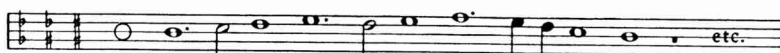


BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Ockeghems „Fuga trium vocum“

VON CARL DAHLHAUS, GÖTTINGEN

Ockeghems „Fuga trium vocum“ ist ein Quart-Sept-Kanon, der mit Vorzeichen, aber ohne Schlüssel in einer Stimme notiert ist.

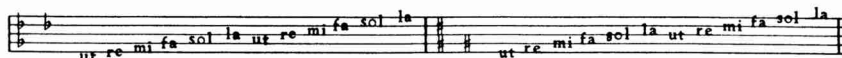


Der Kanon ist mehrfach überliefert: als Chanson „Prenez sur moy“¹, als „Καθολικὸν in cantu“ in Glareans „Dodekachordon“², als „Exemplum cantus ficti“ in den Traktaten Sebald Heydens und Gregor Fabers³. Eine Erklärung der Notation versuchte J. S. Levitan⁴. Er interpretierte die b- und #-Zeichen als Vorzeichen der Unterstimme in zwei Fassungen des Kanons:



Finalis des Kanons ist in der Oberstimme der Anfangstons, in der Mittelstimme die Unterquinte und in der Unterstimme die Untersekunde des Anfangstons. Die erste Fassung ist also b-mixolydisch, die zweite g-lydisch⁵. Levitans Hypothese stützt sich auf Theoretikerzeugnisse; dennoch ist sie brüchig.

1. Um die Verdoppelung des oberen b und des unteren # zu erklären, zitiert Levitan eine Solmisationstabelle Sebald Heydens⁶:



Die Verdoppelungen bedeuten, daß das obere b sowohl Fa als auch Ut und das untere # sowohl Mi als auch La ist. Als Schlüssel sind nach Levitan in der ersten Skala der c-Schlüssel auf der ersten Linie und in der zweiten Skala der c-Schlüssel auf der vierten Linie zu ergänzen. Bezieht man aber wie Levitan die Vorzeichen in Ockeghems Kanonnotation auf die Unterstimme, so hat die hypothetische erste (mixolydische) Fassung den

1 Petrucci: *Canti centocinquanta*, 1503, fol. 167 b.

2 1547, S. 454.

3 Sebald Heyden: *De arte canendi*, 1537, S. 34; Gregor Faber: *Musices Practicae Erotematum Libri duo*, 1553, S. 152.

4 „Ockeghems clefless compositions“, *Musical Quarterly* 23 (1937), S. 440 ff.

5 Levitan, a. a. O., S. 452: „Especially worthy of attention is the contrasting effect produced by the two versions. The version with three flats is Mixolydian; that with two sharps, Lydian“.

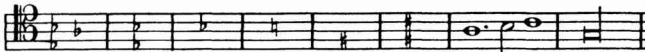
6 Heyden, a. a. O., S. 34; nach Levitan, a. a. O., S. 445.

Ambitus $c'-c''$. Um die Konsequenz einer unmöglichen Lage zu vermeiden, ist Levitan gezwungen, ein drittes b zu interpolieren, also Ockeghems Notation als unvollständig zu erklären.

2. Daß die Schlüssel nicht notiert sind, ist in Levitans Interpretation eine überflüssige Komplizierung. Denn wenn die Vorzeichen nur für die Schlüssel der Unterstimme (den c -Schlüssel auf der dritten und vierten Linie) gelten, können die Schlüssel der Unterstimme notiert werden, ohne daß sich der Sinn der Notation ändert.

3. Einen Modus repräsentiert in einem Quart-Sept-Kanon nicht der ganze Tonsatz, sondern nur die einzelne Stimme. In Levitans zweiter, „lydischer“ Fassung ist zwar die Oberstimme g -hypolydisch, die Mittelstimme aber ist d -hypojonisch und die Unterstimme a -hypomixolydisch. Über den Modus entscheidet nicht die gemeinsame Finalis, sondern die Übereinstimmung des Anfangstons und ersten Distinktionsschlusses mit dem Ende des kanonisch gebundenen Teils der Stimmen.

4. Nach Glareans Zeugnis ist Ockeghems Kanon modal mehrdeutig. „*Amavit autem Καθολικὰ in cantu, hoc est, Cantiones instituere, quae multis cantarentur modis ad cantorum propemodum arbitrium, ita tamen, ut Harmoniae ac consonantiarum ratio nihilo secius observaretur, quale in primis hoc eius ferunt carmen, in quo aures habeas oportet. Fuga trium vocum in Epidiatessaron (nam sic nunc loquuntur) post perfectum tempus*“⁷. Mit dem Ausdruck „*cantio*“ kann der ganze Tonsatz, aber auch die notierte Stimme gemeint sein. Im zweiten Fall wäre schon die Auflösung des Kanons, als dreifache modale Interpretation der notierten Stimme, ein „*Καθολικὸν in cantu*“. Levitan zweifelt nicht, daß Glarean an verschiedene modale Fassungen des ganzen Tonsatzes denkt; sie werden durch die Vorzeichen gefordert, die auf den Schlüssel der Unterstimme zu beziehen sind. Doch wäre, wenn Levitans Hypothese zuträfe, Ockeghems Notation mangelhaft konstruiert. Denn man kann — ohne Schlüsselwechsel — durch Versetzung der b -Vorzeichen um eine Stufe mit den von Ockeghem benutzten Vorzeichen, ergänzt durch \flat und das von Levitan postulierte dritte b , sämtliche Modi notieren.



Finalis ist nach Levitan die Untersekunde des Anfangstones der Unterstimme, also g ; und die sechs Vorzeichen repräsentieren die vollständige Reihe der Modi: Phrygisch, Äolisch, Dorisch, Mixolydisch, Jonisch und Lydisch.

5. In Levitans Deutung verfehlt Ockeghems Notation den Sinn einer Kanonaufzeichnung, daß verschiedene reale Stimmen von einer einzigen notierten Stimme abgelesen werden können. Denn in der ersten, der „mixolydischen“ Fassung muß z. B. der Sänger der Mittelstimme erstens den c -Schlüssel auf der dritten Linie ergänzen, zweitens ein drittes b interpolieren und drittens in der transponiert diatonischen Skala die notierte Stimme in die Oberquart versetzen. Die Forderung ist utopisch.

6. Nach Gregor Faber ist Ockeghems Kanon eine „*Fuga trium partium, quarum priores duae in molli cantu, ultima in duro fictas voces usurpat*“⁸. Faber bezieht also die Vorzeichen nicht auf zwei Fassungen des ganzen Tonsatzes, sondern auf die drei Stimmen des Kanons. Die Vorzeichen sind keine Transpositionszeichen, sondern Zeichen der Hexachordstufen Mi und Fa . Sie bedeuten, daß die dritte und siebente Stufe der notierten Stimme in der

⁷ a. a. O., S. 454.

⁸ a. a. O., S. 152.

Unterstimme als Fa und Fa, in der Mittelstimme als Mi und Fa und in der Oberstimme als Mi und Mi gesungen werden sollen.



Die Unterstimme solmisiert in den Hexachorden naturale (c—a) und durum (g—e'), die Mittelstimme in den Hexachorden durum (g—e') und naturale (c'—a'), die Oberstimme in den Hexachorden naturale (c'—a') und durum (g'—e'').

Ockeghems Notation ist eine Methode, um einen Quart-Sept-Kanon in einer einzigen Stimme aufzuzeichnen. Das Problem, das er zu lösen versuchte, ist der Widerspruch zwischen der Quart-Sept-Folge der Kanonstimmen und der Terz-Quint-Sept-Folge der Schlüssel: Man kann zwar die Außenstimmen des Kanons durch Schlüssel notieren (den c-Schlüssel auf der vierten und den c-Schlüssel auf der ersten Linie), aber nicht die Mittelstimme. Daß Ambrosius Wilphlingseder⁹ die „Fuga trium vocum“ als Unterquint-Unternonen-Kanon auflöste (Beispiel 6a), ist als Versuch zu verstehen, auch die Vorzeichen der Mittelstimme auf einen Schlüssel zu beziehen (Beispiel b).



Das Resultat ist mangelhaft, weil offene Quartzen zur Unterstimme entstehen.

In Ockeghems Notation repräsentieren die drei Stimmen den hypoäolischen, hypodorischen und hypomixolydischen Modus. Schließt man aus Glareans Satz, die „Fuga trium vocum“ sei eine der „Cantiones“, „*quae multis cantarentur modis ad cantorum propemodum arbitrium*“, daß sie in verschiedenen modalen Fassungen vorgetragen werden könne, so muß man die Vorzeichen versetzen.



Die drei Stimmen sind (von unten nach oben gezählt) in Beispiel a hypophrygisch, hypoäolisch und hypodorisch, in Beispiel b (der originalen Fassung) hypoäolisch, hypodorisch und hypomixolydisch, in Beispiel c hypodorisch, hypomixolydisch und hypojonisch und in Beispiel d hypomixolydisch, hypojonisch und hypolydisch.

Die Interpretation der Vorzeichen als Methode, einen Quart-Sept-Kanon in einer einzigen Stimme zu notieren, scheint Sebald Heydens und Gregor Fabers Charakteristik der „Fuga trium vocum“ als „*Exemplum cantus ficti*“ zu widersprechen, denn es werden weder chromatisch alterierte Tonstufen noch Transpositionsskalen gebraucht. Für den Hörer ist der Kanon aus diatonischen Skalen, einer a-hypoäolischen, einer d-hypodorischen und einer g-hypomixolydischen Stimme zusammengesetzt. In der Vorstellung der Sänger aber, die

⁹ *Erotmata musices practicae*, 1563, S. 57 f.; zitiert nach Levitan, a. a. O., S. 443.

ihre Stimmen vom gleichen Fünf-Linien-System ablesen, wurden in einer neunstufigen Skala verschiedene Modi verwirklicht. Der Ausdruck „cantus fictus“ besagt, daß die eine Stimme Mi singt, wo die andere Fa singt, oder umgekehrt. „*Et dicitur ficta musica, quod ubi est mi dicimus fa, ubi est fa, dicimus mi*“¹⁰. Die Methode ist ein Gegenbild zur antiken „Transposition“. Ein antiker Kitharist stellte sich den phrygischen Modus als diatonische Skala vor (*d'—c'—h—a—g—f—e—d*), realisierte ihn aber durch Umstimmen der Saiten in der Oktave *e'—e*, gebrauchte also gleichsam „fingerte“ Töne (*cis'* und *fis*). In Ockeghems „*Fuga trium vocum*“ stellen sich umgekehrt die Sänger verschiedene Modi im gleichen Fünf-Linien-System vor, realisieren sie aber als diatonische Skalen.

Eine unbekannte Quelle zu Johann Kaspar Kerlls Musik für Tasteninstrumente

VON FRIEDRICH WILHELM RIEDEL, WIEN

Als A. Sandberger im Jahre 1901 erstmals eine Sammlung aller vorhandenen Tastenkompositionen von J. K. Kerll herausgab¹, bot ihm das vom Komponisten 1686 veröffentlichte thematische Verzeichnis² eine gute Hilfe zur Ermittlung des Werkbestandes. Leider fand sich damals neben einzeln überlieferten Sätzen nur ein einziges Manuskript, das den größten Teil jener für authentisch erklärten Stücke geschlossen und in nahezu gleicher Anordnung enthielt. Dieser Kodex mit dem Titel

*Toccate, Canzoni, et altre Sonate, per Sonare sopra il Cembalo è Organo. Dalli Principali Maestri Sig: Sig: Gasparo Kerll, Borro [?], I: P: Kriegeri Composte. De An: M. DCLXXV*³ befand sich unter der Signatur Ms. 2570 in der Bibliothek der ehemaligen Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik in Berlin und ist durch Kriegseinwirkung verloren gegangen. Eine zweite Handschrift, die sich nach Eitners Angaben⁴ ebenda in der Bibliothek des Kirchenmusikalischen Institutes befunden und eine größere Sammlung Kerllscher Kompositionen enthalten haben soll, war bereits zu Beginn dieses Jahrhunderts verschollen⁵. Konkordanzen zu einzelnen Stücken, meist in Sammelhandschriften, oft anonym oder unter falschen Namen überliefert, habe ich kürzlich nachweisen können⁶. In keiner dieser Quellen fand sich jedoch eine Spur von jenen Tanzsätzen, deren Incipits Kerll mitgeteilt hat, ausgenommen drei Stücke, die Sandberger bereits bekannt waren⁷. Auch die Suche unter den zahllosen Anonyma blieb bisher erfolglos, bis mich schließlich die Beschäftigung mit dem

¹⁰ Anonymus I De Lafage; zitiert nach R. v. Ficker: *Beiträge zur Chromatik des 14. bis 16. Jahrhunderts*, Studien zur Musikwissenschaft II (1914), S. 8.

¹ DTB II 2.

² *Subnecto initia aliarum Compositio / nunt mearum pro Organo et / Clavicimbalo, in eum, quem / dixi finem* (Anhang zur *Modulatio Organica*, München 1686, M. Wening).

³ Zusatz von fremder Hand: *e MDCLXXX*.

⁴ *Quellenlexikon*, Artikel Kerll, Johann Kaspar.

⁵ Vgl. Sandberger, Einleitung zu DTB II 2, S. LXIX (Fußnote 2); möglicherweise eine Abschrift dieser Quelle von der Hand A. G. Ritters (1844) ist Mus.-Ms 61 in der Bibliothek der Erzabtei Beuron (Hohenzollern). Hier finden sich zwei Toccaten (Nr. 4 und 6 des untenstehenden Verzeichnisses) sowie alle sechs Canzonen (Nr. 9—14), während das verschollene Ms. auch die Battaglia und eine Allemande enthalten haben soll. — Eine weitere bisher unbekannte Quelle befindet sich ebenfalls in Beuron (F. W. Riedel, *Katalog der Manuskripte mit älterer Orgelmusik aus den Nachlässen von August Gottfried Ritter und Ernst von Werra in der Bibliothek der Erzabtei Beuron*, Maschinenschrift 1960). Es handelt sich um ein handschriftliches Orgelbuch vom Anfang des 18. Jahrhunderts mit dem Titel „*Octitonium / von / Praeludien, Fugen, Fugetten / und Versetten / von / Fisdler, Froberger, Hochreiter, / Kerll, Muffat, Murschhauser, Kerl u / Speth und Scherer.*“ Von Kerll enthält die Sammlung die Toccaten N. 2 und 5, die Canzonen 10, 12, 13 und 14 sowie eine Versette aus der *Modulatio Organica* (1686).

⁶ Vgl. F. W. Riedel, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (vornehmlich in Deutschland)*, Kassel und Basel 1960, S. 130 ff.

⁷ Vgl. den Kritischen Kommentar, a. a. O. S. LXVIII ff.

immensen, heute völlig zerstreuten Nachlaß des Wiener Sammlers Alois Fuchs⁸ auf eine neue Spur brachte.

In dem von Fuchs angefertigten *Verzeichnis der Orgel-Compositionen von Kaspar v Kerl*⁹ erwähnt er einen damals in seinem Besitz befindlichen Kodex aus Gottlieb Muffats Nachlaß, dessen Inhalt in der Anordnung mit Kerlls thematischem Verzeichnis übereinstimmt. Nur die Tanzsätze zitiert Fuchs nicht, doch finden sich in dem von ihm selbst geschriebenen *Catalog / über die / Musikalien-Sammlung / des / Aloys Fuchs / in Wien. / (Enthält größtentheils Partituren.) / 1841*¹⁰ die folgenden Angaben über diese Handschrift:

Kerl. J. Casp. XXII Stücke für d. Orgel: Toccaten-Canzonen-Suiten	}	circa
XIV große Suiten . . . detto . . . detto . . .	}	1720
(Altes Manuskript aus Muffats Nachlaß	{	Diskant mit 6 Linien }
	{	Baß 7 — — }

Noch ausführlicher beschreibt Fuchs die Quelle in dem *Materiale / zum Musikalien-Catalog / des / Aloys Fuchs / in Wien / 1850*¹¹, wo es heißt:

Johann Caspar Kerl.

Ein dicker Band in quer Folio: enthält folgende Stücke

a XIV. große Suiten.	}	
b VIII große Toccaten		
c VI detto Canzonen		
d I Capriccio . . .		
e I Battaglia . . .		
		für die Orgel.

Ferner VI große Suiten — jede aus mehreren Numern bestehend.

(Gleichzeitiges Manuskript aus Muffats Nachlaß herstammend¹².)

Der Verbleib dieser wichtigen Quelle war bisher unbekannt geblieben. Erst vor kurzem fand ich sie im Musikarchiv des Benediktinerstiftes Göttweig (Niederösterreich), wohin sie nach dem Tode von A. Fuchs gekommen ist¹³.

Es handelt sich um einen Halblederband, dessen Deckel mit den Pergamentblättern eines in Hufnagelschrift notierten Choralbuches bezogen sind. Bei einer Restaurierung des Einbandes (vermutlich durch A. Fuchs¹⁴) ist das vordere Vorsatzblatt mit dem originalen Titel und Muffats Besitzvermerk entfernt worden. Statt dessen wurde ein neues Blatt eingeklebt, auf dem Fuchs den Inhalt des Kodex verzeichnet hat. Der Band umfaßt (mit Ausnahme der neuen Vorsatzblätter) 96 Bl. qu. 4^o (21,4 x 29,4 cm¹⁵) und ist ein Konvolut zweier Manuskripte, die sich in Papier, Notation und Schreibern unterscheiden.

Der erste Teil (Bl. 1—48) ist bis Bl. 47 original foliiert und in italienischer Klaviertabulatur (6 + 7 Linien) beschrieben. Er enthält zahlreiche anonyme Tanzsätze, die tonartenweise geordnet sind. So ergeben sich vierzehn Partien (A, e, d, G, F, C, D, G, c, A, F, e, h, f). Auffallenderweise findet sich bei keinem einzigen Satz eine Überschrift, doch sind die meisten ihrer Faktur nach als Allemanden, Couranten, Sarabanden, Menuette oder Giguen zu erkennen.

⁸ Die von R. Schaal, Artikel *Fuchs, Alois* in MGG aufgestellte Behauptung, der Nachlaß sei größtenteils in die Berliner Staatsbibliothek gekommen, ist unrichtig. Direkt ist nichts dorthin gelangt, sondern lediglich über die Nachlässe von J. Fischhof (einzelne Notenbände) und F. A. Grasnick (Autographen, Korrespondenz, Kataloge), vieles harrt noch der Katalogisierung. Im übrigen sind Teile der noch kaum übersehbaren Sammlung in zahlreichen öffentlichen und privaten Bibliotheken Europas und Amerikas zu finden.

⁹ Berlin, Deutsche Staatsbibliothek Mus. ms. theor. K 559.

¹⁰ Ebenda Mus. ms. theor. K. 311.

¹¹ Ebenda Mus. ms. theor. K. 309.

¹² Über Gottlieb Muffats Nachlaß gedanke ich demnächst ausführlicher zu berichten; vgl. Fußnote 18.

¹³ Sr. Gnaden dem Hochwürdigsten Herrn Abt Wilhelm Zedinek spreche ich für die Erlaubniserteilung zur Bearbeitung der Quelle meinen ergebensten Dank aus. — In Göttweig befindet sich außerdem die handschriftliche Partitur eines bisher unbekanntem *Tantum ergo* (4 v.) von Kerll.

¹⁴ Hierbei wurde offenbar der schwarze Lederrücken hinzugefügt; ursprünglich dürfte es sich um einen Ganzpergamentband gehandelt haben.

¹⁵ Bl. 95 ließ Fuchs einfügen, Bl. 96 gehörte zum Vorsatz des alten Einbandes.

Manche von ihnen haben mehrere Doubles. Wahrscheinlich sind diese Stücke in Wien entstanden, ihr Urheber konnte jedoch bisher nicht ermittelt werden¹⁶.

Auf Bl. 48^v notierte Fuchs nochmals den *Innhalt des 2^{ten} Theiles*¹⁷, der die Blätter 49 bis 94 umfaßt. Die ursprünglichen Eintragungen reichen bis Bl. 93^r und sind in der sog. französischen Klaviertabulatur (5 + 5 Linien mit wechselnder Schlüsselvorzeichnung) notiert. Sämtliche Überschriften, auch die Akkoladen, sind nachträglich mit hellerer Tinte zugefügt worden, anscheinend jedoch von der Hand des Notenschreibers, dessen Schriftzüge manche Ähnlichkeit mit denen Gottlieb Muffats haben¹⁸. Am Schluß hat Fuchs zwei Stücke hinzugefügt: Bl. 93^v den *Versus Et misericordia eius des Magnificat Secundi Toni* aus Kerlls *Modulatio Organica* (1686) und Bl. 94^r ff. die in A. Kirchers *Musurgia Universalis* abgedruckte *Toccata sive Ricercata in Cylindrum phonotacticum transferenda*¹⁹, die außerdem auch in der bekannten Ricercar-Sammlung von A. Poglietti vorkommt²⁰.

Abgesehen von diesen beiden Nachträgen, enthält das zweite Manuskript sämtliche in Kerlls Werkverzeichnis angegebenen Stücke, dazu noch einige dort nicht verzeichnete Doubles und selbständige Tanzsätze, wie aus der folgenden Gegenüberstellung ersichtlich ist.

Manuskript Göttweig

Kerlls thematisches Verzeichnis²¹

Bl. 49 ^r <i>Toccata / prima</i>	1. <i>Toccata. 1.^{ma}</i>
50 ^v <i>Toccata / 2da</i>	2. <i>2.^a</i>
52 ^r <i>Toccata / 3da [sic]</i>	3. <i>3.^a</i>
54 ^r <i>Toccata 4da. / Cromatica</i>	4. <i>4.^a</i>
<i>Con dure = / = zze, e ligature</i>	
55 ^v <i>Toccata 5da</i>	5. <i>5.^a</i>
57 ^r <i>Toccata / 6da / per il</i>	6. <i>6.^a</i>
<i>pedali</i>	
58 ^v <i>Toccata / 7.ma</i>	7. <i>7.^a</i>
59 ^v <i>Toccata / 8.ua</i>	8. <i>8.^a</i>
61 ^v <i>Canzone primo</i>	9. <i>Canzone. 1.^o</i>
62 ^v <i>Canzone 2da</i>	10. <i>2.^o</i>
64 ^r <i>Canzone 3da</i> ²²	11. <i>3.^o</i>
65 ^v <i>Canzone 4da</i>	12. <i>4.^o</i>
67 ^r <i>Canzone 5da</i>	13. <i>5.^o</i>

¹⁶ Nach der Fertigstellung dieses Aufsatzes wurde mir die Arbeit von H. Knaus, *Franz Matthias Teichelmann. Sein Leben und seine Werke*, Philosophische Dissertation Wien, 1959 (maschinenschriftlich) zugänglich. Hier werden sämtliche Tanzsätze des ersten Manuskriptes dem kaiserlichen Hoforganisten Teichelmann († 1714) zugeschrieben, da die 6. Partie eine veränderte und erweiterte Fassung von dessen in Cod. 19167 der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien überlieferten C-dur-Partie darstellt. Knaus, der wertvolles Material zur Biographie Teichelmans bietet, behandelt das Echtheitsproblem erst ganz am Schluß seiner Studien und durchaus nicht überzeugend. Schon die Abweichung der beiden Fassungen der C-dur-Partie beweist, daß im Göttweiger Kodex Teichelmans Kompositionen zumindest nicht in authentischer Gestalt, sondern in Bearbeitungen vorliegen, daß manche Sätze, vor allem die Doubles, vielleicht auch die Menuette, von einem anderen Komponisten später zugefügt sein können, wie es auch bei den Kerllschen Partien der Fall zu sein scheint, die Knaus übrigens gar nicht erwähnt. Zudem war es ihm unbekannt geblieben, daß Gottlieb Muffat der Besitzer des Kodex gewesen ist, dem man die Veränderungen und Zutaten zuschreiben könnte. Daher sind die ausführlichen stilkritischen Darlegungen von Knaus auf Sand gebaut. Es wäre ratsamer gewesen, Teichelmans Autorschaft von vornherein in Frage zu stellen, als sie vorauszusetzen. Die Quelle besitzt zwar einen großen Wert zur Beurteilung der Wiener Tastenmusik um 1700, aber noch nicht unbedingt für Teichelmans Personalstil. Hier wird man weitere Konkordanzbefunde abwarten müssen.

¹⁷ Im Gegensatz zu den Angaben in seinen Katalogen nimmt er hier nur den Inhalt des zweiten Teils für Kerll in Anspruch.

¹⁸ Eine nähere Untersuchung dieser Frage muß hier unterbleiben; ich verweise auf meine in Vorbereitung befindlichen *Studien zur Wiener Musikgeschichte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*.

¹⁹ Vgl. DTB II 2, S. 59 f.

²⁰ Vgl. mein Vorwort zur Neuausgabe, Lippstadt 1957, Kistner & Siegel.

²¹ Die Numerierung wurde von mir hinzugefügt.

²² Dreiteilige Fassung.

- | | |
|--|---|
| 68 ^r <i>Canzone 6da</i> | 14. 6. ^o |
| 69 ^v <i>Capriccio Sopra il Cucu</i> | 15. <i>Capriccio / Sopra il / Cucu.</i> |
| 70 ^v <i>Battaglia</i> | 16. <i>Battaglia.</i> |
| 75 ^v <i>Ciaccona</i> | 17. <i>Ciaccona / Variata</i> |
| 77 ^v <i>Bassaglia</i> | 18. <i>Passacaglia. / Variata.</i> |
| 81 ^r <i>Allamanda</i> ²³ | |
| 81 ^v <i>Courente.</i> | |
| 82 ^r <i>Sarabant</i> [sic] | |
| 82 ^r <i>Saraband / Bartita</i> [= Double] | |
| 82 ^v <i>Giuge</i> [sic] | |
| 83 ^r <i>Sarabant</i> ²⁴ | |
| 83 ^r <i>Sarabant / Partita</i> [= Double] | |
| 83 ^v <i>Allamanta</i> | 27. <i>Allamande.</i> |
| 84 ^r <i>Partita</i> [= Double] | |
| 84 ^v <i>Courente</i> | 28. <i>Courante</i> |
| 84 ^v <i>Partita</i> [= Double] | |
| 85 ^r <i>Sarabant</i> | 29. <i>Sarab:</i> |
| 85 ^v <i>Partita</i> [= Double] | |
| 85 ^v <i>Giuge</i> | |
| 86 ^v <i>Allamanta</i> | 23. <i>Allamande.</i> |
| 87 ^r <i>Courente</i> | 24. <i>Courante.</i> |
| 87 ^v <i>Sarabant</i> | 25. <i>Sarabande.</i> |
| 87 ^v <i>Giuge</i> | 26. <i>Gigue.</i> |
| 88 ^r <i>Allaman- / ta</i> | 19. <i>Allamande.</i> |
| 88 ^v <i>Courente</i> | 20. <i>Courante.</i> |
| 89 ^r <i>Sarabante</i> | 21. <i>Sarabande</i> |
| 89 ^v <i>Giuge</i> | 22. <i>Gigue</i> |
| 90 ^r <i>Allamanta</i> | 30. <i>Allamande.</i> |
| 90 ^v <i>Partita</i> [= Double] | |
| 91 ^v <i>Courente</i> | 31. <i>Cuorante.</i> [sic] |
| 92 ^r <i>Partita</i> [= Double] | |
| 92 ^v <i>Sarabante</i> | 32. <i>Sarab:</i> |
| 92 ^v <i>Partita</i> [= Double] | |

Die Reihenfolge der Stücke in der Handschrift entspricht also weitgehend der des Kerllschen Verzeichnisses. Lediglich die vier „Suiten“ sind anders angeordnet. Zusätze finden sich nur bei den beiden letzten (nach Kerlls Reihenfolge). Hier folgt jedem Satz ein als *Partita* bezeichnetes Double, hinter der *Sarabande* Nr. 29 ist sogar noch eine *Gigue* hinzugefügt worden. Vielleicht hat Kerll die Mitteilung der Doubles nicht für nötig gehalten, es fragt sich dann nur, warum im Manuskript bei den übrigen Sätzen keine vorhanden sind²⁵. Wahrscheinlich stammen jedoch alle bei Kerll nicht angeführten Sätze von einem oder mehreren anderen Musikern. Die Hinzufügung von Doubles oder auch neuen Sätzen, die Umstellung der originalen Reihenfolge, die Verkoppelung von Stücken verschiedener Meister ist ja in der Musizier-

²³ Die auf Bl. 81^r–82^v notierten Sätze stehen in d-moll.

²⁴ Die beiden auf Bl. 83^r notierten Sätze stehen in g-moll. Möglicherweise sind vor Bl. 83 ein oder zwei Blätter mit weiteren Sätzen verloren gegangen.

²⁵ Daß Kerll sie erst nach 1686 zugefügt hat, ist kaum wahrscheinlich; alle seine Klavierkompositionen einschließlich der erst 1686 gedruckten Magnificat-Versetzen sind offenbar bis spätestens 1680 entstanden; vgl. F. W. Riedel, a. a. O. S. 139 ff.

praxis des 17. und 18. Jahrhunderts gang und gäbe gewesen²⁶. Gerade die Tatsache, daß man ihm fremde Kompositionen unterschob²⁷, die echten aber unter falschem Namen verbreitete²⁸, wird Kerll zur Veröffentlichung seines Verzeichnisses bewogen haben.

Da das Göttweiger Manuskript nicht nur das von Kerll im Anhang zur *Modulatio Organica* mitgeteilte Repertoire vollständig enthält, sondern auch in der Reihenfolge der Stücke mit jenem Index, wie auch mit dem obengenannten Kodex von 1675 weitgehend übereinstimmt, müssen alle drei Quellen auf eine autographe Vorlage zurückgehen. Wahrscheinlich hat Kerll in der ersten Zeit seines Wiener Aufenthaltes²⁹ — ähnlich wie seine Kollegen Froberger³⁰, Poglietti³¹ und Techelmann³² — seine Tastenstücke verschiedener Gattungen in einem Band zusammengefaßt, vielleicht um ihn dem Kaiser zu widmen³³, vor allem aber für den Unterricht seiner Schüler. Die *initia* im Verzeichnis von 1686 wären demnach der Index dieses Originalkodex. Ob die Reihenfolge der Partien im Autograph gleichlautend war oder ob sie mit der des Göttweiger Manuskriptes übereinstimmte, ob die Tanzsätze überhaupt erst später komponiert wurden und deshalb im Kodex von 1675 noch fehlen, kann erst auf Grund weiterer Quellenfunde entschieden werden. Die Sammlung muß jedenfalls häufig kopiert worden sein. Hierbei sind dann wahrscheinlich die Doubles und die nicht authentischen Sätze interpoliert worden, vielleicht erst im 18. Jahrhundert³⁴. Jedenfalls beweist das Manuskript aus Muffats Nachlaß, daß Kerlls Werke um 1720 durchaus noch bekannt waren und gespielt wurden. Die sehr sorgfältig geschriebene Quelle enthält überdies manche abweichende Lesarten, so daß ihre Berücksichtigung bei einer eventuellen Neuausgabe des Kerll-Bandes innerhalb der Denkmäler der Tonkunst in Bayern unbedingt zu empfehlen ist. Nunmehr kann in ihm eine Gesamtausgabe der Musik für Tasteninstrumente von J. K. Kerll vorgelegt werden.

Die Steinmetz-Manuskripte der Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt *

VON FRIEDRICH NOACK †, DARMSTADT

Eitner weist unter dem Namen Steinmetz im Anschluß an den alten Druckkatalog der Hofbibliothek Darmstadt 19 Sinfonien und ein Trio in handschriftlichen Stimmen nach. Bei dem Brand Darmstadts wurden mehr als zwei Drittel der Musikbibliothek vernichtet, durch Zufall aber blieb der durch den Verfasser in den Jahren 1920—1927 revidierte und ergänzte Katalog erhalten, auf dem bei Einzelwerken auch die thematischen Anfänge enthalten sind, während bei Gruppen wie den 19 Steinmetz-Sinfonien ein besonderer thematischer Katalog angefertigt war. Letzterer ist verbrannt und wurde im letzten Jahrzehnt vom Verfasser für die noch vorhandenen Musikhandschriften neu geschaffen. Dies gab Veranlassung, sich mit den Steinmetz-Sinfonien eingehend zu beschäftigen und sie alle als Werke von Johann Stamitz (1717—1757) zu erkennen. Keines der Werke dürfte mit dem

²⁶ Vgl. M. Reimann, *Pasticcios und Parodien in norddeutschen Klaviertabulaturen* in *Die Musikforschung* VIII/1955 S. 265 ff. und F. W. Riedel, a. a. O.

²⁷ Beispielsweise stammen die beiden im Cod. 18580 der Österreichischen Nationalbibliothek Kerll zugeschriebenen *Ricercare* aus der *Ricercarsammlung* von Luigi Battiferri (1669).

²⁸ Z. B. als Kompositionen von A. Poglietti; vgl. F. W. Riedel, a. a. O. S. 132 f.

²⁹ Vgl. Fußnote 25.

³⁰ Autographe Prachthandschriften in der Österreichischen Nationalbibliothek Cod. 18706/07 und 16560.

³¹ *Rossignolo*, ebenda Cod. 19248.

³² *Toccate. Canzoni. Ricercari, et altre / Galanterie . . .*, ebenda Cod. 19167.

³³ Das Dedikationsexemplar könnte verlorengegangen sein. Da Kerll 1675 eine kaiserliche Pension erhielt, dürfte diesem Akt kaiserlicher Gnade die Überreichung irgendeines Werkes vorangegangen sein.

³⁴ Es ist nicht ausgeschlossen, daß Muffat sie selbst hinzufügte, da er auch die Werke anderer Meister bearbeitete.

* Friedrich Noack hat noch Nr. 2, 3, 4, 5, 6 und 9 spartiert. Sie liegen zum Neudruck bereit (E. N.)

Johann Erhard Steinmetz, der 1747—1751 Jagdpfeifer der Jagdbande in Dresden war, in Zusammenhang stehen.

Da die Sinfonien in einzelnen Umschlägen seit der Zeit der Niederschrift der Stimmen in den 1740er und 1750er Jahren erhalten sind, hat man 19 Umschläge gezählt. In Wirklichkeit handelt es sich um 13 Werke, da eine Sinfonie in drei Ausfertigungen, vier Sinfonien in doppelter Ausfertigung vorhanden sind. Sie sind heute unter Msc. Mus. 1029 Nr. 1—13 verzeichnet. Bei ihrer kurzgefaßten Beschreibung sind auch die Beweise enthalten, die für alle die Autorschaft von J. Stamitz behaupten läßt, da sie ganz einheitlichen Stil zeigen und schon im 18. Jahrhundert unter einer Bibliotheksnummer (212) zusammengefaßt waren.

1. Sinfonia G-dur. 2 V., Vla. e Basso (unter den 3 Baß-Stimmen ist eine beziffert) Allegro $\frac{4}{4}$, Larghetto g-moll $\frac{3}{8}$, Presto $\frac{3}{8}$. Hs. von J. S. Endler († 1762 in Darmstadt) Erstdruck unter J. Stamitz hrsg. von Adolf Hoffmann, Sammlung Corona.
2. Sinfonia D-dur. 2 V., Vla. e Basso. Stimmen doppelt, im 1. Exemplar bezifferter Baß, im 2. Exemplar die thematische Notenzeile von der Hand Christoph Graupners, der 1754 erblindete. Presto $\frac{2}{2}$, Andante G-dur $\frac{2}{2}$, Presto $\frac{3}{4}$.
3. Sinfonia Es-dur. 2 V., Vla. e Basso. Stimmen doppelt, (im 1. Exemplar Baß beziffert, die Titelaufschrift des 2. Exemplars von Graupners Hand) Allegro $\frac{4}{4}$, Andante c-moll $\frac{4}{4}$, Presto $\frac{4}{4}$. Nach dem thematischen Katalog in DTB. 3, 1, S. LIV, als Werk von Carl Stamitz angeführt nach Ms. Schwerin, Regierungsbibliothek. Dies muß ein Irrtum sein, C. Stamitz ist 1746 geboren, die Aufschrift von Graupner muß um 1750 geschrieben sein.
4. Sinfonia D-dur. 2 Clarinen, 2 Tymp. 2 V., Vla. e Cembalo. Hs. von Chr. Graupner. Cembalo unbeziffert. Allegro $\frac{4}{4}$, Andante G-dur $\frac{2}{4}$, Allegro $\frac{2}{4}$.
5. Sinfonia D-dur. 2 Cors de chasse, 2 V., Vla. e Basso (beziffert). Allegro $\frac{4}{4}$, Andante D-dur $\frac{2}{4}$, Tempo di Menuet $\frac{3}{4}$. (Auf dem Titel stand ursprünglich Stamitz, durchgestrichen und durch Steinmetz ersetzt.) Nach dem Katalog ist diese Sinfonie identisch mit der in dem verbrannten Ms. 3325/4, die mit Joh. Stamitz bezeichnet war.
6. Sinfonia G-dur. 2 V., Vla. e Basso. doppelt vorhanden. In beiden Exemplaren, deren zweites von J. S. Endler geschrieben wurde, ist der Baß beziffert. Allegro $\frac{4}{4}$, Andante g-moll $\frac{4}{4}$, Presto $\frac{3}{8}$.
7. Sinfonia B-dur. 2 V., Vla. e Basso. dreifach vorhanden. Auf dem 1. Exemplar stand ursprünglich Cammerlocher, durchgestrichen und durch Steinmetz ersetzt. Auf dem 2. Exemplar die thematische Notenzeile von Graupners Hand, das dritte in der Handschrift Endlers trägt die Aufschrift „di Stamitz“. Bei Exemplar 1 und 3 Baß beziffert. Allabreve $\frac{2}{2}$, Andante Es-dur $\frac{2}{4}$, Allegro $\frac{3}{8}$. Nach dem thematischen Katalog in DTB. 3, 1, S. XL, Werk von Stamitz. Erstdruck durch A. Hoffmann, Sammlung Corona. Ms. auch in Berlin, ehemals Kgl. Hausbibl.
8. Sinfonia Es-dur. 2 V., Vla. e Basso. doppelt vorhanden, in Exemplar 1 Baß beziffert, in Exemplar 2 Notenzeile des Titels von Graupners Hand. Allegro $\frac{4}{4}$, Andantino B-dur $\frac{4}{4}$, Menuet mit Trio $\frac{3}{4}$.
9. Sinfonia F-dur. 2 V., Vla. e Basso (unbeziffert). Allegro $\frac{4}{4}$, Canone Andante $\frac{2}{4}$, Menuet mit Trio $\frac{3}{4}$. V. I. von Graupners Hand. Nach dem thematischen Katalog in DTB. 3, 1, S. XXXIX, Werk von J. Stamitz. Bisher nur nach dem Breitkopf-Katalog von 1767 nachgewiesen.
10. Sinfonia D-dur. 2 Corni, 2 V., Vla. e Basso (unbeziffert). Presto $\frac{2}{2}$, Andante d-moll $\frac{3}{8}$, Presto $\frac{3}{8}$.
11. Sinfonia A-dur. 2 V., Vla, Violone e Cemb. (beziffert). Allegro $\frac{4}{4}$, Andante E-dur $\frac{2}{4}$, Presto $\frac{3}{8}$. Hs. von Chr. Graupner um 1750. Nach dem thematischen Katalog DTB. 3, 1, S. XL.,

und nach Breitkopf-Katalog 1766 Werk von Stamitz. Erstdruck durch Adolf Hoffmann, Sammlung Corona.

12. Sinfonia (Trio) c-moll — C-dur. 2 V. e Basso (unbeziffert). Largo c-moll $\frac{4}{4}$, Presto C-dur $\frac{4}{4}$, Andante F-dur $\frac{2}{4}$, Menuet C-dur mit Trio G-dur $\frac{3}{4}$. Hs. von Chr. Graupner um 1750.

13. Sinfonia D-dur. 2 Corni, 2 V., Vla., Basso (beziffert). Allegro $\frac{4}{4}$, Andante pianissimo A-dur $\frac{2}{4}$, Tempo di Menuet $\frac{3}{4}$. Identisch mit den verbrannten Stimmen Joh. Stamitz. Mus. 3325, 2.

Das unter dem Namen Steinmetz bei Eitner verzeichnete Trio ist verbrannt. Von den genannten 13 Sinfonien sind Nr. 1, 7, 11 als Partitur-Erstdruck von A. Hoffmann herausgegeben, Nr. 3, 7, 9, 11 im thematischen Katalog der DTB zu finden. Bisher unbekannt sind also acht Werke, bei Nr. 9 handelt es sich deshalb um einen Neufund, weil bisher nur der thematische Anfang durch den Breitkopf-Katalog 1767 bekannt war. Wir halten es darum für nötig, die thematischen Anfänge der 8 bisher nicht nachgewiesenen Sinfonien mitzuteilen.

2.

4.

5.

6.

8.

9. N.II
N.I.

10.

12.

13.

Mit Ausnahme des viersätzigen Trios Nr. 12, das trotz des abschließenden Menuets der Form der Kirchensonate folgt, sind alle Werke dreisätzig. Nur Nr. 5, 8, 9, 12, 13 schließen mit einem Menuet, das in 8, 9, 12 mit einem Trio versehen ist. Bis auf zwei Sätze weisen alle zwei Teile auf, der Canon im Trio Nr. 9 läßt in seinen 53 Takten 51 Takte lang beide Violinen genau im Einklang mit einem Viertel Phasenunterschied verlaufen, und der 1. Satz Nr. 10 läßt das Hauptthema in seinen 57 Takten wie das Ritornell eines Konzertes fünfmal in verschiedenen Tonarten auftreten. Im übrigen ist die Zweiteiligkeit der Sätze fast immer so geartet, daß der zweite Teil nur um wenige Takte länger ist als der erste. Die Andeutung eines 2. Themas kommt zuweilen vor, motivische Durchführung nach dem Doppelstrich nur ganz selten. Eine Reprise im 2. Teil, die den Hauptgedanken in der Haupttonart nach dem Fortspinnungsteil bringt, kommt fast nie vor, nur Sinfonie Nr. 13 läßt im 1. Satz eine Exposition mit zwei Themen, nach dem Doppelstrich eine Fortspinnung ebenfalls mit beiden Themen und schließlich eine Reprise mit beiden Gedanken in der Haupttonart erkennen. Dagegen ist in den meisten raschen Sätzen noch die Kompositionstechnik der Suitensätze zu erkennen, da der Schlußteil des zweiten Abschnitts in seinen manchmal 12—14 letzten Takten nichts als eine Transposition des Ausklangs des 1. Teiles ist. In Thematik, Rhythmik, in der Dynamik, die oft recht reich bezeichnet ist, trägt alles dazu bei, die Autorschaft von Stamitz zu bestätigen. Einige der neuen Sinfonien wären es wert, im Neudruck der musikalischen Praxis zugänglich gemacht zu werden. Auch für das Werkverzeichnis in MGG und für das neue Quellenlexikon dürften die hier wiedergegebenen Erkenntnisse wertvoll sein. Allerdings sind zuweilen die zeitgenössischen Zuteilungen der Werke zu einzelnen Komponisten nie so unbedingt zuverlässig, daß nicht die eine oder andere der thematisch mitgeteilten Sinfonien doch noch einem anderen Komponisten zuzuerkennen wären. Bis dahin scheint es sicher, daß „Steinmetz“ von den Darmstädter Künstlern als hochdeutsche Form des sehr mundartlich klingenden „Stamitz“ angesehen wurde.

Zur Entstehungsgeschichte von Mozarts und Beethovens Kompositionen für die Spieluhr

VON LUDWIG MISCH, NEW YORK

Von der Entstehungsgeschichte der Kompositionen Mozarts und Beethovens für die Spieluhr wissen wir nicht viel. An die wenigen bekannten Fakten wurden Folgerungen oder auch bloße Vermutungen geknüpft, wobei Unstimmigkeiten in der Literatur nicht ausbleiben konnten. Obwohl diese Unstimmigkeiten keine wichtigen Fragen zum Gegenstand haben, müssen sie doch einmal bereinigt werden; d. h. offenbar Irrtümliches muß berichtigt und Unerwiesenes klar vom Gewissen unterschieden werden. Im folgenden soll dieser Versuch gemacht werden, der vielleicht anregt, nach bisher unentdecktem oder unausgewertetem Quellenmaterial zu forschen.

Mozart

Nach Köchel-Einstein sind die betreffenden drei Kompositionen Mozarts, K.V. 594 (Adagio und Allegro), 608 (Phantasie f-moll) und 616 (Andante F-dur), für das „Müllersche Kunst-kabinett“ des Grafen Deym komponiert worden. Vorsichtiger unterschied in dieser Hinsicht Hermann Abert (*Mozart II*, 695) Gewißheit und Wahrscheinlichkeit. Dabei aber verursachte ein Schreib- oder Druckversehen eine Verwechslung der Sachverhalte: statt der Fassung „Dieses letzte Stück [K.V. 616] ist, wie höchstwahrscheinlich auch die übrigen . . .“ hat man zu lesen: „Dieses letzte Stück ist höchstwahrscheinlich auch, wie die übrigen, im Auftrag

des Grafen Deym (Pseudonym Müller) für das Müllersche Kunstkabinett . . . geschrieben“¹. Denn erwiesen ist, daß Mozart für Deyms Kunstkabinett die Phantasie K.V. 608 und eine Trauermusik zur Ausstellung eines Mausoleums für Feldmarschall Laudon (aller Wahrscheinlichkeit nach K.V. 594) komponiert hat²; für K.V. 616 aber liegt ein entsprechendes Zeugnis nicht vor. Wir werden den Grad der Wahrscheinlichkeit, wonach K.V. 616 für Deym geschrieben wäre, nach einigen anderweitigen Feststellungen noch zu prüfen haben.

Für das „Adagio und Allegro“ K.V. 594 gibt Köchel-Einstein als Entstehungszeit an: „1790, begonnen im Oktober auf der Frankfurter Reise, vollendet im Dezember zu Wien.“ Während das Datum der Vollendung aus Mozarts eigenem Werkverzeichnis übernommen ist, wird die Zeit des Beginns der Komposition aus einem Brief gefolgert, den Mozart am 3. Oktober 1790 aus Frankfurt an Konstanze schrieb. Die betreffende Stelle daraus lautet: „. . . ich habe mir so fest vorgenommen, gleich das Adagio für den Uhrmacher zu schreiben, dann meinem lieben Weibchen etwelve Ducaten in die Hände zu spielen; tat es auch — war aber, weil es eine mir sehr verhaßte Arbeit ist, so unglücklich, es nicht zu Ende bringen zu können — ich schreibe alle Tage daran — muß aber immer aussetzen, weil es mich ennuiert — und gewiß, wenn es nicht einer so wichtigen Ursache willen geschähe, würde ich es sicher ganz bleiben lassen — so hoffe ich aber doch, es so nach und nach zu erzwingen; — ja, wenn es eine große Uhr wäre und das Ding wie eine Orgel lautete, da würde es mich freuen; so aber besteht das Werk aus lauter kleinen Pfeifchen, welche hoch und mir zu kindisch lauten.“

Die auch von Abert, Paumgartner, Saint-Foix, Kinsky, Müller v. Asow, O. E. Deutsch und Emily Anderson vertretene Annahme, daß diese Worte sich auf K.V. 594 beziehen, geht auf Nottebohm zurück, der den Brief in seinen „Mozartiana“ zum ersten Mal veröffentlicht und die betreffende Stelle mit folgender Fußnote versehen hat: „Ohne Zweifel das in Mozarts eigenem thematischen Verzeichnis Ende 1790 unter der Bezeichnung ‚Ein Stück für ein Orgelwerk in einer Uhr‘ eingetragene Stück K.V. 594.“

Wäre es schon schwer genug zu glauben, daß — selbst Mozarts äußerste Unlust und die Ablenkungen der Reise in Anrechnung gebracht — die Arbeit an einer Komposition von etwa 8—9 Minuten Dauer (einschließlich der vorgeschriebenen Wiederholungen zweier Teile) sich annähernd ein Vierteljahr lang hingezogen hätte, so widerspricht vollends die Klanggestalt von K.V. 594 der Schilderung des Auftrags, mit dem sich Mozart im Oktober 1790 plagte. Während nämlich Mozarts letzte Komposition für eine Spieluhr, das am 4. Mai 1791 datierte F-dur-Andante K.V. 616, auf drei Systemen im Violinschlüssel (mit dem kleinen *f* als tiefstem Ton) notiert und in Mozarts Verzeichnis ausdrücklich als Komposition „für eine Walze in eine kleine Orgel“ angeführt ist, findet sich K.V. 594 („Ein Stück für ein Orgelwerk in einer Uhr“) ebenso wie K.V. 608 („Ein Orgelstück für eine Uhr“) auf vier Systemen notiert, von denen das unterste im Baß-Schlüssel steht, wobei sich der Baß nach der Tiefe bis zum kleinen *c* erstreckt. K.V. 594 ist also nicht für ein „aus lauter kleinen Pfeifchen“ bestehendes und „kindisch lautendes“ Spielwerk geschrieben. Somit gilt für die Datierung nur Mozarts Eintragung, nicht aber der Frankfurter Brief.

¹ Mit dieser Berichtigung erklärt sich auch die sonst unverständliche Fußnote, in der Abert als Beleg seiner Angabe einen Satz aus einer „Ankündigung“ Müllers in der Wiener Zeitung 1791 No. 66 (17. August) zitiert, der auf die von Mozart komponierte Trauermusik für die Ausstellung eines Mausoleums für Feldmarschall Laudon im Müllerschen Kunstkabinett hinweist. Damit kann natürlich nicht das anmutig spielerische Andante K.V. 616 gemeint sein.

² Zu K.V. 608 sagt die Besprechung einer vierhändigen Klavierübertragung in der Allgemeinen musikalischen Zeitung I, 876 (September 1799): „Diese Fantasie ist das in Wien bekannte Orgelstück für 2 Claviere [?], welches Mozart für die Spieluhr in dem vortrefflichen Müllerschen Kunstkabinett daselbst gesetzt hat.“ Zu der „auserlesenen Trauermusik von der Composition des berühmten Hr. Capellmeister Mozart, die dem Gegenstand, für welchen sie gesetzt wurde, ganz angemessen ist“, vergl. Fußnote 1. Aus einem (mir nicht zugänglichen) Katalog der Müllerschen „Kunstgalerie“ von 1797 zitiert Walter Krieg (im Neuen Mozart-Jahrbuch III) eine Beschreibung des Mausoleums (hier für Kaiser Joseph und Laudon), an deren Schluß es heißt: „Man hört alle Stunden eine durch den unvergeßlichen Tonkünstler Mozart eigens dazu komponierte passende Trauermusik, die acht Minuten lang dauert.“

Schon Schurig hat zu dem in dem Brief erwähnten Adagio in einer Fußnote (II 289²) bemerkt: „Nicht erhalten und von Mozart nicht in das Werkverzeichnis eingetragen. Keinesfalls ist es K.V. 594 (Adagio und Allegro), beendet im Dezember 1790 in Wien.“ Er ist mit seiner Feststellung offenbar deswegen nicht durchgedrungen, weil er sie nicht begründet hat³.

Nachdem festgestellt worden ist, daß und warum die Briefstelle nicht K.V. 594 betreffen kann, soll des weiteren gezeigt werden, daß sie auch schwerlich auf den Grafen Deym und sein Kunstkabinett bezogen werden kann.

1. Mozart nennt seinen Auftraggeber „den Uhrmacher“. Graf Deym, den Mozart nur unter dem Namen Joseph Müller als Eigentümer des Müllerschen Kunstkabinetts kannte, war nicht nur Unternehmer einer mehr und mehr als Sehenswürdigkeit geltenden Ausstellung⁴ und ein enthusiastischer Kunstfreund und -sammler, sondern er war auch selbst Künstler. Therese Brunsvik und Wurzbach rühmen übereinstimmend sein Talent für Arbeiten in Wachs, mit denen er sich Ruf und Vermögen erwarb. Wurzbach bezeichnet ihn in einer zweiten Eintragung unter „Müller, Joseph“, sogar als Bildhauer. Es muß dahingestellt bleiben, ob er ein wirklicher Bildhauer war oder nur deshalb so genannt wird, weil er Gipsabgüsse antiker Büsten und Statuen in Neapel herstellte, deren Aufstellung in seiner Wiener Kunstgalerie sensationell gewirkt zu haben scheint. Das dürfte auch der Anlaß seiner Ernennung zum „Hofstatuarium“ gewesen sein.

Daß Deym sich mit Uhrmacherei beschäftigt hätte, ist nicht bekannt, wenigstens aus der unschwer zugänglichen Literatur nicht zu entnehmen. Die schon erwähnte „Ankündigung“ in der Wiener Zeitung vom 17. August 1791 stellt im Gegenteil klar, daß die Spieluhren seines Kunstkabinetts nicht zu seinen eigenen Arbeiten gehörten: „Der Künstler, nicht zufrieden, das Auge der Besuchenden durch seine der Natur so nahe kommende Arbeiten zu befriedigen, hat große Kosten angewandt, durch Anschaffung der vortrefflichsten mechanischen Kunstwerke auch das Ohr des Zusehers zu ergötzen; man höret zu dem Ende verschiedene musikalische Uhren, deren eine das Piano Forte, eine andere die Flaut travers, eine dritte einen Canarienvogel bis zur Täuschung nachahmt. Von seiner eigenen Arbeit sind wieder verschiedene neue Stücke im Cabinette zugewandt . . .“⁵. Es leuchtet also nicht ein, daß Mozart diesen Mann gemeint haben sollte, als er von einem „Uhrmacher“ sprach⁶.

³ Wohl als Einziger hat Walter Krieg (a. a. O. S. 129) sich die Ansicht Schurigs zu eigen gemacht. Er kompliziert aber die Frage, indem er die Möglichkeit in Betracht zieht, daß das „nicht erhaltene“ Adagio „für den Uhrmacher“ die nach seiner Meinung „verschollene“ Trauermusik für die Ausstellung des Mausoleums für Laudon gewesen sein könnte. Diese Hypothese wird dadurch entkräftet, daß 1. die Trauermusik eine der in Mozarts Werkverzeichnis eingetragenen Kompositionen sein muß — denn warum sollte er diese Komposition nicht eingetragen haben? — und daß 2. die „kindisch lautende“ Spieluhr gewiß nicht das für eine solche Gelegenheit geeignete Instrument gewesen wäre. — Eine neue Darstellung gibt Fred K. Prieberg in der Neuen Zeitschrift für Musik (1958, S. 709): danach hätte Mozart das Adagio K.V. 594, das für Frankfurt bestimmt gewesen sei, schon in Wien begonnen, es aber, da das Frankfurter Orgel-Werk „im Klang mehr einer Spieluhr denn einer wirklichen Orgel“ glich, später für ein „passendes Spielwerk“ in Wien eingerichtet und vollendet. Irgendwelche Belege für diese völlig unwahrscheinliche Kombination sind nicht beigebracht.

⁴ Frimmel („Ein altes Wiener Wachsfigurenkabinett“ im Alt-Wiener Kalender 1922) urteilt: „In der Tat muß die Müllersche Galerie mehr einem Panoptikum geglichen haben, als einer erstzunehmenden Kunstsammlung.“ Das mag für die Anfangszeit zutreffen, in der Wachsfiguren die Hauptattraktion gewesen zu sein scheinen, ist aber zweifellos ein Fehlurteil für die Zeit nach der Aufstellung der 100 Gipsabgüsse antiker Statuen und Büsten, originaler Antiquitäten aus Bronze und Elfenbein nebst „kostbaren Gemälden“ (Wurzbach).

⁵ Mehrere Druckfehler in dem Zeitungstext sind hier stillschweigend verbessert worden.

⁶ Weitere Beschäftigung mit Müller-Deym gehört nicht zu unserem Thema. Es darf aber bemerkt werden, daß die Angaben, die man über ihn in der neueren Literatur findet, unklar und unzulänglich sind. Was kann ein Leser aus Sätzen wie den folgenden machen: „Deym ließ sich seit einem Zweikampf nicht mehr Graf, sondern Hofstatuarium Müller anreden“ (Frimmel: „Ein altes Wiener Wachsfigurenkabinett“) oder „. . . der infolge eines Zweikampfs eine Zeitlang seinen Adel verloren hatte und sich nur Hofstatuarium Müller nennen durfte“ (Frimmel: „Beethoven-Handbuch“) oder einer ähnlichen Formulierung von Kinsky? Dabei hat Wurzbach den Sachverhalt ganz klar angegeben: „Nach einem Duell ergriff er [Deym], da er seinen Gegner fallen sah und ihn tot glaubte, die Flucht und kam über die Grenze. Mit dem angenommenen Namen Müller kam er nach Holland . . .“ Aber wir erfahren auch von Wurzbach nicht, warum er nach seiner Rückkehr nach Wien den Namen Müller beibehielt — nach Therese Brunsvik führte er ihn 30 Jahre —, sich aber bei der Werbung um Josephine Brunsvik ohne weiteres wieder zu seinem wirklichen Namen und seinem Titel als Kammerherr bekennen konnte. (Aus einer Andeutung von Therese Brunsvik könnte man schließen, daß sich seine Erwerbs-

2. Mozart beschreibt seiner Frau die Spieluhr, für die er das Adagio komponieren soll. Hätte es sich um eine Spieluhr im Müllerschen Kunstkabinett gehandelt, so wäre das wohl überflüssig gewesen. Denn sicher kannte Constanze, so gut wie „ganz Wien“, diese Ausstellung und die dort befindlichen Spieluhren.

Da das „Adagio für den Uhrmacher“ nicht mit K.V. 594 identisch ist und in Mozarts Werkverzeichnis keine nachweisbare Spur hinterlassen hat, ist die nächstliegende Annahme, daß Mozart die ihm so verhaßte Arbeit trotz der „wichtigen Ursache“ (die bei seiner damaligen Notlage wahrscheinlich das Honorar von „etwelchen Ducaten“ war) doch nicht zu Ende geführt hat. Möglich ist aber auch, daß er sich nachträglich mit dem Andante für eine „kleine Orgel“ K.V. 616 dieses Auftrags doch noch entledigt hat, nachdem er sich bei seinen vorhergehenden Arbeiten für ein ihm zusagendes Modell mit dem mechanischen Spielwerk befreundet hatte.

Es ist anzunehmen, daß der im Brief vom 3. Oktober 1790 gemeinte Auftraggeber ein berufsmäßiger Uhrmacher war, der für eine von ihm konstruierte Spieluhr mit einer Komposition Mozarts werben wollte. Er wird auch mit der verspäteten Lieferung — falls diese K.V. 616 war — noch zufrieden gewesen sein. Wer dieser Uhrmacher war, wird sich schwerlich mehr ermitteln lassen. Er mag identisch gewesen sein mit dem unbekanntem Erbauer des um 1810 entstandenen und wohl aus Wien stammenden Flötenwerks im Musik-Instrumenten-Museum der Karl-Marx-Universität Leipzig, das Mozarts K.V. 616 in einer gekürzten Fassung spielt. Die Walze ist „zwischen 1893 und 1902 neuangefertigt und bestiftet worden, und zwar genau nach der damals nicht mehr brauchbaren Originalwalze“⁷. Natürlich wäre es auch denkbar, daß Müller-Deym für verschiedene seiner Spieluhren Stücke von Mozart zu haben wünschte und mit einem neuen Auftrag ausdrücklich eine Komposition für eine kleine Spieluhr bestellt hätte. Zur Unterstützung der Annahme, daß K.V. 616 ebenfalls eine von Deym bestellte Arbeit war, ließe sich geltend machen, daß von den drei Kompositionen, die Beethoven (wie noch zu besprechen) für Müller-Deym geschrieben zu haben scheint, zwei für eine kleine Spieluhr disponiert sind, vielleicht für das gleiche Modell, für das Mozart K.V. 616 geschrieben hat. Gegen die Annahme aber scheint zu sprechen, daß Beethoven Abschriften von K.V. 594 und 608 besaß, die ihm, nach Kinskys einleuchtender Vermutung, von Deym als Muster für gleichartige, von ihm erbetene Kompositionen überlassen worden waren⁸, aber kein Exemplar von K.V. 616. Hätte Deym auch diese Komposition besessen, so hätte er sie unter den vorausgesetzten Umständen Beethoven wohl nicht vorenthalten. Die gegensätzlichen Erwägungen, die sich zur Frage des Auftraggebers von K.V. 616 anstellen lassen, führen also zu einem Non liquet.

Im Zusammenhang mit K.V. 616 ist noch eine fragwürdige Angabe in Köchel-Einstein zu erwähnen. Unter der Nummer K.V. 615a wird ein „Andante für eine Walze in eine kleine Orgel“ angeführt, das auf einem Blatt mit Skizzen zur Zauberflöte steht⁹. Eine Anmerkung sagt dazu: „Vorentwurf zu 616. Die Bestimmung des Fragments wird durch die Notierung in vier Systemen mit drei Violinschlüsseln ganz eindeutig.“ Es handelt sich um eine Skizze von vier Takten, deren letzte beiden nur in der obersten Stimme vollständig sind. Eine Tempobezeichnung oder sonstige Überschrift ist im Autograph nicht vorhanden. Die Notierung auf vier Systemen mit dem untersten im Baß-Schlüssel berechtigt nicht, voraus-

tätigkeit nicht mit seinem Adel vertrug.) Man vermißt bei Wurzbach ferner die Angaben, wann Deym zuerst nach Wien zurückgekehrt ist (was eine ganze Reihe von Jahren vor seiner Italienreise geschehen sein muß), wann er sein Kunstkabinett gegründet hat, und wann er vom Kaiser — der nach Therese Brunsvik als Einziger „seinen Stand wußte“ — zum Hofstatuarium ernannt wurde.

⁷ Angaben nach brieflicher Auskunft des Kustos Paul Rubardt und nach dessen „Führer durch das Musik-Instrumenten-Museum der Karl-Marx-Universität Leipzig“.

⁸ Kinsky spricht zwar nur von der Phantasie K.V. 608 (von der Beethoven noch eine zweite, eigenhändige Abschrift besaß), aber seine „naheliegende Annahme“ darf ohne weiteres auf K.V. 594 ausgedehnt werden.

⁹ Faksimile in Musical Quarterly XXIII 3, Juli 1941, zu Richard Englanders Aufsatz „The sketches for the Magic Flute at Upsala“.

zusetzen, daß der Entwurf für eine kleine Orgel gemeint war. Mit K.V. 616 hat das Fragment im übrigen nichts als die Tonart und eine Zweiunddreißigstel-Figur $h-c-d-c$ gemein. Es ist also gewagt, dies Fragment als Vorentwurf für K.V. 616 auszugeben.

Problematisch bleibt schließlich noch das Verhältnis von K.V. 594 und 608. Es wird angenommen, und mit gutem Grund, daß K.V. 594 die Trauermusik für die Ausstellung des Mausoleums für Laudon war. Die einzige sonst in Betracht kommende Komposition, K.V. 608, ist noch zwei Monate später geschrieben als Mozarts erste Komposition für die Spieluhr, die erst nahezu ein halbes Jahr nach Laudons Tod († 14. Juli 1790) vollendet wurde. Ferner beginnt und schließt K.V. 594 mit einem schwermütigen Adagio-Teil, während K.V. 608 mit einem allerdings tieferrsten Allegro anfängt und endet. Und Saint-Foix erklärt „*la présence des fanfares guerrières qui interrompent si vivement et si héroïquement la sombre déploration*“ aus der Bestimmung von K.V. 594 als Trauermusik für Laudon.

Ein direktes Zeugnis dafür liegt allerdings bisher nicht vor, nicht einmal dafür, daß dies Stück für Deym geschrieben worden ist. Wenn Konstanze in einem im Köchel-Katalog von Einsteins zitierten Brief an André vom 31. Mai 1800 berichtet, daß Graf Deym im Besitz eines der Mozartschen Stücke für die Spieluhr sei, so benennt sie es mit dem Titel, unter dem Mozart K.V. 608 in sein Verzeichnis eingetragen hat: „*Orgelstück für eine Uhr*“¹⁰. Auch die oben zitierte „Ankündigung“ in der Wiener Zeitung gibt keinen bestimmten Aufschluß: als sie erschien, war das Mausoleum für den Feldmarschall Laudon („*welches noch jedermanns Beifall erhielt*“) schon bekannt, und alle drei Kompositionen Mozarts für die Spieluhr waren vollendet. Eine frühere Notiz über das Mausoleum, aus der entnommen werden könnte, wann es zum ersten Mal gezeigt wurde, findet sich nach Auskunft der Österreichischen Nationalbibliothek Wien nicht in der Wiener Zeitung¹¹.

Das Fehlen eines sicheren Beweises kann natürlich die Annahme nicht entkräften, daß K.V. 594 die für das Müllersche Kunstkabinett geschriebene Musik „*sulla morte d'un eroe*“ darstellt. Befremdlich ist aber, daß Mozart dieser Komposition eine zweite folgen ließ, die bei aller sonstigen Verschiedenheit nicht minder ernst ist, und in Tonart, Tonumfang und Zeitdauer mit der früheren übereinstimmt¹².

Kann man sich vorstellen, daß Müller-Deym noch für eine Spieluhr in einem anderen Raum seines Kunstkabinetts ein so erstes Stück brauchen konnte? Oder sollte K.V. 608 mit K.V. 594 alternieren oder es ersetzen? Hier stehen wir vor einem Rätsel, das sogar die Frage in sich schließt, ob K.V. 594 wirklich im Auftrag von Deym und als Trauermusik für Laudon geschrieben war. Sollte man aber daran zweifeln, so hätte man nach einer neuen Erklärung zu suchen, woher Beethoven K.V. 594 und 608 besaß!

Beethoven

A. Kopfermann hat überzeugend nachgewiesen, daß Beethovens Adagio in F-dur (Kinsky-Halm WoO 33 No. 1) für eine Spieluhr und höchstwahrscheinlich auf Veranlassung des Grafen Deym geschrieben worden ist. Er hat allerdings auch die Möglichkeit in Betracht

¹⁰ Daß sie es allerdings mit den Titeln nicht so genau nimmt, beweist ein Satz aus einem Brief an Breitkopf & Härtel vom 27. März 1799, in dem sie mitteilt: „*das Orgelstückchen für eine Uhr kann ich in guter Abschrift schicken*.“ Hier kann nicht K.V. 608 gemeint sein; Abert (der die Briefe im Mozart-Jahrbuch III, 1921 veröffentlicht hat) nimmt an, daß es sich um K.V. 616 handle. — In der bisher nur in englischer Ausgabe vorliegenden Auswahl von Konstanzes Briefen an Breitkopf & Härtel ist die Übersetzung des Titels in dem zitierten Brief mißverständlich. Aber Mr. C. B. Oldman war so freundlich, mir zu bestätigen, daß Einsteins Lesart die richtige ist.

¹¹ Saint-Foix, der noch den seither berichtigten Irrtum wiederholt, daß die Leiche Laudons (statt des Mausoleums für ihn) ausgestellt worden sei, gibt als Zeit dafür die letzten Wochen von 1790 an, ohne die Quelle für diese Datierung mitzuteilen.

¹² K.V. 594 reicht (mit F-dur-Mittelsatz) in der Höhe bis d'' , K.V. 608 (mit As-dur-Mittelsatz) bis des'' . Beide Kompositionen sind also offenbar für dieselbe Spieluhr bzw. für Spieluhren desselben Modells geschrieben. Die Spieldauer von K.V. 608 wird in der oben zitierten Besprechung in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung auf „*kaum 9 Minuten*“ angegeben.

gezogen, daß Mälzel die Anregung dafür gegeben habe. Aber für den Grafen Deym als Auftraggeber spricht erstens, daß Beethoven, wie schon erwähnt, Mozarts K.V. 594 und 608 besaß und vermutlich diese Handschriften von Deym erhalten hat, und zweitens, daß dem Heft (Beethovens-Autograph Gr 23 der Deutschen Staatsbibliothek Berlin), in dem das Autograph von Beethovens Adagio enthalten ist, zwei Blätter angeheftet worden sind, auf denen No. 1, 2, 5 und 6 der den Gräfinnen Josephine Deym und Therese Brunsvik gewidmeten vierhändigen Variationen „*Ich denke Dein*“ stehen. Bemerkenswert ist indessen, daß Beethovens Adagio, obwohl in derselben Weise notiert wie Mozarts K.V. 594 und 608 (drei Systeme im Violin- und eins im Baß-Schlüssel) im Baß bis zum großen F, d. h. eine Quinte tiefer als die beiden Kompositionen Mozarts reicht. Es ist also für eine andere Spieluhr geschrieben, die Deym erst nach Mozarts Zeit angeschafft haben müßte.

Daß Beethovens Scherzo G-dur (Kinsky-Halm WoO 33 No. 2) und Allegro G-dur (WoO 33 No. 3) gleichfalls für eine Spieluhr geschrieben sind, wird aus dem ihnen schon von Kopfermann nachgesagten „*Spieluhr-Charakter*“ sowie aus der Unmöglichkeit, daß sie für Streicher, und der Unwahrscheinlichkeit, daß sie für Klavier geschrieben seien, gefolgert. Und daß sie gleichfalls für den Grafen Deym geschrieben seien, wird deswegen vermutet, weil sie in demselben Heft wie das F-dur-Adagio aufgezeichnet sind. Sie sind aber auf nur zwei Systemen im Violinschlüssel notiert und haben als tiefsten Ton das kleine g. Sie sind also, wie schon erwähnt, für eine kleine Spieluhr geschrieben, möglicherweise für dasselbe Modell, für das Mozarts K.V. 616 berechnet ist.

Über die beiden weiteren Stücke, ein „*Allegro non più molto*“ in C-dur und ein Allegretto in C-dur, die im Kinsky-Halm-Katalog unter WoO 33 No. 4 und 5 als Kompositionen für die Spieluhr verzeichnet sind, sagte Kinsky früher, die „*Vermutung*“, daß sie „*ebenfalls wahrscheinlich für die Spieluhr geschrieben seien*“, treffe nicht zu. Was ihn später zu einer Änderung dieser Meinung bestimmt hat, so daß er die Stücke in seinem Katalog der Gruppe der Kompositionen für die Spieluhr zugeordnet hat, ist — nach freundlicher Auskunft von Hans Halm — nicht bekannt, d. h. Kinsky hat keine Erklärung darüber hinterlassen. Die Notierung dieser beiden Kompositionen, die sich in einem anderen Manuskript der Deutschen Staats-Bibliothek (Artaria-Sammlung) befinden und in Originalgestalt noch nicht veröffentlicht sind, ist auf zwei Systemen im Alt- und Tenorschlüssel — was nicht gerade für eine Spieluhr spricht. Nach Schünemann sind sie zwar im „*Verzeichnis von musikalischen Autographen Artarias*“ als „*wahrscheinlich für die Spieluhr bestimmt*“ aufgeführt. Aber das dürfte kaum genügen, um sie ohne Vorbehalt endgültig als solche anzuerkennen.

*

Die vorstehende Ausführungen dürften (obwohl dem Verfasser einige alte Beschreibungen des Müllerschen Kunstkabinetts nicht zugänglich waren) den Stand unseres gegenwärtigen Wissens oder Nichtwissens auf dem behandelten Gebiet klarstellen; jedenfalls beleuchten sie die Situation in der einschlägigen modernen Literatur. Ob sich die bisher offenen Fragen noch je werden beantworten lassen, ist nicht vorauszusehen. Aber mit der Feststellung dessen, was noch fraglich ist, ergibt sich ein Ansatzpunkt für weitere Nachforschungen. Auch diese Parerga der großen Meister — und gar wenn so kostbare darunter sind wie die beiden f-moll-Kompositionen Mozarts, besonders die zweite, und das F-dur-Adagio Beethovens — verlangen in Werkverzeichnissen und Biographien sorgfältige Berücksichtigung.

Die ohne Werktitel zitierten Autoren-Namen beziehen sich auf folgende Schriften: Anderson, Emily: *The letters of Mozart and his family, chronologically arranged, translated and edited . . . with extracts from the letters of Constanze Mozart to Johann André translated and edited by C. B. Oldman*. London 1938.

Brunsvik, Therese: *Memoiren* in 1) *La Mara: Beethovens unsterbliche Geliebte*, Leipzig 1909; 2) zitiert nach Marianne Czeke: *Tagebücher und Aufzeichnungen der Gräfin Therese Brunsvik*, Bd. 1, Budapest 1938, in S. Kaznelson: *Beethovens ferne und unsterbliche Geliebte*, Zürich 1954.

- Deutsch, Otto Erich: *Mozarts Werkverzeichnis*, Wien 1938.
 Kinsky, Georg: *Beethoven und die Flötenuhr*. In: *Beethoven-Almanach der deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1927*, Regensburg 1927.
 Kinsky-Halm: *Thematisch-bibliographisches Verzeichnis aller vollendeten Werke Ludwig van Beethovens*, München — Duisburg 1955.
 Köchel-Einstein: *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amad. Mozarts*, Michigan 1947.
 Kopfermann, Albert: *Ein unbekanntes Adagio von Beethoven*. In: *Die Musik I*, 1902, 2. Märzheft und Nachtrag im 1. Aprilheft.
 Krieg, Walter: *Um Mozarts Totenmaske*. In: *Neues Mozart-Jahrbuch III*, 1943.
 Müller von Asow, Erich: *Gesamtausgabe der Briefe und Aufzeichnungen der Familie Mozart*, Bd. 3, Berlin 1942.
 Oldman, C. B.: Siehe Anderson.
 Prieberg, Fred K.: *Mozart und die Musikmaschine*. In: *Neue Zeitschrift für Musik*, Dezember 1952.
 Saint-Foix, G. de: *Wolfgang Amadie Mozart, so vie musicale et son oeuvre*, Bd. 5 (des Werkes von Wyzewa und Saint-Foix), Paris 1946.
 Schönemann, Georg: *Vorbemerkung zu „Ludwig van Beethoven. Stücke für die Spieluhr“*, Mainz 1940.
 Schurig, Wolfgang: *Amade Mozart*, Bd. 2, Leipzig 1923.
 Wurzbach, Constantin von: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*.

Zu Beethovens Hochzeitslied vom Jahre 1819

VON WILLY HESS, WINTERTHUR

Kein Zweifel: Wir leben in einer Renaissance der Editionstechnik! Begnügte man sich früher mit der Herausgabe eines Werkes in der Fassung letzter Hand, so verlangt die Musikwissenschaft heute mit gutem Recht ein Zugänglichmachen aller Arbeitsstadien, ja sogar der Skizzen. Liegen mehrere Fassungen eines Werkes vor, so ist es für uns wesentlich, abzuklären, in welcher Reihenfolge sich die einzelnen Bearbeitungen folgen. Als Beispiele im großen seien die Sinfonien Bruckners, sowie Beethovens Oper *Fidelio* genannt, Werke, deren verschiedene Fassungen nicht nur vom wissenschaftlichen Standpunkte aus hochinteressant sind, sondern auch in der musikalischen Aufführungspraxis ihre Bedeutung erlangt haben.

Zu den kleineren und kleinsten Werken Beethovens, von denen zwei Fassungen vorliegen, gehört das 1819 zur Vermählung der Nanni Giannatasio del Rio mit dem Rat Leopold Schmerling komponierte Hochzeitslied, Text von Anton Joseph Stein, Professor für klassische Literatur an der Universität Wien. Das Werk fehlt in der Gesamtausgabe, doch vermochte A. W. Thayer unter Nr. 219 seines 1865 erschienenen *Chronologischen Verzeichnisses der Werke Beethovens* das Incipit mitzuteilen, und zwar in C-Dur, während eine Ende 1858 im Verlage Ewer & Co. in London erschienene Ausgabe in A-Dur stand, mit von John Oxenford anlässlich der Vermählungsfeier der Prinzessin Victoria unterlegtem englischem Text¹. Ganz allgemein hielt man jene Ausgabe für eine Bearbeitung, eine Vermutung, die gleichsam zur Gewißheit wurde, als 1924 im Archiv des Verlages Breitkopf & Härtel das Autograph einer Fassung in C-Dur auftauchte, die Solostimme im Violinschlüssel und mit einstimmigem Chorfrefrain², während Oxenfords Ausgabe für Baß-Solo mit vierstimmigem gemischtem Chorfrefrain gesetzt ist. Wilhelm Hitzig unterzog daraufhin im Dezemberheft 1924 der *ZfMw* die A-Dur-Fassung einer recht unbarmherzigen Kritik, insbesondere wurde der vierstimmige Chorsatz als „geradezu schauderhaft“ angekreidet. Ungefähr zehn Jahre später aber erlebte die Beethovenforschung eine kleine Sensation: Der englische Musikhistoriker C. B. Oldman fand das eigenhändige Autograph Beethovens von eben dieser A-Dur-Fassung, und es zeigte sich, daß Ewers Druckausgabe sich durchaus korrekt an Beethovens Notentext hielt! Dem Herausgeber Oxenford passierte lediglich das Malheur, daß der Takt der „prima volta“ auch unter die „seconda volta“ geriet, dort also gestrichen werden muß. Außerdem hatte Oxenford zwei Strophen vollkommen im Sinne eines durchkomponierten Liedes ausgeschrieben,

¹ In der Märznummer 1957 der *Neuen Zeitschrift für Musik* habe ich jene Fassung photostatisch reproduzieren lassen.

² Erstdruck dieser Fassung: *Jahrbuch „Der Bär“ des Hauses Breitkopf & Härtel*, Leipzig 1927.

was Hitzig zu dem völlig haltlosen Vorwurf verleitete, es seien hier Gesang und Ritornelle willkürlich durcheinandergeworfen worden. Oldman berichtete über seinen Fund in der Oktobernummer 1936 von „Music & Letters“.

Welche der beiden Fassungen wurde nun bei der Vermählungsfeier gesungen, oder, anders gefragt: Welche ist die ursprüngliche, und warum schrieb Beethoven das Lied zweimal? Da die Familientradition von einem Liede für eine Solo-Männerstimme mit nachfolgendem Männerquartett berichtet, steht man vor einem Dilemma, denn auf keine der beiden Fassungen trifft dies zu. Oldman schließt auf die C-Dur-Fassung unter der Annahme, der Refrain sei von vier Männerstimmen unisono gesungen worden. Er vermutet, bei der Einstudierung der A-Dur-Fassung hätten sich Schwierigkeiten in der Besetzung des gemischten Chores ergeben, so daß Beethoven das Lied neu (und einfacher) geschrieben habe. Nun tritt aber hier ein Umstand hinzu, der bisher der Aufmerksamkeit der Forschung entgangen ist: Das Autograph der C-Dur-Fassung bringt das Lied zunächst ohne Chorrefrain; dieser wurde dann nachträglich am Schlusse angefügt und durch ein „Vi-de“ an seine richtige Stelle (zwischen Abschluß der Solostimme und Schlußritornell des Klaviers) verwiesen. In der Niederschrift der A-Dur-Fassung dagegen ist hier von Anfang an alles in seiner richtigen Ordnung. Das dürfte doch wohl darauf hinweisen, daß die Niederschrift in C die erste war, indem Beethoven hier nachträglich eine Erweiterung an der Komposition anbrachte, die als Nachtrag natürlich nicht in Frage kommen könnte, wenn die C-Dur-Niederschrift nach derjenigen in A-Dur erfolgt wäre. Es kommt noch ein weiteres hinzu: Auf der letzten Seite des insgesamt vier Seiten umfassenden Autographs der C-Dur-Fassung finden sich Bleistiftnotierungen Beethovens, die Kinsky/Halm (WoO 105) als „schwer entzifferbare Entwürfe“ bezeichnet. Nun sind diese „Entwürfe“ bei näherem Zusehen aber gar nicht so schwer zu entziffern, denn es handelt sich um weiter nichts als ein dreimaliges, allerdings sehr flüchtiges und teilweise nur mehr erratbares Abschreiben der Melodie eben dieses Hochzeitsliedes: Das erstmal in B-Dur und im Violinschlüssel, die beiden anderen Male im Baßschlüssel, zuerst in A-, dann in B-Dur. Beethoven notiert noch ausdrücklich am Rande jedesmal „in B“, „in A“. Mit anderen Worten: Es handelt sich hier um Versuche einer anderen Notierung des Liedes, um ein Ausprobieren einer anderen Ton- und Stimmlage. Da nun diese Versuche ausgerechnet auf der leeren Seite der C-Dur-Handschrift stehen und andererseits C-Dur unter diesen Versuchen sich nicht findet, wohl aber B- und A-Dur, so darf man auch hieraus schließen, daß C-Dur die erste Niederschrift war, die aus irgendeinem Grunde nicht paßte, so daß Beethoven andere Tonarten versuchte, von denen er dann A-Dur wählte.

Ja, noch mehr: Die C-Dur-Fassung ist im Violinschlüssel notiert. Ebenso die erste der versuchten Transpositionen; und gerade diese hat Beethoven durchgestrichen, die beiden anderen dagegen nicht! Die endgültige Niederschrift in A ist im Baßschlüssel notiert, und in der Familienüberlieferung war ja ausdrücklich von einem Männerstimmensolo die Rede. Tenor scheidet aus, denn damals notierte man den Tenor im Tenorschlüssel und nicht im Violinschlüssel.

Damit scheint die Situation geklärt: Da niemand das Sopran-Solo der C-Dur-Fassung zu singen vermochte, schrieb Beethoven das Lied nach einigen auf dem ersten Autograph versuchten Transpositionen um. Der gemischte Chor dieser zweiten Fassung wurde dann wohl in ein Männerquartett umgeschrieben, ohne daß Beethoven Zeit fand, nochmals eine neue Partitur zu schreiben. Daß der Vermerk „Am 14ten Jenner für H. v. giannatasio del Rio Von L. v. Beethoven“ sowie die Angabe „Mit Feuer, doch verständlich und deutlich“ sich auf dem Autograph der C-Dur-Fassung finden, beweist nicht das Gegenteil, sondern nur, daß diese Fassung einmal als Geschenkexemplar bestimmt war. Gerade der Umstand, daß Beethoven auf ihm jene erwähnten Transpositionsversuche anbrachte, sollte doch ein Fingerzeig dafür sein, daß er diese Fassung dann zurückzog, denn Geschenkexemplare pflegt man nicht mit Notizen zu verunzieren!

Wahrscheinlich sind dann trotzdem beide Handschriften in den Besitz der Frau Nanni Schmerling gekommen, von wo sie über Edward Buxton zu Ewer & Co. kamen. Später gelangte die C-Dur-Fassung anlässlich der Vorarbeiten zur Gesamtausgabe der Werke Beethovens nach Leipzig, wo sie aber unter den Akten verschwand und erst 1924 wieder auftauchte, während die Handschrift der A-Dur-Fassung aus der Familie Buxton in den Besitz des Royal College of Music in London kam. Beide Fassungen werden von mir genau nach den Autographen in einem unserer Supplementbände zur Breitkopf & Härtelschen Gesamtausgabe der Werke Beethovens vorgelegt werden.

Paganini und Beethoven *

VON ZDENEK VYBORNÝ, JIHLAVA (IGLAU) / TSCHECHOSLOWAKEI

Die Tatsache, daß traditionelle Ansichten und Urteile ein erstaunlich zähes Leben haben und sich von einer Generation zur anderen vererben, kennt keine Ausnahme, auch nicht in der Musik. Deren Geschichte bietet uns zahlreiche Beispiele dafür, unter denen der „Fall Paganini“ zu den charakteristischsten gehört. Wiewohl wir über Paganinis einzigartige Persönlichkeit eine umfangreiche Literatur besitzen, stehen wir ihm noch immer ebenso ratlos und verlegen gegenüber wie seine Zeitgenossen. Die Meinungen über Paganini können etwa in zwei Hauptgruppen geteilt werden: Die erste ist durch kritiklose Bewunderung, die zweite durch ebenso kritiklose Mißachtung, die nur den Virtuosen mit gewissen Vorbehalten anerkennt, charakterisiert. Mehr als hundert Jahre nach seinem Tode hat sich die Musikwissenschaft für ihn noch nicht zu interessieren begonnen, sondern gibt den sinnlosesten Erdichtungen und den unglaublichsten Fabeln Raum. Der Künstler Paganini bleibt ein Geheimnis, es fehlt uns die befriedigende Aufklärung über dieses technische Phänomen, über jenen Interpreten, der in gleichem Maße Wien, Berlin, Paris und London zur Bewunderung hinriß, und noch mehr über jenen Komponisten, von dem solche Meister wie Schumann, Berlioz und Brahms mit hoher Anerkennung gesprochen haben und dessen Werke sich seit Jahrzehnten immer wieder als lebendige Inspirationsquelle erweisen. Man ist schon daran gewöhnt, in Paganini nichts mehr als einen durchaus egoistischen, geizigen Nurvirtuosen mit theatralischen Manieren und mit dämonischer Miene zu sehen. Wie farbig und interessant, aber auch wie oberflächlich und falsch! Scharlatan oder Künstler? fragten sich einige Zeitgenossen. Die anderen dagegen meinten: „Hört man an einem Abend Paganini's energischen Zauberton und Beethoven's Kraftharmonie, kann man in der kurzen Zeit von ein paar Stunden zwei der colossalsten Genies, die je die Erde hervorbrachte, bewundernd in ihren Werken anstauen und ihre klassische Harmonie-Fülle einschlürfen“¹.

Paganini und Beethoven — die Verbindung dieser Namen kommt nicht zu oft vor. Wenn wir jedoch Antwort auf die Frage suchen, ob Paganini ein ernster Künstler war oder nicht, welche Beweise können dann willkommener sein als jene, die sein Verhältnis zur Kunst Beethovens betreffen? Die Meister waren Zeitgenossen. Auch wenn sie nicht zusammentrafen, so hörte und spielte Paganini doch Beethovens Werke. Seine Ansichten, seine Interpretationen können, wenn auch indirekt, den gesuchten Schlüssel zu seiner künstlerischen Persönlichkeit bieten und zu seiner gerechteren Würdigung beitragen.

Abgesehen von wenigen Ausnahmen, spielte Paganini öffentlich (ebenso wie Beethoven) nur seine eigenen Kompositionen. „Ich habe es schon oft geschworen, fremde Kompo-

* Derselbe Aufsatz erschien auch in der Zeitschrift „La Scala“, Mailand, Nr. 123, Februar 1960.

¹ Der Sammler, 4. Juni 1828.

sitionen zu spielen“ — erklärte er seinem Prager Biographen J. M. Schottky² — „es ist meiner Natur entgegen, Entlehntes vorzutragen.“ Vergeblich würden wir darum in seinen Konzertprogrammen eine Sonate oder gar das Konzert von Beethoven suchen. Er hatte aber eine besondere Vorliebe für die Kammermusik und pflegte mit seinen Freunden in Italien und später auch in Paris und London, wo er sich längere Zeit aufhielt, privat im Quartett zu spielen. Es ist charakteristisch, daß neben seinen eigenen Werken dieser Art in seiner Korrespondenz fast nur eben die Quartette von Beethoven erwähnt werden. So schreibt er zum ersten Male am 11. Juni 1828 aus Wien an seinen intimsten Freund Luigi Guglielmo Germa³: „Di Beethoven ho intesi due nuovi Quartetti, eseguiti dai migliori 4 professori, che favorirano in mia casa; in seguito compiacerò i medesimi coll' eseguirli io stesso; ma detta musica è molto stravagante.“ Es scheint doch, daß er sich mit dieser „stravagante“ Musik bald näher vertraut gemacht und sich für sie ganz besonders interessiert hat, da er eine „collezione dei Quartetti, trio, e Quintetti di Beethoven“⁴ besaß und namentlich die letzten Streichquartette der Aufmerksamkeit Germa empfahl. Noch wenige Monate vor seinem Tode teilt er ihm mit⁵: „Spero ti piaceranno infinitamente i Quartetti ultimi di Beethoven, quando sarò a dirigerli.“ Nicht viele Künstler jener Zeit teilten diese Anschauung Paganinis!

Leider fehlen uns Belege, welche Kompositionen von Beethoven Paganini noch in Italien (d. h. vor dem Jahre 1828) kennen lernte und wann das geschah. In den wenigen Programmen seiner italienischen Konzerte, die wir kennen, sind die Orchesternummern meistens ohne Angabe des Komponisten angeführt. Daß aber Paganini die Werke Beethovens nicht fremd waren und daß er schon damals eine sehr klare Vorstellung von der Bedeutung des deutschen Meisters hatte, bestätigt seine authentische Äußerung zu Schottky⁶: „Ich hatte mir vorgenommen, gleich nach meiner Ankunft in Wien diesen Heros zu ersuchen, einige Stücke für mich zu componiren, unter andern einen Sturm. Sein allzufrüher Tod vereitelte jedoch den schönen Plan, — und so kam der Panny'sche Sturm zu Stande.“ Die Musikgeschichte hat zu bedauern, daß diese einzigartige Begegnung nicht stattfand! Wer kann heute ahnen, wie Paganinis Bitte aufgenommen worden wäre? Die Zusammenarbeit mit Panny war durchaus unglücklich. Die „große dramatische Sonate Der Seesturm nach der Idee des Niccolò Paganini“ für die G-Saite, bestehend in acht charakteristischen Nummern, wurde zum ersten Male im letzten Konzert Paganinis in Wien am 24. Juli 1828 aufgeführt. Die Kritik lehnte sie einstimmig ab⁷, auch einige Monate später in Prag hat die Komposition keinen Beifall gefunden, das Publikum nahm einzelne Partien, besonders den komischen Turmfall, sogar mit Lachen⁸ auf, Paganini stieß dann das Werk aus seinem Repertoire aus.

Die Wiener Theaterzeitung vom 20. Mai 1828 liefert uns in drei Sonetten *Beethoven und Paganini* von Eduard Silesius einen anderen Beleg dafür, wie mächtig Beethovens Musik auf Paganini wirkte. Er war bei der Aufführung der A-dur-Sinfonie unter Schuppanzighs Leitung am 1. Mai im Augarten anwesend. Schottky⁹ berichtet: „Paganini fühlte sich dadurch so sehr erschüttert, daß ihm der Schmerz über den auch von ihm so oft beklagten Tod Beethoven's Thränen erpresste, und er mit ergreifender Wirkung das ‚È morto!‘ aussprach; kam er auch späterhin auf Beethoven zu reden, so geschah dies nie, ohne in tief empfundene Anerkennung des genialen Deutschen auszubrechen, dessen Tiefsinn und

² J. M. Schottky: *Paganinis Leben und Treiben* usw., Prag 1830, p. 278.

³ A. Codignola: *Paganini intimo*, Genova 1935, p. 265.

⁴ Codignola, op. cit., p. 536; Codignola liest falsch „Quintetto“, im Autograph des Briefes steht deutlich „Quintetti“.

⁵ Codignola, op. cit., p. 611.

⁶ Schottky, op. cit., p. 337—338.

⁷ Allgemeine Musikalische Zeitung, 1828, p. 687; Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode, 1828, p. 771.

⁸ Unterhaltungsblätter Nr. 103, Jahrg. 1828.

⁹ Schottky, op. cit., p. 337.

Fleiss zugleich er nicht genug bewundern konnte.“ Kaum können wir darum dem Komponisten Xaver Schnyder von Wartensee Glauben schenken, wenn er in seinen Annalen¹⁰ folgende sonderbare Illustration der Beziehung Paganinis zur Musik von Beethoven gibt: In einer dieser Abendgesellschaften wurde das herrliche G-dur-Trio [Op. 1, n. 2] für Klavier, Violine und Violoncello von Beethoven aufgeführt. Paganini kannte dasselbe noch nicht und übernahm die Violinstimme, die er bezaubernd schön spielte. Am Schluß des letzten Satzes nahm er sein Blatt vom Pult, rollte es zusammen, tat als ob er es zerreißen wolle und sagte: ‚Wenn ich Beethoven wäre, so würde ich diesen Wisch vernichten.‘ Schnyder wunderte sich sehr, daß diese reizende, melodiose Komposition dem Paganini nicht gefiel, da er doch mit feinem Gefühl und vollkommen in den Geist der Komposition eingehend die klassischen Tonwerke von Mozart, Haydn, Beethoven ausführte. Er erlaubte sich freilich manchmal Willkürlichkeiten, wie z. B. in der F-dur-Sonate für Klavier und Violine von Beethoven [Op. 24], wo er im letzten Satz an einer gewissen Stelle das Thema in Flageolettönen spielte.

Wie verschieden die Urteile über Paganinis Interpretation der Musik Beethovens sein können, bezeugen zwei Nachrichten, die sich auf seinen Aufenthalt in England beziehen. Als er 1831 nach der Konzertreise durch England nach London zurückkehrte, ließ er sich in einer Privatsoiree gemeinsam mit dem Pianisten H. (Herz?) in der Kreutzer-Sonate hören. Der anwesende Ignaz Moscheles¹¹ „konnte nicht umhin, diese Leistung als einen Frevler zu bezeichnen“. Aber auch diese strenge Kritik verliert viel an Beweiskraft, wenn wir wissen, daß ihre Beziehungen in dieser Zeit nach einem gerichtlichen Prozeß keineswegs freundlich waren. Auch spricht gegen diese Verurteilung die wenig bekannte Stelle in den Memoiren des Reverend John Edmund Cox aus Norwich, wo Paganini im August 1831 drei Konzerte gab. Cox, der ihm damals als Sekretär diente und ihn in seiner Wohnung einquartierte, hatte genug Gelegenheit, Paganini als Mensch und Künstler näher kennenzulernen. Den stärksten Eindruck aus seiner Bekanntschaft mit Paganini erzählt er wie folgt¹²:

“In public he confined himself almost exclusively to the performance of his own music . . . But in private—for he had his violin constantly in his hand—he would sit down and dash off by the hour together snatches from the compositions of the best masters and give readings of such originality to passages that had been heard again and again, as apparently they have never been supposed to possess by any other player. As an instance of this he, one morning whilst I was writing several notes for him, commenced the first motivo of Beethoven’s magnificent violin concerto. To write was then impossible, and he, perceiving how entranced I seemed, asked whether I knew what it was. On my replying in the negative, he promised, if it could be managed, that I should hear the whole of that movement before we separated. He then went off at a tangent and I resumed my writing, speedily forgetting all about the promise he had given. On the last night, however, several persons came to take their leave of him; and one gentleman, whom I never saw before or since, and whose name I never could learn, on a signal from the ‘master’ sat down at the pianoforte and drawing a piece of crumpled music from the inner pocket of a long black dress-coat . . . began to play. Instantly I was on the alert, for I remembered the notes, and his promise rushed back upon me. Never shall I forget the smile on that sad, wan and haggard face, upon every lineament of which intense pain was written in the deepest lines, when I caught his eye—or the playing into which a spirit and a sympathy were thrown that carried one wholly away.”

¹⁰ Xaver Schnyder von Wartensee: *Annalen*, Zürich 1940, p. 179.

Andere, in dieser Publikation nicht gedruckte Erinnerungen von demselben Autor veröffentlichte Pietro Berri in dem Aufsatz „*Testimonianze su Paganini e contributi elvetici*“ in *Swizzera Italiana* XIX, 1959, p. 1–13, Locarno.

¹¹ *Aus Moscheles Leben*, Leipzig 1872/73, II, 268/269.

¹² Zitiert nach J. Pulver: *Paganini*, London 1936, p. 257.

Kurz nach seiner Rückkehr in sein Vaterland wurde Paganini von der französischen Ex-Kaiserin Marie Louise zum „*membro della Commissione dell'Orchestra di Corte*“ in Parma ernannt und bekam den Auftrag, dieses Orchester nach den besten europäischen Mustern zu reorganisieren. Zwei von den ersten Werken, die unter seiner Leitung aufgeführt wurden, waren die Ouvertüren zu *Wilhelm Tell* und zu *Fidelio*, die „*fecero fanatismo*“¹³. Leider hatte Paganini nicht Gelegenheit, diese Tätigkeit längere Zeit fortzusetzen, da er etwa nach einem halben Jahre auf sein Amt wegen der Hofintrigen verzichtete. Seine „*Progetti di Regolamento per la Ducale Orchestra in Parma ecc.*“¹⁴ lassen bedauern, daß er seine Erfahrungen, seine organisatorische Begabung und fortschrittlichen Ansichten nicht voll zur Geltung bringen konnte.

Den Beweis, wie klarsichtig Paganini auch die von den Zeitgenossen nicht anerkannten wahren Talente zu schätzen wußte, gibt die bekannte Episode aus den Memoiren von Hector Berlioz. Nachdem Paganini am 16. Dezember 1838 *Harold en Italie* unter Leitung des Komponisten gehört hatte, machte er diesem zwei Tage später ein Geschenk von 20 000 Fr. Der Begleitbrief begann mit den Worten¹⁵: „*Beethoven spento, non c'era che Berlioz che potesse farlo rivivere . . .*“. Offensichtlich soll hier der Name Beethovens als Synonym für das Beste und Größte verstanden werden, was sich Paganini in der Tonkunst überhaupt denken konnte. Wer die Verhältnisse kennt, mit denen Berlioz damals zu kämpfen hatte, begreift, daß Paganini mit dieser Würdigung und mit anderen Beweisen seiner Begeisterung für Berlioz nicht nur von den Zeitgenossen als ein Sonderling betrachtet werden mußte, sondern daß er hier auch sein ganzes künstlerisches Prestige in die Waagschale warf. Er selbst erklärte öffentlich¹⁶: „*J'ai fait cela pour Berlioz et pour moi. Pour Berlioz, car j'ai vu un jeune homme plein de génie dont la force et le courage auraient peut-être fini par se briser dans cette lutte acharnée qu'il lui fallait soutenir chaque jour contre la médiocrité jalouse ou l'ignorance indifférente, et je me suis dit: 'Il faut venir à son secours. Pour moi, car plus tard on me rendra justice à ce sujet, et quand on comptera les titres que je puis avoir à la gloire musicale, ce ne sera pas une des moindres d'avoir su le premier reconnaître un homme de génie et de l'avoir désigné à l'admiration de tous.*“

Die letzte Begegnung Paganinis mit der Musik Beethovens fand wahrscheinlich am 21. Juni 1839 in Marseille statt, wo er, wiewohl schwer krank, der Aufführung der *Missa solemnis* beiwohnte. Er überlebte diesen Tag um elf Monate.

Dieser Beitrag hat den Zweck, durch die Beziehungen Paganinis zur Musik Beethovens auf einen vernachlässigten, doch bedeutenden und charakteristischen Zug seiner Persönlichkeit, seine ernste und wahre Künstlernatur, hinzuweisen. Ein Musiker, der mit seiner Begeisterung und mit seinem Verständnis für die letzten Quartette Beethovens und für Berlioz seiner Zeit um Jahrzehnte vorausging, mußte zweifellos eine tiefe, wahre Künstlerseele besitzen, die einem Scharlatan oder Nurvirtuosen immer fehlt. Besonders mit seiner Würdigung der beiden großen Meister hat Paganini mittelbar auch die feste Grundlage zu seiner eigenen Würdigung gelegt, die von der Zukunft über kurz oder lang bestätigt werden wird. Hier dehnt sich noch eine ganze „*terra incognita*“ vor der Musikwissenschaft aus.

¹³ Codignola, op. cit., p. 441.

¹⁴ G. C. Conestabile: *Vita di Niccolò Paganini*. Nuova edizione con aggiunte e note di Federico Mompellio. Milano 1936, p. 550 nn.

¹⁵ Codignola, op. cit. 578.

¹⁶ Journal de Paris, 18 janvier 1839.

Einige Bemerkungen zur 4. Sonate von Johann Dismas Zelenka

VON HUBERT UNVERRICHT, KÖLN

Johann Dismas Zelenka und auch seine Sonaten waren des öfteren Gegenstand von Darstellungen oder Untersuchungen. Seine sogenannten „Triosonaten“ sind erst vor kurzem in drei Abhandlungen besonders besprochen worden. Camillo Schoenbaum hat beim Wiener Mozartkongreß 1956 eigens über diese einzigen Kammermusikwerke Zelenkas referiert¹, und Karl-Heinz Köhler bespricht diese „Triosonaten“ eingehend in seiner Dissertation². Schließlich sind die sechs Sonaten auch von Günter Haußwald in dessen Aufsatz über „Johann Dismas Zelenka als Instrumentalkomponist“³ gewürdigt worden. Während Schoenbaum und Köhler lediglich die Partituren zu diesem Werk bekannt waren, konnte Haußwald zusätzlich auf die teilweise autographen Aufführungsstimmen der 2., 4. und 5. Sonate hinweisen.

Schoenbaum teilt über die Quellenlage zu diesen sechs Sonaten mit (S. 552): „An Kammermusik besitzen wir von Zelenka nur sechs Sonaten für Blasinstrumente und Basso continuo. Die autographe Partitur, zu der es wohl nie Stimmen gegeben hat, ist der teilweisen Vernichtung der Dresdner Bestände glücklicherweise entgangen. Auerweitige Abschriften des Werkes sind nicht bekannt.“

Köhler legt seinen Untersuchungen, wie seiner Quellenbeschreibung und seinen Notenbeispielen zu entnehmen ist, nur die aus dem 19. Jahrhundert stammende Partiturabschrift zugrunde, die allerdings hin und wieder Veränderungen und Modernisierungen aufweist. Er nahm an, daß diese Kopie eine gesicherte und ausreichende Grundlage biete (S. 34): „Die Sonaten sind ab No. 2 durchnummeriert. Bindebögen und sonstige Vortragsbezeichnungen sind sehr genau angegeben, so daß man folgern darf, daß die vorliegende Handschrift bereits genau ausgeführt ist und als Vorlage für das Herausschreiben der Einzelstimmen diente, die jedoch nicht mehr erhalten sind.“

Beide Angaben könnten eine Stütze in den Mitteilungen des Versteigerungskataloges von Werner Wolffheim⁴ finden:

„Zelenka (Joh. Dismas). 6 Sonaten. Nr. 1/2 für 2 Oboi u. Baß, Nr. 3 für Viol., Ob. u. Baß, Nr. 4—6 für 2 Oboi u. 2 Bässe. Fol. Roter Halbmar.-Bd. 214 Seiten. Partituren.

Aus der Sammlung Wagener, Marburg. Vorzügliche Abschriften nach dem Autograph in Dresden, 1864 (offenbar unter Aufsicht von Moritz Fürstenau). Eitner erwähnt die Werke nicht. Sie gehören ohne Zweifel zu dem Bedeutendsten, was im Anfang des 18. Jh.'s auf diesem Gebiet geleistet wurde . . .“

Die Kritik an Eitner trifft allerdings nicht zu, da ihm sowohl diese Sonaten als auch alle drei Handschriften bekannt waren⁵:

„Autogr. 11. 6 Sonaten f. 2 Oboen u. Fag. oder 1 V. u. Tiorbe. P. nebst 2 Kopien.“

Erst Haußwald gelang es wieder, die autographen Stimmen nachzuweisen. Aus den Ausführungen in seinem Aufsatz über Zelenka ist jedoch zu entnehmen, daß er bei seinen Untersuchungen lediglich von der zu diesem Zweck bedeutend übersichtlicheren autographen Partitur ausgegangen ist. Schoenbaum, der bis jetzt die Sonaten Nr. 1 und 4—6 innerhalb des Hortus musicus herausgegeben hat, legte für seine Publikation allein die autographe Partitur

¹ Die Kammermusikwerke des Jan Dismas Zelenka (1679—1745). Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Wien, Mozartjahr 1956. Graz-Köln, 1958, S. 552—562.

² Die Triosonate bei den Dresdener Zeitgenossen Johann Sebastian Bachs. Maschinenschriftliche Dissertation Jena 1956.

³ AfMw. 13. Jg. 1956, S. 243—262.

⁴ Versteigerung der Musikbibliothek des Herrn Dr. Werner Wolffheim, II. Teil Textband. (Berlin 1929). S. 226, Nr. 1159.

⁵ Quellen-Lexikon 10. Bd. S. 337 r.

(Sächsische Landesbibliothek Dresden, Sign. Mus. 2358/Q/1) zugrunde, da der Nachweis der teilweise autographen Aufführungsstimmen (Sächsische Landesbibliothek, Sign. Mus. 2358/Q/3) seiner Zeit noch fehlte. Die spätere Partiturskopie (Sächsische Landesbibliothek, Sign. Mus. 2358/Q/2) aus dem Jahre 1864 konnte für diese Ausgaben unberücksichtigt bleiben, da die autographe Partitur noch vorhanden ist und dieser Abschrift aus dem 19. Jahrhundert deswegen keinerlei Quellenwert zukommt. Anders verhält es sich aber mit den Aufführungsstimmen, die in ihren Angaben über die autographe Partitur hinausgehen und neues Licht auf die stärker diskutierte Frage der Vierstimmigkeit werfen, die innerhalb dieses Sonatenzyklus im 3. Satz der 4. Sonate auftaucht und dann beibehalten wird.

Die Aufführungsstimmen sind zum großen Teil von Zelenka selbst und gelegentlich von einem noch nicht bestimmten Dresdener Kopisten (vielleicht Johann Jacob Lindner?) geschrieben. Bei den Stimmen zur „Sonate 4^{ta} / Oboe 2: / Fagotto Concer: / e / Basso Continuo. / di / G: D: Z:“ (nach dem Titelblatt der Aufführungsstimmen) verteilen sich die im Autograph und in einer Kopie vorliegenden Partien wie folgt:

	Autograph	Kopie
<i>Hautbois 1</i>	Seite 1 und 2	Seite 3–6
<i>Hautbois 2</i>	Seite 1, 2 (Schluß überklebt); Seite 3 (Anfang überklebt); Seite 4, 5 stellenweise überklebt) und Seite 6	
<i>Fagotto</i>	Seite 1, 2 und 7	Seite 3–6
<i>Violone ò Tiorba</i>	alle fünf Seiten einschließlich der Bezifferung (stellenweise überklebt).	

Vermutlich hatte Zelenka alle Stimmen ursprünglich selbst geschrieben und erst später, als er den 2. und 4. Satz der 4. Sonate durch Überkleben kürzte, die entsprechenden Seiten in den Stimmen der Oboe 1 und des Fagotts von seinem Kopisten abschreiben lassen.

Die ausführliche Bezifferung der Continuo-Stimme gibt dem Spieler genaue Anweisungen für die Aussetzung der Baßstimme. Diese Bezifferung ist vor allem an solchen Stellen für die Harmonik des Stückes unentbehrlich, wo auf Grund des Stimmenverlaufs in der autographen Partitur die akkordische Generalbaßbegleitung ein wenig unbestimmt bleibt. Ähnliches gilt auch für die von dem bereits erwähnten Kopisten geschriebene „*Violone ò Tiorba*“-Stimme der 5. Sonate. Erst nachträglich hat Zelenka in diese Stimme die Dynamik, die Tempobezeichnung und vor allem die Generalbaßziffern eigenhändig eingetragen. Danach sind die Unisoni im 1. Satz (Takt 63,3–66,2 und 80–82) — wider Erwarten und wider den allgemeinen philologischen Grundsatz der gleichen Behandlung gleicher Stellen — akkordisch zu begleiten, und im Gegensatz zu der von Schoenbaum besorgten Textedition sind die Takte 14–18,2 des 1. Satzes der 5. Sonate in der Generalbaßstimme auszusetzen. Zelenka schreibt in diesem 1. Satz der 5. Sonate insgesamt weniger Septakkorde vor, als Schoenbaum vorgeschlagen hat; dagegen werden in der autographen Bezifferung häufiger Sekund- und Nonenvorhalte angegeben.

Unerläßlich für eine Textedition der 4. Sonate ist die autographe Continuo-Stimme auch dadurch, daß sie mit der Fagottstimme des 1. und 2. Satzes nicht vollkommen identisch ist, sondern eine selbständige vierte Stimme bildet.

Notenbeispiel Nr.1 (1. Satz Takt 4-13)

Generalbaßstimme

7 2 3 6 6 5 6 5 7 7#3
9 # 4 5 5 5 5 5 3 5 43 43 5

[forte]

Fagottstimme

forte

Notenbeispiel Nr. 2 (2. Satz Takt 1 - 8)

Generalbaßstimme

Allegro 6 2 6 6 # # 6 # 6 8

forte

Fagottstimme

Allegro

forte

Der Grundbaß wird, wie schon diese beiden Notenbeispiele andeuten, durch eine Vereinfachung der Fagottstimme gewonnen. Gelegentlich (im 1. Satz der 4. Sonate Takt 22–25,1; 30,2–38) schweigt die Generalbaßstimme, so daß mit diesem verhältnismäßig einfachen Kontrastmittel der 1. Satz durch kurze solistische Episoden aufgelockert, zugleich aber der Neueinsatz des Fugenkopfes deutlicher herausgearbeitet wird.

Durch diesen fundamentierenden Baß, der zu der mehr konzertierenden Fagottstimme hinzutritt, ist die häufig behandelte Frage der Wandlung der „Triosonate“ zum Quadro nun anders zu beantworten. Die 4. Sonate ist nicht erst vom 3. Satz ab, sondern von Anfang an vierstimmig.

Von den vorangehenden Sonaten sind Aufführungsstimmen leider nur noch für die 2. Sonate vorhanden, jedenfalls sind für die 1., 3. und 6. Sonate bis jetzt noch keine Stimmen nachgewiesen. Aber auch in der 2. Sonate weicht die keine einzige Generalbaßziffer aufweisende autographe „Violone ò Basso Continuo“-Stimme von dem Fagottpart in der gleichen Weise wie die Fundamentstimme im 1. und 2. Satz der 4. Sonate ab⁶. Demnach hat Zelenka wahrscheinlich alle sechs Bläsersonaten von vornherein nicht für eine Trio-, sondern für eine Quadrobesetzung komponiert; die autographe Partitur ist also — im Gegensatz zu den Annahmen Schoenbaums und Köhlers — unvollständig und enthält nur in gewissem Sinne das Kompositionsgerüst. Die Sonaten dürften seinerzeit nach dieser Partiturniederschrift vermutlich niemals aufgeführt worden sein.

⁶ Die Fagottstimme der zweiten Sonate, die gegenüber der autographen Partitur keine Änderungen bringt, hat bezeichnenderweise derselbe, bereits erwähnte Kopist geschrieben. Als autographe Eintragungen dürfen die Überschrift, der erste F-Schlüssel und die beiden „Sostenuto“ im 2. Satz gelten.

Der Grund für die plötzliche vierstimmige Notierung in der autographen Partitur liegt möglicherweise darin, daß die Fagottstimme im 3. Satz der 4. Sonate ein eigenes, beibehaltenes rhythmisches Motiv erhält und daß dadurch die gleichzeitige Niederschrift der anders gestalteten Fundamentstimme unvermeidlich wurde. Zelenka hat dann diese vierstimmige Notierung weitergeführt, weil er Grundbaß und Fagottstimme auch in der 5. und 6. Sonate noch etwas selbständiger als in den vorangehenden Sonaten und in den beiden ersten Sätzen der 4. Sonate behandelt. Im Kern aber waren schon die Sonaten 1—3 und auch der 1. und 2. Satz der 4. Sonate vierstimmig gedacht.

Die Aufführungsstimmen der 4. Sonate zeigen gegenüber der autographen Partitur noch eine weitere Änderung. Anfänglich hatte Zelenka, wie die Überklebungen in den Stimmen bezeugen, den formalen Aufbau dieser Sonate unverändert gelassen und erst später den 2. Satz um die Takte 83—130 und den 4. Satz um die Takte 146—179 gekürzt. Damit erreichte er eine Konzentration der musikalischen Aussage. Es dürfte wohl kaum ein Zweifel bestehen, daß diese künstlerische Straffung auf den Komponisten selbst zurückzuführen ist. Der Quellenbefund schließt die Annahme aus, daß die Überklebungen und damit die Kürzungen von anderer Hand vorgenommen worden sind.

Abgesehen von gelegentlichen Schreibfehlern sind auch die echten Varianten in den Stimmen den Lesarten der autographen Partitur vorzuziehen, so etwa in der Oboe 2 (Takt 31 des 2. Satzes)



gegenüber der Notierung in der Partitur



Bei der Einzelstimme knüpft Zelenka in diesem Takt enger an das Thema des Satzes an. Undeutlich geschriebene Takte in der Partitur erhalten durch die Stimmenabschriften ihre Bestätigung. Takte fehlen in der autographen Partitur allerdings nicht. Die Akzidenzien werden in den Stimmen genauer und ausführlicher angegeben. In der autographen Partitur fehlende Tempoangaben sind von Zelenka außerdem in den Aufführungsstimmen ergänzt. So sind für den 1. Satz dieser 4. Sonate „*Andante*“ (nur in der Continuostimme „*Adagio*“) und im 1. Satz der 5. Sonate „*Allegro*“ vorgeschrieben, Bezeichnungen, die mit Schoenbaums Ergänzungen übereinstimmen.

Eine besondere Schwierigkeit bietet das Vortragszeichen \frown . Während Zelenka in der Partitur die 2. Oboenstimme im 4. Satz der 4. Sonate Takt 67—69 (wie bereits in der 1. Oboe Takt 15—17) noch folgendermaßen artikuliert



aber die 1. Oboenstimme Takt 134—136 bereits so bezeichnet: $\hat{\frown}$ $\hat{\frown}$, setzt er in den Einzelstimmen stets $\hat{\frown}$ an Stelle des Striches (!). Im Gegensatz zur Partitur heißt es in der geschriebenen 2. Oboenstimme (Takt 67—69):



In der vom Kopisten geschriebenen 1. Oboenstimme sind in den entsprechenden Takten die Vortragszeichen \frown nachträglich (von Zelenka?) ergänzt, einmal ist der vorhandene Stakkato-Strich sogar in \frown verbessert worden. Dieses Vortragszeichen \frown taucht in den Aufführungsstimmen auch im zweiten Satz der 4. Sonate auf (z. B. in der 1. Oboe Takt 4, 7 und 10 jeweils auf der letzten Note). Während im 4. Satz das Zeichen \frown als Beschwerung des Tones zu verstehen und zu interpretieren ist, bedeutet es im 2. Satz mehr ein Verweilen, gewissermaßen ein tenuto. Schoenbaum hat im 4. Satz die anfängliche Artikulation mit dem Stakkato-Strich auf die anderen Stellen übertragen. Auf Grund der Stimmen könnte aber eher an den entsprechenden Stellen stets \frown angegeben werden. Auf diese typische Eigenheit Zelenkas hätte bei der Ausgabe der 4. Sonate nicht gänzlich verzichtet werden sollen. Als Stakkato-Vortragszeichen benutzt Zelenka nur den Strich. Schoenbaum gibt dieses Zeichen ohne Kommentar als Strich oder als Punkt wieder. Bei der viel diskutierten Frage der notationsmäßigen und aufführungstechnischen Wiedergabe der Vortragszeichen Strich und Punkt wäre eine einheitliche quellengetreue Notierung angebracht und auf jeden Fall unproblematischer. Es wäre auch besser gewesen, wenn der Herausgeber sich bei der 4. Sonate in der Wiedergabe der Dynamik und stellenweise selbst der Noten stärker an die Quelle gehalten hätte.

Auf eine Datierung der sechs Sonaten Zelenkas verzichtet Schoenbaum; er läßt im Vorwort zu seiner Ausgabe die Vermutung anklingen, daß diese Sonaten ebenfalls für die Prager Krönungsfeierlichkeiten des Jahres 1723 geschrieben sein könnten:

„Unter den wenigen, fast ausschließlich zu den Prager Krönungsfeierlichkeiten 1723 geschriebenen Instrumentalwerken nehmen die 6 „Sonate a due Hautbois et Basson“, von denen die letzten drei übrigens „con due bassi obligati“ geschrieben sind, eine Sonderstellung ein.“ Köhlers Vermutung auf Grund älterer Signaturen⁷, daß die Sonaten vielleicht 1733 entstanden sein könnten, gründet sich auf eine völlig ungesicherte Voraussetzung. Die einzigen Anhaltspunkte, die Entstehung der sechs Sonaten näher bestimmen zu können, boten die Schriftzüge Zelenkas, da leider Wasserzeichenuntersuchungen an Ort und Stelle nicht möglich waren. Ein Vergleich der Schriftzüge Zelenkas zeigt zwischen Partitur und Stimmen keine Unterschiede. Wahrscheinlich sind die Stimmen also unmittelbar nach der Abfassung der Partitur geschrieben worden. Zelenkas Schrift weist aber gegenüber seinem mit 1723 datierten Orchesterwerk „*Hypocondrie*“ merkliche Veränderungen sowohl im Gesamtbild als auch in einzelnen Zeichen auf. Das Schriftbild ist in den Sonaten ruhiger, geschlossener und nicht mehr so stark nach rechts geneigt. Das Auflösungszeichen hat stets die Form \natural gegenüber der früheren häufig auftauchenden Schreibweise \natural neben \natural . Die Achtfahne bei den nach oben behalsten Noten sieht in den Sonaten gekrümmt aus \frown , während um 1723 noch die Fahne \frown von Zelenka geschrieben wird. Die Unterschiede der Schrift weisen darauf hin⁸, daß die Bläsersonaten vielleicht erst in den 1730er Jahren komponiert worden sind.

Die für Zelenkas 2., 4. und 5. Sonate bisher nicht herangezogenen Aufführungsstimmen, die nicht nur in den hier erwähnten Hauptpunkten, sondern gelegentlich auch in der Dynamik und in der Artikulation ausführlicher bezeichnet sind, bleiben sowohl für die Bestimmung ihrer Entstehung als auch für die Würdigung und Textedition dieses Sonatenwerks unentbehrlich. Sie korrigieren die bisherigen Anschauungen und lassen es als wünschenswert erscheinen, daß von der 4. und 5. Sonate eine neue, auch auf diesen Stimmen basierende Ausgabe herausgebracht wird.

⁷ a. a. O. S. 34.

⁸ Den Wert handschriftlicher Untersuchungen für die Chronologie der Werke Bachs hat jetzt Georg von Dadelsen mit seiner Habilitationsschrift *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs* (Tübinger Bach-Studien, herausgegeben von Walter Gerstenberg, Heft 4/5, Tübingen 1958) belegt. Diese von Georg von Dadelsen vorgelegte exakte Arbeitsmethode dürfte auch bei anderen Meistern zu neuen Ergebnissen führen.

Wie spielte Mozart die Adagios seiner Klavierkonzerte?

VON ADAM GOTTRON, MAINZ

An einer Stelle, an der es niemand suchen würde, findet sich die Antwort eines zeitgenössischen Fachmanns, berichtet von einem Fachmann, auf die obige Frage.

Als Mozart 1790 zu Frankfurt a. M. die Krönung des letzten deutschen Kaisers des alten Reichs erlebte, lernte er dort zwei Mainzer Musiker kennen¹. Der erste, Heinrich Anton Hoffmann, war damals bereits ein beachteter Geiger der Kurmainzer Hofkapelle, der zweite, sein Bruder Philipp Carl, entwickelte sich zu einem gediegenen Klavierspieler, der u. a. auch Kadenzen zu Mozarts Klavierkonzerten herausgab².

Im elterlichen Hause der beiden zu Mainz spielte Mozart mit Heinrich Anton seine Violinsonate in A-dur (wahrscheinlich KV 526) und mit Philipp Carl seine vierhändige Klavier-sonate in F-dur (wahrscheinlich KV 497).

Die beiden Brüder Hoffmann lebten die letzten Jahre ihres Lebens in Frankfurt. Einer ihrer dortigen Freunde, der Schweizer Komponist und Musikpädagoge Xaver Schnyder von Wartensee, überliefert in seiner Biographie³ der beiden Brüder eine Beobachtung, die Philipp Carl ihm über Mozarts Klavierspiel erzählt hatte. Vielleicht hatte Philipp Carl schon Gelegenheit gehabt, Mozarts Spiel auf jenem verunglückten Frankfurter Konzert zu beobachten, sicher aber bei dem Konzert im Mainzer Kurfürstlichen Schloß am 20. Oktober 1790 und beim Musizieren im elterlichen Hause⁴.

Er berichtet, daß Mozart die Adagios seiner Klavierkonzerte nicht so einfach oder leer spielte, wie die Klavierstimme geschrieben war, sondern daß er diese zart und geschmackvoll ausschmückte, bald so, bald anders, der augenblicklichen Eingebung des Genius folgend. Hieraus ergibt sich für die Praxis, daß 1. die Adagios nach der alten Virtuosenweise verziert vorgetragen worden sind und daß somit Mozarts Praxis noch der älteren Form des improvisierenden Spiels angehört, daß aber 2. die Bearbeitung von S. Lebert⁵ bei Cotta zu schablonenhaft ist und daß 3. heute kaum noch mit Sicherheit die Ausführung zu rekonstruieren ist, weil eben die Eingebungen des Mozartschen Genius fehlen.

Somit hätte in der Kontroverse Reinecke 1891⁶ recht behalten.

Über Frédéric Chopins Bildungsgang

VON KARL RICHARD JÜTTNER, BERLIN

Über den Bildungsgang Friedrich Chopins bestehen in den deutschen oder ins Deutsche übersetzten Biographien hinsichtlich mancher Punkte noch Unklarheiten. Fest steht, daß Chopin bis zu seinem 14. Lebensjahre nicht in einer öffentlichen Schule Unterricht genossen hat — wenn er auch einmal als neunjähriger Knabe, wahrscheinlich auf Betreiben seines Vaters, beim Besuch der Kaiserin-Witwe in der 2. Klasse des Warschauer Lyzeums im Jahre 1818 ein französisches Gedicht vorgetragen hat (vgl. H. Weinstock, S. 27, und J. Broszkiewicz, S. 83 und 133) —, sondern daß er zusammen mit den Zöglingen seines Vaters in allen Schulfächern privat unterrichtet wurde. Der Abdruck eines kalligraphischen Glückwunsches zum Namenstag seines Vaters am 6. Dezember 1816, den der Siebenjährige — nicht der Sechsjährige, wie

¹ A. Gottron: *Mozart und Mainz*, Baden-Baden 1951, 42.

² A. Gottron: Artikel *Hd. A. Hoffmann* in MGG VI, 539 ff.

³ SW (= Schnyder v. Wartensee) in Schilling, *Enzyklopädie* . . . III, 606.

⁴ A. Gottron: *Mainzer Musikgeschichte von 1500 bis 1800*. Beiträge zur Geschichte der Stadt Mainz. Bd. 18 Mainz 1959, 175 f.

⁵ Siegmund Levy, gen. Lebert, 1822—1884.

⁶ C. Reinecke: *Zur Wiederbelebung der Mozartschen Klavierkonzerte*, 1891.

H. Leichtentritt (S. 8) vermerkt — nur mit seiner Unterschrift und dem Datum versehen hat, ist vorhanden. Aus den damaligen Lehrplänen für die öffentlichen Schulen soll Hoesick längere Auszüge gegeben haben (Leichtentritt, S. 134).

Die älteren Zöglinge im Pensionat von Chopins Vater erhielten im Hause auch Tanzunterricht vom Tanzmeister Casotri (Broszkiewicz, S. 25 und 31). Der dabei erteilte Anstandsunterricht trug später viel zum weltmännischen Benehmen Chopins auf dem Parkett und in den Salons von Paris bei, wo er als „*einer der bezauberndsten Tänzer*“ galt. Im wesentlichen wurden im Pensionat der Elementarunterricht und der Unterricht in den Anfangsgründen des Lateinischen, Französischen und Deutschen wohl nur von Anton Barcinski, dem späteren Gatten von Chopins Schwester Isabella, erteilt (Leichtentritt, S. 134, und Broszkiewicz, S. 78). Da den Eltern Chopins ursprünglich für den Sohn ein anderer Werdegang als der eines Musikers vorschwebte, mußte Frédéric noch eine öffentliche Schule besuchen. Nach den Plänen des Vaters sollte er höherer Verwaltungsbeamter werden, die Mutter hätte den Sohn gern als Offizier gesehen. Nur die Unterdrückungsmethoden der Russen in der polnischen Armee brachten sie davon ab. (Broszkiewicz, S. 138 und 140.) Im September 1823 — nicht 1824, wie vielfach noch in jüngster Zeit behauptet wird — trat Frédéric in die 4. Klasse des Lyzeums ein (Leichtentritt, S. 133) und wurde am Schluß des Schuljahres durch Verleihung eines in Leder gebundenen und mit Gold gepreßten Buches ausgezeichnet (Broszkiewicz, S. 129), dessen Titelseite die Aufschrift trägt:

MORIBUS ET DILIGENTIAE
FREDERICI CHOPIN
IN EXAMINE PUBLICO
DIE 24. JULI 1824
CONSILIUM SUPREMUM
RERUM SACRARUM
ET
INSTITUTIONIS PUBLICAE.

Im September 1824 kam Frédéric in die 5., im September 1825 in die 6. Lyzealklasse. (Die Anmerkung H. Weinstocks S. 34 „*Er konnte ein Schuljahr überspringen*“ ist daher unverständlich). Das dritte Schuljahr, 1825/26, verlief ganz normal. Nach einem Briefe an Jan Matuszyński aus dem Jahre 1825 lasen die Schüler der 5. Klasse schon Horaz (Scharlitt, S. 25). Ob Deutsch und Französisch obligatorisch gelehrt wurden, ist nicht klar zu erkennen; jedenfalls hat Chopin 1826 an seinen Kompositionslehrer Elsner einen französischen Brief geschrieben (Scharlitt, S. 28). Vielleicht ist auf der Schule auch Deutsch gelehrt worden. Chopin beherrschte es sicherlich in ausreichendem Maße. Ich folgere das aus seiner Unterhaltung mit vielen Deutschen während seines Aufenthalts 1829 in Wien, Dresden und Prag. Zur weiteren Ausbildung im Deutschen hielt er sich in Wien 1830 einen Lehrer (Scharlitt [S. 123]: „*Gegen 9 Uhr kommt mein Lehrer der deutschen Sprache*“). In den Naturwissenschaften wurden, ebenso wie in Mathematik, keine allzu großen Kenntnisse verlangt. Nachdem die Eltern und die Freunde der Familie im Spätsommer des Jahres 1825 — also vor Eintritt Frédéric's in die 6. Lyzealklasse — beschlossen hatten, er solle nach Beendigung des Schuljahres im Juli 1826 das Lyzeum verlassen, um sich ganz dem Musikstudium zuzuwenden, ist es erklärlich, daß der angehende Musiker sich mit vollem Eifer auf seinen künftigen Beruf vorbereitete und infolgedessen wohl im letzten Schuljahr nicht mehr ein glänzender Schüler war. Außerdem fing er damals schon zu kränkeln an (vgl. Chopins Brief an Jan Bialoblocki vom 12. Februar 1826, Weinstock, S. 34). Ob nun die Abschlußprüfung, das heißt der „Abschluß der Mittleren Reife“ im Juli 1826 (nicht „Reifeprüfung“, wie Weinstock S. 30 und 35 schreibt) gut oder weniger gut ausgefallen ist, bleibt ungewiß. Aus einem anderen Briefe an Bialoblocki vom 2. November 1826, (ebenfalls nicht in Scharlitts „gesammelten Briefen“; Weinstock S. 38) ist deutlich

die Befriedigung Chopins darüber zu entnehmen, daß er sich völlig seiner musikalischen Ausbildung widmen durfte— auch durch Besuch von Vorlesungen über verschiedene Gegenstände, die mit Musik zusammenhängen. Weinstocks unklare Darstellung (S. 39), die Chopin auch in wissenschaftlicher Hinsicht zu einem Wunderkinde machen möchte, ist durch nichts belegt. Chopin hat bekanntlich nie bei einem wirklichen Klavierpädagogen Unterricht gehabt, war vielmehr von seinem 12. Lebensjahre an völliger Autodidakt; denn ab 1821 trat sein Klavierlehrer Zywny, der von Haus aus Violinist war, sich aber im wesentlichen durch Klavierunterricht ernährte, ganz in den Hintergrund. (Leichtenritt, S. 10): „Als Pianist entwickelte er sich so rasch, daß sein Lehrer Zywny die Stunden einstellte, als sein Zögling 12 Jahre alt war. Er konnte ihm nichts mehr beibringen und meinte, der Knabe könne ohne Gefahr sich weiterhin selbst überlassen bleiben. Einen anderen Klavierlehrer hat Chopin nicht mehr gehabt.“ Chopin hat also im Juli 1826 die Schule verlassen. Im Herbst ist er als ordentlicher Schüler in die Hauptschule der Musik, eine Unterabteilung des Warschauer Konservatoriums, eingetreten (Weinstock, S. 39). Er schreibt in dem erwähnten Brief vom 2. November 1826: „Inzwischen gehe ich zu Elsner und lerne strengen Kontrapunkt. Ich habe dort 6 Stunden die Woche.“ Elsner unterrichtete Chopin also nur in Komposition, auch er war ja kein Klavierlehrer, sondern Violinist und Kapellmeister. Bestimmt ist aber auf ihn der sorgsam gefeilte Klaviersatz in allen Kompositionen Chopins, die während der Studienjahre entstanden sind, zurückzuführen. Im späteren Leben hatte Chopin nicht allzuviel für die Wissenschaft übrig. In den Briefen an die Seinen schreibt er zwar während seines langjährigen Aufenthaltes in Paris des öfteren von neuzeitlichen Erfindungen, aber wohl mehr, um den Warschauern zu imponieren. Sonst waren seine literarischen Interessen gering, denn er, der polnische Patriot, soll fern der Heimat nicht einmal Bücher in polnischer Sprache gelesen haben (Scharlitt, S. 19). Diese Bemerkung ist keineswegs eine Herabsetzung Chopins, sondern stellt nur die Tatsache fest, daß seine Welt die Musik war.

Die ursprüngliche Bauweise und Mensurierung von Streichinstrumenten

VON RUDOLF ERAS, KANDERN (SCHWARZWALD)

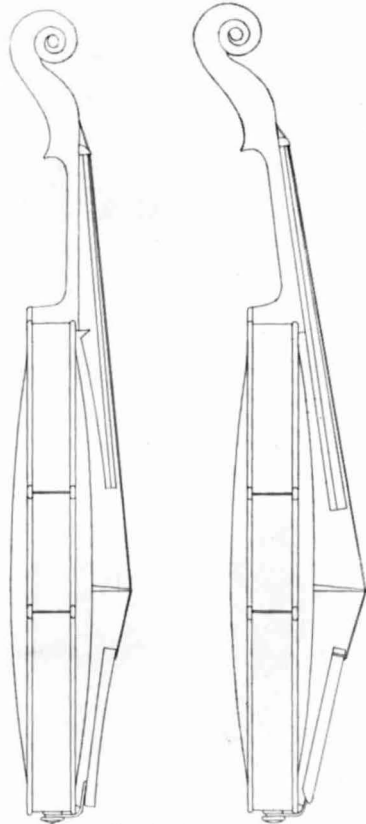
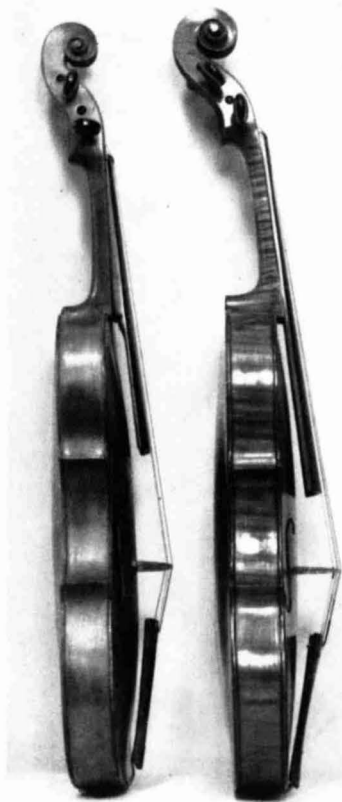
Für die Beurteilung von Streichinstrumenten in ihrer ursprünglichen Bauweise wird als Hauptkriterium immer wieder der kurze Hals und die durch ihn bedingte kürzere Mensur (schwingende Saitenlänge) herangezogen, in letzter Zeit z. B. von Walter Senn: („Über den Wandel des Geigenklanges seit dem 18. Jahrhundert“, Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß in Hamburg 1956) und von Hermann Kock („Zu J. S. Bads Instrumenten und zu ihrem Spiel“, Mf. 1956 IX, 4, S. 461).

Obwohl Senn weitere wesentliche Eigenschaften der ursprünglichen Bauweise anführt, stellt er den kurzen Hals an die erste Stelle seiner Ausführungen und gibt ihm somit den Vorrang vor der Besaitung (in Verbindung mit der alten Stimmung), der alten Stegform, der ursprünglichen Lage des Halses und dem Baßbalken.

Es soll im folgenden untersucht werden, ob diese Klassifizierung der Merkmale für die ursprüngliche Bauweise von Streichinstrumenten zutrifft, oder ob sich auf Grund neu-gewonnener Erfahrungen eine andere Beurteilung ergibt.

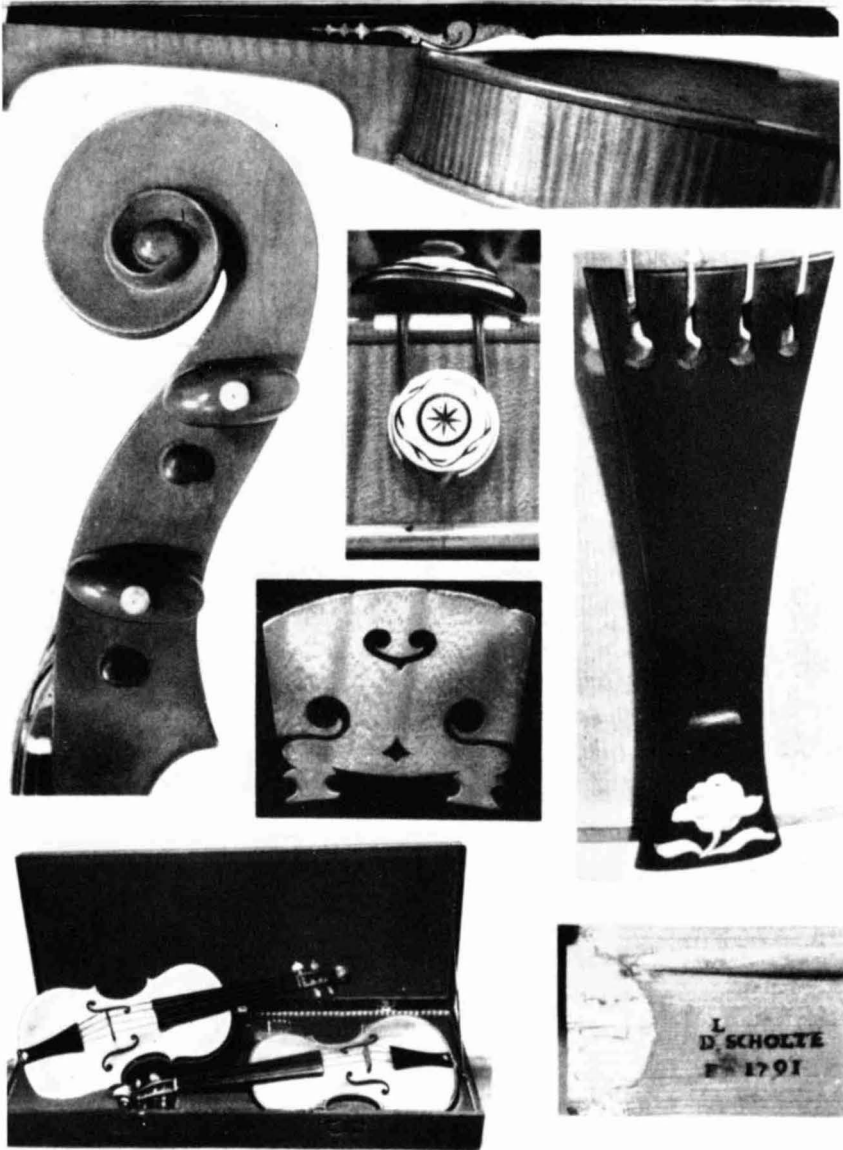
Gewiß: Der kürzere Hals (um ca. 8 mm gegenüber der modernen Mensur) und die damit verbundene Verkürzung der Saiten und Verringerung der Saitenspannung sind die am raschesten in die Augen fallenden Merkmale eines Streichinstrumentes in der ursprünglichen Bauweise.

Der praktische Versuch beweist aber die Geringfügigkeit einer solchen Maßnahme; die Verkürzung der Saitenlänge um ca. 1/40 hat eine Verringerung der Spannungen um



Seitenansicht und Seitenskizze einer Mittenwalder Geige um 1725—1750
in der ursprünglichen Bauweise (links) und einer modernen Geige (rechts).

	links	rechts
Halslänge	kurz	lang
Halsstellung	senkrecht	schräg
Steghöhe	niedrig	hoch
Saitenhalter	weniger schräg	schräger
Saitenwinkel	158°	162°



Siehe Text Seite 338 (zweiter Absatz von unten).
Nachdruck mit freundlicher Genehmigung von Herrn Max Möller, Amsterdam.

höchstens 0,15 bis 0,2 kg pro Saite zur Folge — ein Effekt, der ebensogut durch die entsprechende Verringerung der Saitenstärken erreicht werden kann (z. B. 0,71 mm statt 0,73 mm für die *a'*-Saite). Ein sensibler Spieler wird diesen Unterschied zwar feststellen, die ursprünglichen Klangverhältnisse werden aber dadurch nicht hergestellt. Viel stärker würden sich diese beim Musizieren in einer tieferen Stimmung bemerkbar machen, aber auch das gäbe nicht den erforderlichen Ausschlag, wie Erfahrungsberichte schon vor 20 Jahren festgestellt haben. („*Die Geige alter Mensur*“, Zeitschrift für Hausmusik V. 1936, Heft 4, mit Beiträgen von Wenzinger, Grumbt, Schmidt, Woehl, Eras-Hellwerkstatt, Hellwig.)

Über die effektiven Saitenstärken in der Entstehungs- und Blütezeit der Geige vor ihrer Modernisierung läßt sich zur Zeit nichts Authentisches sagen; alle Urteile lassen sich nur relativ bewerten. Es ist anzunehmen, daß im 18. Jahrhundert dünnere Saiten verwendet worden sind als im 19. Jahrhundert, in dem die Stärken für *e''*- und *a'*-Saiten ziemlich allgemein mit 0,60 und 0,80 mm angegeben werden. Heute spielt man wieder um 5–10%, ja sogar je nach Instrument, Literatur und Spieler bis zu 15% schwächere Saiten, und die Technik der Saitenherstellung ist heute in der Lage, sogar noch schwächere *e''*-Saiten von genügender Haltbarkeit herzustellen. Ob dies auch im 17. und 18. Jahrhundert bereits möglich war, bleibt dahinzustellen — es dürfte auch nicht notwendig gewesen sein, da alle Eigenschaften der ursprünglichen Bauweise zusammengenommen sich auch bei normaler Besaitung deutlich von den Eigenschaften der modernen Bauweise abheben.

Mit der Verkürzung des Halses wird bei Rekonstruktionen der ursprünglichen Bauweise in der Regel auch eine Verkürzung des Baßbalkens vorgenommen, wofür alte Maße vorliegen. Die alten Balkenlängen von 18 (!) bis 25 cm stehen in keinem Verhältnis zu den Spannungsveränderungen durch den kürzeren Hals; sie werden uns aber sofort klar, wenn man als ausschlaggebendste Eigenschaft der ursprünglichen Bauweise nicht nur die Spannungsverringerungen ansieht, sondern die viel weitergehenden Verminderungen der Druckverhältnisse durch eine weitwinklige, also flache Lage der Saiten über dem Steg. Stellen wir uns diese Lage in einem vollkommen gestreckten Winkel vor, so läge die Saite annähernd drucklos über dem Steg. Je spitzer dieser Winkel wird, desto größer wird der Druck. Die ursprüngliche Bauweise bemäß diesen Winkel mit etwa 158° und erreichte dies durch eine fast horizontale Halsstellung (wobei der Rand des Streichinstrumentes der Horizontalen entspricht) und eine flache Lage des Saitenhalters, sowie durch einen niedrigen Steg. Die moderne Bauweise erzielt Winkel von mindestens 162° durch steilere Lage des Halses und Saitenhalters, sowie durch größere Steghöhen.

Der planmäßige Umbau der Streichinstrumente aus der ursprünglichen Bauweise in die heute bekannte druck- und spannungsreiche Form erfolgte von etwa 1800 an, wahrscheinlich von Frankreich aus im Zusammenwirken mit der beginnenden virtuoson Konzertsitätigkeit der großen französischen Geiger um 1800. In deutschen Geigenbaulehrbüchern finden wir noch 1835 Angaben für die ursprüngliche Bauweise (O. Bachmann, *Theoretisch-praktisches Handbuch des Geigenbaues*, Quedlinburg und Leipzig 1835).

Im Zusammenhang mit den geringeren Druck- und Spannungsverhältnissen der ursprünglichen Bauweise wird die funktionelle Bedeutung der alten Steg- und Balkenformung klar: Der niedrige und meist stark durchbrochen geformte Steg ist nicht nur barocker Gestaltungs-laune entsprungen, sondern bringt nur in dieser Form die Klangabsicht des Barocks zur vollen Wirkung. In dem Augenblick, wo ein größerer Druck auf dem Steg lastet, woran auch zum Teil seine größere Höhe beteiligt ist, muß er auch kompakter gebaut werden.

Ebenso muß der unter dem linken Stegfuß (vom Betrachter aus gesehen) liegende Baßbalken dem größeren Saitendruck einen entsprechenden Gegendruck durch größere Länge, Höhe und Dicke entgegensetzen.

Die flachere Halsstellung bedingt eine andere Formgebung des Griffbretts als wir sie heute gewohnt sind. Um das Griffbrett mit seiner Oberfläche genügend nahe an die Saiten heran-

zubringen, mußte es in einer Keilform gearbeitet werden, die im freischwebenden Teil über der Decke wieder stark abgeschrägt wurde. Das alte Griffbrett war außerdem kürzer als das moderne (19—22 cm, bei Bachmann 1835 25 cm, heute 27 cm) und nicht massiv aus Ebenholz gearbeitet, sondern aus den leichter schwingenden Hölzern Ahorn oder Buchsbaum, am häufigsten jedoch aus Fichte mit Ebenholz furniert. (Der freischwebende Teil des Griffbretts beeinflusst mit seinen Eigenschwingungen die Klangfarbe, evtl. auch die Ansprache des Tones.)

Die flachere Lage des Saitenhalters wurde durch den höheren Untersattel und die unterhalb des Halters verlaufende Bundsaite erreicht, also durch eine Höherlegung des Saitenhalters um ca. 6 mm. (Auch die Länge des Saitenhalters bzw. die Länge des zwischen Saitenhalter und Steg liegenden Saitenteils ist nicht ohne Einfluß auf die Tongebung.)

Es wäre ein Irrtum anzunehmen, daß alle vor etwa 1800 gebauten Instrumente annähernd gleiche Mensurverhältnisse und Baueigentümlichkeiten gehabt hätten. Man hat früher noch nicht so genormt gebaut wie die heutige Zeit; besondere Absichten des Erbauers und Wünsche des Bestellers konnten noch den Bau eines Instrumentes beeinflussen. (Nur beim Bau von Bratschen gibt es heute noch keine feste Norm, man baut hier noch „nach Maß“.)

Immerhin sind die Maße der Geige und auch der Bratsche durch ihre Da-braccio-Haltung ungefähr festgelegt. Größere Unterschiede gab es beim Violoncello, ehe seine Verwendung als Solo-Instrument im Laufe des 18. Jahrhunderts handliche Maße erforderte, und vor allem bei den Gamben. Trotzdem finden sich auch schon bei Geigen in der ursprünglichen Bauweise schwingende Saitenlängen von 30—32,5 cm (die heutige beträgt 32,8 cm), Balkenlängen von 18—25 cm (heute 27 cm), mehr oder weniger schräg gestellte Häuse und die verschiedensten Stegformen.

Zu berücksichtigen ist dabei, daß die Geige um 1800 bereits etwa 250 Jahre alt war und bis dahin unter dem Einfluß des Klangwillens mehrerer Stilperioden gestanden hatte. So wandelte sich das äußere Bild der Geige mit dem Klangbild und ist um 1800, als die Modernisierung der ursprünglichen Bauweise einsetzte, bereits teilweise den neuen Ansprüchen angenähert (siehe Abbildung einer Geige von D. J. Schulte, Amsterdam 1791 — aus Max Möller, *The Violinmakers of the Low Countries*, Amsterdam 1955: Schrägstellung des Halses, hoher und kompakter Steg, Länge von Balken und Griffbrett annähernd modern, während Griffbrettform und Saitenhalterbefestigung beibehalten wurden, obwohl sie kaum mehr wirksam sind; Tafel v. S. 337).

Selbstverständlich haben die bisher gezeigten Eigentümlichkeiten der ursprünglichen Bauweise nur einen beschränkten Anteil am Klangwandel der Streichinstrumente von etwa 1550 bis 1800 — ausschlaggebend ist immer der Baustil selbst gewesen, der in seiner klanglichen Auswirkung primär durch die Gestalt der Wölbung bestimmt wird und erst sekundär durch die Umrißformen, worunter auch Form und Stellung der FF-Löcher und die Stärkenverhältnisse der Resonanzplatten als Funktionen der Wölbung fallen. Die breiten, vollen Wölbungen der frühesten Entwicklungszeit (Hohlkehle und plastische Durcharbeitung gering) entsprechen der Musizierpraxis jener Zeit, die die Wahl der Instrumente noch freistellt („für allerlei Instrumente“, für „cornetto vel violino“, später schon „violino o cornetto“, bei Kindermann [*Deliciae Studiosorum* III, Symphonia Nr. 1 und 9] noch 1643 beides nebeneinander). In dieser Zeit tritt ein Wandel in der Formgebung der Wölbungen ein, der das genaue Gegenbild zeigt, also stärkste plastische Durchbildung der Wölbung, starke Höhenunterschiede zwischen dem teils runden (Stainer geb. 1621), teils parabolischen (Amati geb. 1596) Wölbungsberg und einer tiefen Hohlkehle. Der Ton wird typischer, „geigerischer“ (von Kennern als der schönste Geigenton bezeichnet), wenn auch nicht von allzu großer Tragfähigkeit, aber charakteristisch durch seinen großen Unterschied zwischen einer dunklen Färbung der tiefen Lage gegenüber der hellen, „silbrigen“ Färbung der höheren Lagen, der bis in die Mozart-Zeit hinein als der ideale Geigenton vor allem in

Deutschland galt und der Stimmführung (Scheinpolyphonie) der Geigenliteratur bis Bach entgegenkam.

Das italienische Concerto-grosso-Ideal (von etwa 1680 an) fand seinen klanglichen Ausdruck in den italienischen Geigen jener Zeit, die man etwa als Synthese zwischen den beiden vorhergegangenen Typen bezeichnen kann. Es erscheint mir als abwegig, die Geigen Stradivaris (geb. 1644), ebenso wie die Solo-Sonaten Bachs als in ihrer Zeit kaum geschätzt oder gespielt bzw. spielbar zu bezeichnen, wenn auch beide Meister mit ihren Schöpfungen einen weiteren Schritt in Neuland getan haben als ihre Zeitgenossen.

An Stelle einer Zusammenfassung möchte ich alle baulichen Maßnahmen aufzählen, die notwendig wären, um eine geeignete alte Geige aus der modernen Klangform in ihre ursprüngliche zurückzubauen — ein Verfahren, das keinesfalls als stilwidrig abzulehnen ist, da der „Klangleib“ selbst nicht angegriffen, also ihm nur — etwa wie bei einem alten Gemälde — der Rahmen gegeben wird, der sowohl dem Instrument selbst wie seiner spielpraktischen Verwendung entspricht.

1. Der Hals muß aus dem Körper herausgelöst und mit einem kurzen Griff versehen werden.
2. Der Hals wird in flacher Stellung — annähernd in der horizontalen des Geigenrandes — wieder eingesetzt. Der Kopf (Schnecke) bleibt dabei unangetastet.
3. Das Griffbrett wird durch ein Griffbrett in der alten Länge und Form ersetzt.
4. Die Decke des Körpers wird abgelöst, um den langen, dicken und hohen modernen Baßbalken gegen einen solchen in der alten Form auszutauschen, der dem Klangstil, der Wölbung und den Stärkeverhältnissen des Instrumentes entspricht.
5. In gleicher Weise muß ein niedriger Steg in einer dem Klangstil des Instrumentes entsprechenden Form angebracht werden. Die alte flache Stegrundung ist für den Klang nicht ausschlaggebend, wohl aber für die Bogentechnik wichtig.
6. Der Saitenhalter wird durch einen der Form des Instrumentes entsprechenden Saitenhalter in der alten Befestigungsweise ersetzt.

Nicht erwähnt ist in diesen Ausführungen die Form des alten Bogens. Ich möchte nur soviel dazu sagen, daß sie in zahlreichen unveränderten Originalen erhalten ist und daß kein Anlaß besteht, für die Geige einen „Bach-Bogen“ neu zu entwickeln. Der alte Bogen ermöglicht in Verbindung mit der geringeren Stegrundung und Saitenspannung eine stilistisch einwandfreie Interpretation der alten Geigenliteratur, vor allem, wenn die aus alten Darstellungen ersichtliche Bogenhaltung angewendet wird. Der Daumen wurde um 1650 noch von unten auf die Haare gelegt (z. B. Violinspieler von Gerard Dou 1613—1675 u. a.), und die Griffstelle der Hand befand sich noch bis ins 19. Jahrhundert hinein eine Handbreite vom Frosch entfernt, wie noch Spohr in seiner Selbstbiographie I, Seite 32, über F. W. Pixis (1756—1842) — allerdings mißbilligend — berichtet. Dasselbe gilt mutatis mutandis für den Bogen der Viola da gamba.

Bleibt zum Schluß noch die Frage nach einer geeigneten Bezeichnung der Streichinstrumente in ihrer ursprünglichen Bauweise. Der von Richard Baum 1935 im oben erwähnten Erfahrungsbericht gemachte Vorschlag, statt des „häßlichen und sachlich unvollständigen Namens ‚Kurz Halsgeige‘ in Zukunft nur noch ‚Geige alter Mensur‘ als die einzig richtige und unzweideutige Bezeichnung zu gebrauchen“, trifft für den Fachmann sachlich das Wesentliche. Der Begriff „Mensur“ in seiner weitreichenden Bedeutung für bauliche Eigenschaften ist jedoch dem Laien nicht geläufig, dem doch wohl in erster Linie ein besonderer Hinweis auf die ursprüngliche Bauweise gegeben werden soll, denn der Fachmann ist ohnehin im Bilde. Der hier verwendete Ausdruck „in der ursprünglichen Bauweise“ weist mehr auf die technische Seite hin — vielleicht findet sich aber noch eine mehr musikalische Bezeichnung, die dem Laien verständlich, jedoch nicht so allgemein wie die zuweilen gebrauchte Bezeichnung „Barockgeige“ ist.