

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Johann Wolfgang Franck und die Ahnen seiner Kinder

VON KARL-EGBERT SCHULTZE, HAMBURG

Die Beschäftigung mit Johann Wolfgang Franck und seinem Lebensgang empfängt von daher ihren eigenen Reiz, daß es galt und noch heute gilt, so manches Dunkel zu lichten, das über weite Teile seines Lebens gebreitet liegt, so manche Legende zu zerstören, die sich um den seltsam Leidenschaftlichen und Unsteten rankt.

Im Rahmen der Arbeiten zu einem Hamburger Musikerlexikon wurde seit Jahr und Tag versucht, die Lücken im Leben des Komponisten mit den Mitteln der Genealogie anzugehen, deren hohe Eignung für eine derartige Aufgabe ganz allgemein mehr und mehr Anerkennung findet und vor allem auch mit Fug und Recht zur praktischen Nutzenanwendung führt. In unserem Falle hat zwar auch die Genealogie bis heute noch nicht alle Fragepunkte zu lösen, nicht alle Lücken zu schließen vermocht. Immerhin ist es dem Verfasser gelungen, zur Herkunft, Entwicklung und ersten Ehezeit des Komponisten allerlei Neues ans Licht zu bringen und in einer genealogischen Zeitschrift¹ mitzuteilen. Kurz vor der Drucklegung konnte noch der damals jüngst erschienene Artikel von Schmidt² mit Nutzen zu Rate gezogen werden.

Es soll hier nicht der Aufsatz aus der Zeitschrift der Zentralstelle wiederholt werden, der vielleicht der zünftigen Musikforschung bislang entgangen sein mag, auf den hier aber für Einzelheiten verwiesen werden kann. Es kommt an dieser Stelle vielmehr nur auf zwei Dinge an. Einmal sollen die noch vorhandenen groben Lücken im Leben des Künstlers noch einmal herausgestellt werden, und zum anderen wollen wir seine Ahnenliste zu 16 Ahnen mitteilen, nebst Weiterführung einiger besonders markanter Ahnenlinien.

Johann Wolfgang Franck verlor den Vater, der er noch nicht dem Säuglingsalter entwachsen war. Vielleicht starb auch die Mutter sehr jung. Jedenfalls soll Johann Wolfgang aus ihrer fast zehnjährigen Ehe als einziges Kind hervorgegangen sein. Für ihre andererseits durchaus denkbare Wiederheirat fehlen uns doch jegliche Anhaltspunkte. Ihre verwitwete Mutter war jedenfalls ein halbes Jahr nach ihr eine neue Ehe eingegangen und lebte anscheinend gleich ihr in Ansbach. Über den Tod beider Frauen wissen wir noch nichts, was irgendwelche Vermutungen über den Familienkreis rechtfertigte, in dem der junge Johann Wolfgang aufwuchs. Er tritt vielmehr erst wieder in unser Blickfeld mit seiner Immatrikulation in Wittenberg, 29. Mai 1663. Es fällt nicht schwer, für seine sonst unbekannte Studentenzeit Parallelen zu dem normalen Studienverlauf jener Zeit zu ziehen.

Seit 1666 — also sechs Semester später — wissen wir zumindest um seinen jeweiligen Aufenthalt. Bis 1679 wirkte er in Ansbach als Hofmusiker und Kammerregistrator, Kapellmeister und schließlich Direktor der Hofmusik. Das bekannte Eifersuchtsdrama veranlaßte dann seine überstürzte Flucht nach Hamburg, wo er in zwiefacher Stellung 1679—1686 einmal an der Oper wirkte und in dieser Zeit 14 Opern komponierte, zum anderen 1682—1685 als Musikdirektor am Dom eine ersprißliche Tätigkeit entfaltete.

Über seinen Fortgang aus Hamburg und über seine nächsten Lebensjahre würde man gern Näheres in Erfahrung bringen, denn wir wissen darüber so gut wie nichts. Sicher ist nur, daß er sich bewußt und für Dauer von seiner Familie trennte. Das böslliche Verlassen geht unzweideutig aus der Erklärung seiner Frau hervor, daß „*ihr Mann sie deserirt*“ habe. So zog

¹ Karl-Egbert Schultze, „Zur Genealogie des Kieler Prokanzlers Christoph Franck (1642—1704) und des Opernkomponisten Johann Wolfgang Franck (1644—? 1710)“, in: Zeitschrift (des Vereins: Zentralstelle) für Niedersächsische Familienkunde, 31. Jg. H. 5 (Sept. 1956) S. 126—130, im Text als ZH zitiert. — Einige Ergänzungen konnten dann noch a. a. O. Heft 6 (Nov. 1956) S. 173 gegeben werden.

² Günther Schmidt, „Johann Wolfgang Franck“, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Lieferung 32/33 Sp. 658—664.

sie mit ihren Kindern in ihre Heimat Schwäbisch Hall zurück. Es mögen deren 1690 noch acht gewesen sein, da wir mit Sicherheit nur von zwei damals bereits verstorbenen wissen. Ob freilich der Abzug der Familie von Hamburg so bald schon erfolgte, erscheint uns sehr fraglich, denn man ist nach allem geneigt, Francks Frau hinter jener Patin „*Sus. Ilse Francken*“ zu suchen, die wir am 3. August 1695 bei dem einzigen in Hamburg geborenen Kinde des berühmten Operndirektors und -pächters Johann Sigmund Cousser finden³.

Es spricht manches dafür, daß Franck sich seit seinem Verlassen Hamburgs — vor Sommer 1687 — einige Zeit am spanischen Hofe aufgehalten hat. Die bekannte Legende, er sei da das Opfer eines Giftmordes geworden, könnte insofern einen winzigen wahren Kern haben — nämlich eben seinen Aufenthalt. Ermordet wurde er aber in jenen Jahren bestimmt nicht, denn er ist ja 1690 bis Anfang 1696⁴ als Komponist in London nachgewiesen. Von da ab aber scheint wirklich jede Spur von ihm zu fehlen. Auch Schmidt² muß uns jeden späteren Nachweis schuldig bleiben. Nach ihm wäre der Komponist „† um 1710“. Man wüßte gern, auf Grund welcher Anhaltspunkte es zu dieser etwas vagen und wohl auch kaum sehr fundierten Annahme gekommen ist.

Die zehn Kinder des Komponisten weisen eine höchst interessante Ahnentafel auf, die eine nähere Betrachtung lohnt. Zunächst aber muß festgestellt werden, daß bei keinem der Kinder vorherrschende Musikalität erkennbar wird, wie man das analog anderen Größen im Reiche der Musik hätte erwarten können. Die drei Söhne ergreifen Berufe angemessener sozialer Höhe: sie werden Jurist, Theologe und Offizier. Von den sieben Töchtern sind zwei klein verstorben. Die übrigen fünf können theoretisch zur Ehe gekommen sein. Leider kennen wir ihre Gattenwahl nicht. Es ist kaum zu bezweifeln, daß sie sich in gleicher sozialer Schicht vollzog. Ungleich wichtiger wäre uns noch eine Antwort auf die naheliegende Frage gewesen, ob sich Musikbessene unter den Schwiegersöhnen des Komponisten befunden haben.

Über Francks allzu früh verstorbenen Vater wissen wir nur wenig, über dessen Eltern und Ahnen nichts Sicheres. Da der Komponist nach einer — irrigen — Ansbacher Angabe aus Nürnberg stammen sollte, könnte das immerhin für seinen Vater vielleicht zutreffen. Der Vorname Wolfgang wird jedenfalls in Nürnberg mehrfach in Verbindung mit dem Familiennamen Franck angetroffen. So hat der aus Zwickau stammende Johann oder Hans Franck in Nürnberg einen 1601 geborenen Sohn Wolf, späteren Vormundamtsschreiber (ZH, S. 128). Leider war ihm nur dieser einzige Sohn nachzuweisen und nicht auch ein Martin, sowie ferner auch kein verwandtschaftlicher Zusammenhang mit dem ebenfalls aus Zwickau stammenden und in Nürnberg am 1. Juni 1631 verstorbenen Meisterkomponisten Melchior Franck (ZH, S. 127). Man muß sich gerade in der Genealogie vor noch so bestechenden Theorien hüten. Möglichkeiten aufzuzeigen ist indes oft sehr nützlich.

Andererseits entbehrt auch Ansbach selbst keineswegs älterer Namensträger Franck, zu denen allerdings bislang sich ebenso wenig eine Verbindung herstellen ließ. Da hatte beispielsweise ein aus dem oberfränkischen Städtchen Kronach stammender Büchsenmeisterssohn Hans Franck, später Zeugmeister zu Ansbach, bereits 1597 geheiratet und 1599 schon eine zweite Ehe geschlossen, der bis 1604 drei Kinder entsprossen — aber kein Martin, auch später nicht. — Der Ansbacher Schreinerssohn Hans Sindtler heiratete da 1612 die Witwe des Wildmeisters Sebastian Franck im mittelfränkischen Gunzenhausen. Dessen Tochter Anna Franck heiratete in Ansbach 1625 den Bäcker Jacob Kausser. — In Schwäbisch Hall gab es einen Nicolaus Franck, dessen Sohn Michel, Bürger und Metzger ebenda, 1629 in Ansbach eines Windsheimer Metzgers Witwe zum Altar führte.

³ Johann Sigmund Cousser (Kusser), * Pressburg (Evang. K.) 1660 Febr. 13., † Dublin 1727 . . . wirkte 1694—1695 als Pächter und hervorragender Direktor der Hamburger Oper, aber auch als deren Kapellmeister. Er wird als das „*Muster eines Dirigenten*“ und als „*der eigentliche Begründer des Glanzes der Hamburger Oper*“ (Riemann, 10. Aufl., S. 694) bezeichnet. Bei der Taufe seines Söhnleins August Gerhard, die in St. Jacobi stattfand, waren die beiden männlichen Paten August Wilhelm Hgz. zu Braunschweig (—Wolfenbüttel) und der Hamburger Ratsherr Gerhard Schott, der Gründer und unermüdete Förderer der Oper.

⁴ Vgl. Schulzetal, S. 130.

Bei weitem der wichtigste Fund aber gelang in Heidenheim/Hahnenkamm, wo Martin Franck, „Vogt zu Schwaningen“, am 24. März 1634 — ein Jahr vor seiner Verheiratung — Gvatter stand bei einem Kinde des dortigen Vogts Hans Martin Hagenbucher. Sollte womöglich Heidenheim eine mehr als vorübergehende Bedeutung in seinem Leben gehabt haben? Noch läßt sich nicht mit Bestimmtheit behaupten, daß er selbst einst — 18 Jahre vor seiner Heirat in Ansbach 1635 — eine frühere Ehe geschlossen hatte. Manches spricht dafür, ihn für personengleich zu halten mit jenem „Martinus Franck, Hansen Franken seeligen hinterlassener Sohn“, der in Heidenheim am 11. Mai 1617 Apollonia Sauler ehelichte, Tochter des Bürgers Michel S. und Witwe von Wilhelm Schmidt, mit dem sie, ebenfalls in Heidenheim, am 9. April 1616 die Ehe geschlossen hatte. Nur zwei Kinder Franck sind aus dieser Ehe in Heidenheim getauft auf den Namen Georg (27. April 1618 und 25. Oktober 1619). Wohin mag dieser Martin verzogen sein?

Merkwürdigerweise war auch seine eigene Taufe in Heidenheim nicht aufzufinden, wiewohl seine Eltern da 1584 geheiratet hatten und fünf Kinder 1586—1593 taufen ließen: Barbara, Jacobus, Anna, nochmals Anna, und Franciscus. Es wird noch vieler Arbeit und einer glücklichen Hand bedürfen, um auf dieser Basis zu Sicherungen und Beweisen zu kommen.

Weiter ist von besonderem Interesse ein Gelegenheitsfund aus Dinkelsbühl, wo „Matthae(us) Franck, Vogt von Schwaningen“ und seine Frau Margaretha am 11. September 1633 ein gleich wieder verstorbene Kind Maria taufen ließen. Es bleibt völlig offen, ob hier eine — bei dem offenbaren Flüchtling vor Kriegsnöten schon leicht denkbare — Verwechslung des Vornamens vorliegt, oder aber ob man es dabei mit dem Amtsvorgänger des Martin zu tun hat. Eingehende Forschungen sollten durchaus noch Licht in diese interessanten Fragen bringen können.

Über alle diese Personen sind zahlreiche weitere Einzelheiten und Verwandtennamen bekannt — keiner von diesen aber kehrt unter den Paten des Komponisten oder seiner Kinder wieder, was sonst natürlich ein wichtiges Indiz gewesen wäre.

Francks mütterlicher Großvater war Pastorensohn aus Schlesien und saß selbst im Ansbacher Rat. Die Großmutter war Pastorentochter aus dem württembergischen Crailsheim. Vielleicht liegen hier die Wurzeln des musikalischen Erbes, das Johann Wolfgang Franck empfing und zu hoher Blüte brachte. Das deutsche Pfarrhaus war ja von jeher ein Hort der Musik!

Francks Frau war ebenfalls eine Pfarrerstochter, wie auch ihre beiden Großväter und noch viele weitere Ahnen Geistliche im bayerischen, württembergischen und badischen Raum waren. — Viele der Ahnen lebten in Schwäbisch Hall und Augsburg. Bald auch mischen sich bunte Stimmen in das Konzert der Ahnenberufe: manche der Ahnen schufen Geschmeide und Waffen, waren Messerschmied oder Buchbinder, bis sich um 1540 auch ein Bauer unter ihnen findet.

*

Die nun anschließende Ahnenliste verdanke ich den in uneigennützigster Weise angestellten Forschungen des Herrn Pfarrer Georg Kuhr in Ansbach, der meine Fragen äußerst interessiert aufgriff und sich seinerseits für Schwäbisch Hall und die älteren Ahnen auf die ebenso sachkundige wie erfolgreiche Hilfe des Herrn Dr. phil. Gerd Wunder in Gelbingen stützen konnte. Einige einzelne Ergänzungen steuerten schließlich ein paar weitere Forschungsfreunde und nicht zuletzt die Ahnenstammkartei des Deutschen Volkes in Dresden bei. Allen freundlichen Helfern gebührt an dieser Stelle unser Dank.

*

Für das Verständnis der Ahnenliste ist darauf hinzuweisen, daß in ihr die Klammern in verschiedenem Sinne verwandt sind: einmal dienen sie der Ergänzung, beispielsweise für Matrikelangaben oder Kirchspiele; zum anderen aber, häufiger etwa bei Ortsangaben, um die Wahrscheinlichkeit auszudrücken, wo Sicherheit noch nicht zu erlangen war. „* (Rothenburg)“ besagt also, daß Rothenburg als Geburtsort recht wahrscheinlich ist.

Ahnenliste

Die zehn Probanden sind ~ a und c-h Ansbach (Joh.), b Schwäbisch Hall (Mich.); i und k sind angeblich * zu Hamburg, da aber nicht ermittelt.

- 1a Sophia Henrica, ~ 1667 Febr. 17., † . . .
 1b Eufrosine Magdalene, ~ 1668 Mai 27., † . . .
 1c Anna Margareta, ~ 1670 Juni 27., □ Ansbach (Joh.) 1671 März 21.
 1d Agatha Magdalena, ~ 1672 Mai 6., † . . .
 1e Johann Friedrich, ~ 1674 Sept. 17., † Tübingen 1719 Sept. 17., Kanzlei- und Hofgerichtsadvokat sowie Oberauditor ebd., immatr. Rostock 1696 Mai . . . als „*Suevo-Hallensis*“;
 ∞ Weilheim am Neckar 1710 März 4. Cleopha Ste eb, * (ebd.) . . . † (Tübingen) . . . ; sie ∞ I (Weilheim) . . . Stephan Kemler, * . . . † (Tübingen) vor 1710, Advokat ebd.
 1f Anna Elisabetha, ~ 1676 Mai 7., □ Ansbach (Joh.) 1676 Juli 6.
 1g Johann Immanuel, * 1677 Juli 7. ~ 8., † Schwäb. Hall-Unterlimpurg 1734 Okt. 5., Pfarrer seit 1725 ebd.; Student zu Straßburg, Praeceptor zu Schwäb. Hall 1710; ∞ Schwäb. Hall 1710 Juni 3. Ursula Cordula Bolz, * (ebd.) . . . † (ebd.) . . .
 1h Anna Maria, ~ 1678 Dez. 29., † . . .
 1i Tochter, * um 1681, † . . .
 1k Johann Jacob, * . . . 1683 Nov. 15., † Schwäb. Hall 1735 Dez. 17., Leutnant ebd., war 1722 noch Fähnrich im Durlachschen Kreisregiment; (unverehelicht).
- 2 Franck, Johann Wolfgang, ~ Unterschwaningen in Mittelfranken 1644 Juni 17., † . . . nach 1695, Opernkomponist 1679–1686 zu Hamburg und seit etwa 1690 bis mindestens Anfang 1696 zu London; Student zu Wittenberg 1663 Mai 29. als „*Onoldo Franc.*“ (= Ansbach, wo er immerhin aufgewachsen sein mag), markgräfl. brandenbg. Prinzessinnen-Erzieher (1666 Jan. 16. gen.), Hofmusiker 1666 ff. und gleichzeitig Kammerregistrator 1666–1673 zu Ansbach, fürstl. Kapellmeister und Direktor der Hofmusik ebd. 1673–1678, erstach aus Eifersucht 1679 Jan. 17. ebd. den 33jährigen Hofmusikus Ulbrecht (□ ebd. 1679 Jan. 26.) und floh daraufhin nach Hamburg; ∞ Schwäb. Hall (Mich.) 1666 Jan. 16.
- 3 Wibel, Anna Susanna, * Schwäb. Hall 1648 Juni 26., † ebd. 1722 April 28. □ Mai 1.
- 4 Franck, Martin, * . . . um 1595, † (Unterschwaningen) 1645 März . . . , markgräfl. brandenbg. Vogt und Kastner (1635 & 1644 gen.) ebd., vordem dgl. zu Wassertrüdingen (1635 gen.); Pate 1634 März 24. zu Heidenheim/Hahnenkamm (Kr. Gunzenhausen) Mfr., daher denkbar, daß er wie folgt:
 ∞ I Heidenheim 1617 Mai 11. Apollonia Sauler, * (ebd.) um 1595, † . . . , T. v. Michel S., Bürger zu Heidenheim;
 sie ∞ I Heidenheim 1616 April 19. Wilhelm Schmidt, * . . . , † (Heidenheim 1616) . . . ;
 ∞ (II) Ansbach (Joh.) 1635 April 13.
- 5 Regius, Maria Margaretha, ~ Ansbach (Joh.) 1614 Aug. 19., † . . . (vielleicht sehr jung, da Nr. 2 nach Angabe ihr einziges Kind blieb).
- 6 Wibel, Georg Bernhard, * Durlach 1623 Mai 24., † (Schwäb. Hall) 1707 Nov. 20., Mag. (Tübingen 1644), Hauptprediger und Dekan seit 1676 an St. Michael zu Schwäb. Hall; Student zu Straßburg und 1644 Juli 10. zu Tübingen, Informator zu Nürnberg und 1646–1647 am Spital- und Waisenhaus zu Pforzheim, Pfarrer 1647 an St. Johann zu Schwäb. Hall, dann an St. Michael ebd., Subdiakon 1652, Archidiakon 1658 und

- Pfarrer, Konsistorialrat und Prokurator sowie Scholarch seit 1669; dreimal verhehlicht:
 ∞ II (Schwäb. Hall 1669) ... Anna Margaretha N.N. verw. Seitz, *...
 † (Schwäb. Hall) um 1691 nach 22jähriger Ehe;
 ∞ III (Schwäb. Hall 1692) ... Ursula Cordula N.N. verw. Gronbach, *...
 † (Schwäb. Hall) nach 1707 Nov. 20., lebte 15 Jahre in der Ehe;
 ∞ I... um 1648
- 7 Gräter, Susanna Agnes, * (Schwäb. Hall) 1628 Febr. 2., † (ebd.) 1669 März 7.
- 28 Franck, Hans, * ... um 1555, †... zwischen 1593 Aug. 31. und 1617 Mai 11., lebte mindestens 1586—1593 zu Heidenheim;
 ∞ Heidenheim in Mfr. 1584 Nov. 23.
- 29 Ruck, Barbara, * (Heidenheim) um 1560, †... nach 1593 Aug. 31.
- 10 Regius, Samuel, * Elbersdorf in Schlesien um 1580, † (Ansbach) vor 1635 April 13., Faßmaler, des Inneren Rats ebd., letztmalig gewählt 1631 Jan. 3., dagegen 1632 nicht mehr; zweimal verhehlicht:
 ∞ I Ansbach 1606 Sept. 9. Aemilia Beck, * (ebd.) um 1585, † (ebd.) vor 1614, T. v. Sebald B., Eisenkrämer ebd.;
 ∞ II Ansbach (Joh.) 1613 Nov. 16.
- 11 Reisenleiter, Sophia, * Crailsheim 1593 Mai 27., † (Ansbach) nach 1635 Juli;
 ∞ II Ansbach 1635 Aug. 10. Martin Hertlein, * (Weihersehneidbach bei Wernsbach in Mittelfranken?: „Weihersehneidbach“) um 1600, † (Ansbach) ... Müller (ebd.), S. v. Georg H.
- 12 Wibel, Johann Georg, * Augsburg 1599 Dez. 9., † (Schwäb. Hall) 1651 Okt. 25., Mag. (Tübingen 1620), Hauptprediger, Dekan, Konsistorialrat und Scholarch an St. Michael ebd. seit 1647; Student zu Tübingen, Pastor zu Ettlingen in Baden 1621, Hofdiakon und Praeceptor am Gymnasium zu Durlach 1622, „Fürstl. Markgräfl. Hofprediger zu Carlsburg in Durlach“ (Karlsburg = das markgräfl. Schloß) 1626, Pfarrer am Spital- und Waisenhouse zu Pforzheim 1630, Erster Pfarrer und Superintendent ebd. 1635;
 ∞ Augsburg 1622 April (Jan.) 6.
- 13 Albrecht, Barbara, * Pielenhofen in der Oberpfalz 1599 Okt. 24., † Schwäb. Hall 1678 Nov. 26.
- 14 Gräter, Johann Christoph, * (Schwäb. Hall) 1601 Juli 26., † ebd. 1651 April 2., Mag., Pfarrer an St. Michael ebd. seit 1627, Procurator, Consistorialis und Scholarch ebd.; zweimal verhehlicht:
 ∞ II (Schwäb. Hall) 1645 Juli (err.) Sibylla Ritter, * (ebd.) ... † (ebd.) nach 1651 März;
 ∞ I (Michelbach bei Gaildorf in Württemberg) 1627 März 4. (err.)
- 15 Geer, Martha, * Michelbach an der Bilz 1604 Nov. 10., † Schwäb. Hall 1645 Febr. 11.
- 216 Franck, Martin, zu („Weylen“).
- 20 Regius, Franciscus, * ... um 1555, † (Elbersdorf in Schlesien) nach 1605, Pfarrer ebd. (1606 gen.).
- 22 Reisenleiter, Hans II, * (Crailsheim) um 1560, † ebd. 1632 Nov. 4., Bürger und Bierbrauer ebd. (1613 gen.);
 ∞ Crailsheim 1591 Juni 22.
- 23 Hohenstein, Margaretha, * (Crailsheim) um 1565, † (ebd.) nach 1592.
- 24 Wibel, Georg, * Augsburg 1559 ... † ebd. 1617 oder 1618, Edelsteinschneider ebd.; zweimal verhehlicht:
 ∞ I Augsburg 1580 Jan. 17. Anna Miller, * (ebd.) um 1560, † (ebd. 1582) ...
 ∞ II Augsburg 1582 Dez. 30.

- 25 Drechsel, Felicitas, * Augsburg um 1562/65, † (ebd.) . . .
- 26 Albrecht, Bernhard II⁵), * Augsburg 1569 Mai 25., † ebd. 1636 Febr. 14., Mag. (Jena 1591 Aug. 13.) und Lic. (1594), Pfarrer an Heil. Kreuz zu Augsburg 1619–1629 und Senior des geistl. Ministeriums ebd. 1625–1629; Student zu Jena, Pfarrer zu Pielenhofen in der Oberpfalz 1595–1603, Diakonus der Barfüßer-Kirche zu Augsburg 1603–1619; zweimal verehelicht:
∞ II (Augsburg) zwischen 1633 und 1636 mit . . . N. N.;
∞ I Augsburg 1596 Febr. 11.
- 27 Sauter, Judith, * Böblingen in Württemberg 1573 Juli 9., † Augsburg 1633 Juni 9.
- 28 Gräter, Peter, * (Michelbach an der Bilz) 1556 . . ., † (Schwäb. Hall) 1634 Nov. 6., Buchbinder ebd.;
∞ (Schwäb. Hall) vor 1601
- 29 Welz, Apollonia, * . . . 1564 . . ., † (Schwäb. Hall) 1634 Nov. 6. (sic!).
- 30 Geer, Konrad, * Mosbach am Neckar um 1560, † Schwäb. Hall 1634 Nov. 7., Mag. (Heidelberg 1583 Febr. 19.), Pfarrer ebd. seit . . .; Student zu Heidelberg 1580 Jan. 7., sowie dgl. als Hofmeister dreier Schenk von Limpurg zu Marburg 1588 Aug. 7. und Tübingen 1589 Nov. 24., Pfarrer zu Michelbach an der Bilz;
∞ . . . vor 1605
- 31 Baumann, Sabina, * Michelbach an der Bilz 1573 . . ., † Schwäb. Hall 1635 Juni 20. auf der Flucht.
- 44 Reisenleiter (Leysenreutter), Hans I, * Schwabach 1538 Dez. 5., † (Crailsheim) nach 1600, Bürger ebd., lebte da seit mindestens 1570, wieder bezeugt 1571, kaufte eine Spitalpfründe ebd. 1601 Aug. 27.
- 48 Wibel, Matthias, * („Hödstedt“) um 1510, † (Augsburg) 1560 . . ., Bürger 1539 und Koch ebd.
- 50 Drechsel, Hans, * . . . um 1535, † (Augsburg) . . ., (Bürger und) Tuchscherer ebd.
- 52 Albrecht, Bernhard I, * (Kreibitz in Böhmen) 1533 . . ., † Augsburg 1599 . . ., Büchsenmacher ebd.;
∞ Augsburg 1564 Juni 19. (11.)
- 53 Sprinzinger, Barbara, * Augsburg 1537 . . ., † ebd. 1616 März 16.
- 54 Sauter, Caspar, * Kuppingen bei Herrenberg in Württemberg 1547 Juni 6., † Augsburg 1604 Juli 31., Mag., Pfarrer und Senior an der Barfüßer-Kirche ebd. seit 1593;
∞ (Aich in Württemberg) vor 1573
- 55 Ruoff, Juditha, * (Seeburg) um 1550, † Augsburg 1594 . . .
- 56 Gräter, Jacob, * (Schwäb. Hall) 1518 . . ., † ebd. 1571 Nov. 1., Mag. (1542), Pfarrer ebd. seit 1557, vordem dgl. zu St. Johann 1543–1549, Diakonus zu Crailsheim 1549 bis 1550 und zu Michelbach an der Bilz 1550–1557;
∞ (Schwäb. Hall) um 1545
- 57 Laidig, Katharina, * . . . um 1525, † (Schwäb. Hall) . . ., lebte 1581 ebd.
- 62 Baumann, Lorenz, * (Rothenburg) um 1535/40, † Michelbach an der Bilz 1577 . . ., Mag., Pfarrer ebd. seit mindestens 1569; Student zu . . . (vielleicht: Wittenberg 1556 Sept. 30. und Jena 1557).
- 106 Sprinzinger, . . ., * . . . um 1505, † (Augsburg) . . ., Messerschmied (und Büchsenmacher) ebd.
- 108 Sauter, Johann, * (Kuppingen) um 1509, † ebd. 1574 Mai 1., Bauer ebd.
- 110 Ruoff, Meldior, * . . . um 1520, † (Aich in Württemberg 1584) . . ., Pfarrer 1552 bis 1584 ebd., vordem dgl. zu Seeburg bei Urach in Württemberg.

⁵ Für ihn und seine Ahnen vgl. a.: Deutsches Geschlechterbuch Bd. 69, S. 675–676, das hier ergänzt und in einigen Punkten richtiggestellt werden konnte.

Miscellanea

VON HANS JOACHIM MOSER, BERLIN

I

Der Verfasser des *Zodiacus musicus* 1698

Die lullistischen sechs Concerti a 4 mit Bc., die Eitners Quellenlexikon (V 256) unter J. A. S. als in Wolfenbüttel vorhanden verzeichnet, wurden hinsichtlich der Verfasserschaft schon halb aufgedeckt durch A. Göhlers Verzeichnis nach den Meßkatalogen, der 1902 unter III Nr. 405 unter A. Schmierer, Schmicerer, Schmicorer das genannte Werk samt dem 2. Teil (7.—12. Konzert) 1710 aufführt. Kretzschmar hat oft bedauert, daß nichts Näheres außer dem Druckort Augsburg zu erfahren sei. Ernst v. Werra spricht in seinem Neudruck (DDT 10, S. VII) über die Unbekanntheit des J. A. S.: „daß er Augsburger sei, wage ich nicht zu unterschreiben“. Das Rätsel wird jetzt gelöst durch die biographische Beigabe von Adolf Layer zu den Schweizerischen Musikdenkmälern Band 2: Johann Melchior Gletle, *Ausgewählte Kirchenmusik* (Bärenreiter-Verlag Basel, 1959), S. XIV, indem der stud. jur. Johann Abraham Schmierer am 9. September 1683 sich um die Nachfolge seines verstorbenen Lehrers Gletle als Augsburger Domkapellmeister (vergeblich) bewirbt. Layer wieder scheint nicht zu wissen, daß es sich um den gesuchten Komponisten des „Tierkreises“ handelt. Vielleicht bedeuten die Fassungen „Schmicerer“ und „Schmicorer“ keine Druckfehler, sondern noms de guerre, denn es war für Schmierer wohl odios, jenen Namen zu tragen, den Joseph Haydn später auf Sammartini angewandt hat.

II

W. Gurlitt schreibt in seiner Bearbeitung des Riemannschen Lexikons, Artikel *Sebastian Knüpfer*, in allzu enger Anlehnung an die 11. Auflage von 1929, dessen *Lustige Madrigalien und Canzonetten* seien verschollen. In MGG hat W. Serauky zwar 1957 richtig darauf hingewiesen, daß ich 1933 das verlorene Werk in meinem *Corydon* als in Zürich wiedergefunden beschrieben habe, verrät aber auch nur die halbe Wahrheit, indem er sagt, ich hätte daraus „die“ vier erhaltenen Nummern im Partiturband II neu gedruckt. In Wirklichkeit ist das ganze Werk erhalten, ich gab vier Nummern nur als Probe und hoffe, daß das Ganze einmal als Erbeband vollständig erscheinen kann.

Eine Skizze zu Mozarts „Musikalischem Spaß“ KV 522

VON FRANZ GIEGLING, ZÜRICH

Unter den im Mozarteum Salzburg liegenden Fragmenten und Entwürfen Mozarts findet sich ein Blatt mit zwei beschriebenen Seiten im Querformat 31/22 cm. Das zwölfzeilig rastrierte Blatt ist der Schrift nach zu verschiedenen Zeitpunkten beschrieben worden. Auf der recto-Seite stehen zwei Akkoladen mit der vorgesehenen Besetzung von 2 Violinen, Viola, 2 Hörnern und Baß. Notiert sind 24 Takte in drei Teilen zu je 8 Takten, wobei bloß die Stimme der ersten Violine ausgeführt ist (vgl. Notenbeispiel). Das Fragment ist überschrieben mit „*Allegretto. Rondò*“. Mena Blaschitz* setzt das Fragment ins Jahr 1788 oder — wohl mit Rücksicht auf die etwas später geschriebene, flüchtige Skizze auf der verso-Seite — 1789. Einstein konnte dieser Datierung nicht zustimmen, wagte aber auch keine chronologische Entscheidung zu treffen. Er beließ das Fragment unter Anh. 108 in der 3. Auflage des Köchelverzeichnisses (S. 830 f.). Er ist dabei von der richtigen Überlegung ausgegangen, daß das

* Die Salzburger Mozartfragmente, Dissertation Bonn 1926, Maschinenschrift.

vorliegende Rondotheema nur zu einem Divertimento gehören kann, zu einer Gattung, die Mozart in dieser Besetzung in Wien nicht mehr gepflegt hat, so daß Einstein das Bruchstück lieber in die Salzburger Zeit eingereiht hätte. Doch weisen Papier und Schrift eindeutig in die Wiener Zeit, und die Datierung von Mena Blaschitz ist ziemlich genau. Es gibt nun in der ganzen Wiener Zeit nur ein einziges Werk, zu welchem dieses Rondotheema in Tonart, Besetzung und Charakter passen könnte, nämlich den „Musikalischen Spaß“, den Mozart im Juni 1787 geschrieben hat. Die durch den Schleifer betonten Viertelnoten *c*“ (Auftakt, sowie Takte 2, 4, 6) und *a*“ im zweiten Teil (Takte 8, 10, 12, 14), die ganz unvorbereitet eintretenden Triolen des dritten Teils und die in Takt 20 urplötzlich auftauchende Modulation nach C-dur gehören ganz in die Sphäre von Mozarts „Musikalischem Spaß“.

Die Rückseite dieses autographen Blattes enthält eine vierstimmige kanonische Studie in G-dur von 17 Takten und einen Fugenanfang in d-moll von 10 Takten, die noch nicht näher bestimmt werden konnten. Beide Skizzen scheinen etwas später entstanden als die Vorderseite. Das bisher als zweites Autograph (Paris, Bibliothèque du Conservatoire) aufgeführte Blatt hat sich inzwischen als Fälschung herausgestellt.

Allegretto. Rondò

Eine unbekannte Familien-Reminiszenz in Mozarts Serenade KV 522 („Ein musikalischer Spaß“)

VON HEINZ WOLFGANG HAMANN, INNSBRUCK

Das Thema „Reminiszenz, Zitat“, ist u. a. auch an dieser Stelle schon wiederholt aufgegriffen worden¹. So zitiert in diesem Zusammenhang Reinhold Stetz in seiner Studie „*Einige Bemerkungen zur Reminiszenz*“, daß auf diesem Gebiet der musikwissenschaftlichen Forschung neue, „*lehrreiche Lichter auf tiefliegende Gebiete des musikalischen Schaffens*“ zu fallen vermögen. Dies soll an Hand einer Mozartschen Familien-Reminiszenz im ersten Satz der Serenade KV 522 „*Ein musikalischer Spaß*“ im folgenden demonstriert werden.

¹ Paul Mies in: Das Musikleben, Jg. 1952/Heft II — Reinhold Stetz in Mf. Jahrg. VIII/3 — Ludwig Misch ebenda, Jahrg. IX/3.

Das am 14. Juni 1787 — im Sommer des *Don Giovanni*² — komponierte Werk ist mehr als „Ein musikalischer Spaß“ schlechthin; es ist in seiner ausgelassenen, nach außen hin wirkenden Frivolität einerseits und der nach innen gekehrten, bissigen Satire andererseits das klassische Beispiel musikalischen Humors und scheint, wenn auch mit langjähriger Unterbrechung, eine Reihe orchestraler Späße beider Mozarts abzuschließen. So ist das Werk als solches, ohne Bezug auf etwaige melodische, harmonische oder rhythmische Parallelen, eine durch die Genialität W. A. Mozarts geadelte Reminiszenz, die zu näherer Betrachtung ihrer durch Leopold Mozart gegebenen Vorbilder zwingt. Da ist die bemerkenswerte Reihe der um das Geburtsjahr Wolfgang Mozarts in (und für?) Salzburg komponierten Orchester-Divertimenti, die, ihrer Zweckbestimmung nach, zwar eine Art Programmusik, doch Ausdruck echten Mozart-Humors sind und sich trotz gelegentlicher Anfeindung humorloser Auchmusiker großer Beliebtheit sogar im heimatlichen Augsburg erfreuten. In einem von Max Seiffert vorgelegten Band der DDT (9. Jahrg. Bd. II) sind einige Beispiele dieser Art enthalten und ausführlich kommentiert³.

Der humorvolle Charakter dieser schlicht-schwerelosen Stücke ist aus dem Notenbild allein — mit eventueller Ausnahme der auf Violinen verzichtenden „*Sinfonia burlesca*“ — noch nicht ohne weiteres ersichtlich. Erst die authentischen Aufführungsanweisungen Leopold Mozarts mit Angaben (ad libitum?) einzustreuender Komik geben genauere Auskunft über Sinn und Zweck, aber auch Anknüpfungspunkte zur wissenschaftlichen Deutung dieser Stücke. Zur Jagd-Sinfonie (mit 4 obligaten Hörnern, z. T. in extrem hoher Lage) heißt es auf einem, dem Wiener Stimmenmaterial beigelegten Zettel:

„Bericht über die Jacht *Sinfonia*.

Erstlich müssen die g horn ganz rauh geploßen werden, wie es nämlich bey der Jacht gewöhnlich und so forte alß immer möglich. item kann auch ein Hifthorn dabey sein. Dann soll man etliche hunde haben die bellen, die übrigen aber schreyen zusam ho ho etl: nur aber 6 Tact lang.“

Am 6. Oktober 1755 schickt Leopold Mozart an J. Jakob Lotter, den späteren Verleger seiner Violinschule, die „*Bauern Musique*“ unter Beifügung folgenden Hinweises nach Augsburg:

„*Bey dem Marche mag auch nach dem Jauchzen jedesmal ein Pistolenschuß geschehen, wie es bey den Hochzeiten gebräuchlich ist und wer recht auf den Fingern pfeifen kann, mag auch unter den Jauchzen darein pfeifen.“*

Diese an sich problemlosen „musikalischen Späße“ Vater Mozarts blieben, wie schon oben erwähnt, nicht ohne Kritik. So erreichte ihn im Januar 1756 der anonyme Brief eines „*Herzensfreundes*“ aus Augsburg:

„*Monsieur et tres cher Ami!*

Lase sich der Herr gefallen, keine dergleichen Possenstücke als chineser und Türcken Music, Schlittenfahrt, ja gar Bauernhochzeit und mehr zu machen, denn er bringt mehr Schand und Verachtung vor dero Persohn als ehr zuwegen, welches ich als Kenner bedaure, sie hiermit warne und beharre Dero Herzensfreund.

datum in domo

verae amicitatae.“

So weit das „populare“ — hier auch im Sinne von humoristisch zu interpretierende — Element in den entsprechenden Werken Leopold Mozarts, von denen man annehmen kann, daß sie

² In diesem Zusammenhang sei auch auf das *Figaro*-Zitat als Tafelmusik im 2. Finale des *Don Giovanni* verwiesen.

³ „Die Bauernhochzeit“, „*Sinfonia burlesca*“, „Jagd-Sinfonie“. (Die folgenden drei Zitate sind dem Revisionsbericht dess. Bandes entnommen.)

dem ebenso humorbegabten Sohn aus den Tagen frühester Kindheit bekannt und geläufig waren! Diese Annahme erhärtet sich durch ein (erinnerndes?) Zitat im 1. Satz der Serenade KV 522, das, wengleich auch nicht aus oben angeführten Werken entlehnt oder zitiert, vielleicht die inneren Zusammenhänge der Entstehung zu beleuchten vermag⁴.

Im 3. Satz (Presto $\frac{3}{4}$) des 2. Orchester-Trios der seinem Gönner und späteren Brotherrn, dem Grafen Johann Baptist Thurn, Valsassin und Taxis, gewidmeten *Sonate Sei per chiesa e da camera* lautet das die Schlußgruppe der Exposition (Takt 52–59) bildende Unisono:



KV 522 enthält dieselbe Stelle (wörtlich!) im 1. Satz (Allegro $\frac{4}{4}$) Takt 27–30 ebenfalls als Schlußgruppe. (Allerdings hier unter Hinzufügung des Hörner-Pedals und um zwei Takte coda-ähnlich erweitert.)



(Notenbeispiel aus der Reprise zitiert)

Die Frage „Reminiszenz oder Zitat“ kann man in diesem kuriosen Fall nur ebenso behutsam zu beantworten versuchen, wie sie gestellt werden kann, wenn man dabei das Ableben Leopolds Mozarts am 28. Mai desselben Jahres (zwei Wochen vor Entstehung von KV 522!) und den bisher gültigen Kommentar zu diesem musikalischen „Spaß“ zugrunde legt⁶. Was die Reminiszenz betrifft, so sind die dafür sprechenden Gründe bereits angeführt. Gelänge es jedoch nachzuweisen, daß obengenanntes Beispiel als Zitat zu interpretieren wäre — sei es auch nur, um darin die *grobe, lumpenhafte und liederliche Hof Musique*⁷ seiner Salzburger Jahre auferstehen zu lassen —, so ließen sich neue Aspekte finden, denen die landläufige Bezeichnung dieses köstlich-ironischen Werkes als „Dorfmusikanten-Sextett“ in keinem Falle mehr gerecht wird.

Neue Mozartiana

VON WILLI KAHL, KÖLN

Nochmals kann im Anschluß an frühere Berichte über Neuerscheinungen des Mozart-Schrifttums¹ eine Nachlese geboten werden. Sie sei mit der erfreulichen Feststellung eröffnet, daß das vom Salzburger Zentralinstitut für Mozartforschung betreute Mozart-Jahr-

⁴ Man vergegenwärtige sich den Ursprung einer Reminiszenz aus dem — erinnernden — Unterbewußtsein!

⁵ Vgl. die evtl. von ihm selbst stammende Charakteristik Leopold Mozarts in dem „Bericht von dem gegenwärtigen Zustande der Musik Sr. Hochfürstl. Gnaden des Erzbischofs zu Salzburg im Jahre 1757“ (in Marpurgs *Historisch-Kritisches Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Berlin, 1757/p. 183):

„Er hat sich in allen Arten der Composition bekanntgemacht, doch aber keine Musik in den Druck gegeben, und nur im Jahre 1740 6 Sonaten a 3 selbst in Kupfer radieret; meistens nur um eine Übung in der Radierkunst zu machen.“

⁶ Vgl. Anm. zu KV 522 im „Köchel-Einstein“. Den Hinweis auf den Todestag Leopold Mozarts verdanke ich Herrn Prof. Dr. Wilhelm Fischer, Innsbruck.

⁷ Siehe Brief vom 9. Juli 1778, Mueller von Asow, Bd. II, p. 485.

¹ Mf. IX, 1956, S. 309–316; X, 1957, S. 526–531; XII, 1959, S. 206–212.

buch mit einem neuen stattlichen Band² vorliegt. Damit scheint nun der Mozartforschung — hoffentlich für recht lange Zeit — endlich jenes Publikationsorgan gesichert zu sein, das sie längst verdient hat, denkt man an jene früheren Mozartjahrbücher, die es nur zu wenigen Jahrgängen gebracht haben.

Dankbar wird jeder auch in Zukunft die wiederum von Rudolf Elvers gewissenhaft besorgte Mozartbibliographie begrüßen. Sie ist für das Gedenkjahr 1956 natürlich reicher als sonst ausgefallen. Ob sie sich auf die Dauer statt der Ordnung der Titel nach dem Verfasseralphabet in eine lockere Systematik aufgliedern lassen kann, wäre noch zu entscheiden. Die Beiträge lassen an Reichhaltigkeit nichts zu wünschen übrig. Wilhelm Fischer berichtet über eine Innsbrucker, von einem Wiener unbeschuhten Augustiner 1775 geschaffene astronomische Uhr, deren Spielwerk ermöglicht, vor jedem vollen Stundenschlag nach Wahl eines von sieben Menuetten erklingen zu lassen. Der Komponist dieser Tanzstücke war freilich nicht zu ermitteln. Otto Erich Deutsch teilt aus dem von O. Jahn seinerzeit nur unvollkommen zitierten Tagebuch Schidenhofens die musikgeschichtlich interessierenden, vor allem die Mozart und seine Familie betreffenden Eintragungen mit, woraus sich ein fesselndes Salzburger Sittenbild ergibt. Karl Gustav Fellerer fügt der Geschichte des Mozartbildes ein Kapitel „Mozart in der Betrachtung H. G. Nägelis“ ein. Hans Joachim Moser (*„Mozart und die mehrerlei Zeitbegriffe der Musik“*) nennt die Musizierzeit gegenüber der objektiven Zeitdauer subjektiv, vermenschlicht, qualifizierter, von ihrer Füllung abhängig. Als dritter Zeitbegriff tritt der *„historische Zeitpunkt“* hinzu. Ernst Fritz Schmid schildert die *„Schicksale einer Mozart-Handschrift“* (unbekanntes Streichquartett-Menuett und zwei unveröffentlichte Kadenzten) mit Hinweis auf die vielfach pietätlose Behandlung Mozartscher Autographen aus dem Nachlaß durch Zerschneiden, wofür z. T. auch die Witwe Konstanze verantwortlich zu machen ist, und gibt zu einem früheren Beitrag (*„Neue Quellen zu Werken Mozarts“*, Mozart-Jahrbuch 1956) einen Nachtrag über *„Mozart und Monsigny“*. Hans Engel sucht Mozarts geschichtlichen Ort zwischen Rokoko und Romantik zu bestimmen, nicht ohne die landläufigen Begriffe des Dämonischen, wie ihn zuerst A. Heuss für Mozart in Anspruch genommen hat, des Klassischen und Romantischen auf ihre Anwendungsmöglichkeit hin zu überprüfen. Aus den Beständen der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde legt Robert Haas eine Selbstbiographie Maximilian Stadlers vor, zu der auch ein Werkverzeichnis (*„Verzeichnis musikalischer Schmierereien“*) gehört, sowie einige Haydn- und Mozartaneddoten. H. C. Robbins Landon untersucht *„Mozart fälschlich zugeschriebene Messen“*. Paul Badura-Skoda stellt die neuerdings für die Editionsgrundsätze der *„Neuen Mozart-Ausgabe“* dringlich gewordene Frage nach dem *„Generalbaß-Spiel in den Klavierkonzerten Mozarts“*. Dem Generalbaß kommt bei dünnen Stellen sicher eine Füllfunktion zu, bei vollklanglichen Harmonien mag er wünschenswert erscheinen, aber keineswegs durchweg. In einer Studie *„Don Giovanni und Casanova“* erinnert Paul Nettel an den eigenartigen Zufall, daß Casanova, *„die Inkarnation von Don Giavannis wahren Leben“*, der Prager Uraufführung der Oper 1787 beigewohnt hat, und begründet den Unterschied zwischen Casanovas Memoiren und Mozarts Musik scharfsinnig damit, daß bei *„Casanova das Geistige versinnlicht und vergeudet ist, während bei Mozart das Sinnliche ins Geistige, ja Metaphysische sublimiert erscheint“*. *„Verse . . . für die Musik das Unentbehrlichste“*, schreibt Mozart dem Vater am 13. Oktober 1781. Rudolf Steglich bezieht das auf die *„sinnvoll geordnete Verstaktordnung“*, entwickelt daraus eine geistvolle Studie über das Worttonverhältnis bei Mozart und bringt eindrucksvolle Beispiele dafür, wie Verse Mozart musikalisch inspiriert haben. Über *„Frühe Mozartpflege und Mozartiana in Steiermark“* berichtet Hellmut Federhofer in einer ergebnisreichen Untersuchung. Ein sehr verdienstvoller musikbibliographischer Beitrag von

² Mozart-Jahrbuch 1957 des Zentralinstituts für Mozartforschung der Internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg 1958. 241 Seiten.

Rudolf Elvers behandelt die bei J. F. K. Rellstab in Berlin bis 1800 erschienenen Mozartdrucke. Bei einer Durchsicht der Bestände in der Erzabtei St. Peter zu Salzburg fand Herbert Klein „Unbekannte Mozartiana von 1766/67“. Mit der „Anbringung von Auszierungen in den Klavierwerken Mozarts“ beschäftigt sich Eva Badura-Skoda mit nachdrücklichem Hinweis auf Mozarts Skepsis gegenüber der Auszierungspraxis bei den zeitgenössischen Interpreten seiner Klaviermusik. In den Soloklavierwerken und der Klavierkammermusik ist an Auszierungen kaum zu denken, eher in den Klavierkonzerten. Horst Heussner beleuchtet das Verhältnis Spohrs zu Mozart. Walter Hummel behandelt die von ihm in einem Faksimiledruck herausgegebenen „Tagebuchblätter von Nannerl und Wolfgang Mozart“. Alfred Orel bietet, an eine frühere Studie (Mozart-Jahrbuch 1955) anknüpfend, Neues über das von der Uraufführung der „Zauberflöte“ her bekannte Ehepaar Franz und Barbara Gerl und zuletzt klärt Ernst Hess die Frage nach der Echtheit des Fagottkonzerts KV Anhang 230a. Er kann das Werk „mit größter Wahrscheinlichkeit“ François Devienne zuweisen.

Im Oktober 1956 veranstaltete das Centre national de la recherche scientifique in der Reihe seiner „Colloques internationaux“, über die in dieser Zeitschrift schon mehrfach berichtet wurde, einen Mozartkongreß, dessen Vorträge nun ein von André Verchaly herausgegebener Sammelband³ zusammenfaßt. Man findet hier außerdem die Ansprachen und auch die Diskussionen und gewinnt so ein recht eindrucksvolles Bild vom Verlauf dieses Kongresses, dessen Themenstellung wohl etwas von jener Richtung in der neueren französischen Mozartforschung inspiriert erscheint, die bei Wyzewa und St. Foix mandmal den Eindruck erwecken könnte, „als ob ein genialer Geist in der Summe verschiedenster Beeinflussungen begriffen werden könnte“ (L. Schiedermaier, *Mozart, sein Leben und seine Werke*, 2/1948, S. 12). Es muß hier genügen, aus der Fülle der Referate einige hervorzuheben. Stig Walin sieht die Voraussetzungen für Mozarts „Internationalisme“ in der hochentwickelten Musikkultur des 18. Jahrhunderts, wobei der schwedische Forscher einige besondere Streiflichter auf Namen seiner Heimat wie Wellman oder Roman fallen läßt. Erich Schenk schildert Mozart als „*Incarnation de l'âme autrichienne*“ mit besonderem Hinweis auf das, wie er meint, allzu oft übersehene mütterliche Erbteil. Zu den wesentlichen Jugendeindrücken gehört zweifellos auch der internationale Einschlag in Salzburgs Kultur- und Musikleben, wie ihn die Namen mancher ausländischer Musiker in den Reihen der Hofkapelle bezeugen. H. C. Robbins Landon erweist sich in seinem Beitrag „*La crise romantique dans la musique autrichienne vers 1770. Quelques précurseurs de la symphonie en sol mineur (KV 183) de Mozart*“ wieder einmal als einer der besten Kenner der Sinfonieggeschichte des 18. Jahrhunderts. Hier wird die einzigartige Stellung der frühen g-moll-Sinfonie von 1773 vom Hintergrund der Sinfonik des 6. Jahrzehnts aus gewürdigt, insbesondere von den Reformsinfonien Franz Becks aus („*les plus profondes, les plus sincères de la soi-disant ère pré-classique*“). Auch Vanhall spielt in diesem Zusammenhang eine bisher wenig beachtete Rolle, vor allem aber Haydns Mollsinfonien der Jahre 1768 bis 1772, auf deren Bedeutung für Mozarts frühe g-Moll-Sinfonie bereits J. P. Larsen (*The Mozart-Companion*, 1956, S. 171) hingewiesen hatte. Noch einmal greift Ernst Fritz Schmid sein Lieblingsthema mit „*L'héritage souabe de Mozart*“ auf, schildert das „ingenium suevicum“ in Mozarts Charakter und Musik und beleuchtet seine Darstellung wirksam mit einer Karte der Sprach- und Stammesgrenzen Schwabens und einer größeren Zahl von Abbildungen. Indem Carl de Nys den Beziehungen Mozarts zu den Söhnen J. S. Bachs nachgeht, rückt erstmals W. Fr. Bach in den Vordergrund, über den der Verf. ein eigenes Buch in Aussicht stellt. In der Hauptsache wäre hier W. Fr. Bachs Schüler, der

³ Colloques internationaux du Centre national de la recherche scientifique, Sciences humaines. *Les Influences étrangères dans l'œuvre de Mozart*. Paris, 10–13 octobre 1956, Etudes réunies et présentées par André Verchaly. Paris: Editions du Centre national (1958). VII, 273 S.

Londoner Bach, der Vermittler, aber nicht der „galante“ J. Chr. Bach. Es gibt noch „un autre Jean-Christien“. Cesare Valabrega erinnert daran, daß die ersten Begegnungen Mozarts mit der Musik Italiens vor seiner ersten italienischen Reise liegen, vor allem während des Londoner Aufenthalts. Luigi Ferdinando Tagliavini weist in seinem Beitrag „L'opéra italien du jeune Mozart“ auf das wenig bekannte dramatische Schaffen des Padre Martini und dessen Einfluß auf den jungen Mozart hin. Mit den Beziehungen Mozarts zur ungarischen und tschechischen musikalischen Folklore befassen sich Dénes Bartha, Vaclav Dobias und Antonín Sychra. Zuletzt klärt Ernst Hess die Echtheitsfrage der Ouvertüre KV 311. Ihr Komponist kann allenfalls ein französischer Dilettant des ausgehenden 18. Jahrhunderts sein. Dieser und noch mancher andere Beitrag des vorliegenden Sammelbandes legt allerdings die Frage nahe, ob es sich bei jedem der hier abgedruckten Vorträge um „influences étrangères“ bei Mozart im strengsten Sinne handelt. Ganz kurz vor dem denkwürdigen Wiener internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß des Mozartjahres 1956 veranstaltete der Verband tschechoslowakischer Komponisten in Prag eine Mozart gewidmete „internationale Konferenz“, deren Bericht⁴ im internationalen Gepräge der Teilnehmerschaft und der Vielseitigkeit der behandelten Themen sich zum kompendiösen Wiener Kongreßbericht etwa wie ein Bild in verjüngtem Maßstab verhält. Immerhin kamen rund 40 Redner zu Wort, und auch hier muß sich der Referent Beschränkung auferlegen. In seiner Eröffnungsansprache kündigte Antonín Sychra die Verteilung der Vorträge auf „einige ausgeprägte Themenbereiche“ an, die gesellschaftlichen Wurzeln von Mozarts Werk, Mozarts Beziehungen zu seinen tschechischen Vorgängern und Zeitgenossen und die Tradition der Volksmusik. Innerhalb dieses gesteckten Rahmens ergibt sich nun eine sehr starke Variationsbreite der Vorträge nach Gehalt und Gestalt, methodisch und stilistisch. Letzteres kommt in der gedruckten Fassung der Vorträge um so mehr zum Ausdruck, als ihre deutsche Übersetzung, soweit sie in anderen Sprachen gehalten wurden, nicht gleichmäßig gelungen ist. Vieles wirkt in der vorliegenden Gestalt terminologisch unscharf und verschwommen, und das kann den Eindruck der bei Behandlung der einzelnen Themen gewonnenen Ergebnisse mitunter bis zur leeren Phrase abschwächen.

Es gehört seit langem zu den Pflichtstücken solcher internationaler Kongresse, die einer bestimmten Künstlerpersönlichkeit gewidmet sind, daß das Nachleben ihres Vermächnisses in möglichst vielen Ländern geschildert wird. Diese Gelegenheit wurde in Prag in weitem Umfang wahrgenommen. Es gab Berichte über Mozart in Mähren (B. Štědroň), Rußland (J. Martynov), Rumänien (Z. Vancea), Schweden (M. Stempel) und Ägypten (M. El Hefny), im Vordergrund aber stand natürlich mit einer Reihe von Referaten das Thema „Mozart und Böhmen“, J. Markl: „Mozart und das tschechische Volkslied“, R. Smetana: „Mozart und das tschechische Volk“, M. Tarantová: „Das Echo von Mozarts Werk in der Epoche der Wiedergeburt des tschechischen Volkes“, J. Němeček: „Das Problem des Mozartismus und die tschechischen Dorflehrer“, A. Hořejš: „Die tschechoslowakische Musikwissenschaft und Mozart“, M. Očádlík: „Voraussetzungen wissenschaftlicher Mozartforschung in Böhmen“, dies ein temperamentvoller Angriff gegen die Mozartforschung, die „die Bedeutung der Entwicklung der Gesellschaft“ für ihre Arbeitsweise übersehen habe. Eine bedeutende Rolle spielt bei Němeček und etwa auch bei J. Racek („Beitrag zur Frage des ‚mozartischen‘ Stils in der tschechischen vorklassischen Musik“) der „Mozartismus“, „ein gewisser ‚locus communis‘ für die musikalische Melodik und Faktur der vormozartischen Zeit, denn Mozart ist nicht wie ein unerwarteter Meteor aufgetaucht, sondern aus den vorangegangenen Perioden und Generationen hervorgewachsen, die ihm den Boden vorbereiteten“ (S. 272). So findet Racek Mozartsche melodische Elemente schon im Übergang vom Spätbarock zur

⁴ Internationale Konferenz über das Leben und Werk W. A. Mozarts. Praha 27.—31. Mai 1956. Bericht, hrsg. vom Verband tschechoslowakischer Komponisten. (Redaktion der deutschen Ausgabe des Konferenzberichts: Pavel Eckstein). (Praha 1956.) 291 S.

Vorklassik bei Fr. V. Miča (1684—1744). Im Umkreis von Mozarts Schaffen oder auch in ihren persönlichen Beziehungen zu ihm werden mehrere tschechische Komponisten des 18. Jahrhunderts, vor allem aus den Reihen der sogenannten „tschechischen Musikemigration“ gewürdigt, so Vaňhal durch O. Loulová. Die deutschen Arbeiten über Vanhal waren ihr allerdings nicht zugänglich, wobei zu bemerken wäre, daß die über den Sinfoniker, eine geplante Kölner Dissertation von G. Wolters, nie erschienen ist. Schlimmer wirkt sich bei M. Stádník („W. A. Mozart und neue Betrachtungen über A. Rejcha“) die Tatsache aus, daß ihm offenbar E. Bückens Arbeit über diesen Komponisten von 1912 nicht bekannt war. Er kennt Reichas wichtigste Opern nur aus Beispielen in dessen theoretischem Werk. Bücken konnte ihnen auf Grund seiner Bekanntschaft mit dem Material der Bibliothek des Pariser Conservatoire einen längeren Abschnitt widmen. Stádník muß lebhaft bedauern, mit dieser Bibliothek keine Verbindung bekommen zu haben. Den Einfluß der Melodramen Georg Bendas auf Mozart (*Zaide*, *Idomeneo*, *König Thamos*) behandelt Z. Pilková, die Berührungen Mozarts mit L. Koželuh M. Poštolka, dessen Prager Diplomarbeit von 1956 wesentlich zu einer notwendigen Revision der bisher zumeist abschätzigen Beurteilung dieses Komponisten beiträgt (vgl. auch O. Wessely in MGG, VII, 1066 f.). Eine andere Ehrenrettung erfährt der Begründer der Prager Mozarttradition Fr. X. Dušek durch V. J. Sýkora. Daß er bisher allenfalls als eine Randfigur im Leben Mozarts, kaum aber in seiner Bedeutung als Komponist gewürdigt wurde, begründet Sýkora nicht zuletzt damit, daß er immer wieder mit den bekannteren Mitgliedern der Familie Dusik (u. a. Jan Ladislav) verwechselt wurde, zu denen Fr. X. Dušek in keinerlei verwandtschaftlicher Beziehung steht. Nun noch einige Beiträge, die sich mit Mozarts Schaffen befassen! E. Fr. Schmid bietet eine anschauliche Geschichte von Mozarts Nachlaß, W. Vetter weist nach, daß die Bearbeitungen Bachscher Fugen für Streichinstrumente, wie die überaus zahlreichen Abweichungen vom Notentext der Vorlage erkennen lassen, keine mechanischen Streicherkopien sein können. Hier setzt Mozart vielmehr, „teils bewußt und planvoll, teils wohl auch rein instinktiv“, dem Original gegenüber seine Individualität durch. Für S. Köhler ist Mozarts Instrumentation in der Neuartigkeit ihres Klangbildes eine „Ausdruckskunst im Opernschaffen“. Die Beziehungen von Mozarts Vokal- zu seiner Instrumentalmusik untersucht W. Siegmund-Schultze, die Urfassung des Klarinettenkonzerts und -Quintetts J. Kratochvíl, „Mozarts polyphone Tradition“ schließlich E. H. Meyer, zurückgehend bis auf die „konzertantpolyphone Konzeption“ in der deutschen und österreichischen Musik des 16. und 17. Jahrhunderts. „Mozart, wie ihn niemand kennt“ nennt sich etwas geheimnisvoll eine Veröffentlichung von Erich Lauer⁵, über deren Inhalt erst der Untertitel mehr verrät: „Mozart als Lehrer im Kontrapunkt. Mozart als Schüler Bachs in der Fugentechnik. Nach einem fast vergessenen Übungsheft von 1784 dargestellt.“ Dieses Übungsheft enthält auf 13 Seiten Aufzeichnungen Mozarts für seine Kompositionsschülerin Barbara Ployer (auch Babette von Ployer genannt), also „Mozarts Unterricht in der Composition“, wie nach dessen Tod ihr Vetter Maximilian Stadler diese Blätter überschrieben hat. Den Kompositionsübungen sind, vielleicht als Geschenk Mozarts an seine Schülerin, vielleicht aber auch erst später, als Stadler den Mozartschen Nachlaß sichtete, jene Fugenskizzen beigegeben worden, denen neuerdings noch einmal Hans Dennerlein (*Der unbekannt Mozart. Die Welt seiner Klavierwerke*, 2/1955) bei seinen Untersuchungen über Mozarts späte Wendung zum strengen Stil besondere Aufmerksamkeit geschenkt hat. Die erste Veröffentlichung des Übungsheftes zusammen mit diesen Skizzenblättern besorgte Robert Lach in seiner Schrift „W. A. Mozart als Theoretiker“, 1918 (Kaiserliche Akademie der Wissenschaften in Wien, Phil.-hist. Klasse, Denkschriften, Bd. 61, Abh. 1) nach dem von der Wiener Nationalbibliothek als Cod. Nr. 17 559 bewahrten Notenheft mit aller philologischen Gründlichkeit. Wer diese Aufzeich-

⁵ Erich Lauer: *Mozart, wie ihn niemand kennt*. Frankfurt a. M.: Hofmeister (1958). 83 S.

nungen für die heutige Musikpraxis und vielleicht auch den Unterricht fruchtbar machen will, muß freilich den engeren Rahmen einer solchen Veröffentlichung streng wissenschaftlichen Charakters nach irgendeiner Seite hin auflockern.

„Soweit es sich“ bei den Beispielen des Übungsheftes „um Melodiestimmen mit beziffertem Baß handelt, wurde dieser fast durchweg nur dreistimmig skizzenhaft ausgesetzt, um die von Mozart gemeinte Harmonik im Satz anzudeuten. Es soll allen Benutzern dieser Ausgabe, darunter vor allem fortgeschrittenen Schülern im Kontrapunkt, überlassen bleiben, diese Sätze auch vierstimmig auszusetzen und sich hierzu die Melodiestimmen und den dazu gehörenden Baß mit der Bezifferung abzuschreiben.“ Einzelnes wurde natürlich mit kleinen Noten kenntlich gemacht, vom Bearbeiter oder nach früheren Bearbeitungen ergänzt. So konnte, dem Wunsche H. J. Mosers in seinem Geleitwort zu dieser Veröffentlichung entsprechend, an Stelle einer trockenen Urtextausgabe, die nur „lehrhafte Skizzen“ hätte bieten können, „musizierbar edelste Hausmusik“ werden, im Klavier-, oft aber auch im Streichquartettsatz ausführbar. Besonders reich sind diese Sätze an harmonischen und chromatischen Überraschungen von einer Kühnheit, wie sie nicht zuletzt aus der Begegnung Mozarts in diesen Jahren mit Bach verstanden werden will. Diese geschichtliche Situation veranschaulicht auf besondere Weise dann der zweite Teil des Heftes, der uns an Hand von Fugenfragmenten „Mozart als Schüler Bachs in der Fugentechnik“ vorführen soll. Dennerlein (a. a. O. S. 156 ff.) wollte hier Ansätze zu einem weiteren vierstimmigen Fugenzyklus neben den dreistimmigen für Baron van Swieten erkennen. Auch hier bietet Lauer den Benutzern seiner Ausgabe einen pädagogischen Spielraum, indem er ihnen überläßt, „an Stelle der hier aufgenommenen Ergänzungen durch nachträgliche Bearbeiter andere und vielleicht bessere zu finden“. Diesen beiden Gruppen von Lehrstücken läßt der Herausgeber als ein „unbekanntes Stammbuchblatt Mozarts“ noch ein Stück folgen, daß mit ihnen zwar in keinem Zusammenhang steht, aber immerhin unmittelbar mit der Persönlichkeit der Barbara Ployer. Ihr Stammbuch im Besitz des Salzburger Mozarteums bewahrt diese „*Marche funebre del Sigr. Maestro Contrapuncto*“, hinter welchem Pseudonym sich, wie R. Tenschert (Die Musik, XXII, 1929, S. 16 ff.) endgültig nachgewiesen hat, kein anderer als Mozart verbirgt. Aus der rhythmischen Verwandtschaft des Trauermarsches mit dem Anfang des Babette Ployer gewidmeten D-dur-Klavierkonzerts schließen zu wollen, der c-moll-Marsch sei als eine Parodie Mozarts auf jenes Konzert aufzufassen, geht m. E. jedoch zu weit.

Eine echte Bereicherung der Mozartliteratur stellt die von Ernst Roth besorgte deutsche Übertragung der Reisetagebücher von Vincent und Mary Novello aus dem Jahre 1829 dar⁶. Als H. Engel an dieser Stelle (Mf. IX, 1956, S. 356–358) deren erste Veröffentlichung in England (1955) besprach, wurde bereits der Wunsch nach einer Übersetzung ins Deutsche laut. Da der damalige Referent ganz ausführlich über den Inhalt der beiden Tagebücher berichtet hat, d. h. über die Reise des Londoner Musikverlegers Vincent Novello mit seiner Frau nach Salzburg und Wien zum Besuch der damals noch lebenden Verwandten und Freunde Mozarts, vor allem also der schwer kranken, erblindeten und verarmten Schwester des Meisters Marianne von Sonnenburg, erübrigt sich hier ein näheres Eingehen auf diese „Wallfahrt zu Mozart“. Novello hatte zugunsten der Frau von Sonnenburg in London eine private Sammlung veranstaltet. Seine Absicht, ihr den stattlichen Betrag von 63 Pfund persönlich zu überreichen, gab den äußeren Anlaß zu seiner Reise. Die deutsche Ausgabe weicht in manchem vom englischen Original ab. Sie wählt, wo die beiden Tagebücher denselben Gegenstand behandeln, jeweils die lebendigere Darstellung, sie muß auf den reichen Bildschmuck der englischen Ausgabe, auf das Vorwort mit der Geschichte der Wiederauffindung (die Tage-

⁶ Eine Wallfahrt zu Mozart. Die Reisetagebücher von Vincent und Mary Novello aus dem Jahre 1829. Hrsg. von Nerina Medici di Marignano und Rosemary Hughes. Deutsche Übertragung von Ernst Roth. Bonn: Boosey & Hawkes 1959. 192 S.

bücher waren fast 120 Jahre verschollen), auf einige andere Vorworte, den verbindenden Text zwischen den Tagebucheintragungen, leider auch im Kapitel über die Rückreise auf den Weg von Salzburg über Frankreich und schließlich auf die abschließende Zusammenfassung von Novellos Erfahrungen auf seiner Reise („*The musical Scene in Europe in 1829*“) verzichten. Die Anmerkungen wurden auf das Notwendigste beschränkt. Ein Register über Namen und Orte hätte man sich aber zum mindesten noch wünschen mögen! Gleichwohl wird das über den engeren Gegenstand hinaus auch kulturgeschichtlich überaus fesselnde Buch seine deutschen Leser finden.

Diesen Sammelbericht möge ein kurzer Hinweis auf eine bibliographische Arbeit beschließen⁷, die uns daran erinnern mag, wie manche wertvolle Bibliographie das Musikschritttum aus den letzten Jahrzehnten dem Fleiß des Budapester Bibliothekars Lajos Koch zu verdanken hatte (über Brahms, Schubert und Haydn). Der eigentlichen Titeltzusammenstellung geht ein größerer Abschnitt von E. Major „*Mozart und die ungarische Musikgeschichte*“ voraus, dessen Veröffentlichung bereits für das Mozartjahr 1941 geplant war, durch die Kriegswirren bei Verlust des Manuskripts zunächst aufgehalten wurde und erst 1956, als Budapest die erste ungarische Mozartausstellung veranstaltete, zu einem kleinen Teil erscheinen konnte. Zwei Beiträge gelten Mozarts ungarischen Schülern: J. N. Hummel mit Ergänzungen und Berichtigungen zu K. Benyovskys Hummelbiographie von 1934 und Ludwig Gall, der angeblich 200 (!) Werke Mozarts für zwei Klaviere bearbeitet haben soll. Dann werden Liszts Mozartbearbeitungen zusammengestellt, die Mozartpflege auf den ungarischen Bühnen gewürdigt (erste Aufführung des *König Thamos* schon Dezember 1773 vor Wien in Preßburg) und in einem „*Mozart-Repertorium ungarischer Musiker*“ deren Beziehungen zur Kunst Mozarts nachgewiesen, u. a. die Mozartpflege bei Bartók. Ein bunter Kranz von „*Mozartiana*“ schließt sich an, unter denen der Hinweis auf ein apokryphes As-dur-Requiem von Mozart von Interesse ist. Das Kernstück des Bändchens, die Bibliographie von Lidia F. Wendelin soll „*die in Ungarn oder von ungarischen Verfassern im Auslande in beliebiger Sprache erschienenen, auf Mozart bezüglichen Schriften, so wie die schriftlichen Dokumente der ungarischen Nachklänge des ausländischen Mozart-Kults enthalten*“, dabei „*auf möglichste Vollständigkeit bedacht*“, wobei auch ein belletristischer Anhang mit Romanen, Erzählungen, Gedichten und Schauspielen nicht fehlt.

*L'Estocart und sein Psalter*¹

VON SIEGFRIED FORNAÇON, BERLIN

Die insgesamt 720 Seiten umfassende Facsimilierung macht uns mit einer französischen Bearbeitung des Genfer Psalters bekannt, von der bisher sowohl Musikgeschichte wie Chorpraxis so gut wie nichts wußten; sie tritt neben die bekannten Bearbeitungen von Claude Goudimel, Philibert Jambe de Fer und Claude Le Jeune. Was wir über den Autor, Pascal de L'Estocart (1539 bis nach 1584), wissen, hat François Lesure² zusammengetragen. Des Komponisten Hin- und Herwecheln zwischen reformierter und römischer Kirche braucht nicht

⁷ Lidia F. Wendelin: *Mozart in Ungarn*. Bibliographie. Mit einer Einleitung von Ervin Major. (Deutsche Übertragung: F. Brodsky.) Budapest: Nationalbibliothek Széchényi 1958. 203 S. (Ungarisch und deutsch.)

¹ CENT CINQUANTE PSEAUMES DE DAVID, MIS EN RIME FRANCOISE PAR CLEMENT MAROT, ET THEODORE DE BESZE, ET MIS EN MUSIQUE A QUATRE, CINQ, SIX, SEPT, ET HUIT PARTIES, PAR PASCHAL DE L'ESTOCART, DE NOYON EN PICARDIE. / A GENEVE. / On les vend chez Eustace Vignon. / M.D.LXXXII. / Avec PRIVILEGE du ROY. (Facsimile-Nachdruck, herausgegeben von Hans Holliger und Pierre Pidoux. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel MCMLIV. — Documenta musicologica. Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles. 5 Stimmbände: Superius, Contratenor, Tenor, Bassus, Quinta pars.)

² MGG III 1577.

wunderzunehmen, — es ist typisch für den künstlerischen Menschen der Renaissance und läßt sich in allen Ländern, wo reformatorische und alte Kirche nebeneinanderstanden, beobachten. Auch dürfte Nicolas de Bréban, jener Abt von Valmont, der 1584 L'Estocarts Mäzen wurde, kaum ein fanatischer Katholik gewesen sein; vielmehr haben wir hier wahrscheinlich einen Humanisten vor uns, den das reformierte Bekenntnis seines Musikers so wenig störte wie den Komponisten die unreformatorische Stellung seines Brotgebers. Lokalforschung in Valmont und in der fraglichen Ordensgeschichte könnte hier Klarheit schaffen.

Das sauber gedruckte, mit Kopfleisten und Initialen reich ausgestattete Werk enthält 161 Stücke, wobei freilich die Sätze zu Psalm 30 und 76, zu 31 und 71, zu 36 und 68, zu 51 und 69, zu 62 und 111, sowie zu 74 und 116 einander außerordentlich ähnlich sind, so daß man eigentlich nur von 155 Kompositionen sprechen darf. Von den Psalmbereimungen Clément Marots und Theodor Bezas ist jeweils nur die erste Strophe abgedruckt. Die Melodien, die hauptsächlich zwischen 1539 und 1562 in Straßburg und Genf entstanden, hat L'Estocart kaum verändert; gelegentlich hat er eine Pause mehr oder weniger zwischen den Zeilen als die berühmte Bearbeitung Goudimels von 1565, die heute als Standardausgabe der Melodien gilt; oder er verkürzt hier und dort eine Ganze Note zur Halben. Den 150 Psalmen sind noch angefügt:

1. Zehngebotslied (Marot) „*Leue le coeur*“.
2. Simeonslied (Marot) „*Or laisse, Createur*“.
3. Herrngebet (Marot) „*Pere de nous*“.
4. Glaubensbekenntnis (Marot) „*Le croy en Dieu*“.
5. Tischbitte (Marot) „*O Souuerain pasteur*“.
6. Tischdank (Marot) „*Pere eternal*“.
7. *Le pourtrait de la vraye religion* (de Sponde?) „*Mais qui es-tu*“.
8. Lateinisches Anagramm für Henri von Bourbon (de Sponde) „*Exere pacatos*“.
9. Französisches Anagramm für Henri von Bourbon (Constant)
„*TV as, Roy tres-illustre*“.
10. Summe des Gesetzes „*Saincte escriture te propose*“.
11. Doxologie „*A Dieu seul soit honneur et gloire*“.

Für Dekalog und Simeonslied behält L'Estocart die Genfer Melodien bei; alle anderen Stücke des Anhangs komponiert er ohne eigentliche Weise motettisch.

Die Vierstimmigkeit herrscht vor (100 Sätze, darunter zwei Kanons am Schluß des Werkes). Daneben stehen 56 fünfstimmige Psalmen (einschließlich der 2. Strophe des Simeonsliedes und der beiden anagrammatischen Dichtungen). Psalm 80, 100 und 150 sind sechsstimmig gesetzt; der Dialog über die wahre Religion weist einen siebenstimmigen Satz auf, und Psalm 117, dessen Melodie eine der geringwertigsten im Genfer Psalter ist, hat L'Estocart seltsamerweise mit acht Stimmen ausgestattet. Er schreibt (wie vor ihm schon Goudimel) auch einige Sätze für gleiche Stimmen (Psalm 30, 61, 72, 76, 86, 120, 129, 136, 146). Außer bei zwölf Psalmen steht der cantus firmus überall im Tenor; Sopranmelodie finden wir in Psalm 28, 34, 35, 40, 43, 77, 117, 139 und 146; auch Louis Bourgeois und Claude Goudimel hatten in ihren Sätzen bei diesen Psalmen die Weise in den Diskant verlegt —, offenbar eine irgendwie festgelegte Genfer Tradition. Der Alt hat die Melodie in den fast übereinstimmenden Sätzen zu Psalm 30 und 76, und bei Psalm 81 findet sich der cantus firmus in der Quinta pars.

Seltsam ist, daß L'Estocart in der Widmung an Heinrich III. von Navarra meint (allerdings mit einem vorsichtigen „soweit ich weiß“), er habe als erster „in diesem Orte“ motettische Psalmsätze unter strenger Bewahrung der Gemeindemelodien geschrieben. Sollte er wirklich Goudimels leichtmotettische Psalmkompositionen von 1568 nicht gekannt haben, die 1580, also kurz vor dem Erscheinen des L'Estocartschen Werkes, neu aufgelegt worden waren, oder

die weitgehend ebenfalls motettischen Psalmsätze von Philibert Jambe de Fer (1564)? Oder sind die Worte „*en cest endroit*“ streng auf Genf zu beziehen? Dann enthalten sie ein liturgisch-theologisches Problem, das weiter unten zu erörtern ist.

Über die Sätze selbst ist nicht viel zu sagen; sie entsprechen dem französischen Satzstil der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Die Nebenstimmen bewegen sich in kleinen Notenwerten über und unter dem in Ganzen und Halben breit dahinfließenden *cantus firmus*; selbst der Baß wird fast überall zu lebhaften Läufen genötigt. Zeilenanfänge zeigen Scheinimitationen. Zu fragen ist, wie L'Estocart sich den Vortrag dieser Sätze gedacht hat. Im französischen Sprachgebiet sang und singt man die Psalmen viel schneller, als in Deutschland das Kirchenlied je gesungen worden ist. Dieser Praxis widerstehen L'Estocarts Sätze. Sie sind (wie mannigfache Proben ergeben haben) nur ausführbar, wenn der *cantus firmus* sehr ruhig gesungen wird, — anderenfalls verwehen die zierlichen Figuren der Nebenstimmen. Oder aber L'Estocart dachte an instrumentalen Vortrag, was zu glauben auch durch das Weglassen der Psalmtexte ab Strophe 2 nahegelegt wird. Weder in der Widmung des Autors noch in den vielfältigen Begleitgedichten³ wird etwas über die Aufführungspraxis gesagt.

Mindestens von 1581 bis 1583 weilte L'Estocart in Genf. Soweit es sich erkennen läßt, hat ihn der Theologe und Diplomat Antoine de la Roche Chandieu (1534—1591), der damals schon in der Nähe Genfs lebte, in den Bereich der reformierten Kirche gezogen. Der Genfer Drucker und Verleger Jean de Laon (1518—1599) brachte mehrere Werke L'Estocarts heraus. In ihnen steht eine Reihe von Widmungsgedichten; unter ihren Verfassern finden wir außer Chandieu die beiden Führer der Genfer und der gesamten reformierten Kirche, Theodor Beza (1519—1605) und Simon Goulart (1543—1628), aber auch den jungen Dichter-Humanisten Jean de Sponde (* 1557), den Dichterssohn Claude des Masures, den Arzt Joseph du Chesne und die Theologen Léonard Constant (um 1550—1610) und Theodor Zwinger. Von allen wird L'Estocarts Kunst freudig begrüßt, ja, geradezu als eine Himmelsgabe gedeutet.

Unsere Frage ist nun (ohne daß bei dem gegenwärtigen Stande der Forschung eine Antwort gegeben werden könnte): Wie fügen sich diese Züge, die unverkennbar eine Musikfreundlichkeit verraten, in das derzeitige Bild der Stadt Genf, der man in Musikwissenschaft, Hymnologie und Liturgik eine kaum zu überbietende Starrheit und Enge in musikalischen Dingen nachsagt? Untermalt werden diese Züge noch durch die Tatsache, daß Goulart, Pfarrer an Saint-Gervais und Nachfolger Bezas, gerade kurz zuvor, nämlich 1576 bis 1580, Werke von Orlando di Lasso, Goudimel, Arcadelt, Créquillon und Jean Servin, sowie anderen Musikern neu herausgegeben hatte, und zwar eben in Genf (oft freilich mit veränderten Texten)⁴, geistliche Musik natürlich. Aber was machte man mit diesen Kompositionen? Dienten sie nur als Exportartikel, mit dem man Devisen zur Unterstützung der verfolgten Hugenotten in Frankreich erwerben wollte? Und Genf selber hätte von diesen Editionen nichts gesehen und von der Musik darin nichts gehört? Das müßte erst bewiesen werden! Oder: diese Ausgaben wären nur für die Hausmusik der Genfer Familien bestimmt gewesen. Das würde voraussetzen, daß diese Hausmusik in hoher Blüte gestanden hätte, achtstimmige, zum Teil schwierige Werke von L'Estocart und Servin zu bewältigen. Zu solcher Hausmusik gehört eine gewisse musikalische Tradition und Kultur; dürfen wir beides in dem als asketischen verschrieenen Genf voraussetzen? Oder — ist unser Bild von Genf verzeichnet?

Aber wir müssen auch die letzte Frage stellen: Waren diese Kompositionen etwa für den Gottesdienst bestimmt, — den angeblich so kahlen Gottesdienst der reformierten Kirche? Man hätte die Frage freilich schon früher aufwerfen müssen: Warum stellten Stadt und Kirche Genf so exzellente Musiker wie Guillaume Franc, Louis Bourgeois und Pierre Dagues

³ Vgl. E. Droz: *Jean de Sponde et Pascal de L'Estocart*, Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, Genf 1951, Bd. 13, S. 312—326.

⁴ Vgl. Paul-André Gaillard: *Goulart*, MGG V 590.

an? Warum lassen Franc und Bourgeois mehrere vierstimmige Psalter drucken? Warum ist der Genfer Psalter zum Lebenswerk Goudimels geworden? Doch gewiß nicht nur um der Musizierlust willen, die diesen Mann erfüllte! Musik des 16. Jahrhunderts ist selten absichtslos, selten „l'art pour l'art“, und geistliche Kompositionen schreiben heißt damals geistliche Käume vor Augen haben, in denen man diese Musik verwenden kann, und zwar gottesdienstlich verwenden! Das Kirchenkonzert kam ja erst zu Sweelincks Zeit auf. Hat man in Genf, hat man in der frühen reformierten Kirche etwa doch eine Musikausübung gekannt, wengleich das die reformierten Dogmatiker ebenso wie ihre Gegner (die mit dem Pfunde reformierter Musikfeindlichkeit gegen die Kirche Calvins zu wuchern suchen) bisher nicht wahrhaben wollten. Aus meiner Heimatstadt Königsberg weiß ich, daß der Lautenist Daniel Zöllner, der dort mindestens seit 1597 tätig war, bei Gottesdiensten der reformierten Gemeinde mitwirkte; leider ist nicht überliefert, ob solistisch, konzertant oder als Begleiter des Gemeindegesangs. Aber daß so etwas überhaupt möglich war, scheint alteingefleischte Vorurteile wankend zu machen und kann kaum eine Neueinführung der Königsberger sein; Königsberg, wohin sich schon zu Lobwassers Zeiten (also um 1560) Hugenotten geflüchtet hatten, dürfte eine ältere Tradition der reformierten Kirche wiedergeben. Sollte es dergleichen nicht auch anderswo, nicht auch in Genf gegeben haben?

Der von den Genfer Kirchenhäuptern so freudig begrüßte L'Estocart hat ja auch nicht irgendwelche geistliche Lyrik vertont, sondern das Gesangbuch der Genfer Kirche, eben den Psalter. Zwar wissen wir aus mannigfachen Zeugnissen, daß die Genfer Psalmen keineswegs nur im Gottesdienst, sondern ebenso bei der Tagesarbeit und bei der Erholung gesungen worden sind. Aber sind die großangelegten Sätze L'Estocarts im internen Kreis überhaupt denkbar? Neuaufführungen zeigen, daß die meisten Psalmsätze nur von bestgeschulten Chören bewältigt werden können, und soviel höher stand die Musikalität und Musikübung des 16. Jahrhunderts auch nicht als die unserer Zeit. Der Komponist hat also wohl an ausgebildete Sänger gedacht. Fand er diese in Genf oder sonst irgendwo in der reformierten Kirche? Und, wenn ja, — handelte es sich nur um Schulchöre? Wo haben diese gesungen? Nur bei Schulfeiern? Die Widmungsgedichte in L'Estocarts Werken sprechen öfters vom Hören dieser Kompositionen und von den Hörern. Das setzt öffentliche Aufführungen voraus. Man kann (wieviel man sich wehren mag) dem Schluß kaum noch entgehen, daß die Kirche der Ort war, an dem diese Psalmsätze gesungen und gehört wurden. Für den lutherischen Raum eine Selbstverständlichkeit, — in der reformierten Gemeinde beinahe eine Ketzerei!

Forscher wie Oskar Söhngen mit seiner „*Theologie der Musik*“ sowie Genfer Kirchen-, Musik- und Geisteshistoriker werden erkennen, daß hier noch ein weiter Acker brach liegt. Die Zeichen mehren sich, daß wir hier wahrscheinlich ganz neu werden ansetzen müssen. Den Anstoß hierzu gegeben zu haben, ist eines der wichtigsten Verdienste der neuen L'Estocart-Ausgabe.

Laute und Lautenmusik

Bericht über das Internationale Colloquium des Centre National de la Recherche Scientifique 1957 (Paris 1958)

VON JOSEPH MÜLLER-BLATTAU, SAARBRÜCKEN

Le Luth et sa Musique lautet der Originaltitel des Berichts über eine Tagung zum Studium älterer Lautenmusik des „Centre National de la Recherche Scientifique“, die vom 10.—14. September 1957 in Paris stattfand. Wolfgang Boetticher hatte damals bereits (Mf. XI, 214) über den anregenden Verlauf berichtet. Über den Sinn und Ertrag dieser Colloquia, die (wie das vorliegende auch) von Jean Jacquot (C. N. R. S.) geleitet werden, vergleiche man das von H. Albrecht in seinen Besprechungen der verschiedenen Kongreßberichte in Mf. X und XI

Mitgeteilte. Nun liegt also der Bericht über die jüngste Tagung in einem schön ausgestatteten Bande vor, auf dessen Vorsatzblatt die bereits erschienenen Bände und die in Vorbereitung befindlichen verzeichnet sind. Der Kreis der Teilnehmer war diesmal kleiner als bisher (20), die Verhandlungsgebiete (vgl. Boetticher) genau umrissen: 1. Editionsprobleme der älteren Lautenmusik, vor allem der sachgemäßen Übertragung der Tabulaturen; 2. stilistische Analyse und Einordnung wichtiger Sammlungen; 3. Erörterungen über die verschiedenen Typen des Instruments und der Spielpraxis, 4. Fragen der Katalogisierung und der Bibliographie der ältern gedruckten oder handschriftlichen Lautensammlungen. Es sei gestattet, die inhaltliche Wiedergabe der Referate, soweit möglich, ebenso aufzugliedern.

Zuvor sei des Vorworts von J. Jacquot gedacht, welcher der Gastgeberin (Mme. Thibault-de Chambure), die zugleich Fachgenossin ist, dankte sowie allen denen, welche die intimen kleinen Konzerte (zum Erweis von Leben und Reichtum des Spielvorrats der älteren Lautenmusik) bestritten hatten. Der kurz berichteten Begrüßungsansprache des Vizeleiters, Prof. Michel Lejeune, folgt das richtungweisende Referat Jacquots, das der Arbeit (wie oben schon vorweggenommen) Plan und Inhalt gab. Halten wir insbesondere fest, daß er in großem Zusammenhang die Katalogisierung als Mittel zum Zweck, die Publikation, die ebenso der Wissenschaft wie der Praxis dienen soll, als Ziel der Arbeit bezeichnete. Aber dabei werden schließlich auch stets die anderen Fragen mitgestellt: Bau des Instruments und Technik des Spiels, Art der Übertragung, geschichtlicher Ort der Werke. Alle Fragen sind unlösbar verbunden. Das zeigte sich auch in den an die Referate anschließenden Diskussionen, die jeweils in Kurzfassung wiedergegeben sind.

Gleich das erste Referat von Benvenuto Disertori (Mailand) gab mit seinen aufschlußreichen Bemerkungen über die Entwicklung der Laute in Italien vom 15. zum 16. Jahrhundert zu reger Diskussion Anlaß, in der der Referent noch wichtige Ergänzungen zu seinem Vortrag hinzufügte. Thomas E. Binkley (University of Illinois) führte das gleiche Thema vom 16. ins 17. Jahrhundert weiter. Seine Schlußworte warfen das im Hinblick auf die vielstrännige geschichtliche Entwicklung aktuelle Problem auf, welchen Lautentypus man heute benutzen solle. Das führte denn auch zu einer sehr farbigen Diskussion, bei der das Schlußwort von Heartz (University of Chicago) wohl das Wesentliche enthielt. Binkley hatte ein standardisiertes Instrument für unsere Gegenwart gefordert, Heartz sprach von der Pflicht der Spieler zu bester und getreuester Ausführung der älteren Lautenmusik, nicht aus Purismus, sondern weil nur so die Wiederbelebung des einst „Lebendigen“ und „Großen“ gelinge. Der gleiche Forscher entwickelte sodann an einer Erörterung der ersten Lautenlehren bis 1550 die grundlegenden Fragen der Saiten-Anordnung, des Legato-Spiels, des Fingersatzes, der improvisierten Verzierungen, und ordnete dann die Quellen (deren Verzeichnis beigegeben ist) in ihren geschichtlichen Standort ein.

Die „Introduction“ von Adrien le Roy beginnt hier in der Diskussion erstmals eine Rolle zu spielen. Um so dankenswerter, daß Karl Scheit (Wien), in seinem Referat die Unterweisungen von G. Waissel¹ (1952), die von Robinson (1603) und die von A. le Roy (nur englisch erhalten, übersetzt 1574) vergleichend abwägt. Man spürt hier wie in der folgenden Darstellung die praktische Erprobung. Diana Poulton, Präsidentin der englischen „Lute Society“, entwickelt aus genauer Kenntnis der Werke und Spielanweisungen des 16. und 17. Jahrhunderts die Technik des Lautenspiels in Frankreich und England. Nur scheinbar eine Verengung bringt das Referat von Thurston Dart (Jesus College, Cambridge); mit der

¹ Es sei gestattet, hier auf die Arbeit von Hans-Peter Kosack: *Geschichte der Laute und Lautenmusik in Preußen* (d. h. Ost- und Westpreußen), erschienen als Band 17 der „Königsberger Studien zur Musikwissenschaft“ (Würzburg 1934), hinzuweisen. Der Anhang I gibt Titel und Inhalt aller in diesem Gebiet erhaltenen, geschriebenen und gedruckten Lautentabulaturen, darunter z. B. B. de Drusina 1556 und 1573, M. Waissel 1573, 1592, Dowland-Sammelband Schlobitten, ein Königsberger und zwei Danziger hs. Lautenbücher, Ms. Sloane 1021 von Stobus u. a. m. Der Anhang II gibt die Incipits für das Lautenstambuch Dohna 1550 sowie die genannten Drucke von Drusina und Waissel. Anhang III enthält Musikbeispiele und Lautenkompositionen. (Ein Exemplar im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Saarbrücken.)

Lautenschule von Miss Mary Burwell (1665—1670) zieht er eine unbekannte und höchst aufschlußreiche Quelle ans Tageslicht. John Ward (Harvard University) erörtert das bisher kaum beachtete Problem der Tonhöhen in der Musik für Laute (und Vihuela) und überzeugt (gerade in den Beispielen) von seiner Bedeutsamkeit.

Mit dem Sonderbericht von Thurston Dart über die Pandura kommen wir zu den speziell instrumentengeschichtlichen Berichten, die wir hier nur nennen. B. Disertori kennzeichnet Bauart und Spielweise der italienischen Diskantlaute. Das Referat von M. W. Prynne beschäftigt sich mit der Frage, wie man die Messuren der alten Lauteninstrumente festlegen und erhalten könne; die daran anschließende Diskussion wird durch eine schriftliche Zusammenfassung des Referenten beschlossen, auf Grund deren das Gespräch weitergeführt werden kann.

Der Kreis der Fragen aus der musikgeschichtlichen Stilkunde wurde eröffnet durch Disertori, der über merkwürdige tonale Verhältnisse in der Lautenübertragung eines berühmten Strambotto von Cariteo durch Fr. Bossinensis berichtete. Die im Druck beigegebenen Notenbeispiele lassen verstehen, daß daran sich eine wichtige Diskussion über die Bedeutung der Akzidentien in den Lautentabulaturen entwickelte. Das weitaus umfang- und ertragreichste Referat stammte von der Gastgeberin. G. Thibault berichtete über eine von ihr aufgefundene, bisher unbekannte handschriftliche italienische Lautentabulatur aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts (vor 1510). Notenschrift (im Faksimile beigegeben) und Inhalt wurden einsichtig in ihrer geschichtlichen Bedeutung untersucht und durch Übertragungen und das kommentierte Register des Inhalts ergänzt. Eine wichtige Quelle der italienischen Lautenmusik (wahrscheinlich die zweitälteste) ist uns dadurch wiedergewonnen. Inhaltlich schließt daran der Bericht über „*Fantasia und Ricercar in den ersten Lautentabulaturen des 16. Jahrhunderts*“ von Richard M. Murphy (Oberlin College, Ohio) an. Die von außerordentlicher Sachkunde getragenen Ausführungen (fußend auf Murphys Arbeit über *Fantasia und Ricercar im 16. Jahrhundert*, Yale Diss. 1954) decken neue Zuordnungsprinzipien innerhalb der Tänze einerseits und der Fantasien und Ricercari andererseits mit Vokalstücken auf. Der 2. Teil befaßt sich mit dem Übertragungsproblem. Wie aus einem scheinbar eng begrenzten geschichtlichen Thema Ergebnisse von allgemeiner Tragweite gewonnen werden können, zeigte das Referat von Wolfgang Boetticher (Universität Göttingen) über die in Lautentabulatur überlieferten Werke des Orlando, das abgesehen von seiner bibliographischen Bedeutung (s. u.) u. a. auf die wichtigen Unterschiede der Orgel- (Klavier-) und einschlägigen Lautenübertragungen hinwies. Mit André Verchaly (C. N. R. S.) „*Die Tabulatur in den französischen Sammlungen für Singstimme und Laute 1603—43*“ mit dem sehr aufschlußreichen Beispiel einer Boessel-Bearbeitung wurde dann ins Zeitalter der begleitenden Monodie übergeleitet. Hierher gehören auch z. T. die „*Bemerkungen über die niederländischen Lautenisten*“ von Frits Noske (Amsterdam), die aber mit ihrer Fülle neuen Materials bereits den übrigen Forschungsberichten nahestehen, die wir hier anfügen. Der Materialbericht über Lautenmusik-Forschungen in Polen von Krystyna Wilkowska-Chominska, der Sekretärin der Monumenta Musicae in Polonia, enthält außerordentlich wichtige Quellen-Angaben, die von Boetticher noch ergänzt wurden. François Lesure Bibliothèque Nationale Paris), ständiger Sekretär des Répertoire International des Sources Musicales, erstattet einen wichtigen und musterhaften Bericht und übergibt die Erträge seiner „*Untersuchungen über die Pariser Lautenisten im Zeitalter von Ludwig XIII.*“. David Lumsden (Universität Cambridge) berichtet über die englischen Quellen der Lautenmusik und zieht daraus die Folgerungen für einen internationalen Quellenkatalog (s. u.).

Vorab aber muß noch der dritte Bereich in aller Kürze umrissen werden, die Übertragungs- und Editionsfragen. Schon der aufschlußreiche Bericht von Kurt Dorfmueller (München) über die deutsche Lautentabulatur und ihre Editionsprobleme hatte diesen Fragenkomplex berührt. Lawrence H. Moe (University of California, Berkeley) hatte für die Übertragung

der Tanzmusik für Laute im 16. Jahrhundert an vielen Beispielen das Problem der Taktstrichsetzung erörtert. Michel Podolski (Société belge de Musicologie) zeigte sodann einleuchtend an einem Beispiel Vorzüge und Fehler der verschiedenen Methoden und die verzweifelte Lage des Spielers. Auch in André Souris (Conservatoire de Bruxelles) kam ein ausgezeichnete Kenner der Materie zu Wort; auch er gab ein wichtiges Beispiel (Ricerca von Dufault, aus der Tabulatur von P. Ballard 1631).

Alle hier aufgeworfenen Fragen wurden in einer durch eine kleine Kommission vorbereiteten Generaldiskussion über die Editionsprobleme nochmals erörtert, auch im Hinblick auf die in Betracht kommenden Verleger und Käufer. Die Übertragung mit der Tabulatur herauszugeben bleibt das erstrebenswerte Ziel. Für die Ornamentik wurde die Tafel, die M. Podolski (S. 315) vorgelegt hatte, gutgeheißen und weiterhin ergänzt. Endlich wurde der Beschluß gefaßt, einen Gesamtkatalog der gedruckten oder handschriftlichen Tabulaturen für Zupfinstrumente herauszugeben.

Es sei noch hinzugefügt, daß der mit Noten- und Bildbeilagen reich ausgestattete Bericht durch ein Register bereichert ist und daß die Gespräche durch die vom Colloquium gebilligte Initiative von W. Boetticher auf dem VII. Internationalen Kongreß für Musikwissenschaft in Köln (Juni 1958) fortgesetzt wurden. Fünfzehn Monate nach dem Colloquium vom September 1957 erschien nun der gedruckte Bericht. Wie erfreulich und zukunftsverheißend, daß die Herausgeber in einem Anhang (S. 311—392) über das in der Arbeit bisher Erreichte und die Zukunftsperspektiven berichten können! Es werden 1. Empfehlungen für die Übertragungen gegeben, 2. ein Bericht über die Einrichtung des Internationalen Quellenkatalogs und Instruktionen zum Inangsetzen der Arbeit (der die Bibliographie aus W. Boettichers leider so schwer erreichbaren Habilitationsschrift *Studien zur solistischen Lautenpraxis im 16. und 17. Jahrhundert*, Berlin 1943, zugrunde gelegt wird), 3. Nachricht über die in Vorbereitung befindlichen eigenen und fremden (erschienenen und in Vorbereitung befindlichen) Ausgaben gegeben. Die Arbeit geht also erfolgreich weiter.

Zur Neuausgabe eines Bläsersextetts von Franz Krommer

VON OTHMAR WESSELY, WIEN

Franz Krommer, oder František Kramář, wie er nach Ausweis seiner mangelhaften Kenntniss der deutschen Zunge doch wohl eher heißen sollte¹, gehört zu den erfolgreichsten der in der Diaspora lebenden tschechischen Musiker, die zur Zeit der Klassik in Wien ihr Glück gemacht haben. Daß eine überraschend große Anzahl der Werke dieses von den Zeitgenossen Haydn gleichgestellten Meisters bereits Neudrucke erlebte², ist demnach nicht verwunderlich. Wenn aber VEB Hofmeister in Leipzig im Jahre 1955 eine „*Partita für zwei Klarinetten, zwei Hörner und zwei Fagotte*“ in Partitur und Stimmen, für die Praxis bearbeitet von Karl-Heinz Gutte, in einer Reihe von „Studienwerken“ vorlegte, so verdient dieser Umstand doppelte Aufmerksamkeit: einmal, da von Krommers Kompositionen für Blasinstrumente bisher nur eine „*Collezione delle dieci armonie in partitura*“ für zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotte, Kontrafagott und zwei Hörner bei Ricordi in Mailand und eine offensichtlich arrangierte „*Polonaise militaire*“ bei Costallat in Paris erschienen waren, zum andernmal aber, da die einschlägige Literatur von Bläsersextetten Krommers nichts weiß³.

¹ Vgl. hierzu den bei L. Nohl, *Musiker-Briefe*, 2. Aufl. (Leipzig 1873) S. LIX ff. abgedruckten Brief aus Krommers Feder.

² So liegen z. B. bei den Violinduetten, entgegen anderslautenden Aussagen (F. Krommer, *Violinduett in A-dur*, hrsg. v. K. Nemeth = Hausmusik Nr. 173, Wien 1958, Einleitung), seit 1852 zwei bis sechs Neuausgaben pro Opus vor. Zur Bibliographie der Neudrucke im allgemeinen vgl. MGG Bd. 7, Sp. 1821 f. [O. Wessely].

³ Vgl. den thematischen Katalog bei H. Walter, *Franz Krommer. Sein Leben und Werk mit besonderer Berücksichtigung der Streichquartette* (ungedruckte Dissertation Wien 1932).

Da das Vorwort der Neuauflage, die sich übrigens über Krommers Geburtsjahr nicht im Klaren zu sein scheint⁴, nichts über die ihr zugrunde liegende Vorlage aussagt, sei zunächst festgestellt, daß tatsächlich schon ein altes und gängiges Nachschlagewerk die Originalausgabe im Rahmen einer Aufzählung von Krommers Bläserkompositionen als „*Partita (in Es) p. 2 Clar. 2 Corni e 2 Fag. Leipzig, Peters, 20 Gr.*“⁵ verzeichnet. Ein Exemplar dieses anscheinend sehr selten gewordenen Druckes befand sich im 19. Jahrhundert im Besitz des Tonkünstlervereins zu Dresden⁶ unter der Signatur 97. Es wird heute von der Städtischen Musikbibliothek in Dresden unter der Signatur T 97 verwahrt und zeigt bei der Stimme der ersten Klarinette folgendes Titelblatt:

PARTITA || in Es || per || due Clarinetti, due Corni || et due Fagotti || di FR. KROMMER. || Lipsia, || Presso C. F. Peters. || Pr. 20 gr.

Die Platten-Nummer 1341 läßt unter Bedachtnahme auf numerisch naheliegende und bereits datierte Werke⁷ erkennen, daß der Druck höchstwahrscheinlich im Jahre 1817 erschienen sein muß. Dies bestätigt auch folgende kleine Pressenotiz, die zusätzlich noch einen überraschenden Tatbestand enthüllt⁸:

Erklärung.

Ich finde mich veranlaßt, es zur allgemeinen Kenntniss zu bringen, daß die unter meinem Nahmen unlängst bey C. F. Peters in Leipzig herausgekommenen Harmonie-Stücke in Es für zwey Clarinette, zwey Horn und zwey Fagott nicht von mir, und auch kein Auszug aus meinen Werken sind. Das musikalische Publicum, und vorzüglich die Herren Verleger, dürften demnach nur von mir selbst Originalien von meiner Composition erhalten können.

Franz Krommer.

Die „*Partita in Es*“ stammt also nicht von Krommer, sondern von einem anderen Komponisten, dessen Ermittlung wohl dem Zufall überlassen bleiben muß. Das sagt natürlich nichts gegen die Komposition an sich, die, wie das Vorwort der Neuauflage feststellt, durch den „*Niederschlag Mozartscher Bläsermusiken*“ charakterisiert ist, übrigens aber auch manche Krommer-Anklänge zeigt, so daß eine Täuschung des Original-Verlegers durch den Einreicher des Werkes immerhin einigermaßen erklärlich erscheint. Auch ist nicht zu übersehen, daß Krommer selbst kein Wort gegen den musikalischen Wert des unter seinem Namen erschienenen Werkes vorgebracht hat, wiewohl man gerade damals in ähnlichen Fällen rasch Ausdrücke, wie „*Machwerk*“ u. ä. zur Hand hatte.

Daß trotz dieser Feststellung diese Partita für sechs Bläser weiterhin als Werk Krommers gelten wird, dürfte kaum anzuzweifeln sein, wenn man in Betracht zieht, mit welcher Hartnäckigkeit etwa das „*Wiegenlied*“ von Bernhard Flies nicht nur unter Mozarts Namen zur Aufführung gelangt, sondern sogar von musikwissenschaftlicher Seite für diesen in Anspruch genommen wird⁹. So erübrigt es sich lediglich, in freier Variation eines Wortes von Otto Erich Deutsch¹⁰ zu sagen, daß es noch viele echte Werke Krommers gibt, von denen keine Neuauflagen existieren, daß aber die Anziehungskraft des Unehnten eben faszinierend zu wirken scheint, auf Verleger, wie auch auf Editoren alter Musik.

⁴ Das Vorwort gibt richtig den 27. November 1759 an, im Kopf des Notenteiles liest man jedoch „1760—1831“ als Lebensdaten.

⁵ C. F. Whistling, *Handbuch der musikalischen Literatur*, 2. Aufl. (Leipzig 1828) S. 38.

⁶ *Systematisch geordneter Catalog der Bibliothek des Tonkünstler-Vereines zu Dresden* (Dresden 1879) S. 10.

⁷ O. E. Deutsch, *Music publishers numbers* (London 1946) S. 13: Pl.-Nr. 1218 = 1817; Pl.-Nr. 1512 = 1819.

⁸ Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat, Jg. 1 (Wien 1817) Sp. 435 f.

⁹ Letztmalig von H. Gerigk, *Mozarts Wiegenlied. Berichtigung einer jüdischen Fälschung*, Musik im Kriege, Jg. 2 (Berlin 1944) S. 1 f.

¹⁰ O. E. Deutsch, *Eine merkwürdige Notenhandschrift*, Schweizerische Musikzeitung, Jg. 92 (Zürich 1952) S. 15.

Internationale musikwissenschaftliche Haydn-Konferenz in Budapest (17. bis 21. September 1959)

VON RENATE FEDERHOFER-KÖNIGS, GRAZ

Unmittelbar nach der in Bratislava (Preßburg) stattgefundenen Haydn-Konferenz (12. bis 15. September 1959) veranstaltete die Ungarische Akademie der Wissenschaften im Rahmen der „*Haydn Ehrung in Ungarn 1959*“ eine internationale musikwissenschaftliche Konferenz, an der etwa 45 Musikwissenschaftler aus Bulgarien, Dänemark, beiden Teilen Deutschlands, Frankreich, Jugoslawien, Österreich, Rumänien, Schweden, Tschechoslowakei, UdSSR, Ungarn und USA teilnahmen — unter ihnen die bekannten Haydn-Forscher D. Bartha (Budapest), K. Geiringer (Boston), H. C. R. Landon (Wien-Boston), J. P. Larsen (Kopenhagen) und E. F. Schmid (†) (Augsburg). Z. Kodály, Vertreter des öffentlichen und kulturellen Lebens sowie Mitglieder der Akademie, in deren Gebäude die Konferenzen abgehalten wurden, begrüßten die in- und ausländischen Gäste. Probleme der Haydn-Forschung, wie Quellenkunde (Bartha, Geiringer, Landon), Echtheit (C. de Nys, Épinal; M. Postolka, Prag), Biographik und frühe Haydn-Pflege (J. Kremlow, Leningrad; F. Lesure, Paris; T. Livanova, Moskau; H. Seeger, Berlin; Z. Vancea, Bukarest) sowie Haydns Werke und Stil (H. Bessler, Leipzig; K. G. Fellerer, Köln; A. Hořejš, Prag; P. Mies, Köln; A. Molnár, Budapest; B. Szabolcsi, Budapest; Schmid) wurden in fünf Arbeitssitzungen erörtert. Außerdem referierten W. Siegmund-Schultze (Halle) und A. Sychra (Prag) über Themen, die in weiterem Zusammenhang mit Haydn stehen. Da die Herausgabe eines Kongreßberichtes nicht geplant ist, rechtfertigt sich ein kurzer Überblick über die einzelnen Referate.

Den größten Beifall fanden die Ausführungen von Bartha „*Haydn-Quellen in Ungarn*“. Sie erstreckten sich auf jene Haydn-Bestände der ehemaligen Esterházy'schen Sammlung, die sich seit 1949 in der Nationalbibliothek Széchényi (Budapest) befinden. Diese auf Haydns handschriftlichen Nachlaß zurückgehende Sammlung umfaßt rund 50 Autographe des Meisters und zahlreiche ältere Kopien. Bartha und sein Mitarbeiter L. Somfai (Budapest) haben in jahrelanger Arbeit das Aufführungsmaterial von ca. 104 italienischen Opern (ein weiterer Teil des Materials fiel dem dortigen Theaterbrand von 1797 zum Opfer), die in Esterháza unter Haydns Leitung bis 1790 gespielt wurden, katalogisiert und untersucht. Das Aufführungsmaterial — es handelt sich u. a. um Opern von P. Anfossi, F. Bianchi, D. Cimarosa, N. Piccini, V. Righini, G. Sarti u. a. — gestattet Einblick in den damaligen Opernbetrieb, beispielsweise in die von Haydn eigenhändig vorgenommenen Kürzungen, indem er Partiturseiten zunähte oder den Vermerk „*kann wegbleiben*“ eintrug. In einer Oper von Dittersdorf findet sich Haydns Eintragung „*statt dieses etwas Lustiges im französischen Stil*“. Aus aufführungstechnischen Gründen mußte Haydn Uminstrumentierungen vornehmen, und mit Rücksicht auf Sänger schrieb er Partien um oder ließ Koloraturen wegfallen, z. B. für L. Polzelli, die als Mezzosopran nur sekundäre Partien spielte. Andererseits schmückte Haydn durch von ihm eigens komponierte Einlage-Arien unbedeutende Rollen aus. Diese Eingriffe gingen wohl nicht auf den ausdrücklichen Wunsch des Fürsten, vielmehr auf Haydns eigene Initiative zurück. Um 1790 wurden diese Einlage-Arien vermutlich von Haydn selbst aus den betreffenden Opern entfernt, da er für seine Reise nach England Kompositionen benötigte. Von den bei Pohl (*J. Haydn*, Bd. 2, Anh. S. 12) angeführten Einlage-Arien konnten bisher nur drei richtig eingeordnet werden. Bartha und Somfai gelang es, nun auch von weiteren fünf Einlage-Arien die entsprechenden Opern, für die sie bestimmt waren, festzustellen¹. Hinzu treten vier weitere autographe Arien des Meisters in Opern von Anfossi, Salieri, Righini und in einer Oper *La Circe* von 1789 sowie fünf Umarbeitungen von Arien aus Opern von

Anfossi, Cimarosa, Gazzaniga, Piccini und Salieri, die z. T. in autographe Partitur erhalten sind, und darüber hinaus sieben Arien mit zumeist eigenhändig ergänzten Bläserstimmen. Im Zuge dieser Arbeiten gelang es den beiden Haydn-Forschern auch, insgesamt achtzehn authentische Kopisten festzustellen. Die zeitliche Entstehung der Opern-Ab-schriften in Eszterháza kann an Hand des venezianischen oder italienischen Papiers, über dessen Wasserzeichen sie auch eingehende Untersuchungen anstellten, bestimmt werden. Das in Kürze erscheinende Werk von D. Bartha und L. Somfai, „Haydn als Opernkapellmeister, die Geschichte der Esterházschen Oper“, wird eingehend über alle diese Probleme berichten. Die gesamte Haydn-Forschung ist dank jener jahrelangen Studien mit ihren umfassenden Ergebnissen in ein neues Licht gerückt.

Geiringer, „Unbekannte Haydn-Werke in Eisenstadt“ behandelte dortige Quellen kleinerer Kirchenmusikwerke, die auf den *Applausus* (1768) zurückgehen; ferner die Aria de Venerabilis „*Lauda Sion Salvatorem*“, ein „*Salve Regina*“, datiert in Form eines Chronogrammes mit 1771, sowie ein in den 1770er Jahren entstandenes Offertorium in *stilo a cappella* für 4 Singstimmen und Baß. Mit wohl gelungenen Tonbandaufnahmen — bei den Ausführenden handelte es sich ausschließlich um Studenten der Bostoner Universität unter Leitung des Referenten — und einigen Diapositiv-Vorführungen umrahmte Geiringer seine Darlegungen. Landon „*Die Haydn-Quellen in der Tschechoslowakei*“ gab einen zusammenfassenden Überblick über die Archiv-Bestände, die sich ehemals in klösterlichem und aristokratischem Besitz befanden und jetzt von staatlicher Seite verwaltet werden. Die Sammlung Kloster Osek/Böhmen enthält z. B. eine Kopie zur Symphonie Nr. 41, datiert mit 1771, das *Divertimento* in C „*Der Geburtstag*“ als Abschrift von 1765; ferner finden sich dort bisher unbekanntes Menuette für 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Violinen und Baß in einer Kopie von 1770. Diese Kompositionen sind nach Ansicht des Referenten als Frühwerke Haydns anzusehen. In der Sammlung Chotek zu Kačina/Böhmen begegnen auf Esterházy-Papier Joseph Elßlers Abschrift zum „*Sturm*“. Zur Sammlung Clam-Gallas/Böhmen zählen neben einem Marsch in G (1772), eine Cassatio in D für 4 Solohörner, Violinen und Basso (die demnächst bei der Universal-Edition in Wien erscheinen wird), bisher unbekanntes, doch zweifellos echte *Divertimenti*, die weder Haydn-Verzeichnis noch Hoboken-Katalog anführen. Wichtig für Haydns Schaffensperiode ab 1765 zeigt sich die fürstbischöfliche Sammlung Kremsier/Mähren, wo sich in Kopien von 1765 zahlreiche *Divertimenti* — darunter das verlorene HV Nr. 3 in G-dur — finden lassen. In Brünn wird die früheste Kopie (1762) von Haydns 1. Symphonie aufbewahrt. Von 1779 stammt die älteste Abschrift der lange Zeit fälschlich datierten *Missa Sanctae Caeciliae*. Besondere Wichtigkeit besitzt die Sammlung Schloß Naměst, die neben einigen Opern, u. a. zwei vollständige Szenen aus *Il mondo della luna*, auch das 3. Orgelkonzert in C enthält, das nur durch eine Eintragung im Breitkopf-Katalog von 1763 bekannt ist. In Preßburg, Akademie der Wissenschaften, liegt eine Joseph-Elßler-Abschrift zur Symphonie Nr. 38. Die tschechoslowakischen Archiv-Bestände — an Wichtigkeit und Qualität denjenigen in Deutschland und Österreich ebenbürtig — können als willkommene Bereicherung für die gesamte Arbeit an Haydns Werk angesehen werden, zumal sie im Hoboken-Verzeichnis nur vereinzelt Berücksichtigung fanden.

De Nys sprach über das im Haydn-Katalog von 1805 als letztes angeführte „*Concerto für zwei Hörner und Orchester in Es-dur*“ von J. Haydn. Nun zeigt das Incipit in einer Kopie der reichhaltigen Bestände aus der Sammlung Oettingen-Wallerstein mit dem Titel „*Con-*

¹ *Un cor si tenero = Il disertore*, Bianchi, 1787. *Se tu mi sprezz ingrata = I finiti eredi*, Sarti, 1788. *Infelice venturata*, 1798 = *Li due supposti conti*, Cimarosa, 1784. Lediglich die Arie „*D'una sposa maschinella*“ harnt noch der Einordnung. *Signor voi sapete = Il matrimonio per inganno*, Anfossi, 1775; (nicht wie bei Pohl, op. cit., Bd. II, S. 228 und Anh. S. 12 irrtümlich angegeben zu *Una cosa rara* von Martin y Soler; diese Oper wurde in Esterháza überhaupt nicht aufgeführt. *La moglie quando e buona = Giannina e Bernardone*, Cimarosa, 1790 vorbereitet.

certo per due corni principali in Dis“ zwar nicht vollkommene Übereinstimmung, aber große Ähnlichkeit mit jenem des verschollenen Haydn-Konzerts. Allerdings trägt der zeitgenössische Umschlagtitel von einer anderen Hand als der des Kopisten den Namen „Heiden“, und eine dritte Hand ergänzte den Vornamen „Michael“. Doch scheidet Michael Haydn aus stilistischen Gründen als Komponist aus, während Joseph Haydn, der mit der fürstlichen Kapelle Beziehungen unterhielt, als Autor in Erwägung zu ziehen ist. Nach der Schallplattenwiedergabe dieses Konzerts wurden aber kritische Stimmen laut, die das Werk eher Rosetti (Franz Anton Rößler), dem Kapellmeister der fürstlichen Kapelle zu Haydns Lebzeiten, zuschreiben oder in die Nähe Mozarts verweisen möchten. Postolka gelang es in seinen Betrachtungen „*J. Haydn und Leopold Koželuch*“, zwei Werke, die zu den zweifelhaften Kompositionen des Meisters zählen (HoV I:C 3 und I:C 18), auf Grund der Drucke, Prag, National-Museum, Sign. V B 205, und Prag, Universitäts-Bibl., Sign. 59 A 5757, einwandfrei als Kompositionen Koželuchs zu identifizieren.

Kremlew befaßte sich speziell mit der Haydn-Pflege in Petersburg, besonders im Spiegel der dortigen Presse. Lesure „*La musique d'Haydn en France*“ berichtete an Hand interessanter Dokumente und Zeitungsberichte über die Aufführungen in den Jahren 1800—1820. Livanova, „*Frühzeitige Haydn-Dokumente in Rußland*“ bot einen aufschlußreichen Einblick in die schnelle Verbreitung von Haydns Werken; so erklangen bereits 1801 in Rußland *Die Schöpfung* und 1803 *Die Jahreszeiten*. Seeger, „*Die musikgeschichtliche Bedeutung der Haydn-Biographie von A. C. Dies*“ wies darauf hin, daß die 1805—1808 durch den namhaften Landschaftsmaler Dies (1775—1822) gesammelten 30 Unterredungen mit dem Meister, die als „*Biographische Nachrichten von Joseph Haydn*“ 1810 in Wien erschienen und inzwischen von Seeger in einer kritischen Neuausgabe vorgelegt worden sind, ebenbürtig jenen G. A. Griesingers (Leipzig 1810) zur Seite stehen. Die Schrift von Dies trägt nicht — wie fälschlich behauptet — romantischen Charakter. Vancea, „*Über den Einfluß Wiener Komponisten in Rumänien*“ bot einen umfassenden Bericht über die Musikentwicklung dieses Landes.

Bessler behandelte „*Einflüsse der Kontertanzmusik auf J. Haydn*“. Sie bieten objektive Kriterien zur Festlegung der Tempi in den Schlußsätzen von Haydns Symphonien, die z. T. viel zu schnell wiedergegeben werden, wodurch der tanzartige Charakter verloren geht. Mit einer Gegenüberstellung: höfisches Menuett einerseits und bürgerlicher Kontertanz andererseits, den Haydn in England kennen lernte, erklärte der Referent diese beiden Tanztypen. Der Einfluß des Kontertanzes, dessen Blütezeit in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts fällt, findet sich ab 1780 bei Mozart, besonders deutlich in seinen drei großen Symphonien KV 543, 550 und 551 von 1788. Ebenso zeugen die sogenannten 12 Londoner Symphonien (GA 93—104) von Haydn aus den Jahren 1791—1795 für diese Typenbildung, die im Zusammenhang mit Mozart gesehen werden muß.

Fellerer besprach „*Haydns Messen*“ in Verbindung mit der von Papst Benedikt XIV. (1740—1758) erlassenen Enzyklika „*Annius qui 1749*“ (19. Februar). Hořejš, „*Haydn mit heutigen Augen gesehen*“ gab seiner Überzeugung Ausdruck, daß die Musikwissenschaft in einen größeren Rahmen gestellt werden müsse. Durch J. G. Herders „*Stimmen der Völker*“ von 1770 erhielt die Musik und somit auch Haydns Schaffen einen Fürsprecher; die Musik stand nicht mehr isoliert neben anderen Künsten. So kann Haydn als musikalischer Sprecher einer Gesinnung angesehen werden, die Herder vertrat, wie Bessler als Sitzungsleiter betonte. Mit „*Haydns Singkanons und ihre Grundidee*“ befaßte sich Mies. Diese kleinen späten Vokalstücke, insbesondere *Die zehn Gebote Gottes*, denen das lehrhafte Element nicht fehlt, verkörpern gewissermaßen absolute Musik. Textliche Veränderungen können der musikalischen Gestalt nicht gerecht werden. Molnár „*Haydn und Mozart — eine psychologische Untersuchung*“ versuchte, bekannte Charakterzüge beider Meister zu vertiefen. Mozart wurde ein „*Überfluß an lukullischen Liebesgefühlen*“ zugesprochen, während

„Haydns Menschentum vor Nächstenliebe strotzte“ und ihm eine „familiäre, patriarchalische Sanftmut“ zu eigen war. Auf die Beziehungen Haydns zu L. Polzelli und dessen bekannte Aussprüche über seine eigene Frau ging der Referent allerdings nicht ein. Der Bauernsohn Haydn stellte stets eine „Endrechnung mit rationalen Zahlen auf“, der Städter Mozart dagegen eine solche mit „irrationalen Zahlen“. Haydn glaube „an die Güter der wirklichen Welt, Mozart dagegen schwebte in einer irrationalen Welt“.

Einen wertvollen Beitrag zum Thema „Haydn und die ungarische Musik“ bot Szabolcsi. „Ungarisch“ ist mit „osteuropäisch“ gleichzusetzen, denn die von Haydn verwendeten „Hungarismen“ weisen gleichzeitig auch ein „exotisches“ Kolorit — kroatische, serbische, polnische und türkische Grundelemente — auf. Diese Themenbearbeitungen und Entlehnungen aus der ungarischen Welt können als Vorboten eines europäischen Musikbewußtseins angesehen werden. Mit ausgezeichneten eigenen pianistischen Darbietungen veranschaulichte Szabolcsi in Form eines chronologischen Abrisses an Haydns Kompositionen die türkischen und ungarischen Elemente.

In dem Referat „Mozarts Haydn-Quartette“ (KV 387, 421/447b, 428/421b, 458, 464, 465) machte Siegmund-Schultze auf die eigenartige Prägung der Themen aufmerksam, die entgegen Haydn bei Mozart dramatischen Charakter gewinnen. Sychra behandelte schließlich in seinen Ausführungen „Skizzen als Schlüssel zur inhaltlichen Analyse von Beethovens IX. Symphonie“.

Im Namen der ausländischen Gäste bedankte sich mit herzlichen Worten Larsen. Er bezeichnete diese erste internationale musikwissenschaftliche Tagung, die nach dem 2. Weltkrieg auf ungarischem Boden stattfinden konnte, als einen vollen Erfolg, dessen Auswirkungen durch die erneuerten und neugewonnenen menschlichen Kontakte ein dauerhafter Fortbestand beschieden sein möge. Diese Budapester Konferenz trage darüber hinaus dazu bei, Gegensätze zu überbrücken und ein beiderseitiges Vertrauen aufzubauen, um gemeinsam der Erforschung von Haydns Werken zu dienen. Die Schlußrede hielt im Namen der Akademie Z. Gardonyi (Budapest), indem er gleichzeitig eine Zusammenfassung über die Ergebnisse der einzelnen Referate gab.

Als Umrahmung und Ergänzung zum musikwissenschaftlichen Teil der „Haydn-Ehrung“ fanden allabendlich musikalische Darbietungen statt, die überwiegend im Zeichen des Jubiläums standen. Im großen Konzertsaal der Hochschule für Musik erklangen drei Kammermusikwerke, u. a. das Barytontrio op. 76, Nr. 5 — auf dem Originalinstrument Haydns gespielt — sowie die beiden Lieder „The Spirit's Song“ und „Das Leben ist ein Traum“ neben einigen Volksliedern. J. Sándor (Sopran, Klavierbegleitung M. Bächer), D. Kovács (Violine), V. Dénes (Violoncello), das Liebner-Bariton-Trio und das Tátrai-Streichquartett musizierten bei ausgezeichneter technischer und klanglicher Wiedergabe mit großem Stilverständnis. Als Eröffnungskonzert zu den gleichzeitig beginnenden „Budapester Musikwochen“ brachte das ungarische staatliche Orchester unter Leitung von J. Ferencsik im Erkel-Theater zwei Symphonien (Nr. 49 „La passione“ und Nr. 103 „Mit dem Paukenwirbel“) und ferner das Klavierkonzert in D-dur (HoV XVIII:11) mit A. Fischer als Solistin zur Aufführung. Die Staatsoper lud u. a. zu Bühnenwerken von B. Bartók ein: *Der holzgeschnitzte Prinz*, op. 13, und *Der wunderbare Mandarin*, op. 19, die in den Jahren 1911–1919 entstanden sind. Mit Haydns komischer Oper in 2 Akten *L'infedeltà delusa*, in einer musikalischen Rekonstruktion nach dem Manuskript von J. Vécsey, präsentierte sich die Staatsoper mit einer Erstaufführung. Sowohl geschmackvolle als auch stilgemäße Inszenierung und nicht zuletzt die herrlichen Stimmen aller Ausführenden sowie die wohlgelungene musikalische Einstudierung unter E. Lukács führten zu einer erfolgreichen Darbietung. Den Höhepunkt bildete zweifellos das Oratoriums-Konzert mit den *Jahreszeiten*, die im Schloß Eszterháza (Fertőd) erklangen. Bei strahlendem Herbstwetter und unter akustisch selten günstigen Verhältnissen gelangte vor ca. 3000 Zuhörern der näheren und

weiteren Umgebung — aus Wien kamen zu diesem Anlaß zahlreiche Gäste — das Werk unter Mitwirkung ausgezeichneter Solisten sowie des stimmlich wohlgeschulten Pädagogenchors (Sopron-Oedenburg) zur Aufführung, zu deren Gelingen das Orchester des Musikvereins Sopron und besonders die sorgsame Leitung von J. Horvath nicht unerheblich beitrugen. Im Festsaal des restaurierten Schlosses Eszterháza brachte das Liebner-Baryton-Trio zur Begrüßung der Gäste op. 71 zur Aufführung. Die Nationalbibliothek Széchényi, Musikabteilung, zeigte schließlich zwei Ausstellungen, von denen eine in den Schloßräumen Eszterháza aufgezogen war. Diese mit viel Geschmack und Geschick dargebotene Schau zeigte in reicher Auswahl Dokumente zum Theater- und Musikleben von Eszterháza und Eisenstadt sowie zu Haydns Beziehungen zu Ungarn und darüber hinaus zu Europa. In Budapest selbst bot sich im Musikarchiv der Széchényi-Bibliothek eine „Haydn-Gedenkausstellung“, bei der 22 autographe Kompositionen und außerdem eine Anzahl autographischer Briefe sowie zahlreiche zeitgenössische Haydn-Dokumente (Diplome, Auszeichnungen etc.) zur Schau lagen. Ferner gewährte diese Ausstellung an Hand des reichen Materials Einblick in Haydns Beziehungen zu ungarischen Dichtern und Schülern. Die wissenschaftliche Betreuung beider Schauen besorgte E. Major (Budapest). Nicht unerwähnt bleibe, daß die Kongreßteilnehmer die Beethoven-Gedenkstätte Schloß Korompa bei Martonvásár besuchten, wo Beethoven im Kreis der Familie Brunsvik den Sommer 1806 verbrachte. Auch gab es dort einige Beethovendokumente zu sehen. Die Nationalbibliothek Széchényi (Musikabteilung) überraschte ferner die Gäste mit dem soeben erschienenen Katalog „Haydns Werke“. Diese reich mit Facsimilia aller Art ausgeschmückte Publikation enthält eine Ausstellung aller dort im Besitz befindlichen Autographe, zeitgenössischen Kopien und Drucke mit den heute gültigen Signaturen.

An dieser Stelle sei es gestattet, allen denjenigen aufrichtig zu danken, die keine Mühe und Kosten scheuten, den Gästen die Konferenztage in jeder Hinsicht angenehm zu gestalten.

Internationale Tagung für Hymnologie in Lüdenscheid 9. bis 11. September 1959

VON GÜNTHER SCHMIDT, NÜRNBERG

Konrad Ameln hatte im Auftrag der Herausgeber des *Jahrbuches für Liturgik und Hymnologie* zu dieser Tagung eingeladen, an der 26 Wissenschaftler aus Dänemark, England, Finnland, Frankreich, Holland, Irland, Norwegen, Polen, Schweden, Schweiz und Deutschland teilnahmen. Die Teilnehmer selbst vertraten die Disziplinen Liturgiewissenschaft, Literaturwissenschaft, Musikwissenschaft und Theologie, für welche die hymnologische Forschung unter den verschiedensten Aspekten von Bedeutung ist. Die Organisation und Leitung lag bei K. Ameln in bewährten Händen. Dessen Eröffnungsvortrag „*Der gegenwärtige Stand und die vordringlichen Aufgaben der hymnologischen Forschung*“ umriß Sinn und Ziel der Tagung. Soweit bis heute hymnologische Forschung betrieben wurde, geschah dies als eine Art zusätzlicher Problemstellung innerhalb der genannten Disziplinen. Eine derartige Beschränkung kann aber dem vielschichtigen Komplex „Hymne“ (als jegliche Art des Lobgesangs Gottes) nicht gerecht werden. Hymnologie muß daher als eigenständiger Forschungszweig, wenngleich die Beziehungen zu den anderen Disziplinen nicht übersehen werden dürfen, mit einer ihr gemäßen und neu zu entwickelnden Methode betrieben werden. Das Korreferat von Karl F. Müller „*Hymnologische Forschung in ihrem Verhältnis zur Liturgiewissenschaft*“ machte die Grenzen der bisherigen Bemühungen — so wertvoll man-

ches bisherige Forschungsergebnis auch sein mag — deutlich und gab zugleich neue methodische Ansatzpunkte. Die Teilnehmer selbst referierten in drei thematischen Gruppen: Hieronim Feicht (*Der gegenwärtige Stand der hymnologischen Forschung in Polen*), Jaroslav Vanický (*Hymnologische Forschung in der Tschechoslowakei während der letzten zwei Jahrzehnte*; verlesen von C. Schoenbaum), Per-Erik Styf (*Über Hymnologie und Gemeindegesang im heutigen Schweden*), Helge Nyman (*Grundlinien der hymnologischen Entwicklung in Finnland: Das finnische Kirchenlied*) und Armin Haeussler (*Spezielle Probleme der hymnologischen Forschung in den USA*). Spezielle Fragen erörterten u. a. Pierre Pidoux (*Über die Autoren der Genfer Melodien*), Samuel J. Lenselink (*Die niederländischen Psalmbereimungen des 16. Jahrhunderts und ihr Zusammenhang mit den deutschen und französischen*), Ernest Muller (*Kirchengesang in Straßburg im Reformationszeitalter*), Günther Birkner (*Zur Frühgeschichte der Sequenz*), Harald Kümmerling (*Ein Choralbuch aus Joh. Seb. Bachs Zeit und Umgebung*) und Marc Honegger (*Zur Erneuerung der religiösen und liturgischen Musik in Frankreich: Georges Migot [geb. 1891]*).

Aus der Fülle des hier gebotenen Forschungsmaterials sind zwei Ergebnisse besonders hervorzuheben: S. Lenselink stellte die begründete These auf, Luther sei als Erfinder der Psalmbereimungen anzusehen (im Zusammenhang mit seinem Brief an Spalatin, 1524); dagegen zeige sich im französischen Bereich Marot in keiner Weise von Calvin beeinflusst. G. Birkner wies nach, daß alle bisherigen Ansichten über die Entstehung der Sequenz nicht mehr haltbar seien; es handle sich nicht um eine Textinterpolation präexistenter Alleluja-Melismen, sondern vielmehr um eine Neuschaffung von Melodien, die bereits ein spezifisches Wort-Tonverhältnis aufweisen. Nur bezüglich des Initiums sei bisweilen eine Beziehung zum Alleluja festzustellen.

Ansatzpunkte für eine neue Methode boten Camillo Schoenbaum (Vorschlag einer Gesamtedition der Weisen der Böhmischen Brüder), Markus Jenny (*Die Bedeutung der Gesangbuchgeschichte innerhalb der Hymnologie*), Eberhard Schmidt (*Erwägungen zur Anwendung einer traditionsgeschichtlichen Methode in der Hymnologie*) und Ulrich Teuber (*Angewandte Hymnologie — Zur Lage des Gemeindegesanges in Dänemark*).

Als sehr nützlich erwies sich die Durchführung einer Generalaussprache über die gehaltenen Vorträge und Verhandlungen am Schluß der Tagung. Da sich die weiträumigen Arbeitsgebiete der Hymnologie nicht von einzelnen allein, sondern nur in Gemeinschaft und gegenseitiger Verbindung bewältigen lassen, wurde von den Teilnehmern die Gründung eines in der Organisation möglichst lockeren und einfachen Zusammenschlusses als „Internationale Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie (International Fellowship for Research in Hymnology/Cercle International d'Etudes Hymnologiques)“ beschlossen. Konrad Ameln-Lüdenscheid wurde zum Vorsitzenden (chairman) und Markus Jenny-Weinfeld/Schweiz zum Sekretär gewählt.

Ferner wurden zur Bearbeitung der von K. Ameln in seinem programmatischen Eröffnungsvortrag als vordringlich bezeichneten Aufgaben vier ständige Kommissionen gebildet; diese nahmen ihre Sitzungen bereits während der Tagung auf:

- I. Theologie des Kirchenliedes und das der jungen Kirchen (Vorsitz: K. F. Müller)
- II. Quellenerfassung und Geschichte des Gesangbuches (Vorsitz: C. Schoenbaum)
- III. Melodieggeschichte und Herkunft des geistlichen Volksgesanges (Vorsitz: G. Birkner)
- IV. Das Psalm-Lied (Vorsitz: P. Pidoux).

Ein Tagungsbericht soll nach Möglichkeit veröffentlicht werden. Der offizielle Teil wurde durch eine Geistliche Abendmusik mit Werken von Tunder, Pepping, J. S. Bach, Schein, Micheelsen und J. Chr. Bach, vorgetragen von der evangelischen Kantorei Lüdenscheid (Leitung: Oswald Schrader), einen Omnibus-Ausflug in die Umgebung von Lüdenscheid und durch Empfänge von Rat, Kirchenverwaltung und im Hause Eduard Hueck reizvoll ergänzt.

Außerdem hatte der Bärenreiter-Verlag eine Ausstellung der wichtigsten neueren Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Kirchenmusik, Liturgik und Hymnologie (auch aus fremden Verlagen) veranstaltet. Man darf wohl sagen, daß diese Tagung, als erste ihrer Art, der künftigen hymnologischen Forschung wesentliche Impulse vermittelt haben wird.

Im Jahre 1959 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen

Nachtrag 1958

Leipzig. Rudolf Eras, Über das Verhältnis zwischen Stimmung und Spieltechnik bei Streichinstrumenten in Da-gamba-Haltung.

Tübingen. Herta Jurisch, Prinzipien der Dynamik im Klavierwerk Philipp Emanuel Bachs. — Wolfgang Plath, Das Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach.

1959

Berlin. *Humboldt-Universität.* Harry Goldschmidt, Franz Schubert — Ein Lebensbild. — *Freie Universität.* Joachim Kramarz, Das Rezitativ im Liedschaffen Franz Schuberts.

Bonn. Renate Beling, Der Marsch bei Beethoven. — Rudolf Pohl, Die Messen des Johannes Mangon und seine Chorbücher. — Adalbert Wellnitz, Die Alleluia-Melodien in der Handschrift St. Gallen 359.

Erlangen. Theodor Wohnhaas, Studien zur musikalischen Interpretationsfrage (an Hand von Schallplattenaufnahmen der Coriolan-Ouvertüre Beethovens).

Frankfurt a. M. Georg Rebscher, Lambert de Sayve als Motettenkomponist.

Halle. Werner Bachmann, Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels. — Günter Fleischhauer, Die Musikergenossenschaften im hellenisch-römischen Altertum. Beiträge zum Musikleben der Römer.

Hamburg. Dagmar Droysen, Die Saiteninstrumente des frühen Mittelalters (Halsinstrumente). — Bernhard Hansen, Variationen und Varianten in den musikalischen Werken Franz Liszts. — Norbert Linke, Die Orchesterfuge in Spätromantik und Moderne. — Martin Rauhe, Dichtung und Musik im weltlichen Vokalwerk Johann Hermann Scheins. — Martin Rulffs, Die moderne Instrumentation, untersucht an Orchesterwerken von Schönberg, Strawinsky, Bartók und Hindemith.

Heidelberg. Joseph Rau, Tropus und Sequenz im „Mainzer Cantatorium“ (Cod. London Add. 19768).

Köln. Jobst Fricke, Über subjektive Differenzttöne höchster hörbarer Töne und des angrenzenden Ultraschalls im musikalischen Hören. — Gottfried Göller, Vinzenz von Beauvais O. P. (um 1194–1264) und sein Musiktraktat im Speculum doctrinale. — Joachim Roth, Die mehrstimmigen lateinischen Litaneikompositionen des 16. Jahrhunderts. — Gerhard Steffen, Johann Hugo von Wilderer (1670–1724), Kapellmeister am pfälzischen Hofe zu Düsseldorf und Mannheim. — Gerd Zöllner, Franz Hüntens. Sein Leben und sein Werk.