 1793<sup>7</sup>. Erst setzt er seine Forderungen durch, dann beginnt er mit der Arbeit (Dauer: September 1793 bis April 1794). Am 3. Mai 1794 zeigt Boden dem Domkapitel die Fertigstellung der Orgel an: „... wie schlecht ich aber dieses Werk gefunden und wieviel ich noch über meinen Contract an diesem Werke kunstmäßig und dauerhaft verbessert habe, kann ich beim Examen der Orgel deutlich zeigen“<sup>8</sup>. Domorganist Ritz schlägt für die Orgelabnahme Johann Christoph Friedrich Bach vor:

„... Kraft meiner aufhabenden Pflicht muß ich dem Orgelbauer Herrn Boden das unparteiische Zeugniß beilegen, daß derselbe weit mehr geleistet hat als der Anschlag besagt, wodurch die Orgel zu einer Vollkommenheit und Dauerhaftigkeit gediehen ist, die sie seit ihrer ersten Erbauung nicht gehabt hat. Um einem hochwürdigen Domcapitel von dieser Wahrheit zu überzeugen, bitte ich untertänigst, dem Herrn Concertmeister Bach zu Büdkeburg, der die Orgel in ihrem mangelhaften Zustand kannte, es zu übertragen, die jetzige Beschaffenheit derselben zu untersuchen und in allen ihren Teilen zu prüfen, und ich zweifle nicht an dem vollkommensten Beifall dieses Kenners“<sup>9</sup>. Am 6. und 7. Mai 1794 wird die Orgel „examiniert“<sup>10</sup>. Das Ergebnis zeigt das Gutachten von J. Chr. F. Bach<sup>11</sup>:

„Von einem Hochwürdigen Dom-Capitul zu Minden, bin ich Endesunterschiedener ersucht worden, die bishero fast unbrauchbar gewesene, jetzo aber durch den Orgelbauer Herrn Bode[n] aus Halberstadt reparirte, und in ganz neuen Standt gesetzte hiesige Dom-Orgel zu examiniren. Mit der gewissenhaftesten Versicherung, muß ich nach genau gethaner Untersuchung bekennen, daß bemeldeter Orgelbauer Herr Bode[n], nicht allein alle Punkte, welche er in dem deshalb errichteten contracte versprochen, auf das allergeaueste und

<sup>1</sup> Beiträge zu einer Orgeltopographie Nordwestdeutschlands in der Renaissance- und Barockzeit mit besonderer Berücksichtigung des Osnabrücker Landes. In: Osnabrücker Mitteilungen, 67. Band, 1956. S. 192.

<sup>2</sup> Über den Erbauer der Orgel vgl. Kaufmann, a. a. O., S. 192-194. — Die Domorgel wurde leider am 28. März 1945 bei einem Luftangriff vernichtet (nach freundl. Mitteilung von Stadtarchivrat Dr. Martin Krieg). Das Werk bestand aus Hauptwerk, Rückpositiv und Pedal. Aus zwei Kostenanschlägen (Anmerkung Nr. 3 und 6) läßt sich eine Disposition von 25 Registern entwickeln.

<sup>3</sup> Kostenanschlag vom 17. November 1784. Staatsarchiv Münster (StAM): Domkapitel Minden Akten Nr. 317, fol. 44-51v. — Über die Fertigstellung der Arbeiten vgl. Domkapitel Minden Akten Nr. 317, fol. 82.

<sup>4</sup> StAM: Domkapitel Minden Akten Nr. 285, fol. 89 und 90, 90v.

<sup>5</sup> Brief an das Domkapitel vom 7. Mai 1792. StAM: Domkapitel Minden Akten Nr. 317, fol. 90, 90v.

<sup>6</sup> Kostenanschlag in Höhe von 300 Talern in wichtigem Golde. StAM: Domkapitel Minden Akten Nr. 317, fol. 91-92v.

<sup>7</sup> Abschrift des ersten Vertrages mit einem Zusatz vom 31. August 1793. StAM: Domkapitel Minden Akten Nr. 317, fol. 120-121v. — Garantieerklärung für die Orgel auf drei Jahre vom 7. September 1793. StAM: Domkapitel Minden Akten Nr. 317, fol. 127v.

<sup>8</sup> StAM: Domkapitel Minden Akten Nr. 317, fol. 135 (136).

<sup>9</sup> Brief an das Domkapitel vom 30. April 1794. StAM: Domkapitel Minden Akten Nr. 317, fol. 134.

<sup>10</sup> Vgl. Protokoll vom 7. Mai 1794. StAM: Domkapitel Minden Akten Nr. 317, fol. 139. — Bach erhält für das Gutachten ein „Douceur von 2 Pistolen“. StAM: Domkapitel Minden Akten Nr. 317, fol. 140, 140v.

<sup>11</sup> Buchstabengetreue Wiedergabe des Textes. Auffertigung im Staatsarchiv Münster: Domkapitel Minden Akten Nr. 317, fol. 138 (141).

pünktlichste erfüllet, sondern auch viele nützliche Verbeßerungen, über den contract, an dieser Orgel angebracht, daß selbige in langer Zeit keiner Reparatur mehr ausgesetzt ist; weshalb ihm, für diese über den contract ganz nöthig gehabte Arbeit, billig ein kleines *douceur* zu gönnen wäre.

Minden den 7 May 1794

Johann Christoph Friedrich Bach  
Schaumburgisch-Lippisdcher Capellmeister.“

## Zwei Abschriften Mozartscher Werke

VON KARL MARGUERRE, DARMSTADT

Es handelt sich um zwei Handschriften, die die Westdeutsche Bibliothek in Marburg aufbewahrt: eine zeitgenössische der Violinstimme zur Sonate KV 379, und eine spätere (wohl aus der Mitte des 19. Jahrhunderts) des Trios KV 496. In der dritten Auflage des „Köchel“ spricht Einstein von der ersten als einer „alten Abschrift der Violinstimme in einer völlig abweichenden Fassung“ und fährt fort: „Meiner Überzeugung nach ist die Stimme die Abschrift des Violinparts, über dessen Entstehung Mozart am 8. April seinem Vater berichtet: er habe aus Zeitbedrängnis nur ihn niedergeschrieben und den Klavierpart erst im Konzert improvisiert“<sup>1</sup>. Von der zweiten betont er: „Sie verdient Erwähnung, weil sie alle Eigenheiten des Autographs . . . in peinlicher Treue wahr“ und bemerkt dann: „Das Autograph ist abwechselnd mit roter und schwarzer Tinte geschrieben und enthält ungewöhnlich viele Korrekturen, besonders durch die nachträglich veränderte Verteilung der Motive an die Instrumente, sodaß der Gedanke nicht fern liegt, es könnte auch bei diesem Trio, so wie bei 564, ursprünglich eine Sonate für Klavier zu Grunde liegen.“

Wie weit bestätigt eine sorgfältige Prüfung der Manuskripte Einsteins Vermutungen? Beginnen wir mit der Kopie des Trios! Sie zu studieren ist für den Mozartverehrer einfach eine Freude, so liebevoll ist sie geschrieben. Und da das Original seit den achtziger Jahren verschollen ist, ist sie für die Wiederherstellung einer authentischen Fassung (gegen die alte GA, die mit den Vortrags- und Artikulationszeichen sehr unbesorgt umspringt) in der Tat von allergrößtem Wert. Kennzeichnend für den Geist des Schreibers: an einigen Stellen hat er Zeichen, die in der Vorlage rot waren, schwarz abgeschrieben, und jedesmal setzt er korrigierend hinzu „*roth*“, obwohl es sich nur um eine einzelne Note oder ein p-Zeichen handelt; und in der Moll-Variation entschuldigt er durch eine ausführliche Anmerkung, daß die (führende) Cello-Stimme mit mf bezeichnet werden „müsse“, während die anderen Stimmen p bleiben. (Mozart selbst hat — im Gegensatz zu Beethoven — wichtige Stimmen bekanntlich nicht in dieser Weise hervorgehoben.)

Welches sind nun die zahlreichen Korrekturen, die das Ms. kennzeichnen? In der Durchführung des Ersten Satzes schließt Mozart an T. 92 eine Modulation nach d-moll an (4 Takte), die er streicht, um (nicht ohne einen gewissen Ruck — Sprung der Violinstimme) das Unisono in c-moll zu bringen. Im Zweiten Satz sind es zwei Änderungen: in der zweiten Hälfte von T. 15 wird ein nach oben führender 32stel-Lauf durch den jetzt gültigen ersetzt, und T. 45 brachte an Stelle von c-moll ursprünglich die Dominante von d-moll. Die beiden Korrekturen des letzten Satzes betreffen nur den Klang: in T. 1—2 der Adagio-Variation wird die linke Hand eine Oktave höher gesetzt, und ebendort wird die Rückleitung in T. 12 der rechten Hand des Klaviers genommen und der Violine übergeben. Das sind die „*ungewöhnlich vielen Korrekturen*“. Zwei von ihnen bedeuten eine Planänderung für die Durchführung — also dort, wo eine Änderung während der Niederschrift auch bei Mozart

<sup>1</sup> „*Meine Parthie im Kopf behalten habe*“ drückt sich Mozart aus, was nicht ganz dasselbe ist.

durchaus nicht ungewöhnlich ist. Im Ersten Satz ist die Änderung überdies sehr einleuchtend: die 4 gestrichenen Takte fallen durch ihre Mächtigkeit aus dem Rahmen, der durch den Charakter des Satzes gezogen ist. Die „veränderte Verteilung der Motive an die Instrumente“, die Einstein hervorhebt, beschränkt sich auf die eine im letzten Satz, die harmloser als harmlos ist: Mozart hat sich einen Augenblick zu spät überlegt, daß er die rechte Hand des Klaviers frei haben mußte für die Oberstimme, die dem Klavier „zusteht“, weil der Geige die vier vorhergehenden Takte gehört haben.

Die Korrekturen unterstützen also in keiner Weise die These, das Werk sei ursprünglich für Klavier-Solo konzipiert gewesen. Aber vielleicht gibt der Gebrauch der zwei Tintenfarben einen Hinweis? Wir glauben auch das nicht; denn wenn wir auch die Frage unbeantwortet lassen müssen, warum Mozart zwei Farben verwendet hat, so hat das wie mit einer nachträglichen Besetzungsänderung sicher nichts zu tun. Im Ersten Satz liegen die Verhältnisse besonders einfach: die schwarze und die rote Tinte bezeichnen die zwei Stadien der Niederschrift, die für Mozarts Arbeitsweise kennzeichnend sind: schwarz läuft alles „Wichtige“ durch, rot sind die „Ausfüllungen“ geschrieben, Begleitfiguren, stützende Bässe. So ist die linke Hand des Klaviers rot von T. 18 bis T. 44, ab T. 45 ist sie schwarz, weil die Harmoniefolge und daher die Führung des Basses nicht mehr selbstverständlich ist; das Cello ist rot bis T. 66, die in T. 67 einsetzende selbständige Gegenstimme ist schwarz geschrieben. In der Durchführung sind alle vier Stimmen obligat und daher schwarz; kurz vor der Rückleitung sind beide Streicher rot, und in der Reprise ist die Farbenverteilung die der Exposition. Aber nichts deutet darauf hin, daß speziell das Cello nicht von vornherein vorgesehen gewesen sei, wenn es natürlich auch in der Rangordnung der vier Stimmen (Klavier rechte Hand, Geige, Klavier linke Hand, Cello) den letzten Platz hat. Erst recht ist die Geige durchaus obligat, und selbst im rot geschriebenen Teil der Cello-Stimme kommen Stellen vor wie die Liegestimme in T. 37 ff., die klanglich so wesentlich ist, daß man sie sich „hinzugefügt“ schwer vorstellen kann.

Im Zweiten Satz verteilen sich die Tintenfarben ganz anders: bis auf eine rot nachgetragene winzige Korrektur in T. 15 sind die ersten 29 Takte in allen Stimmen schwarz (wir haben uneingeschränkt vier gleichwertige Partner), dann ist 15 Takte lang bis auf die Taktstriche (!)<sup>2</sup> alles rot. Zu Beginn der Durchführung ist sieben Takte lang die Hauptstimme schwarz, dann kommt etwas sehr Merkwürdiges: In T. 52/55 sind außer den Taktstrichen nur die f, p schwarz, und erst in T. 56 beginnt in allen Stimmen wieder die schwarze Schrift, die dann bis zum Ende des Satzes durchläuft. Ist die Verwendung der beiden Farben Willkür, oder Scherz, oder läßt sie eine ähnliche Deutung zu wie im Ersten Satz? Scherz kommt bei dem Charakter des so sorgfältig durchgearbeiteten Satzes nicht in Betracht. Willkür wäre möglich — aber es ist durchaus denkbar, daß Mozart auch hier bei der ersten Niederschrift „durchkommen“ wollte, das Ende der Exposition, deren Länge ihm klar war (Taktstriche), ausgespart hat und in der Durchführung von den drei Sequenzen nur die dritte niedergeschrieben hat, um schnell die Rückleitung zu erreichen. Nachdem der Satz dann fertig war, hat er wieder mit der anderen Tinte „ausgefüllt“; nur diesmal nicht einzelne Stimmen wie im Ersten Satz, sondern die Partien, die sich aus dem schon Niedergeschriebenen von selbst ergeben. Nun, wie auch immer man sich den Prozeß der Niederschrift vorstellt: der Satz ist mit Sicherheit vierstimmig konzipiert und das in einer Konsequenz, die seine Übertragung auf vier Melodieinstrumente besonders reizvoll machen würde.

Beim Letzten Satz sind die beiden Entstehungsstadien wieder ganz einfach: bis einschließlich der Moll-Variation ist alles schwarz geschrieben (mit winzigen roten Ergänzungen), von da an ist ebenso konsequent alles rot; und wieder ohne Bevorzugung irgendeiner Stimme.

<sup>2</sup> Ob das allerdings im Original auch so ist?

Die sorgfältige Prüfung des Ms., zu der Einstein sich ganz offenbar nicht die Zeit hat nehmen können, zeigt, daß von einer Bestimmung des „Terzettos“ (wie Mozart es in seinem Angebot an den Fürsten zu Fürstenberg nennt) für Klavier-Solo nicht die Rede sein kann. KV 496 ist das erste der Großen, für vier obligate Stimmen konzipierten Trios, die sehr zu Unrecht von den Musikern und Biographen so stiefmütterlich behandelt werden<sup>3</sup>. Denn diese fünf Trios sind die Violin-Sonaten der Spätzeit. Nicht die große A-dur-Sonate 526, deren konzertanter Schlußsatz den Rahmen der Kammermusik sprengt, noch weniger die kleine F-dur 547, die — wie liebenswert auch immer — gar kein echtes Duo ist, sondern die Trios greifen das Problem auf, das sich Mozart bisher mit der Violinsonate gestellt hatte: das des kammermusikalischen Dialogs. Nur daß jetzt nicht dem einen Cembalo ein Streicher gegenübersteht, sondern den zwei Stimmen des Pianofortes die zwei Streicher — zweimal Oberstimme und Baß.

„Man kennt die besonderen Veranlassungen zu den Trios nicht“: wir glauben, daß der „Anlaß“ Mozart selber war. Mögen die beiden letzten Trios aus der Zeit der „Sonate facile“ lockerer gefügt sein — die beiden ersten, das G-dur 496 und das B-dur 502, stammen aus der Figaro-Zeit und sind keine Verlegenheitsarrangements, sondern vollgültige Kammermusik, würdig der beiden größeren Geschwister, mit denen sie zusammen das Licht der Welt erblickt haben: der F-dur-Sonate für vier Hände und des Hoffmeister-Quartetts.

Wir wenden uns dem anderen Ms. zu; seine Existenz hat Einstein veranlaßt, als Kompositionsdatum für die G-dur — g-moll-Sonate den 7. 4. 1781 zu vermuten und sie chronologisch als 373 a einzuordnen, d. h. sie von den Geschwistern 376, 377 und 380 als vorher komponiert zu trennen. Zugegeben, daß der Gedanke verlockend ist — aber läßt das Ms. einen so weitreichenden Schluß wirklich zu? Die Violinstimme weicht nur an drei Stellen „völlig“ von der uns vertrauten Fassung ab: sie vergißt die Wiederholungstakte 128—130 im Allegro („vergißt“ — denn in der Exposition stehen sie), streicht in der Coda zu den Variationen die vier Wiederholungstakte 5—8, und enthält die dritte Variation überhaupt nicht. Was sonst abweicht, betrifft nicht das Werk als solches: die Abschrift arrangiert nur in der Weise, daß die Violine alles Wesentliche zu sagen hat. Sie hat die Klavieroberstimme der ersten 8 Takte, dann die Violinstimme, ab T. 20 wieder die Oberstimme des Klaviers (wörtlich, ohne die kleinste Variante), 34—37 wieder ihre Stimme, dann wieder die Oberstimme; und im Allegro geht dieser Eifer, ihr die Hauptstimme anzuvertrauen, so weit, daß ihr als Konsequenz die Trommeloktaven zufallen und anschließend die Terzen und Sexten mit der klavieristisch-virtuosen Fortsetzung. Zu Beginn des zweiten Teiles im Allegro gönnt sie sich zwei (!) Takte Pause, dann bleibt sie „in Führung“ bis zum Schluß, wobei sie ganz zuletzt wieder an das Tremolo gerät. Dasselbe Bild im Variationensatz; im Thema, in den Variationen I, IV, V, VI (+ Coda) nimmt sie dem Klavier die Oberstimme ab, behält aber die ihrige in Variation II.

Ist es wahrscheinlich, daß Mozart, der als Partner des von ihm keineswegs so hoch geschätzten Brunetti selbst auftrat, alles Wesentliche der Violine anvertraut hat, daß er dieses einzige Mal eine Violinsonate mit begleitendem Klavier konzipiert haben sollte, die er für den Druck dann später durch Veränderung der Stimmenverteilung in eine Sonate „mit einer Violin“ umwandelte? Sollte er wirklich Klavier- und Violin-Virtuosität so wenig haben unterscheiden können, daß erst bei der Umschreibung die dem Charakter des Instrumentes angemessene Verteilung entstand, wobei die zahlreichen Vortragszeichen, die z. T. mit denen der Erstausgabe übereinstimmen, wieder verlorengegangen sein sollten? Und ein Variationensatz mit nur fünf Variationen (ohne 32stel-Variation, auf die die Bewegungssteigerung der beiden ersten Variationen geradezu zwangsläufig führt!)? Nein, die Stimme ist das nachträgliche Arrangement eines ehrgeizigen Geigers, oder genauer: eines Geigers,

<sup>3</sup> In seinem Mozart-Buch wertet sie Einstein selbst ganz anders als im „Köchel“. Auch die These, es handle sich bei 496 um ein Arrangement, läßt er dort fallen.



der einem schwachen Klavierspieler Gelegenheit geben wollte ihn zu „begleiten“. Das erklärt auch, warum die dritte Variation wegb bleiben mußte: die 32stel, recht unangenehm für den Pianisten, widersetzen sich schlechthin einer Übertragung auf die Geige. Es ist merkwürdig, daß ein so großer Forscher und Mozart-Kenner wie Einstein so wenig genau hingeschaut hat. Aber im Köchel wie in seinem Buch erweist er sich oft als der Freund schnell gefaßter geistreicher Ideen. Er ist immer Wissenschaftler genug, von „Vermutungen“ zu sprechen, aber man muß genau lesen: nachdem er das am Anfang gesagt hat, zieht er seine Schlüsse in sehr apodiktischem Ton, und der Durchschnittsleser (der ja auch ein Zeitungsleser ist) nimmt die Vermutung dann leicht als gesichertes Faktum. Man raubt dem großen Forscher nichts von seinen Verdiensten, wenn man auf diese seine Eigenheit hinweist; für die Wissenschaft aber ist es wichtig, diese Eigenheit zu kennen: auf ein „meiner Überzeugung nach“ kann man sich ohne Nachprüfung nicht stützen.

## *Evangelische Kirchenmusik auf Schallplatten*

Zur Produktion der „Cantate“-Schallplatten

VON ALFRED DÜRR, GÖTTINGEN

Der Aufschwung, den die evangelische Kirchenmusik in den letzten Jahrzehnten genommen hat, findet seinen Niederschlag in der regen öffentlichen Anteilnahme, die die „Capella“- , später „Cantate“-Schallplattenproduktion von ihren ersten Anfängen an erfahren hat.

Der Untertitel „*Schallplatten mit evangelischer Kirchenmusik*“ verrät eine Zielsetzung, der es bei aller Aufgeschlossenheit gegenüber den Erkenntnissen musikhistorischer Forschung (denen ja die heutige Kirchenmusik wesentliche Impulse verdankt) nicht so sehr auf dokumentarische Aufnahmen von historischer Treue ankommen kann als auf den Dienst am kirchlichen Leben der Gegenwart. Die Frage, wie weit dies erreicht wird, muß hier außer Betracht bleiben; an dieser Stelle interessiert nur die wissenschaftliche Seite der Produktion.

Die Auswahl läßt eine gewisse Zerteilung erkennen; man will auf der einen Seite den Ansprüchen des schlichten Gemeindegliedes, etwa des Hospitalpatienten, des Altersheiminsassen oder des auf andere Weise auf sich selbst Angewiesenen genügen, auf der andern Seite aber mustergültige Aufführungen wertvoller Kirchenmusik bieten, nicht allein dem Musikliebhaber zur Freude, sondern auch dem Kirchenmusiker (oder dem Chorsänger) als Vorbild.

Man sollte die erstgenannte Kategorie nicht als *quantité négligeable* der Kritik entziehen; denn es ist keineswegs gleichgültig, ob sich ein am Kirchgang Verhinderter an Weihnachten eine der üblichen Kitschplatten mit Orgelrauschen, Kinderchor und Glockenläuten anhört, mit denen leider selbst die bestrenommierten Firmen den Markt überfluten, oder etwa die *Christvesper in Bethel* (T 72 074 K). In diese Gruppe gehören Kirchenlieder (meist mit Instrumenten gesungen), Liedmotetten, Sololieder (z. B. aus Schemellis Gesangbuch) und Blasmusik (Posaunenchöre), wobei der Weihnachtsmusik, ferner den Morgen- und Abend-, Lob- und Dankliedern ein breiter Raum gewährt ist. Verschiedene Aufnahmen wählen mehrere Sätze eines Kirchenliedes aus und stellen daraus eine kleine Liedkantate per omnes versus zusammen. So sind z. B. für „*In dulci jubilo*“ (T 71 885 F) drei-, zwei-, und vierstimmige Sätze von M. Praetorius ausgesucht worden oder für „*Josef, lieber Josef mein*“ (ebenda) Sätze von J. Walther und E. Bodenschatz. Problematischer wird das Nebeneinander alter und neuer Sätze, z. B. in der Abendlieder-Platte T 71 677 N (zumal in den Orgel-Intonationen, deren Berechtigung hier nicht ganz einleuchten will); aber auch die Zusam-



menstellungen von nur neuen Sätzen können uns nicht immer überzeugen, z. B. in der Blasmusikplatte T 71 688 F. So begrüßenswert das Abrücken der Posaunenchor, die ihre Arbeit ernst nehmen, vom „aufgequollenen“ Klangideal der letzten hundert Jahre ist, so sehr scheint das, was man an seine Stelle zu setzen bestrebt ist, noch im Stadium des Experimentierens zu sein, wobei freilich der hier besprochenen Produktion eine nicht immer dankbare, aber notwendige Erziehungsaufgabe zukommt. Am überzeugendsten klingen hier immer noch die alten Sätze von Reiche und Pezel (T 71 693 F), leider noch im herkömmlichen Klanggewand und daher (teilweise?) tiefertransponiert.

Den Übergang zur anspruchsvollen Kirchenmusik bilden dann deutsche Arien von Händel, Kantaten wie V. Lübecks „*Willkommen, süßer Bräutigam*“; ihnen schließen sich Solo- und Chorwerke von H. Schütz, S. Scheidt, Kantaten und Orgelwerke von D. Buxtehude und J. S. Bach sowie Chorwerke neuerer und neuester Komponisten wie E. Pepping, J. N. David, H. Distler u. a. an. Ausgesprochenen Experimentcharakter trägt eine Aufnahme mit Werken des Fortner-Schülers H. W. Zimmermann, der der Kirchenmusik Elemente des Jazz nutzbar zu machen sucht (T 72 014 F). Hier wird die Zukunft entscheiden müssen, ob es möglich ist, unserer abendländischen Kirchenmusik auf diese Weise neue Impulse zuzuführen, oder ob der Jazz, selbst nicht mehr in den Kinderschuhen, dazu nicht schon zu sehr zur Manier geworden ist (die Aufnahmen scheinen mir auf diese Gefahr hinzudeuten); aber wie bedeutsam ist bei der gegenwärtigen Diskussion des Themas „Jazz“ ein solches Anschauungsmaterial!

Wird mit der Aufnahme von größeren Werken evangelischer Kirchenmusik der Anschluß an die Produktion bereits bestehender Unternehmungen erreicht — die unechte Bach-Kantate 189 (T 72 060 K) wird z. B. nun schon von drei Firmen veröffentlicht —, so ist doch die Fülle und Vielseitigkeit des Gebotenen bisher ohne Beispiel. Das gilt zumal für die Werke lebender Komponisten, denen die „Cantate“-Produktion ein weites Feld einräumt, was besonders der Diskussion schwer aufführbarer und daher wenig bekannter Werke förderlich sein dürfte. Vielleicht läßt sich auch bei künftiger Planung dieser Gedanke weiterverfolgen, nicht nur eine Wiederholung, sondern auch eine Ergänzung dessen zu bieten, was in unsern Kirchen erklingt. Hier wären besonders mehrhörige Werke zu nennen — ein schöner Anfang ist mit je zwei Kompositionen von H. Schütz (T 71 676 K) und S. Scheidt (T 72 020 L) gemacht —, ferner Werke mit ausgefallener Besetzung (Schütz, Weihnachtshistorie: T 72 095 LP) oder auch betont virtuose Stücke (z. B. Bruhns: T 71 891 F), wobei neben Bach wieder besonders an die Moderne zu denken wäre.

Die künstlerische Gesamtleitung liegt in den Händen W. Ehmanns, der sich bemüht, die Vielseitigkeit der in ihren besten Zeiten so mannigfaltigen evangelischen Kirchenmusik auch in der Aufführungspraxis deutlich werden zu lassen. Das zeigt sich besonders an der experimentierfreudigen Verwendung von Instrumenten. Das „romantische“ A-cappella-Ideal — war Schütz wirklich Romantiker, indem er die Mode der Generalbaßpraxis in seinen Chorwerken nur sehr zögernd übernahm? — ist weithin zugunsten des vokal-instrumentalen Gemischtklangs verbannt; selbst ein so expressives Werk wie die Bach-Motette „*Jesu, meine Freude*“ (T 72 085 L) erklingt, aufgeteilt in Favorit- und Capellchor, unterstützt durch Continuo- (Positiv, Kontrabaß, Violoncello) und Cantus-firmus-Instrumente (Trompete, Altposaune), farbiger, aber selbst im „*Toben und Springen*“ noch gebändigter als in den gewohnten Aufführungen. Natürlich ist ein solches Arrangement — fernab von der Frage, ob in den Leipziger Stadtkirchen der Bachzeit bei Trauerfeiern wirklich Instrumente zugelassen waren oder nicht — bereits durch die „aktuelle“ Zielsetzung der Aufnahme gerechtfertigt; aber ihre Überzeugungskraft scheint mir weniger darin zu liegen, daß diese Motette etwa einer „Entromantisierung“ bedürfe, als in der Musikalität der Aufführenden — Westfälische Kantorei unter W. Ehmann — und in der Vollkommenheit der Aufnahme. Ähnliches gilt für die Hinzuziehung von Instrumenten zu Motetten aus

Schütz' *Geistlicher Chormusik* (T 71 674 F), die dadurch gleichfalls im Ausdruck gebändiger erscheinen und in erster Linie durch die künstlerisch untadelige Aufführung überzeugen. Gerade darin scheint mir ein Gewinn des Produktionsprogramms zu liegen, daß es nicht darauf abzielt, eine „einzige mögliche“ Wiedergabe gleichsam ex cathedra zu verkünden, sondern die Vielfalt der Möglichkeiten einer Realisierung aufzuzeigen.

Sehr viel weniger problematisch und ganz im Sinne des Werks liegt die Hinzuziehung von Instrumenten bei mehrhörigen Kompositionen, deren Prachtentfaltung dadurch wesentlich gesteigert wird. Eine vollendetere Wiedergabe von Schütz' „*Wie lieblich sind deine Wohnungen*“ (T 71 676 M) oder auch Scheidts „*Christe, der du bist Tag und Licht*“ (T 72 020 L) läßt sich schwer denken. Daß dabei zwar gelegentlich Instrumente alter Mensur (z. B. in der oben erwähnten Bach-Motette), ebenso oft aber auch solche moderner Bauart (z. B. in der gleichfalls genannten Scheidt-Motette) verwendet werden, entspricht durchaus der Zielsetzung der Produktion; auch hier ist die Darstellung der Möglichkeiten einer Realisierung in der kirchenmusikalischen Praxis der Gegenwart ohne offenkundige Verletzung der Werktreue leitendes Prinzip.

Die Leistungen der Aufführenden sind allgemein hohen Lobes würdig und lassen sich kaum gegeneinander abwägen. Außer den bisher erwähnten Aufnahmen seien als Beispiele für viele genannt: Die weiteren Aufnahmen der Westfälischen Kantorei und ihrer Solisten (z. B. der Bachschen Schemelli-Lieder T 71 877 N und T 71 892 F), die Knabenchöre: der Thomanerchor mit neuen Motetten (T 71 893 F) und überraschend gut auch der Windsbacher Knabenchor mit Motetten von J. Eccard (T 71 695 F), Kaminski und Distler (T 71 690 F), ferner die Göttinger Stadtkantorei mit E. Peppings auch als Komposition besonders bedeutender Motette *Jesus und Nicodemus* (T 71 696 M) und der Bach-Kantate „*Es wartet alles auf dich*“ (T 72 019 L).

Endlich kommt auch denjenigen Aufnahmen erhöhte Bedeutung zu, bei denen die Einstudierung des Werks unmittelbar unter den Augen des Komponisten vorgenommen wurde, wie in Ernst Peppings *Passionsbericht des Matthäus* (T 1101/02 LP) oder bei denen persönliche Aufzeichnungen und Tradition die Aufführungspraxis des Komponisten überliefern halfen, wie in Hugo Distlers *Choralpassion* (T 72 083/84 L).

## *Internationale musikwissenschaftliche Konferenz „Haydn heute gesehen“ in Bratislava (Preßburg) (12. bis 15. September 1959)*

VON RENATE FEDERHOFER-KÖNIGS, GRAZ

Unter diesem Motto veranstaltete der Verband tschechoslowakischer Komponisten (Prag) eine internationale musikwissenschaftliche Konferenz, an der neben zahlreichen inländischen rund zwanzig ausländische Gäste aus Dänemark, Deutschland, Österreich, Schweden, Ungarn, UdSSR und USA teilnahmen. In dem weitgespannten Themenkreis wurden Haydns kompositorisches Schaffen, neue Quellenfunde zu seinen Werken, vor allem aber des Meisters Beziehungen zu Böhmen, Mähren und der Slowakei sowie Haydns Einfluß auf dort geborene, aber zum Großteil im Ausland wirkende Komponisten behandelt. Daneben kamen allgemeine ästhetische Probleme, soziologische und musikgeschichtliche Fragen der klassischen Musik zur Sprache.

Der Vorsitzende des tschechoslowakischen Komponistenverbandes V. Dobias (Prag) und Vertreter des öffentlichen und kulturellen Lebens begrüßten die Konferenzteilnehmer. J. Kresánek (Preßburg) hielt die Eröffnungsansprache, in der er den Leitgedanken auf „*Haydn und seine Zeit — heute gesehen*“ ausdehnte und gleichzeitig die Schaffensperioden des Meisters nicht isoliert, sondern im Zusammenhang mit zeit- und kulturgeschichtlichen

Ereignissen betrachtete. „Die verschiedenen Fassungen und Bearbeitungen von J. Haydns ‚Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze‘“ fanden eingehende Behandlung durch H. Unverricht (Köln). Der Referent wies nach, daß die von C. F. Pohl irrtümlich als „Urfassung“ bezeichnete Quelle nur die Orchesterstimmen der Friebertschen Bearbeitung darstellt (National-Bibliothek Széchényi, Budapest, Sign. I 164a und I 163). Haydn nahm diese Vorlage aus Passau mit, um sie 1795 für seine Vokalbearbeitung zu benutzen. Die zahlreichen Bearbeitungen und Fassungen lassen sich nunmehr klar trennen. Ihre Abhängigkeit voneinander trat in einer instruktiven schematischen Übersicht deutlich zu Tage.

C. Schoenbaum (Dragør/Dänemark), „Bemerkungen zu Haydns ersten Symphonien“ bezogen sich auf jene Werke, die vor 1761 entstanden sind (GA Nr. 1—4, 16, 17, 19, 27 sowie eine dort nicht wiedergegebene „Sinfonia in B“) und zur Gruppe der ersten neun Sinfonien zählen. Um die Unsicherheit zu beseitigen, mit der die Haydn-Forschung diesen Werken gegenübersteht, schlug Schoenbaum vor, die Morzinsche Kapelle und ihr Repertoire, die Sinfonie der Alt-Mannheimer sowie das sinfonische Schaffen von Haydns Zeitgenossen um 1760 näher zu erforschen. Über „Neue böhmische und mährische Funde zu den Flötenuhrstücken und Kanons Haydns“ berichtete E. F. Schmid (Augsburg). In dem ehemals gräflich Czerninschen Archiv auf Schloß Neuhaus (Jindřichuv Hradec in Südböhmen) fand der Referent in der im 19. Jahrhundert entstandenen Autographensammlung des Grafen K. E. Czernin († 1868) Haydns bisher unbekanntes Niederschrift der Fuge aus seinen Flötenuhrwerken (Sign. XVI/72 Nr. 2; Vgl. ZfMw 1933, Jg. 14, H. 4; HoV XIX: 16). Dieses mit 1789 datierte Autograph klärt gleichzeitig die Entstehungslegende von der Némecz-Flötenuhr der Familie Teubner/Reghem. Das Instrument ist nicht — wie bisher angenommen — 1772, sondern frühestens im Dezember 1789 erbaut worden. Dieselbe Hs. enthält ferner „eine eigenhändige Nachschrift Haydns, die für die Deutung der Terminologie seiner Zeit auf dem Gebiete der Ornamentik aufschlußreich ist“. Im Zusammenhang mit dem Flötenuhrstück von 1789 gelang Schmid der Fund eines autographen Kanons, nämlich die textlose Niederschrift zum Ersten Gebot in drei Formen, die im Kritischen Bericht zum Kanonband (hrsg. v. O. E. Deutsch) der Haydn-Ausgabe nachträglich ihren Abdruck finden wird. Mit zahlreichen Diapositiv-Vorführungen der Autographe, Abbildungen der Flötenuhr (1792) sowie Bandaufnahmen mit sieben ausgewählten Flötenuhrstücken, gespielt auf dem Originalinstrument von 1792, rundete Schmid seine aufschlußreichen Ergebnisse ab.

Z. Hrabusay (Preßburg), „J. Haydn und Bratislava“ beschäftigte sich mit dem dortigen Theater- und Musikleben in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. 1767 gelangte *La canterina* im Palais von M. Esterházy zur Uraufführung, da Schloß Eszterháza damals nicht die dazu erforderlichen Räume besaß. Im gleichen Jahr erschien in Bratislava das Textbuch dieser Oper. Neben dem Theater gab es dort u. a. die Hofkapelle A. Grassalkovichs (Schwiegersohn von P. Esterházy), in dessen Palais auch Haydn als Kapellmeister wirkte. Auch andere Haydn-Opern, wie *L'infidelità delusa* (1774), *Die belohnte Treue* (1785), *Orlando Paladino* (1786) und *Der flatterhafte Liebhaber oder Der Sieg der Beständigkeit* (1786) erschienen frühzeitig auf dem Spielplan und erlebten z. T. dort ihre Uraufführung. M. Potemrová (Kaschau/Ostslowakei), „Haydns Musik in Košice“ brachte an Hand zweier Dom-Musikalieninventare aus den Jahren 1786 und 1787 (Stadtarchiv Košice, Fasz. II, 13/1888, Sign. 560/1786 und 3845/1787) einen bemerkenswerten Überblick zur dortigen Musikpflege. O. Pulkert (Prag), „Über die Aufnahme und Verbreitung der Werke J. Haydns in Böhmen in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts“ wies auf die reichen Haydn-Bestände seines Landes hin. Die Aristokraten und deren Kapellen standen untereinander in Verbindung. So traten nach Auflösung der Morzinschen Kapelle in Lukavec Musiker in den Dienst des Grafen Waldstein, ohne den Kontakt mit Haydn aufzugeben. Ebenso gingen nach Ende der Waldsteinschen Kapelle Orchestermittglieder teils zu J. Pachta, teils zu Ch. Ph. Clam-Gallas. Außerdem bildeten Prag und Wien Musikzentren, in denen sich die

Musikliebhaber trafen. Die Musiker begleiteten ihre Herren auf Reisen, lernten andere Kapellen kennen und tauschten untereinander Notenmaterial aus, das sie ihrerseits wieder kopierten.

Schmid führte ergänzend aus, daß die Aristokraten im Winter in Wien, im Sommer in Böhmen weilten. Sie nahmen aus Wien Noten mit, um sie in Böhmen kopieren zu lassen, was J. P. Larsen (Kopenhagen) in Bezug auf das Clam-Gallas-Archiv bestätigte. Hinsichtlich Kremsier stellte Schmid fest, daß die sog. *Piaristen-Sammlung* nur einen Teil darstelle, die Hauptsammlung bestehe aus dem weltlichen Archiv der Fürstbischöfe von Olmütz, dessen Bestände fälschlich so bezeichnet würden. Wie die Ausführungen von Pulkert bewiesen, stellen die tschechischen Archivbestände noch weitgehend eine „terra incognita“ dar. B. Štredoň (Brünn), „Zur Frage der tschechischen Musikemigration, insbesondere der Wiener Emigration“ gab Anregungen, nach welchen Gesichtspunkten eine Feststellung zur nationalen Zugehörigkeit der Emigranten erfolgen sollte. Er wies ferner auf die Bedeutung tschechischer Musiker, wie L. Koželuch, F. V. Krommer, J. Wanhal und A. Wranitzky in Wien hin.

Mit „J. A. Steffan und Haydns *Divertimento in Es-dur*“ beschäftigte sich Th. Straková (Brünn). Von dieser Komposition für Cembalo, zwei Violinen und Baß (HoV XIV: Es<sup>1</sup>), die nicht einen (vgl. HoV), sondern vier Sätze umfaßt, gibt es außerdem eine Klavierfassung, als deren Autor auf dem Titelblatt „Gioseppa Steffan“ angeführt wird. Beide Fassungen — in Kopien aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts überliefert — befinden sich im Schloß-Musikarchiv Kroměříč (Mähren). Auf Grund stilistischer Untersuchungen, denen ein biographischer Exkurs über Leben und Wirken von Steffan (1726—1797) sowie der Hinweis auf seine Bedeutung als Klavierkomponist vorausgingen, kam Straková zu dem Ergebnis, daß nicht J. Haydn, sondern J. A. Steffan als Autor dieses *Divertimentos* in Frage kommt. V. J. Sýkora (Prag), „Haydns Anregungen — Zur Klassifikation der Beziehungen Haydns zu J. L. Dussek und A. Reicha“ setzte die denkwürdigen Worte des 74jährigen Haydn: „Sein *Fach sey gränzenlos; das, was in der Musik noch geschehen könne, sey weit größer, als das, was schon darin geschehen sey...*“ in unmittelbare Verbindung zu avantgardistischen Werken von Dussek, den Haydn als einen rechtschaffenen, sittlichen und in der Kunst hervorragenden Mann bezeichnete, und zu solchen seines Schülers A. Reicha, dessen Fugen (1805) vom herkömmlichen Fugentypus völlig abweichen. Sýkora gab einige dieser Kompositionen in einer selbst vortrefflich bespielten Bandaufnahme wieder.

J. Vysloužil (Brünn), „J. Haydn und das tschechische Volkslied — Ein Beitrag zur Erläuterung von Haydns melodischem Denken“ führte zahlreiche Beziehungen zwischen Haydn-Themen und tschechisch-kroatischen Volksliedern an. K. G. Fellerer (Köln), „Zum Wandel des Haydn-Bildes“ machte auf eine in diesem Zusammenhang noch unausgewertete Quelle des 19. Jahrhunderts aufmerksam: J. K. Müller, W. A. Mozart und J. Haydn, Erfurt 1810, in der Haydn als Vater des guten Geschmacks bezeichnet wird. Müller grenzt die Satzgestaltung bei Haydn gegenüber jener der Barockmusik ab. Doch bedarf die historische Eingliederung des Werkes einer differenzierten Untersuchung. Haydn lernte verschiedene Epochen kennen und löste sich von traditionellen Vorstellungen. Er ist einerseits Vollender der Barockmusik, andererseits Vertreter des neueren Ausdrucksstils. Ungeachtet dessen bezeichnet R. Schumann seine Musik bereits als veraltet. Erst durch F. Blume, J. P. Larsen und H. C. R. Landon ist das Haydn-Bild verändert worden; auch in der Musiksoziologie läßt sich dieser Wandel bemerken. Vom verspielten Papa Haydn ist nicht mehr die Rede, der Meister wird vielmehr als Vertreter alter barocker Strömungen und zugleich als Wegbereiter des Musikempfindens der Gegenwart gesehen; Haydn ist zum Vertreter eines neuen Geschmacks geworden.

P. Mies (Köln), „Das Lied J. Haydns und die heutige Zeit“ grenzte zunächst Haydns Lied gegenüber der Berliner Liederschule ab, für deren Vertreter eine Klavierbegleitung im

Grunde überflüssig ist. Haydns Lieder — vor allem diejenigen der Spätzeit — können dagegen auf eine solche nicht verzichten. Sein Bestreben galt einer kantablen Singmelodie, doch weisen seine Lieder eine gewisse instrumentale Haltung auf. Obwohl heute das romantische Lied dominiert, hat sich die Gegenwart auf Haydns Liedschaffen wieder besonnen. A. Hořejš (Prag), „*Von der Problematik der Rolle des Volkes in der Musikgeschichte*“ ließ den weiten Umkreis erkennen, der sich bei Behandlung dieser Probleme ergibt. J. Pohánka (Brünn), „*Die populäre Musik in der Epoche des aufstrebenden Klassizismus*“ behandelte in einem historischen Abriss die Stellung der Lautenmusik innerhalb der Musikpflege bis in die achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts. Der Referent bewies an Hand einiger Lautenkompositionen von F. Seidl (1757), J. Kohout (1765) und K. Kohout (1761), daß diese in der Musikkultur des Klassizismus als Bindeglied zwischen Werken höchsten Ranges einerseits und volkstümlicher Musik andererseits anzusehen sind.

P. Polák (Preßburg), „*Über einige Probleme der monographischen Darstellung der klassischen Musik*“ berührte einige Fragenkomplexe, die bei einer gründlichen Monographie Berücksichtigung finden müßten. Er betonte die Notwendigkeit, das soziologische und ästhetische Moment sowie das melodische Denken der Klassik systematisch zu analysieren. M. Poštolka (Prag), „*Zur Methodologie der Forschung über die Beziehungen zwischen der tschechischen und slowakischen Musikkultur des 18. Jahrhunderts und dem Schaffen J. Haydns*“ stellte einige Grundsätze auf, die für eine umfassende Arbeit zu diesem Problem notwendig sind. Es müsse geklärt werden, inwieweit Haydns Werk durch die zeitgenössischen Komponisten dieser Länder, u. a. F. Miča (1694—1744), J. Zach (1699—1773), F. Tuma (1704—1774) inspiriert wurde und umgekehrt tschechische und slowakische Komponisten von Haydn Anregungen empfangen. Das Hauptaugenmerk sollte auf jene Werke gerichtet werden, die fälschlich Haydn zugeschrieben worden sind (vgl. dazu J. LaRue, *A new figur in the Haydn masquerade in Music and Letters*, Vol. 40, Nr. 2 [April 1959], 3 ff.). M. J. Terayová (Preßburg), nahm „*Zu einigen musikgeschichtlichen Forschungsproblemen des Klassizismus in der Slowakei*“ Stellung. Nach Angaben der Referentin werden in Preßburg seitens der Slowakischen Akademie der Wissenschaften in Zusammenarbeit mit dem musikwissenschaftlichen Institut die aus klösterlichem und aristokratischem Besitz stammenden Musikalien zentral erfaßt und katalogisiert. Das Notenmaterial bietet Einblick in die Musikpflege der Slowakei und trägt gleichzeitig dazu bei, noch fehlende monographische Studien über einzelne Kleinmeister zu ermöglichen.

T. Volek (Prag), „*Ausländische Musikwissenschaftler über Klassizismus und tschechische Musik*“ warnte vor „... einer national zugespitzten Tendenz bei der Behandlung der Musik des 18. Jahrhunderts“. Wie der Referent ausführte, fand gerade in der klassischen Musikepoche zwischen den einzelnen Nationen ein reger geistiger Austausch statt, auf den, um erfolgreiche Ergebnisse zu erzielen, die heutige Musikwissenschaft auch nicht verzichten kann. J. Racek (Brünn), berichtete über „*Unbekannte Autographen-Fragmente von W. A. Mozart*“ in Form eines Resumés. Eine ausführliche Behandlung findet sich im *Deutschen Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1958*, Leipzig 1959. H. C. R. Landon (Wien-Boston), gab in seinen Ausführungen „*Der hundertfünfzigste Jahrestag J. Haydns*“ einen Überblick zur wissenschaftlichen und praktischen Haydn-Pflege seit 1932, dem 200. Geburtsjahr. J. P. Larsen sprach schließlich über Aufgaben und Ziele des Joseph Haydn-Instituts e. V. in Köln und den Stand der Haydn-Ausgabe. Er bat vor allem die tschechischen Kollegen und öffentlichen Institutionen, das Haydn-Institut hinsichtlich der Quellenarbeit zu unterstützen. In seinem Schlußwort dankte Kresánek dem slowakischen Musikerverband, der Stadt Preßburg, allen Mitwirkenden und Referenten für die Unterstützung, die sie dieser Konferenz zuteil werden ließen. Er sah den Vorteil der Tagung darin, daß sich die Referate und Diskussionen größtenteils auf ein einziges Thema konzentrierten.

In den allabendlichen musikalischen Darbietungen hatten die Konferenzteilnehmer Gelegenheit, die Bekanntschaft mit ausgezeichneten Ensembles zu machen. Alle Darbietungen — mit Ausnahme der Opernvorstellung — standen im Zeichen des Haydn-Jubiläums. So spielte das Prager Kammerorchester ohne Dirigenten im Konzertsaal des tschechoslowakischen Rundfunks die Sinfonien Nr. 88 und 96, ein Divertimento für Streicher in *Es* sowie zwei Märsche für Bläser „*Derbyshire Marches*“ in makelloser Ausführung und stilistisch vollendeter Wiedergabe. Bei Eröffnung der Konferenz im Spiegelsaal des Rathauses repräsentierte sich dasselbe Orchester mit dem Vorspiel zu *L'isola disabitata* und der Sinfonie Nr. 60 *Il Distratto*. Das Vlach-Quartett brachte an historischer Stätte, im ehemaligen Grassalkovich-Palais (Haus der Pioniere „Kl. Gottwald“) Streichquartette zu Gehör: op. 3, Nr. 5, op. 33, Nr. 2, und op. 74, Nr. 3. Die Wiedergabe zeugte von hohem Können, sowohl in klanglicher als auch in technischer Hinsicht. Unter Leitung von L. Rajter erklangen *Die Jahreszeiten*, ausgeführt vom Orchester und gemischten Chor der Slowakischen Philharmonie, in deren Konzertsaal das Oratorium aufgeführt wurde. Im Nationaltheater lernten die Teilnehmer E. Suchoň Oper *Krútnava* kennen, ein Werk, reich an farbenfrohem und folkloristischem Gepräge. Am ehemaligen Grassalkovich-Palais fand im Rahmen der Konferenz die Enthüllung einer schlicht und geschmackvoll gestalteten Gedenktafel statt, die u. a. Haydns autographen Namenszug zeigt. Nach O. Ferenczy, dem Prorektor der Hochschule für musische Künste, ergriff im Namen der ausländischen Gäste H. Federhofer (Graz) das Wort, der die Enthüllung der Tafel nicht nur als Akt der Pietät, sondern vielmehr als ein Bekenntnis zu Haydns Werk bezeichnete und auf die Jahrhunderte alte Tradition hinwies, die auch heute noch Österreich und die Tschechoslowakei miteinander verbindet. Der gemischte Chor der Slowakischen Philharmonie (Dirigent J. M. Dobrodinský) umrahmte mit zwei Haydn-Chören *Gruß* und *Freude* diese kleine Feierstunde. Die Preßburger Tagung, deren Referate zwar teilweise allgemein gehalten waren, zeichnete sich durch eine persönliche Note aus. Die nahe Lage des Konferenzraumes (in der Hochschule für musische Künste) sowie die Unterbringung fast aller Teilnehmer in einem Hotel kamen den Gesprächen außerhalb der Sitzungen sehr zustatten. Der Verband tschechoslowakischer Komponisten, der bereits 1956 in Prag und 1958 internationale Tagungen — es handelte sich um einen Mozart- und einen Janáček-Kongreß — veranstaltete, zeichnete sich in Zusammenarbeit mit dem slowakischen Verband durch eine hervorragende Organisation aus. So empfanden es die Teilnehmer praktisch und wohltuend, fremdsprachige Referate in Übersetzungen zu erhalten. Abschließend sei beiden Organisationen sowie ihren zahlreichen Helfern herzlich gedankt, vor allem aber für die umfangreichen Buchgaben und die wertvollen Langspiellplatten mit Werken von u. a. J. A. Benda, A. Fils, J. A. Koželuch, J. Stamitz und J. H. Voříšek.

Die Herausgabe eines Kongreßberichtes ist geplant.